

54



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Aragón

La mitología como discurso literario

(Ensayo sobre *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa)

# TESIS

Que para obtener el título de  
Licenciado en comunicación y Periodismo

Presenta

Ricardo Rodríguez Alemán

Asesor de tesis: Edgar Ernesto Liñán Avila

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

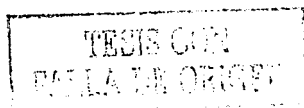
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

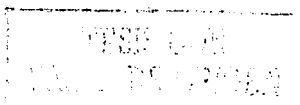
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Índice	2
Introducción	4
<b>1. La representación discursiva</b>	<b>14</b>
1.1. <i>El discurso</i>	14
1.1.1. Antecedentes teóricos	14
1.1.2. El enunciado	21
1.1.3. La jerarquía de los enunciados	23
1.2. <i>El mito y la literatura como discursos narrativos</i>	24
1.2.1. Dialogismo	26
1.3. <i>El discurso narrativo novela</i>	28
1.3.1. El sistema de la narración y la articulación de la novela	29
1.3.2. Los personajes y las acciones	31
1.3.3. Espacio y tiempo narrativos	40
1.4. <i>Representación del discurso</i>	45
1.4.1. Estilística	45
1.4.2. Generismo como definición social del discurso	45
1.5. <i>El mito escatológico como discurso</i>	50
1.5.1. La función social	50
1.5.2. Sistema de símbolos	52
1.5.3. Desarrollo de la discursiva mítica	53
<b>2. El mito del fin del mundo</b>	<b>56</b>
2.1. <i>Sentido del mito</i>	57
2.2. <i>La réplica del arquetipo</i>	63
2.3. <i>La cosmogonía judeocristiana</i>	80
2.4. <i>Metacósmesis vs. apocatástasis</i>	88
2.5. <i>La perspectiva lineal</i>	97
2.6. <i>Reelaboración de la mística escatológica</i>	100
2.6.1. Orígenes	100
2.6.2. Contenido social de la escatología	101
<b>3. Descripción analítica de <i>La guerra del fin del mundo</i></b>	<b>106</b>



3.1.	<i>Sistemas narrativos</i>	106
3.2.	<i>Personalidades del narrador</i>	107
3.3.	<i>Disposición de las voces narrativas</i>	158
3.4.	<i>El personaje en La guerra del fin del mundo</i>	161
3.4.1.	El personaje como vehículo de la experiencia	161
3.4.2.	<i>La guerra del fin del mundo como Erziehungsroman</i>	161
<b>4.</b>	<b>Antecedentes de <i>La guerra del fin del mundo</i></b>	<b>166</b>
4.1.	<i>La novela histórica</i>	166
4.2.	<i>La nueva novela histórica latinoamericana</i>	171
4.3.	<i>Hacia La guerra del fin del mundo</i>	175
4.3.1.	Canudos	176
4.3.2.	<i>Os sertões</i>	178
4.3.3.	La guerra del fin del mundo	185
<b>5.</b>	<b>La representación del discurso escatológico en <i>La guerra del fin del mundo</i></b>	<b>192</b>
5.1.	<i>La representación del Apocalipsis en La guerra del fin del mundo</i>	192
5.1.1.	Relaciones temporales	192
5.1.2.	Manifestaciones espaciales del mito del fin del mundo	195
5.2.	<i>La novela como vínculo discursivo</i>	197
5.2.1.	La ilusión de la novela	198
5.2.2.	Los mecanismos de representación e integración	199
5.2.3.	Supeditación e independencia del discurso representado	202
5.2.4.	La escatología como un enunciado representado en <i>La guerra del fin del mundo</i>	203
5.2.5.	Personaje y representación discursiva	208
5.3.	<i>El arquetipo escatológico</i>	214
5.3.1.	El sujeto del arquetipo escatológico	214
5.3.2.	Lucha, muerte y resurrección	216
5.4.	<i>Otras utopías apocalípticas presentes en La guerra del fin del mundo.</i>	246
	<b>Conclusiones</b>	<b>259</b>
	<b>Bibliografía</b>	<b>263</b>





*Por supuesto, a quien me quiere tanto que no puede  
imaginarme mal visto por alguien, con amor,  
agradecimiento y admiración.*

*A mi papá, mi hermana, mi abuela y mis hermanitos, las  
personas que me han cuidado, ayudado y querido hasta  
malcriarme.*

*A mis amigos, motivación, complicidad y prueba  
inequívoca de la generosidad de la vida, a todos ellos.*

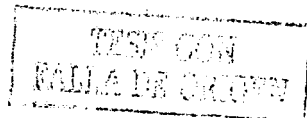
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# Introducción

La posibilidad de conocer a otros es la virtud esencial del discurso; comunicarse, divertirse, expresar sentimientos, aprender y conocer son algunas de las actividades vinculadas a ella. El discurso identifica a su emisor como receptor de mensajes previos y ofrece a los otros la posibilidad de reconocerlo, de identificarse como receptores y, por supuesto, de también emitir. Se trata de un flujo continuo de discurso en el que las personas pasan vertiginosamente de receptores a emisores y viceversa.

En este flujo, una de las modalidades importantes del discurso es la reproducción del discurso ajeno, la emisión del discurso del otro. Esta intermediación es muy común en el trabajo de los que estudian culturas antiguas, en el de quienes transmiten conocimiento y, por supuesto, en el de los periodistas y los comunicadores. Redactar una nota informativa, dar coherencia a una serie de datos por medio de un reportaje, comunicar la utilidad de un producto mediante una campaña publicitaria o construir el mundo del grupo de personajes de un guión en una serie televisiva son actividades cuya esencia es la representación del discurso ajeno.

La representación del discurso es el tema de este trabajo, y se utiliza el ejemplo de representación discursiva presente en una novela como pudo hacerse con el de un documental, un reportaje, un programa televisivo o un cómic; *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa es



considerada aquí como medio de comunicación más que como obra literaria. Del mismo modo, el fenómeno del mito del fin del mundo es muy complejo y amplio; aquí únicamente se aspira a hacer su descripción superficial de la manifestación discursiva que es posible reconocer como un relato.

El vehículo de la realidad es el discurso. Sólo reconocemos a aquélla dentro de éste, el cual es portador de significado, de identidad, de vinculación y de ubicación. Del mismo modo, el reconocimiento del discurso ajeno representa el conocimiento del otro, la experiencia compartir lo vivido por otro emisor de discurso. Los últimos siglos han expandido brutalmente las posibilidades discursivas; los contenidos posibles se han multiplicado junto con las alternativas tecnológicas, con la integración de nuevas comunidades al intercambio global de mensajes, con la expansión del mercado de entretenimiento e información, con la circulación masiva internacional de bienes y con el crecimiento cuantitativo del grupo de personas que en todo el mundo se integra a este flujo de datos, imágenes e historias. La abundancia y la complejidad de la oferta de comunicación se contraponen a un principio de la modernización, la sencillez creciente; la gente cada vez tiene menos tiempo y escoge sólo los mensajes más llamativos, aquellos cuyo contenido juzga de antemano aceptable o los que exigen un periodo relativamente breve para su adquisición, más aún, sólo escoge los mensajes que están en un formato relativamente conocido.



Esta economía de esfuerzos es posible debido a la especialización de los géneros discursivos, un fenómeno que ha estado presente a lo largo de toda la historia de la humanidad, y que en la época actual se manifiesta en una uniformidad estilística y genérica; el mercado de mensajes sólo admite emisiones que cumplan con ciertas características estructurales y formales, cierta duración o cierto desarrollo dramático, incluso necesitan parecerse a otras emisiones para ser identificada como un documental, como un comercial, una serie televisiva o una película cómica. Así, el universo contemporáneo de los mensajes está determinado principalmente por el rigor de los géneros y los estilos discursivos, y en consecuencia la industria encargada de elaborar las ofertas discursivas también dirige gran parte de sus esfuerzos a identificar y a reproducir estos géneros y estilos, que por lo demás están en constante evolución.

¿Y el reconocimiento del otro? ¿No induce este rigor genérico y estilístico a cierto canibalismo discursivo? ¿No es una forma de alienación esta endogamia de los discursos? Ésta es una discusión que no tiene respuestas fáciles, por lo pronto estas líneas sólo pueden abordar un aspecto del problema, el de la posibilidad de conocer a otros a través del conocimiento de su discurso. Sin embargo el individuo contemporáneo, otra vez debido a la economía de esfuerzos, tiende a escoger preferentemente los mensajes más próximos a su universo discursivo, a sus gustos, a su sector de mercadotecnia, etcétera, lo cual determina que la dinámica del mercado discursivo reduzca el alcance de los mensajes que fueron creados en otra ubicación sociocultural (en otra época, en una

comunidad marginal o en una ubicación geográfica distante, por ejemplo). Sin embargo una herramienta de la industria discursiva consiste en la representación de otros discursos —de hecho lo exótico tiene muy buena reputación en la mercadotecnia de las emisiones masivas—, en la reproducción de un discurso ajeno mediante los términos genéricos y estilísticos de uno cercano al emisor. El ensayo como género aspira a explotar esta virtud del discurso; no sólo comparte la intención del tratado de establecer definiciones precisas y de vincular su objeto con otros elementos de la realidad o con otras ideas, sino que también se aventura a proponer categorías y definiciones tentativas, nuevas perspectivas sobre un tema ya estudiado o una síntesis eficaz para un tópico cuyo estudio detallado resultaría demasiado escabroso para un público amplio. Es decir, el ensayo aspira utilizar el discurso para vincular su objeto con el cuerpo de conocimientos y experiencias previas de un sujeto a pesar de la distancia conceptual y cultural que podría separarlos.

Uno de los géneros discursivos relativamente modernos que iniciaron la tradición de la representación discursiva es la novela, de hecho muchas de las convenciones de este artificio de la comunicación se desprenden de los recursos estilísticos que ella impuso. El presente ensayo busca describir la forma en que en *La guerra del fin del mundo* la narración de la historia de Antonio Consejero y sus seguidores constituye la recreación de una mitología escatológica. En ese sentido, los conceptos principales de este texto estarán relacionados con la representación

discursiva, el mito escatológico y la novela *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa.

En el discurso confluyen los factores voluntarios y los inconscientes de la manifestación de la identidad, tanto de la colectiva como de la individual; dotado de estas facultades, el discurso puede encarnar cometidos culturales de gran dimensión, como en el caso del mito, y asumir relaciones con otros discursos ajenos a la realidad que le dio origen, entre las que destacan su representación por otro discurso. Esto es, el alcance del discurso trasciende su propia enunciación, los escuchas de una charla, los lectores de un libro, los espectadores de una pieza teatral; más allá de estas manifestaciones está la posibilidad de que el discurso original extienda su alcance a través de las representaciones que otras enunciaciones hacen, con mayor frecuencia producidas por otros emisores, como pueden ser una reseña, una crítica, un pastiche, una alegoría o una traducción. El ejemplo ofrecido por *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss permite explicar esta relación; el libro del antropólogo describe, en los términos genéricos y estilísticos del reporte científico, un discurso distinto, y para hacerlo requiere representar este segundo discurso.

El proceso de representación del discurso, descrito por Mijaíl Bajtín, entraña el fenómeno del reconocimiento del otro, el de la formulación de la identidad ajena mediante la reproducción intencional de su discurso, un artificio que constituye la esencia de muchos géneros discursivos actuales —el cine, las emisiones y las ediciones noticiosas, la publicidad y

aun algunas formas de disertación académica—. Esta subordinación que se establece entre los enunciados, que permite a un enunciado componerse de la articulación de otros, da pie a la jerarquización de los géneros discursivos, en la cual se reconocen como géneros sencillos aquellos que se pueden desempeñar como las unidades que integran los enunciados complejos. La pregunta de un interlocutor, una definición del diccionario o una carta podrían ser enunciados sencillos, mismos que pueden estar integrados en una novela, en un discurso o en una película, los cuales se desempeñarían como enunciados complejos.

Entre los enunciados complejos, destaca el mito por su singular articulación; el conjunto de normas genéricas y estilísticas que observa el discurso mítico está directamente vinculado a una amplia gama de funciones históricas, espirituales y sociales que son necesarias para la descripción de cada enunciación mítica particular. Sin embargo, a pesar de esta diversidad, en el mito se reconoce el origen de muchos gestos y comportamientos sociales compartidos por las culturas más diversas; un mecanismo colectivo que permite a los integrantes de una comunidad compartir los conocimientos, la memoria, la religiosidad, la cosmovisión y la cohesión de un grupo mediante una experiencia ritual.

El participante de una mitología no encuentra en ésta una respuesta a su curiosidad o un alivio a su conciencia, sino un sistema que además de dar coherencia a su universo y a su propia existencia, refleja la voluntad divina, y con ella el conjunto de conductas, principios y rituales que el universo exige de los individuos y sus colectividades. Una de las

manifestaciones de la mitología consiste en un sistema de modelos que representan el estado ideal de la naturaleza y los hombres, de tal manera que éstos determinan su conducta y sus ritos por tales modelos para propiciar la plenitud universal en manifestaciones como la fertilidad, la salud y el éxito en la guerra. El modelo está muy relacionado con los ciclos naturales —nacimiento, desarrollo y muerte—, y afecta a todas las cosas, de modo que el cosmos no puede excluirse de su cumplimiento. La creación y la destrucción del universo son las manifestaciones más importantes de toda mitología, en ellas suele reflejarse el sentido que una cultura da al mundo y a la vida. Precisamente en este aspecto mitológico se funda una de las convicciones más trascendentes: la expectativa de una existencia mejor tras el fin universal, que es el sustento de las creencias religiosas de una gran porción de la humanidad.

El discurso del mito escatológico ha estado sujeto a la evolución misma del discurso, que a su vez depende del desarrollo de aspectos como las tecnologías disponibles, la dimensión de las poblaciones, la extensión de los grupos lingüísticos y religiosos, la naturaleza de los sistemas económicos y políticos y de los acontecimientos históricos que contextualizar al discurso. Por otro lado, el mismo contenido de las cosmogonías se ve transformado y por naturaleza el mito tiende a registrar las diversas transformaciones que la historia y la cultura de las sociedades que lo acogen le imprimen. En este sentido, será pertinente hacer una breve revisión de la evolución del mito del fin del mundo que condujo a la enunciación de las escatologías que son consideradas en *La*



*guerra del fin del mundo*, particularmente las de tipo mesiánico asociadas con la tradición judeocristiana.

Tras la identificación de las formas discursivas del mito escatológico, corresponde identificar la novela como un género discursivo complejo que se caracteriza especialmente por la articulación de otros enunciados. Esta naturaleza integradora se manifiesta mediante una constante representación discursiva, la representación del pensamiento —propio o de otros—, de cartas, de diálogos o incluso de otras novelas, de modo que la representación del discurso mítico no debe resultar extraña, mucho menos cuando ésta se da de manera consciente. Para explicar esta relación, será necesario exponer los conceptos relacionados con los géneros y los estilos discursivos, además del mismo fenómeno de representación discursiva que el subgénero de la novela histórica supone.

Por otra parte, será necesario describir *La guerra del fin del mundo* en particular, destacando especialmente el valor mitológico que asumen los hechos narrados y el sistema que el autor utiliza para emplazar su enunciado novelístico.

En *La guerra del fin del mundo*, novela de Mario Vargas Llosa, se narra la historia de un grupo de hombres que se preparan para recibir el Juicio Final y emprenden una guerra contra quienes consideran el Anticristo, el gobierno republicano de Brasil. Así, a la luz de la descripción de la representación discursiva, la mitología escatológica y la morfología novelística se revelará la representación del discurso mitológico como un subenunciado de su discurso novelístico, en el que ficción, mitología y

documentación histórica se manifestarán articuladas. Vale la pena señalar que un tema principal de la novela del peruano es precisamente la relación entre discursos divergentes, en la que se reproduce una serie de discursos que se contradicen, se oponen y establecen definiciones y críticas recíprocas. La descripción de estos mecanismos y de esta representación discursiva constituye una tarea que, por una parte, analiza la forma en que Vargas Llosa integró el mito escatológico a su texto y, por otra, plantea una metodología para describir la articulación de discursos en la literatura u otros ámbitos. De este modo, este ensayo concluirá con la identificación y descripción de los mecanismos de representación discursiva que operan en *La guerra del fin del mundo*.

# 1. La representación discursiva

La novela *La guerra del fin del mundo* se basa en la descripción del mito del fin del mundo vivido por los campesinos rebeldes del sertón bahiano a finales del siglo XIX, y la exposición de tal representación constituye el objetivo principal de este trabajo. Se trata, pues, de la recreación novelada de un relato mítico cuya narración está integrada al relato más amplio que es la novela. Esta operación se describe concibiendo la novela como una expresión discursiva, dentro de la visión bajtiniana, la cual será preciso describir. La descripción de esta postura teórica vinculada a los conceptos del formalismo y el estructuralismo permitirá describir este fenómeno narrativo como sistema a la vez que se identifica en él la representación de un discurso.

## 1.1. El discurso

### 1.1.1. Antecedentes teóricos

Los antecedentes de este enfoque del estudio del discurso están vinculados al estudio de los textos literarios, en particular al que hicieron los formalistas rusos. Esta búsqueda parte de la identificación dual del discurso literario mediante dos conceptos: uno vinculado a su carácter de texto y otro más relacionado con lo que es referido en él.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fábula y trama (*sjuzet*) son dos categorías del formalismo ruso utilizadas para distinguir entre los elementos próximos al texto y las abstracciones que en su fondo subyacen,<sup>1</sup> quizás sea más asequible la distinción que Tzvetan Todorov hace entre historia y discurso,<sup>2</sup> para la cual la obra literaria "es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que podrían haber sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real",<sup>3</sup> de modo que se la debe aceptar como una convención, una abstracción siempre "percibida y contada por alguien";<sup>4</sup> y el discurso, "palabra real dirigida por el narrador al lector".<sup>5</sup>

Jakobson identifica en el *sjuzet* del cuento fantástico popular una serie de mecanismos discursivos a los que denomina funciones, y Propp se preocupa por estudiar la regularidad con que éstas intervienen en las historias y determina que éstas son elementos estables. Estas dos aportaciones al estudio del discurso literario muestran la relación entre fábula y *sjuzet*, en la cual los constituyentes y las particularidades de la

---

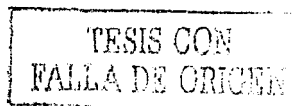
<sup>1</sup> D.W. Fokkema y Elrud Ibsch, "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética", en *Teoría literaria*, compilado por Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre, UNAM, 1996, p. 83. Debe tenerse en cuenta que aquí no se pretende encontrar la literariedad de la novela, sino la descripción sintética de sus elementos pertinentes al estudio del mito del fin del mundo.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, p. 161.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 177.



primera explican la naturaleza fundamental de la segunda. A estos conceptos se une la valoración de la forma en la percepción artística que hace Shklovsky: "No sentimos lo habitual, no lo vemos, lo reconocemos[;] la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma."<sup>6</sup> De aquí surge la visión de la obra literaria como una unidad cuya integración permite la aparición de un significado superior al de la suma de sus partes, y tal unidad está vinculada a la definición de "ficcionalidad" como una tercera forma de verdad, paralela al sentido común y al método científico, que es producto de la estructura propia del relato.<sup>7</sup> Roman Jakobson hace una clasificación de las funciones del lenguaje determinada por el elemento predominante del sistema comunicativo al que está referido el discurso, para la cual los elementos pueden ser el hablante, el contexto, el mensaje, el oyente, el contacto y el código. Siguiendo este esquema, este autor establece la función poética para el discurso que se refiere al mensaje mismo, a la vez que señala que "la adaptación de medios poéticos para algún propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria".<sup>8</sup> Esta visión del tejido del relato se refleja notablemente en la visión vigente del texto narrativo como el resultado de una técnica de construcción y de la vinculación sistemática y ordenada de sus episodios.<sup>9</sup>

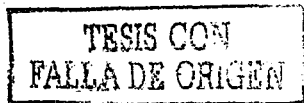
---

<sup>6</sup> Einchbaum, Boris, "La teoría del 'método formal'", en *Teoría literaria*, pp. 99-100.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 85. El concepto original de Gustav Spet es "verdad poética".

<sup>8</sup> Roman Jakobson, "Lingüística y poética", en *Teoría literaria*, pp. 131-134.

<sup>9</sup> D.W. Fokkema y Elrud Ibsch, *op. cit.*, p. 83.



Esta visión no llega al extremo de considerar que la integración de los elementos de una narración sea la que dota a ésta de su valor significativo, del mismo modo que el estudio de un texto no puede limitarse a sus componentes. Si bien gran parte de la crítica formalista estaba orientada a rechazar los enfoques subjetivistas de finales del siglo XIX, su enfoque no limita el origen de la naturaleza literaria del texto a la estructura que sustenta a éste. La fuente de su singularidad también es reconocida en el proceso comunicativo que se establece entre el creador y el receptor por otros teóricos rusos, por ejemplo, Jean Mukarovsky afirma que "la obra de arte [...] está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo".<sup>10</sup> El concepto del "objeto estético" (*ästhetische Gegenstand*) como la abstracción percibida de la obra artística tuvo distintas visiones; de un lado, Ingarden propuso la posibilidad de que los distintos espectadores percibiesen un mismo *ästhetische Gegenstand*, mientras el mismo Mukarovsky defendió las ventajas de que el artefacto (la manifestación material) produjese distintas concreciones, y afirmó que la obra de arte debe ser estudiada como signo, como estructura y como valor. Aunque estas posturas parten del valor intrínseco del *ästhetische Gegenstand*, debe destacarse que tienen en común la valoración de su percepción individual como parte del fenómeno artístico mismo. La calidad del signo de

---

<sup>10</sup> Jean Mukarovsky, "El arte como hecho semiológico", en *Teoría literaria*, p. 123.

realidad referida a otra realidad<sup>11</sup> lleva a Jean Mukarovsky a demandar atención especial para el estudio de "la 'cosa' (del *signifiant*, dentro de la terminología de Saussure) que representa la obra de arte en el mundo de los sentidos"; en este orden de ideas, la literatura, observa Mukarovsky, por ser palabra y expresión artística simultáneamente, debe ser abordada desde la perspectiva de la semiología y sus disciplinas afines.

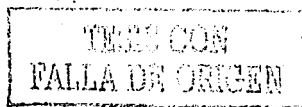
[...] Con el término signo se significa siempre algo que se desprende naturalmente de la circunstancia de que el signo debe ser entendido del mismo modo por su emiteente y por su receptor. Ciertamente este "algo" se ofrece en el signo autónomo sin una determinación visible.<sup>12</sup>

Mukarovsky vincula esta determinación con el contexto total de los fenómenos sociales y define la autonomía del signo representativo en términos de la crítica a las escuelas individualistas que precedieron a los formalistas y quienes supeditaban la valoración del signo a la experiencia psicológica de su receptor. Luego identifica un doble significado en la obra de arte, que se refiere al "valor comunicativo específico que es independiente del asunto (sujeto)" y al significado comunicativo. Así, la literatura pertenece a las artes "en las cuales hay un sujeto (tema, contenido) y en las que el tema, el asunto, parece operar desde el primer

---

<sup>11</sup> *Idem*. Esta valoración es muy útil al estudio semiológico; a partir de ella es posible comprender este ensayo como una entidad referida a la realidad conjunta del mito escatológico y de *La guerra del fin del mundo*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 124. No se olvide que precisamente esta valoración autónoma del texto es la que critica Bajtín.



momento como significado comunicativo de la obra".<sup>13</sup> De esta naturaleza de la literatura se desprende el parecido entre ella y el "signo meramente comunicativo", con la salvedad de que "la relación entre la obra de arte y la cosa designada no posee un significado existencial, ni en los casos en los que defiende y afirma algo".<sup>14</sup> Sin embargo la concepción del tema "como 'real' —a veces también como documental— o como 'ficticio', o que oscile entre estos dos polos",<sup>15</sup> es considerada por Mukarovsky como trascendente para la estructura de la obra de arte, de hecho señala la presencia de esta dualidad en la novela histórica y la biografía novelesca.

La pretendida autonomía del signo es criticada por Mijaíl Bajtín, quien plantea que los enunciados,<sup>16</sup> unidades básicas del discurso, "reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración".<sup>17</sup> En una novela, pues, el

---

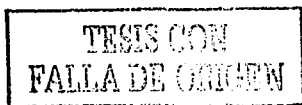
<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> En ruso *vyskazyvanie*, que equivale tanto a *enunciado* (como resultado, la traducción más común en español) como a *enunciación* (como proceso), en la exposición relativa a los géneros discursivos se emplearán de manera indistinta. Tatiana Bubnova, "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", en *Metodología de la crítica literaria*, p. 241.

<sup>17</sup> Este enfoque se contrapone a la pretendida autonomía del signo, pues las condiciones en que es emitido son consideradas como factores para la determinación





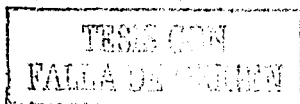
discurso queda plasmado desde las mismas características editoriales del libro que lo transmite, elementos que antecederían a las mismas convenciones que el género ha establecido para el texto novelístico. Éste es el sentido en el cual la perspectiva de Bajtín difiere del formalismo, él identifica la naturaleza del discurso con sus condiciones de composición y estructuración, y no exclusivamente con la relación entre *ästhetische Gegenstand* y el receptor del texto.

El universo de un relato no es autocontenido. Si bien sus elementos pueden referirse a otros dentro del sistema, el discurso que los contiene ocurre en un contexto externo, el mundo, los otros discursos, su autor, otros autores, los lectores, etcétera. Roland Barthes describe el carácter externo de este ámbito como la situación del relato, "otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otras sustancias (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etcétera)".<sup>18</sup> Parte de esta situación puede identificarse como un contexto particular, como la relación de Mario Vargas Llosa con los acontecimientos, el hecho de que Canudos pertenezca a los registros de la historia, la distancia temporal entre el autor y los acontecimientos narrados, el origen de los temas y los estilos discursivos que la novela refleja; otra parte debe comprenderse como un

---

de su valor, "El problema de los géneros discursivos", Mijaíl Bajtín, en *Estética de la creación verbal*, p. 248.

<sup>18</sup> Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, p. 29.



protocolo, en este caso un libro impreso de distribución masiva, escrito en español o traducido a otra lengua, compuesto dentro de las convenciones del género novelístico y afín a la definición genérica "novela histórica".

### 1.1.2. El enunciado

El discurso siempre se presenta mediante la intervención de alguien; en una respuesta en un diálogo, una pregunta, un saludo, las instrucciones para armar una mesa, una novela; siempre en forma de enunciados, pues el enunciado es el estado natural del lenguaje y el discurso, su "unidad real", en términos de Bajtín.<sup>19</sup> Las características del enunciado descritas por Bajtín se refieren a tres ámbitos: su intencionalidad, su extensión y su conclusión.

Un enunciado se encuentra siempre después de otro y antes de un enunciado siguiente, de modo que los enunciados precedente y siguiente son sus límites reales, y es el cambio de sujetos discursivos lo que establece su inicio o su final. Resulta sumamente importante comprender cada enunciado como parte de una sucesión continua de enunciados, pues de este modo se identifica cada uno como la respuesta a los anteriores y como una demanda de respuesta. Un enunciado es producido siempre en el contexto de una cadena de similares —y en tal sentido el proceso comunicativo de Bajtín propone una extensión del de Saussure, "todo

---

<sup>19</sup> Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 260.

hablante es de por sí un contestatario"—<sup>20</sup> y en su emisión no interviene sólo la voluntad del autor, también está involucrada la respuesta que éste da a los enunciados precedentes y, sobre todo, la respuesta que el receptor (oyente, lector) ya está experimentando, "a veces, a partir de las primeras palabras del hablante".<sup>21</sup>

La intencionalidad constituye uno de los factores de la conclusión de un enunciado, pues éste concluye cuando la intención ha sido cumplida, cuando ya es posible formular una respuesta a él; lo cual conduce a considerar agotado su tema específico. Objetivamente, un enunciado no puede agotar tema alguno, mas el enunciado expresa su tópico particular de modo que en sus circunstancias específicas lo agota,<sup>22</sup> de lo que puede inferirse que cumple la intención discursiva de su autor. Además del agotamiento del tema y del cumplimiento de la intención discursiva, la estructura misma del enunciado indica su conclusión, pues el enunciado está compuesto por formas genéricas estables.<sup>23</sup>

Si bien "la voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado"<sup>24</sup> la referencia del

---

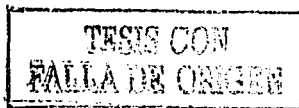
<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> En algunos casos lo agotará completamente: "sí", "treinta pesos", etcétera.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 266-267, *et vid.* Tatiana Bubnova, "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", en *Metodología de la crítica literaria*, p. 241.

<sup>24</sup> Bajtín, Mijaíl, *op. cit.*, p. 267.



discurso *a priori* al oyente a través de la forma típica elegida expresa una relación directa con el otro en el momento mismo de la emisión, de este modo se expresan en él la personalidad del oyente y el entorno en que se emite. Debido a que todo hablante está vinculado a una intención discursiva, el enunciado está sujeto siempre a los géneros discursivos; aquél recurre a estas formas típicas con la misma inmediatez con que acude al lenguaje.<sup>25</sup>

La intención discursiva del hablante, con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y desarrolla dentro de una forma genérica determinada. [...] Nos expresamos únicamente mediante determinados géneros discursivos, es decir, todos nuestros enunciados poseen unas formas típicas para la estructuración de la realidad relativamente estables.<sup>26</sup>

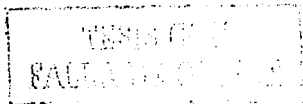
### 1.1.3. La jerarquía de los enunciados

Para cada ámbito existe un repertorio abundante de géneros, lo que determina la existencia de un gran número y de una amplia heterogeneidad de ellos, clasificados por Bajtín como primarios y secundarios. Estos últimos son característicos de las "condiciones de la

---

<sup>25</sup> De hecho se puede asumir que los niños que aún no hablan conocen antes los géneros discursivos que sus contenidos, de este modo expresan su bienestar o su desagrado sin palabras.

<sup>26</sup> Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, p. 267.



comunicación cultural más compleja",<sup>27</sup> principalmente escrita: novelas, investigaciones científicas y grandes géneros periodísticos, entre otros vinculados a la comunicación artística, científica, política (por supuesto, a este grupo pertenecen tanto el mito como la novela). Los géneros primarios son absorbidos por los géneros complejos, y en esta condición "pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros", como puede ocurrir en el caso de *La guerra del fin del mundo* con las notas periodísticas del *Jornal de Noticias*, que están subordinadas al grueso de la novela. Éste es un caso especial, pues una crónica parlamentaria, como las del capítulo Dos, está compuesta por géneros discursivos primarios que aparecen en forma de intervenciones de los diputados o de glosas del redactor, mas la misma relación que existe entre estos componentes y la nota íntegra es la que media entre ésta y la novela completa.<sup>28</sup>

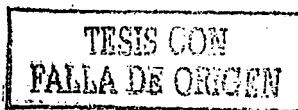
## 1.2. El mito y la literatura como discursos narrativos

El desarrollo del mito constituye un ejemplo de cómo la evolución de los géneros está vinculada a las transformaciones estilísticas. Por una parte, el mito arcaico siempre está sujeto a las variaciones, omisiones,

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>28</sup> Bajtín advierte la falta de una descripción de los géneros discursivos primarios a partir de sus enunciados, pues "el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan". *Op. cit.*, p. 250.



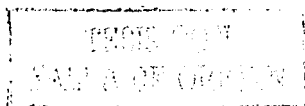
adiciones, traducciones y confusiones<sup>29</sup> producidas en el transcurso de su transmisión oral. Además de los relatos míticos, las comunidades arcaicas producen y reproducen otros tipos de relato, con sus unidades temáticas y composicionales propias, los cuales desarrollan su estilística particular,<sup>30</sup> misma que participa de la de la mitología y, a su vez, es susceptible de afectar la de ésta. Por otra parte, debe entenderse este tipo de relato como una experiencia vigente de su comunidad, por lo que acontecimientos específicos como migraciones, cambios de hábitos, adquisiciones tecnológicas, escisiones, guerras y rivalidades producen alteraciones inmediatas en los relatos. Éstos también han sido afectados significativamente por la adquisición de la escritura de sus culturas, tal es el origen del libro sagrado, que pierde en flexibilidad como relato lo que gana en trascendencia como objeto de culto perenne, además de que los textos míticos pueden trascender tanto las fronteras de la nación que los crea como su época.<sup>31</sup> Incluso los textos no dejan de comunicarse entre sí, la estilística irania y sumeria se puede apreciar en las páginas bíblicas, al igual que en los textos griegos la individualidad del autor es decisiva para el estilo de los relatos, al grado que mitología y literatura se entreveran.

---

<sup>29</sup> En realidad, todas estas posibles alteraciones constituyen una fuente misma del mito.

<sup>30</sup> Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia y religión*, pp. 114-125.

<sup>31</sup> Lévi-Strauss destaca el registro de diversos relatos míticos de pueblos indígenas ahora canadienses durante los últimos dos siglos, Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 1987, pp. 58-62.



En este desarrollo es necesario apreciar la vinculación de los estilos, la manera en que éstos definen y transforman los géneros:

Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo.<sup>32</sup>

### 1.2.1. Dialogismo

Una fuente natural de la literatura es precisamente la influencia y la recreación de otros géneros y de otros estilos,<sup>33</sup> el vínculo de cada enunciado literario con la individualidad de su autor es un vínculo que abarca el universo lingüístico y comunicativo de éste; las palabras en el enunciado literario llevan el significado que las caracteriza en los géneros discursivos que el autor consumió,<sup>34</sup> los estilos de su época y de su lugar (no sólo los estilos literarios, los estilos de los géneros discursivos cotidianos y coloquiales) están presentes en la confección del estilo del escritor: Al mismo tiempo, la literatura produce y consume temas,

---

<sup>32</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 254.

<sup>33</sup> Un tema frecuente en la narrativa desde el romanticismo es la invención de relatos míticos.

<sup>34</sup> “[...] La expresividad de las palabras no viene a ser la propiedad de la palabra misma en tanto que unidad de la lengua, y no deriva inmediatamente de los significados de las palabras; o bien representa una expresividad típica del género, o bien se trata de un eco del matiz expresivo ajeno e individual que hace a la palabra representar la totalidad del enunciado ajeno como determinada posición valorativa.” Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 279.

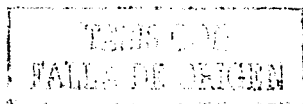
convenciones discursivas, innovaciones y alteraciones lingüísticas, es decir, el estilo y el género literarios son producto de una activa interacción de diversos géneros discursivos:

En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos no sólo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios. [...] Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, éstos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc.<sup>35</sup>

*La guerra del fin del mundo* es una novela cuyo estilo busca recrear este dialogismo; su enunciación reproduce elementos temáticos y composicionales de una mitología (en parte real, en parte ficticia) de modo que ésta debe aceptarse como tal dentro de la ficcionalidad del relato.

---

<sup>35</sup> Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 254.



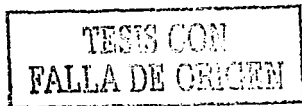


### 1.3. El discurso narrativo novela

El mecanismo fundamental de *La guerra del fin del mundo* es la interacción entre las múltiples voces narrativas. Las distintas perspectivas de los hechos son generadas por un universo de posibilidades narrativas, cuya combinación simultáneamente construye la historia y la permite conocer. La descripción de este complejo parte de considerar el discurso narrativo como un sistema que se desenvuelve a diversos niveles.

Barthes propone entender discurso como una "gran frase" y utilizar una "lingüística del discurso", y en esta homología, cada morfismo del discurso, cada género discursivo, tendría su propia "lengua" (entendida como repertorio de elementos y de reglas de combinación). La novela y el mito pueden entenderse como expresiones de la lengua del relato, y poseen una "gramática" que determina sus estructuras y contenidos, de hecho las definiciones de la novela, el cuento, el relato mítico y demás géneros del relato describen de una u otra forma la tipología de la "gramática" de los relatos pertenecientes a un mismo género. Esta tipología es relativamente flexible y cada género puede admitir mucha o poca variabilidad en su tipología; la de la novela actual se caracteriza por su flexibilidad, de modo que admite en ella elementos y "microestructuras" propias de otros géneros o morfologías sintácticas, sobre todo dentro del ejercicio del dialogismo bajtiniano.

*La guerra del fin del mundo* es una novela acerca del mito escatológico: acerca de la restauración virtuosa del mundo que necesariamente sigue a



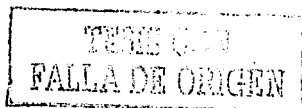
su destrucción; es un relato acerca de un tipo de relato. Esta novela reelabora las características estructurales de los distintos niveles del mito cíclico dentro de sus propios niveles sintácticos. De este modo, la novela es simultáneamente una recreación más de este mito, una reflexión sobre la raigambre de este mito en la humanidad y un espacio de convivencia entre versiones distintas del mito cíclico, pero sobre todo un divertimento logrado a partir de la recombinación de los elementos estructurales de mitos ampliamente arraigados y de la síntesis del mito que Antonio Conselheiro encarna. Este trabajo lúdico de Vargas Llosa, acaso el que justifica la novela entera, es perceptible a través del estudio de los niveles de sentido propuestos por Roland Barthes.

La gramática del relato, al igual que la que opera para la frase, identifica unidades y las clasifica en categorías que operan dentro de niveles propios. Barthes define estos niveles (en orden descendente) como narración, acciones y funciones. El nivel de sentido más general del relato se refiere a la acción, la experiencia, en la cual se comunica el relato, la cual, cuando comunica una novela, también establece la identidad formal del lector y del narrador.<sup>36</sup> Esta identidad reside en el texto mismo, se expresa a través de sus signos y no se refiere a la existencia de un escritor y un lector en el "mundo real".

### 1.3.1. El sistema de la narración y la articulación de

---

<sup>36</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 25.



## la novela

El sujeto de la narración es una persona formal constituida por los signos de narratividad que en la novela le dan vida, "los signos del narrador son inmanentes al relato".<sup>37</sup> En ocasiones esta persona se presenta a través de signos explícitos, como el *yo* que representa al autor del texto, un personaje creado por el autor, el autor ficticio de unas cartas o los participantes de una conversación. En el caso de la novela, se trata de una clase especial de discurso cuyos signos narrativos particulares configuran "un universo autárquico, que fabrica sus dimensiones y sus límites ordenando su Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos".<sup>38</sup> Se trata de una modalidad discursiva vinculada íntimamente a la sociedad burguesa, con protocolos mucho menos exigentes que los que caracterizan al relato mítico, a la tragedia clásica, al texto sagrado o al drama escénico; no se exige una situación especial, un ritual, la presencia de un sacerdote o de un actor, los requisitos para compartir este discurso son los mínimos posibles, pues su lectura pretende ser asequible para cualquiera en un mundo de una muy extensa diversidad cultural, acaso poder leer, contar con la traducción apropiada y saber lo que se espera de una novela.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 26. Barthes describe otras definiciones de la identidad del emisor, pero asume como suyo el punto de vista de que "narrador y personajes son esencialmente 'seres de papel'".

<sup>38</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 35.

El universo que habita entre las pastas de *La guerra del fin del mundo* sigue el orden que su género discursivo establece, así en el primer vínculo con el lector surge la descripción del Consejero, “el hombre era tan alto y tan flaco que parecía siempre de perfil”, y como parte de su descripción, sus acciones, “aparecía de improviso, al principio solo, siempre a pie, cubierto por el polvo del camino”.<sup>39</sup>

### 1.3.2. Los personajes y las acciones

La presencia de los personajes<sup>40</sup> en un relato puede explicarse de dos maneras: pueden comprenderse como los sujetos de las acciones —“el personaje es el sujeto de la proposición narrativa”—<sup>41</sup> o como las entidades que las acciones definen como referentes de la narración. La definición de la perspectiva estructural tiende hacia la segunda visión, y define al personaje en términos de sus atributos o como la abstracción de una serie de predicados contenidos en el relato. De este modo se explica la visión de Greimas: “La isotopía narrativa está determinada por una cierta perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como

---

<sup>39</sup> *La guerra del fin del mundo*, p. 9.

<sup>40</sup> La diferencia entre *personaje* y *actante* no es de gran relevancia para este trabajo, de modo que se usarán de manera indistinta. Cuando se mencione uno u otro, deberán asumirse las relaciones que el análisis estructural identifica con los actantes.

<sup>41</sup> Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 260.

una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes o actuados."<sup>42</sup>

La configuración de los capítulos y los apartados de *La guerra del fin del mundo* procura simplificar esta perspectiva antropocéntrica, de modo que cada unidad de texto procura describir y narrar sólo los acontecimientos que ocurren a un individuo o a un grupo de ellos dentro de un espacio y un tiempo delimitados por la presencia y la condición de ellos. Así, la primera sección de cada apartado del primer capítulo se refiere exclusivamente a lo que acontece al Consejero desde su peregrinación hasta su llegada a Canudos. En este ejemplo los seguidores del santón integran una entidad que también puede identificarse como el sujeto de diversas acciones y conductas, en el siguiente párrafo, una cuadrilla de policías y el séquito de seguidores del Consejero asumen el papel de personajes:

¿Eran cien, cinto cincuenta, doscientos? Había tantos hombres como mujeres entre ellos y la mayoría parecía salir, por la ropa que vestían, de entre los más pobres de los pobres. Todos mostraban —así lo contarían a sus mujeres, a sus queridas, a las putas, a sus compañeros, los guardias que regresaron a Bahía— unas miradas de inquebrantable resolución. Pero, en verdad, no tuvieron tiempo de observarlos ni de identificar al cabecilla, pues apenas el Sargento jefe les ordenó entregar al que le decían Consejero, la turba se les echó encima, en un acto de

---

<sup>42</sup> A. J. Greimas, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Análisis estructural del relato*, p. 42.

flagrante temeridad, considerando que los policías tenían fusiles y ellos sólo palos, hoces, piedras, cuchillos y una que otra escopeta.<sup>43</sup>

En este fragmento, la reacción de los seguidores del Consejero no sólo constituye una acción y una conducta, sino también revela un discurso, y en este sentido es procedente la definición de Julia Kristeva: "Un actante no es otra cosa sino el discurso que asume o por el que está designado en la novela. La característica de las transformaciones actanciales se apoyará en las relaciones entre los discursos de los distintos actantes, tal como se establecen en el interior de un mismo enunciado actancial."<sup>44</sup> Esta definición coincidiría con el complemento que ofrece Todorov del personaje como "el conjunto de atributos predicados del sujeto en el transcurso de un relato",<sup>45</sup> y está vinculada a la resistencia tradicional del análisis estructural "a tratar al personaje como a una esencia";<sup>46</sup> de este modo es posible considerar, por ejemplo, al séquito del Consejero como un actante en ciertas circunstancias y como una pluralidad de personajes en otras, en coincidencia con la consigna estructuralista de "definir al personaje no como un «ser», sino como un

---

<sup>43</sup> *La guerra del fin del mundo*, pp. 32-33.

<sup>44</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela*, p. 188.

<sup>45</sup> Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 261.

<sup>46</sup> Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, p. 22. Esta resistencia está vinculada a la tradición del siglo XIX de atribuir al personaje, como persona, el peso fundamental del relato.



«participante»<sup>47</sup>. Acerca de las concepciones de Greimas, Todorov y Bremond del personaje, Barthes destaca como el punto principal de coincidencia “definir el personaje por su participación en una esfera de las acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables”,<sup>48</sup> y propone estudiarlos dentro de dicha esfera, a condición de entender las acciones no “en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel [las funciones], sino en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar).

Greimas<sup>49</sup> propone describir el relato a partir de tres construcciones sintagmáticas:

- a) Los sintagmas de desempeño (pruebas);
- b) Los sintagmas contractuales (establecimientos y rupturas de contratos);
- c) Los sintagmas disyuncionales (partidas y retornos).

Estos sintagmas son utilizados por Greimas para identificar, por una parte, la estructura de las secuencias que conforman un relato mítico, y por otra, para establecer la naturaleza y las relaciones de los actantes en dicha estructura, y a partir de éstas elaborar un diccionario en el que se

---

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 23.

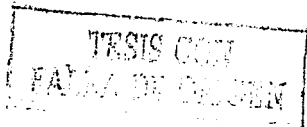
<sup>49</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 44.

atribuyen valores generales y propiedades contextuales a los elementos explícitos del relato. Este procedimiento, además de explicar las transformaciones de los actantes y desarrollar un esquema que explica el conjunto de las interacciones que sostienen en un relato mítico, resulta útil para establecer las tipologías básicas de los actantes que intervienen en el mito artificial del fin del mundo desarrollado en *La guerra del fin del mundo*.

Al aislar los personajes y las acciones para su estudio, es pertinente entender el sentido de un elemento como "la posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad";<sup>50</sup> es decir, esta relación con el resto de la obra se puede explicar también en términos de la "gramática del relato". El aislamiento y la identificación de la acción dentro de una tipología finita —dentro de una serie limitada de categorías— permite reconocerla como una función, misma que representa una unidad interna de otras acciones más extensas o del relato mismo (debe considerarse la noción de síntesis de Barthes, en la cual una secuencia puede contener un grupo de secuencias menores). Las funciones están organizadas en secuencias que se presentan como tríadas de funciones: una función abre la posibilidad de la acción, otra realiza la virtualidad mediante un acto o una conducta y una última cierra

---

<sup>50</sup> Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, p. 159.





el proceso en forma de resultado alcanzado.<sup>51</sup> Un acontecimiento puede participar en dos secuencias como dos funciones distintas, la llegada de los peregrinos a Canudos puede ser el cierre de la secuencia "peregrinación" y la apertura de "establecimiento". Además, cada función puede calificarse desde distintas perspectivas dependiendo del agente que la califique; esta propiedad puede derivarse de una oposición sencilla, como la que se da entre un bando victorioso y otro derrotado, pero también de una más complicada, como la que plantea a los yagunzos defendiendo la ciudad de Dios o invadiendo la hacienda del Barón de Cañabrava, "todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción".<sup>52</sup>

En el relato, toda situación plantea, desde algún punto de vista, una situación que puede mejorar o empeorar, por lo que cada tríada puede plantearse como un mejoramiento a obtener o una degradación posible; la primera función establece la situación inicial, la segunda el proceso de mejoramiento o de degradación y la tercera el mejoramiento/deterioro logrado o no logrado. En este sentido, es posible estudiar el conflicto de *La guerra del fin del mundo* desde una visión cruzada de los tipos; las acciones transcurren en el horizonte de una degradación previsible, los yagunzos emprenden una rebelión absurda y sin esperanza, y su radicalización

---

<sup>51</sup> Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, pp. 99-101.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 102.

cada vez tiene resultados más violentos. Para los yagunzos la historia consiste en un mejoramiento a obtener; la degradación aparente, el recrudescimiento de la guerra y la intensificación de las penalidades representan el proceso de mejoramiento esperado, aun cuando tal mejoramiento final no ocurra. De tal suerte es posible sintetizar las reglas básicas de combinación de las funciones de un relato:

- a) Un relato puede alternar un ciclo continuo de fases de mejoramiento o de degradación. En este caso, la pausa entre una sucesión de degradaciones puede considerarse un proceso de mejoramiento.
- b) "Se puede considerar que el fracaso de un proceso de mejoramiento o de degradación en curso resulta de la inserción de un proceso inverso que le impide llegar a su término normal."
- c) La misma serie de acontecimientos no puede al mismo tiempo y en relación con un mismo agente, caracterizarse como mejoría y como degradación. Esta simultaneidad se vuelve en cambio posible si el acontecimiento afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos: la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro.<sup>53</sup>

Estas reglas se combinan y se amplían conforme crece el número de agentes o personajes involucrados, pues es posible la intervención de un

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 102-104.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

aliado o de un adversario, a su vez para éstos las acciones desempeñan funciones distintas según la naturaleza de la alianza, el mecanismo que se utiliza para vencer al adversario o las circunstancias que propician el enfrentamiento. Bremond establece la categoría de "falta" para las secuencias en las cuales la tarea es cumplida "al revés", "los procesos nocivos son considerados como medios, en tanto que las reglas aptas para asegurar o conservar una ventaja son tratadas como obstáculos";<sup>54</sup> puede ocurrir que el héroe sea inducido al error, como en el caso de Galileo Gall —el anarquista escocés que busca llegar a Canudos para combatir junto a un movimiento libertario—, quien cumple su tarea obteniendo un resultado equívoco, o que el personaje emprenda una tarea prohibida desafiando las reglas prescritas, como el padre Joaquim de Cumbe, quien oficia en Canudos y apoya a los rebeldes a pesar de la prohibición de las autoridades y del arzobispado.

Las dimensiones de esta tipología comprenden los siguientes tres elementos:

—la estructura del cumplimiento de la tarea y sus desarrollos posibles;

—los participantes de la relación de alianza postulada por la intervención de un aliado;

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 115.

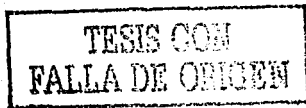
—las modalidades y las consecuencias de la acción emprendida frente a un adversario.”<sup>55</sup>

Bremond define las posibles modalidades con estos enunciados: el cumplimiento de la tarea, la intervención del aliado, la eliminación del adversario, la negociación, la agresión, retribuciones: la recompensa y la venganza, el proceso de degradación, la falta, la obligación, el sacrificio, la agresión sufrida y el castigo. Con respecto a estos enunciados, es posible describir las relaciones de los personajes con ellos en los términos del modelo de Todorov, el cual plantea tres posibles vínculos entre los personajes: comunicación, deseo y participación —muy semejantes a los esbozados por Barthes—. Estos vínculos pueden expresarse, como lo plantea Greimas, también en términos de su negativo, es decir, rechazo, omisión y lucha, o bien en las relaciones más complejas que se pueden establecer a partir de los términos de oposición o pasividad. Esta tipología permite construir enunciados simples y modelos de combinaciones entre actantes y predicados.

En cuanto a la combinación de las distintas secuencias, el mecanismo que la determina es la repetición, que desde los estudios de Propp ha sido identificada como uno de los componentes fundamentales de la estructura de las acciones, de los personajes o de los detalles del relato. Todorov clasifica las modalidades de la repetición bajo la designación de tres figuras retóricas: antítesis, gradación y paralelismo (este último

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 106.



manifestado en ocasiones como paralelismo de secuencias y en otras como paralelismo de formas verbales en circunstancias similares).<sup>56</sup>

### 1.3.3. Espacio y tiempo narrativos

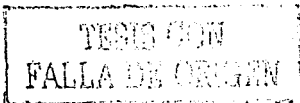
Los mecanismos generales de estructuración de las secuencias determinan un patrón para la relación del personaje con el relato —concretamente con el héroe, identificado como “mediador personalizado entre la situación-antes y la situación-después”, en términos de Greimas—,<sup>57</sup> patrón que Mijaíl Bajtín utilizó para clasificar la novela conforme sus características, con la observación de que dichos patrones están vinculados con el desarrollo histórico de la novela y rara vez se presentan en estado puro. Las categorías de esta clasificación corresponden a las novelas de vagabundeo, las de pruebas, las biográficas y las de educación.

Cuando en la novela la exposición de la heterogeneidad social y espacial de un universo es el elemento principal, Bajtín la define como novela de vagabundeo. En ésta, el protagonista sólo representa un punto que se mueve en el espacio y no constituye por sí mismo el centro de

---

<sup>56</sup> De este modo, es posible identificar la figura del Barón como antítesis estética de la del periodista, o la fragilidad de la apariencia física del Coronel Moreira César como la de su energía interna; la gradación aparece en la forma en que el Bealito asume paulatinamente el ascendente de su papel dentro de la sociedad de Canudos; el paralelismo puede identificarse en el mecanismo de narración de la procedencia de los apóstoles del Consejero.

<sup>57</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 43.



atención artística del novelista. Esta modalidad de narración caracteriza en los dos primeros capítulos al Periodista, quien aparece sólo como catalizador de la narración de los hechos que otros personajes protagonizan sin que su intervención tenga una trascendencia central en esa parte de la novela. Otro es el destino del Consejero, cuyo personaje, a lo largo de los pasajes que protagoniza, ejerce un peso decisivo, al grado que los otros personajes y las acciones en que interviene están supeditados a su actuación; este mecanismo narrativo es descrito como novela de pruebas, y caracteriza aquellas novelas en cuya trama el protagonista y su aventura son el centro de su universo. La trama se compone de una serie de pruebas en las cuales el personaje conserva una virtud o un grupo de virtudes y de este modo sale de las pruebas victorioso o derrotado.

Mientras en la novela de pruebas el tiempo está determinado por el tiempo de la aventura, en la novela biográfica la narración está ceñida al tiempo biológico, al tiempo de la vida del héroe, y son los acontecimientos típicos de cualquier vida los principales en este tipo de novela, aun cuando éstos pueden estar vinculados a determinado asunto. En este tipo de novela la esencia del personaje se mantiene inmutable, a diferencia de la novela "de educación" (*Erziehungsroman* o *Bildungsroman*), en la cual la transformación del personaje es el rasgo característico.<sup>58</sup> Bajtín destaca

---

<sup>58</sup> Mijaíl Bajtín, "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", en *Estética de la creación verbal*, pp. 200-213.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

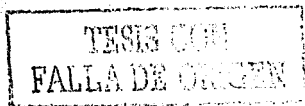
que la mutación del héroe en esta categoría no se refiere a la transformación social (de mendigo a adinerado), a la relación con el objetivo (aproximación o alejamiento) o al cumplimiento de su destino (condena, o su evasión, o premio, o su pérdida), sino a la transformación esencial del personaje.

El fenómeno de la narración es explicado por un equívoco entre temporalidad y causalidad en el texto, según Barthes,<sup>59</sup> el cual se explica tanto por el orden de lectura que el texto plantea como por las relaciones que los tiempos verbales usados establecen. Este autor identifica el pretérito indefinido del francés —únicamente usado en el francés escrito y equivalente al pretérito castellano— como propio del enunciado de la novela, y destaca la función que tiene como una referencia entre dos acciones, la enunciación y la acción enunciada, que son expresadas simultáneamente al usar tiempos verbales como “cantó”, “había cantado” y “cantaría” (en contraste con otros como “canta”, “cantaba”, “ha cantado” y “cantará”, que requieren una frase como “hace una hora”, un déctico temporal, para definir su temporalidad).<sup>60</sup> En la novela histórica esta manifestación de la narratividad no resulta acotada por la existencia de fechas definidas, pues la creación de un ámbito temporal y autónomo se desprende precisamente de este tipo de elementos estilísticos

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, “La escritura de la novela”, en *Metodología de la crítica literaria*, p. 145.

<sup>60</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, “Tiempo del discurso”, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 357-363.



vinculados con el género discursivo de la novela, en el cual "los comportamientos que expone mantienen entre sí relaciones de anterioridad y de posterioridad",<sup>61</sup> con independencia del carácter histórico de su tema.<sup>62</sup> En virtud de esta capacidad del texto narrativo de simular "lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad", la unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un algoritmo,<sup>63</sup> pues sus secuencias, sus oraciones y sus recursos ficcionales constituyen un mecanismo que en un universo simula la existencia de un tiempo distinto al del lector, la "imagen de un orden". El tiempo de un relato es generado a partir de la enunciación que hace el relato,<sup>64</sup> la cual crea un tiempo presente (el de la enunciación misma) generador de todas las demás estructuras temporales en un vínculo definido por Ducrot y Todorov como "la representación del tiempo en relación con la instancia de la enunciación".<sup>65</sup>

El espacio de la narración en *La guerra del fin del mundo* es sometido a diversas operaciones: desplazamientos, derivaciones, ubicuidades,

---

<sup>61</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>62</sup> De hecho algunas novelas aprovechan esta autonomía para enriquecer su texto, ya sea con aparentes contradicciones históricas o apoyándose en hechos históricos conocidos que sólo son mencionados tangencialmente en el texto.

<sup>63</sup> A. J. Greimas, *idem*.

<sup>64</sup> Emile Benaviste, *El aparato formal de la enunciación*, p. 85. "La temporalidad es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación precede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo."

<sup>65</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 257.



dicotomías y elipsis. El espacio de la narración muchas veces sigue a los personajes en las numerosas travesías que emprenden, en otros momentos, como cuando llega a la hacienda de Bernardo Murau la noticia de la derrota de Moreira César, los acontecimientos hacen mudar bruscamente la atención a otro espacio. Existen situaciones, como la larga entrevista entre el Barón y el periodista, en que la narración transcurre simultáneamente en el espacio de los dialogantes y en el de lo referido por ellos; en otras, secciones contiguas complementan una secuencia dando una el espacio del perseguidor y otra la del perseguido en una persecución, o una la de los asediados y otra la de los sitiados, en el caso del sitio de Canudos. La última es la más común, el desplazamiento temporal que narra sucesivamente la salida y la llegada de un viaje que duró días, y que permite resumir el largo peregrinar previo al gran anuncio del Consejero.

Los personajes y sus acciones determinan el tono de su ambiente, cuando Galileo Gall está confundido, el ambiente del mitin político y los matorrales de la catanga; cuando el Consejero anuncia la calamidad que precede el Apocalipsis, la severidad del sertón; cuando los yagunzos viven la esperanza de la salvación, la laboriosidad del creciente Canudos. El espacio de esta novela es complaciente con sus personajes, mas no constituye un elemento pasivo, no es sólo que el ambiente se adapte a la conducta de los agentes, pues el espacio determina el curso de algunas de las más importantes acciones de la novela. La sucesión de espacios que constituye el relato define en la relación actante-espacio al espacio como



una "estructura de distribución"<sup>66</sup> que da significado a la presencia y a los desplazamientos del actante en su espacio, de modo que cuando los soldados van a la caza de los yagunzos y éstos les esperan emboscados, cada bando cree emboscar al otro, como más adelante unos serán los sitiados y otros los sitiadores.

## 1.4. Representación del discurso

### 1.4.1. Estilística

### 1.4.2. Generismo como definición social del discurso

El problema que se aborda aquí es justo la integración de un género en otro; un mito, un género que por sí solo se considera secundario, es integrado en un enunciado complejo, *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa. El mito del fin del mundo que aparece en la novela no pertenece al género discursivo mitológico, pues constituye una narración recopilada y reelaborada por un novelista temporal, cultural y espacialmente ajeno a la experiencia narrada y su texto aparece como parte de un enunciado cuyo género discursivo dista mucho de la experiencia vital que caracteriza la intención discursiva del género mitológico. Sin embargo el enunciado de la novela describe dicho mito y reelabora, dentro de su discurso, las formas típicas del género mitológico,

---

<sup>66</sup> Yvette Jiménez de Báez et al., *Ficción e historia*, p. 13.

todo en una operación en que la novela recurre a la manipulación estilística.

Dentro del universo de géneros discursivos, algunos discursos son entendidos como discursos literarios. Sin embargo no existen rasgos estructurales en el discurso narrativo que no aparezcan en otros tipos de discurso, así como la literatura no es un tipo de discurso estructuralmente homogéneo;<sup>67</sup> por lo tanto, la unidad de los discursos llamados literarios viene dada por sus funciones socioculturales, por "lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura".<sup>68</sup> Estas funciones regularmente son establecidas mediante marcas, que pueden manifestarse por encima de la estructura del texto (aspectos editoriales y mercadológicos, contextos socioculturales) o dentro de la estructura de un discurso que está siendo asumido como literario.<sup>69</sup> En este caso, las marcas se presentan como operaciones retóricas aplicadas a diversos niveles;<sup>70</sup> en el tratamiento del mito escatológico en *La guerra del fin del mundo* es perceptible una sustitución, pues el modelo general de percepción de la realidad (es decir de la ficción semántica de la realidad)

---

<sup>67</sup> Demián Fernández, "El discurso literario", en *Metodología de la crítica literaria*, p. 247.

<sup>68</sup> Teun A. Van Dijk, *Estructura y funciones del discurso*, p. 118.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>70</sup> Los niveles son fonológico/grafémico, morfológico, sintáctico y semántico, Teun A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 123. En este caso la atención se dirige al nivel semántico, en el cual el discurso puede entenderse como la narración de un mito y como parte de la novela.

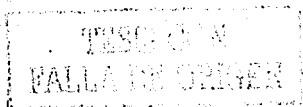
en el cuerpo de la novela es sustituido en algunos de sus fragmentos por la escatología consejerista. Por lo demás, también existen marcas en la estructura estilística que son perceptibles en la constancia de ciertos temas y en la recurrencia de determinadas fórmulas, como "alabado sea el buen Jesús", las referencias constantes a la condenación, etcétera.

Al considerar el enunciado como la expresión concreta del discurso, se está asumiendo —por el carácter concreto del primero— que el discurso se presenta siempre determinado por las condiciones en las que el enunciado es emitido, condiciones que incluyen la individualidad del autor y la esfera de actividad y de comunicación en que la enunciación se dio. Vygotski también identifica esta noción: "las diferentes, por su función, formas del discurso tienen su léxico, gramática y sintaxis específicas".<sup>71</sup> "Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables."<sup>72</sup> Mas es preciso considerar esta visión de los géneros discursivos a la luz de la importancia que Bajtín da al enunciado como manifestación individual, pues es en este ámbito que las enunciaciones revelan el estilo de su autor, en la medida que su género lo permite.

---

<sup>71</sup> Tatiana Bubnova, *op. cit.*, p. 243.

<sup>72</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 252.



El estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales; el estilo tiene que ver con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva.<sup>73</sup>

La naturaleza individual de cada enunciación encuentra su manifestación más amplia en el género literario. En éste la individualidad del estilo constituye "parte del propósito mismo del enunciado"; además, un enunciado literario cuenta con la libertad de reflejar en su contenido otras individualidades, y su estilo es un producto al menos parcialmente intencionado. Cercano en muchos sentidos al género literario, el mito constituye un caso muy especial como unidad composicional, vinculado a la tradición oral y a la tradición religiosa; de aquí que la estilística del mito quede configurada por mecanismos rituales sancionados por la comunidad. La visión del relato mítico como una estructura regular común a todas las culturas<sup>74</sup> facilita la identificación de los elementos que constituyen la unidad temática y composicional del relato mítico. En cuanto a la unidad temática, el segundo capítulo de este ensayo describirá ampliamente la temática del mito en cuanto compendio de los arquetipos

---

<sup>73</sup> Idem, p. 252.

<sup>74</sup> Esta perspectiva queda definida por los estructuralistas, especialmente Claude Lévi-Strauss y A. J. Greimas, a partir de morfología del cuento folklórico elaborada por Propp.

referidos a la esfera celeste o sobrenatural, a la descripción trascendente del entorno y a la naturaleza profunda de los actos realizados por los hombres. La tipología composicional del relato mítico ha sido abundantemente estudiada por Lévi-Strauss y Greimas; el primero resume la mecánica de esta tipología como "los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado",<sup>75</sup> y el segundo elabora una serie meticulosa de algoritmos destinados a describir estas "secuencias de enunciados articulados en relatos".<sup>76</sup>

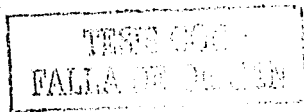
#### 1.4.2.1. Novela histórica

Además, la temática de esta novela comprende no sólo acontecimientos registrados por la historia, también recrea juicios, definiciones y discursos en una tarea que bien podría corresponder a un tratado histórico; de este modo Mario Vargas Llosa involucra su libro en la modalidad del discurso novelístico conocido como novela histórica

---

<sup>75</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, p. 63.

<sup>76</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 39.



## 1.5. El mito escatológico como discurso

### 1.5.1. La función social

#### 1.5.1.1. Origen ritual

El elemento distintivo de todo discurso mítico es su función social, ésta es la principal determinante de su tipología estilística y de una gran parte de su contenido anecdótico. Para describir la integración del mito se recurre al estudio de las comunidades arcaicas, en el cual un cuerpo de relatos es el vehículo de integración de cada comunidad. Los relatos de la mitología de una comunidad narran las historias de los antepasados —los Seres Sobrenaturales de Mircea Eliade—, quienes en un pasado inmemorial comieron algo, viajaron a algún lugar o participaron en alguna disputa —realizaron ciertos gestos trascendentales— de modo que configuraron el mundo y la sociedad del modo en que la comunidad los conoce en la actualidad. El relato mítico es celebrado en un contexto ritual, en el cual se restablece la plenitud del universo primigenio. Existen muchas variaciones de este esquema general, los elementos del mito conforman realidades muy diversas, mas en todos los casos el relato mítico queda definido por su relación ritual con la comunidad que lo sustenta.

El mito es un fenómeno muy amplio y complejo, del cual los relatos sólo constituyen una manifestación. En este trabajo no se cuenta con los elementos ni el espacio para abarcar otro elemento del mito que no sea

esta manifestación, de modo que cada vez que se le mencione deberá entenderse que ese está haciendo referencia únicamente a la expresión del mito como relato.

### 1.5.1.2. Consecuencias estilísticas

El carácter ritual del mito se percibe tanto en las ceremonias que acompañan su celebración como en las consideraciones que reciben sus espacios consagrados o los objetos en que se depositan las historias sagradas —los libros, principalmente— o la reverencia que se precisa para citar los textos míticos.

### 1.5.1.3. Manifestaciones genéricas

#### 1.5.1.3.1. Sistema de relatos

Generalmente las mitologías se integran por varios relatos, una colección que en algunos casos aparece desordenada e inconexa, con relatos que suelen ser contradictorios o inconsistentes entre sí; en cambio, existen ejemplos de otros cuerpos mitológicos caracterizados por una fuerte unidad y una cuidadosa integración. El proceso de conformación del cuerpo mitológico suele vincularse con la historia particular del pueblo al que corresponde el mito, lo mismo que su contenido, en el cual se espera reconocer la visión que la comunidad tiene de su propia historia y formación.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



#### 1.5.1.3.2. Contenido del relato mítico

Con frecuencia los mitos no sólo reproducen los arquetipos universales, sino absorben los relatos de otras culturas vecinas, antecesoras o emparentadas, de hecho esta suerte de apropiación constituye una de las características tipológicas del género.

#### 1.5.2. Sistema de símbolos

El relato mítico articula un sistema de símbolos, que a su vez son expresados mediante personajes que desempeñan gestos trascendentales. Los personajes del mito cumplen la función de antepasados<sup>77</sup> de la comunidad, suelen ser hombres y mujeres enfrentados a conflictos y tareas en los que tienen éxito o no. Como consecuencia de los errores y las hazañas de los personajes el mundo adquiere ciertas características, se separan los mundos de los vivos y de los muertos, se determina la periodicidad de las lluvias, se condena a los hombres a envejecer, etcétera.

La aproximación más común en el estudio del sistema de símbolos que entrañan los mitos es la derivada del psicoanálisis, pues permite identificar determinados gestos, personajes y elementos actúan como símbolos de los aspectos trascendentales para actividades y fenómenos como la alimentación, la reproducción, la muerte, etcétera.

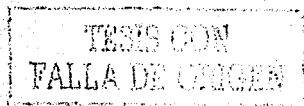
---

<sup>77</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 16. Estos seres pueden ser más o menos antropomorfos.

### 1.5.3. Desarrollo de la discursiva mítica

La evolución de las sociedades y el desarrollo de sus tecnologías comunicativas han sido acompañados por importantes cambios en el género mítico. La escritura permitió la aparición de los textos sagrados, los cuales permitieron extender el alcance temporal y espacial de las que hoy conocemos como grandes religiones. Por otra parte, la vida social también se ha transformado brutalmente: crecieron las concentraciones humanas, la organización política extendió su alcance a las ciudades estado, a los imperios y reinos y luego a las naciones burguesas y a los grandes bloques comerciales y culturales. Además, en el ámbito de la vida cotidiana, las actividades sociales adquirieron un peso mayor frente a la interacción del individuo con la naturaleza y todos estos cambios se reflejaron tanto en su relación con el mito como en la naturaleza de éste. En las comunidades arcaicas las vidas de las personas son muy parecidas entre sí, por lo que las relaciones del mito con las experiencias habituales de los diversos integrantes de la comunidad suelen ser también muy similares. Conforme la tecnología de la comunicación incrementó el alcance de los mensajes y las grandes religiones establecieron hegemonías transcontinentales, los modos de vida de quienes comparten un credo se han vuelto mucho más diversos. Esta nueva situación se manifiesta en los siguientes fenómenos:

1. Las iglesias "estandarizan" sus mensajes. Para conservar la unidad de su congregación, los protocolos comunicativos se simplifican y reducen de modo que gran parte de la



experiencia religiosa queda a expensas de las manifestaciones y las tradiciones regionales sin que esto afecte un núcleo básico de preceptos del culto. Un ejemplo de esta simplificación es la traducción de la misa católica, la cual sólo se ofició en latín durante muchos siglos.

2. Los elementos de las mitologías se perciben con una distancia cultural cada vez mayor con respecto del contexto de las vidas de los creyentes. Este alejamiento en ocasiones se puede reconocer como "ruido" en la relación del creyente con el mito.
3. Cada región cultural dentro de una gran religión tiende a adoptar variaciones particulares de la mitología original, e incluso a desarrollar mitologías nuevas. El acontecimiento narrado en *La guerra del fin del mundo* corresponde a este tipo de fenómenos, en el que una comunidad asume una interpretación local de la mitología.
4. La importancia de los relatos no rituales se incrementa. Los arquetipos míticos constituyen una base fundamental de las novelas, las películas, los programas televisivos y demás productos narrativos de la sociedad contemporánea, y la dinámica de los mercados de mensajes busca aprovechar al máximo el vínculo con el arquetipo, ofreciendo a través de sus relatos la experiencia más efectiva posible a la experiencia mítica. Los filmes patrióticos, las historias románticas y

—especialmente— los relatos heroicos son ejemplos de cómo en la sociedad burguesa los relatos no rituales cubren cada vez en mayor medida necesidades que en otras épocas sólo eran satisfechas por los relatos míticos.

Uno de los arquetipos que más impacto ha tenido en la narrativa de todos los tiempos es el fin del mundo, la escatología. El siguiente capítulo abordará su descripción.

## 2. El mito del fin del mundo

¿Qué pasa cuando desaparece la Luna, cuando el hombre primitivo la busca y no la encuentra en el firmamento? ¿Desaparecerán así todos los astros? La desaparición de la luna es gradual, el hombre arcaico es testigo de cómo durante una semana su disco va menguando y desapareciendo hasta que deja de ser visible. Y así permanece durante tres noches. Este comportamiento de la Luna es un modelo que sigue un sinfín de elementos del universo: el clima, las lluvias, la vegetación, el día mismo, ¿qué puede resistirse a seguir este modelo universal? ¿Puede algo negarse a ese camino de deterioro paulatino que es morir? ¿Puede la muerte ser definitiva? ¿Hay algo que no encuentre en su resurrección una purificación, una restauración de sus virtudes originales? ¿Puede el universo entero resistirse a este modelo que se observa en sus componentes?

En estas interrogantes se encuentra fundado el mito del fin del mundo, y las respuestas deben cubrir un par de requisitos:

1. El fin del universo debe tener un sentido.
2. Los acontecimientos que ocurren en el mundo deben estar orientados por ese sentido.

La historia de este mito no es el objetivo de este trabajo, pero para definir el mito del fin del mundo, al menos en los aspectos que lo

relacionan con la novela de Mario Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo*, es preciso establecer las características y el origen del discurso de este mito y explicar algunos de sus enunciados.

## 2.1. Sentido del mito

El conocimiento depende de un relato establecido acerca de lo conocido. Los elementos que son empíricamente conocibles del objeto forman parte de este relato, pero éste es sustancialmente distinto de la suma de aquellos.<sup>78</sup> El registro de la desaparición del disco lunar sólo adquiere sentido, por ejemplo, cuando se establece alguna de las siguientes relaciones:

- a) La comparación de las porciones de la Luna que son visibles en dos días consecutivos.
- b) La cuenta de los días en que no es visible la Luna.
- c) La cuenta de los días que transcurren entre dos desapariciones lunares.

Como éstas, el hombre primitivo pudo encontrar muchas otras correspondencias y muchos hechos observables relacionados con la luna nueva y, sobre todo, muchos que le permitieron relacionarla con el resto del universo, con el clima, con la menstruación de las mujeres, con la

---

<sup>78</sup> El objeto de este ensayo no es establecer o sintetizar una teoría del conocimiento, aquí sólo se esboza una simplificación somera de los principios estructurales del relato mítico.

fertilidad de la tierra. La historia de cómo se documentaron esas correspondencias puede ser incognoscible, pero en todas las culturas se han consignado y se han preservado mediante articulaciones coherentes expresadas en un discurso. ¿Qué distingue este discurso de la simple suma de observaciones? La desaparición de la Luna no puede ser consignada como información intrascendente, necesariamente causa en el hombre una emoción especial, ¿y si una noche desaparece el resto de los astros?; ¿existen tantos signos en la naturaleza de los que se debe estar alerta! La lluvia, el viento, el fuego; la intermitencia de la Luna no puede permanecer desprovista de significado, y su desaparición debe obedecer una causa tan importante como la existencia misma del astro. El relato mítico tiene la virtud de otorgar sentido a la realidad que consigna o crea, la esencia no visible de las cosas que a la vez explica el conjunto de hechos observable y le otorga valor. La desaparición *requiere* ser explicada por un sentido.

El humano vive rodeado de actos, objetos y circunstancias que reclaman un sentido —y “los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia” escribe Rollo May—<sup>79</sup> y no basta con un sentido racional, requieren una explicación cuya coherencia se dé en el plano racional tanto como en el subconsciente. El mito no es un oferente de sentido que se encuentra a disposición universal o local, sino es un patrón que responde a una necesidad, “estudiado en vida, el mito [...] no

---

<sup>79</sup> Rollo May, *La necesidad del mito*, p. 17.

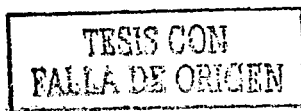
es una explicación que satisfaga un interés científico, sino la resurrección narrativa de una necesidad primitiva, contada para satisfacer profundas necesidades religiosas y ansias morales".<sup>80</sup>

Desde la perspectiva de Kant, la experiencia está limitada en el tiempo y el espacio, mas la explicación que compete al mito, entendido su origen no como el interés científico o la curiosidad, sino como necesidad espiritual y religiosa colectiva, proviene de la realidad en cuyo espacio y tiempo mágicos el sentido es asequible, la realidad del mito. Ésta no sólo consiste en un espacio y un tiempo especiales, también representa una lógica especial cuyas reglas y simbología tienen orígenes y patrones de una gran subjetividad, que sin embargo parecen seguir un esquema convencional a todas las culturas.

Las fases lunares constituyen un acontecimiento cotidiano que no inquieta demasiado al individuo más allá de sus necesidades inmediatas, la relación de la experiencia individual con el mito, en cuanto a la formación de éste, es secundaria; la mitología está vinculada a la naturaleza social, profunda e invisible del universo, sus respuestas no corresponden a las dudas que surgen en el individuo durante la experiencia inmediata, sino se refieren a las necesidades trascendentes de la colectividad en los términos que permiten a sus integrantes vivir la experiencia del mito, conservarlo, reproducirlo y aun actualizarlo.

---

<sup>80</sup> Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia, religión*, p. 114.





Los temas que los mitos desarrollan están ya bastante claros por sí mismos; no se precisa «explicarlos» y el mito, ni siquiera parcialmente, no cumple esa misión. Lo que de verdad hace es transformar un presentimiento emotivamente abrumador detrás del que, incluso para un salvaje, campea la idea de una fatalidad inevitable e inmisericorde.<sup>81</sup>

Las dimensiones cósmicas del tema mítico están contenidas en un relato sutil, que “hace descender una vaga pero enorme aprehensión al pleno de la realidad trivial y doméstica”.<sup>82</sup> Malinowski ejemplifica esta forma fatalista de describir las leyes fundamentales del universo con un mito de las islas del Pacífico en el cual la eterna juventud y la facultad de rejuvenecer que proporciona inmunidad frente a la decrepitud y los años fueron perdidos a causa de un nimio accidente que una mujer o un niño pudieron evitar.<sup>83</sup>

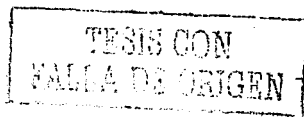
El mito es, entonces, una consecuencia de la atribución de sentido que hace el hombre con la realidad, un sentido que permite explicar “lo que no se ve” del objeto, lo que puede manifestarse, como la desaparición de la Luna o el conocimiento de su futura reaparición; para el mito, la realidad, el ser de un objeto, de un lugar o de un hecho, es una función de su carácter sagrado o trascendente. La coherencia de lo que los sentidos

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pp. 159-160.

<sup>83</sup> *Idem*.



perciben con el resto del universo depende de las características y las relaciones que su realidad trascendente le impone; el mito determina la importancia y las consecuencias de una casa, de los ciclos de la Luna, etcétera.

La conciencia colectiva asume la muerte humana como cotidianidad, y su testimonio se expresa mediante una actitud colectiva religiosa y mítica. La muerte es la figura original de los mitos, de ahí que los vestigios más antiguos de una actitud mitológica sean las sepulturas y las ofrendas mortuorias. La comunidad, que sostiene su existencia más allá de las muertes eventuales de sus integrantes, asume la existencia de un orden cuyo dominio se extiende más allá de la muerte, en el que sigue existiendo quien ya no vive más aquí (como la luna sigue existiendo); de este modo, "el hombre se infiere vinculado a una estructura morfológica más amplia que la de su propio cuerpo físico".<sup>64</sup>

El mito abre una nueva categoría en el universo, una que excluye a la gran porción del universo que es sensorial o que simplemente no es trascendente, misma que para el mito carece de realidad; cada cultura, cada periodo de una misma cultura, y a veces cada mito, determinan los límites de esta categoría, pero en general aquello que no es trascendente se considera ilusorio, como consecuencia de su carencia de realidad. A partir del estudio de las mitologías, Joseph Campbell establece una jerarquía que califica la trascendencia de los elementos del universo en

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 117.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

función del tema mítico al que está vinculado; estos temas, en orden de importancia, son: la muerte, el mundo animal, el sustento y la transformación de los niños en adultos.<sup>85</sup>

Los mecanismos que abren las esclusas entre lo real y lo ilusorio constituyen el mito mismo, en tanto ellos mismos definen los límites de ambas categorías; el mito no puede considerarse una mera formulación narrativa, mas se trata de una estructura viva, y la vida del mito depende de su función arquetípica.

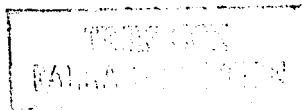
Los sentidos que el universo encierra deben reflejar en sus mitos correspondientes no sólo las explicaciones correspondientes, sino las conductas que los practicantes de cada mito deben observar. "Los mitos son patrones arquetípicos de la conciencia humana",<sup>86</sup> cómo morir, cómo alimentarse, cómo matar, etcétera, son actividades que encuentran su justificación y, sobre todo, su realidad en el mito que las explica y que les sirve de modelo.

Jung y Rollo May han indicado el papel de estas "revelaciones de la psique preconscious" en la esfera individual como esquemas universales cuya presencia no está sujeta a la pertenencia a tal o cual cultura o al dominio de determinados acontecimientos:

---

<sup>85</sup> Joseph Campbell, *El poder del mito*, pp. 138.

<sup>86</sup> Joseph Campbell, citado en Rollo May, *La necesidad del mito*, p. 37.



Cada uno de nosotros, en virtud de nuestro patrón mitológico, participa de esos arquetipos: son la estructura de la existencia humana. No hace falta ser un erudito para verse influido por ellos; sólo hace falta participar existencialmente de la vida humana. «He afirmado que los mitos son pensados por el hombre sin que éste se dé cuenta», dice Lévi-Strauss. «Para mí, [el mito] describe una experiencia vivida.»<sup>87</sup>

Esta facultad del mito de servir de modelo permite a los hombres participar de la trascendencia mediante la réplica de los arquetipos.

## 2.2. La réplica del arquetipo

Para Mircea Eliade, el mito se caracteriza fundamentalmente por ocurrir en “los comienzos”, pues esa condición permite que una realidad (existente gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales) haya venido a la existencia.<sup>88</sup> El origen del universo, la cosmogonía, con su fecundidad y

---

<sup>87</sup> Rollo May, *ibidem*, p. 38.

<sup>88</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 18. A continuación, la transcripción íntegra: «Personalmente, la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de

perfección, es la fuente de toda trascendencia, y cualquier vínculo con ese origen permite adquirir las virtudes del gran principio, sobre todo cuando esta relación se establece mediante la repetición o la réplica del tiempo primordial. La definición que hicimos antes del mito como una consecuencia de la atribución de sentido que hace el hombre con la realidad se puede invertir, y entonces la realidad se entiende como la réplica que el hombre hace del mito. En esta lógica, la realidad de un objeto, un lugar o un hecho es una función de su carácter sagrado o trascendente.

El sentido profundo de los objetos permite al hombre arcaico influir en aspectos como la prodigalidad de la caza, las enfermedades, la fertilidad de las tierras o la abundancia de las lluvias. Este vínculo se establece mediante un sistema complejo de relaciones y significados que describen el universo entero en función de su trascendencia.<sup>89</sup>

Mircea Eliade ofrece las siguientes categorías para clasificar los mecanismos mediante los cuales *algo* llega a ser real para la ontología arcaica:

1. Los elementos cuya realidad es función de la repetición, de la imitación de un arquetipo celeste.

---

lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente al mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.»

<sup>89</sup> Joseph Campbell, *El poder del mito*, p. 123.

2. Los elementos: ciudades, templos y casas, cuya realidad es tributaria del simbolismo del centro supraterrrestre que los asimila a sí mismo y los transforma en "centros del mundo".
3. Los rituales y los actos profanos significativos, que sólo poseen el sentido que se les da porque repiten deliberadamente tales hechos planteados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados.<sup>90</sup>

La fundación o establecimiento de la ciudad, del espacio vital, representa la imitación de un arquetipo establecido en un tiempo primordial, la creación del universo. Éste debe entenderse no sólo como una réplica del espacio sagrado, debe considerarse como un reflejo de su modelo celestial. Las geografías terrestre y humana responden, pues, a un modelo celeste, "en la cosmología irania de tradición zervanita, «cada fenómeno terrestre, ya abstracto, ya concreto, corresponde a un término celestial, trascendente, invisible a una idea en el sentido platónico. Cada cosa, cada noción, se presenta en su doble aspecto: el de *menok* y el de *getik*. Hay un cielo visible: hay, pues, también un cielo *menok* que es invisible. Nuestra tierra corresponde a una tierra celestial. Cada virtud practicada aquí abajo, en el *getah*, posee una contrapartida celestial que representa la verdadera realidad.»"<sup>91</sup>

Por una parte tenemos la correspondencia de este arquetipo seguida por los ríos, las montañas, los mares, etc., y por otra la humana, que

---

<sup>90</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, pp. 15-16.

<sup>91</sup> Mircea Eliade, *idem*, p. 16.

puede referirse a la disposición de una ciudad, de un muro, de un jardín o de un edificio; por supuesto, la réplica por excelencia del modelo celeste es el templo. Los mexicas, por ejemplo, dispusieron su espacio terreno de modo que fuera "una réplica del orden sagrado que rige el universo", "una reproducción del arquetipo cosmogónico".<sup>92</sup> En él, la noción de la montaña mágica adquiere un papel fundamental, al grado que la montaña artificial que se erige en el centro del mundo, la pirámide, "era uno de los centros sagrados donde convergían los espacios cósmicos, una construcción humana que a semejanza de la montaña natural era el lugar donde se unían la región, celeste, la tierra y el inframundo".<sup>93</sup>

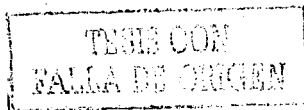
La tradición hebrea tiene referencias muy específicas al templo y la ciudad celestiales. Por ejemplo, Salomón proclama: "Y dijiste que yo edificaría un templo en tu santo Nombre y un altar en la ciudad de tu morada, a semejanza de tu santo tabernáculo, que tú preparaste desde el principio." También existen referencias a una Jerusalén celestial: "Una Jerusalén celestial fue creada por Dios antes que la ciudad de Jerusalén fuese construida por el hombre."<sup>94</sup> En *Baruch* se hace una referencia importante a Jerusalén: "¿Crees tú que ésa es la ciudad de la cual yo dije: 'Te he edificado en la palma de mis manos'? La construcción que actualmente se halla en medio de vosotros no es la que se reveló en Mí, la

---

<sup>92</sup> Flores cano, Enrique, *Memoria mexicana*, p. 127.

<sup>93</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 15.

<sup>94</sup> *Idem.*



que estaba lista ya en el momento en que decidí crear el paraíso y que mostré a Adán antes de su pecado..."<sup>95</sup> Aquí se aclara el significado de la ciudad sagrada, que adquiere su valor y prestigio directamente de su modelo celeste únicamente, pues sólo éste existía antes de los tiempos, sólo esta ciudad es eterna en el pasado y en el futuro, como no lo es la ciudad habitada por los hombres.

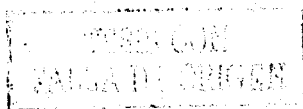
Otra característica importante de la geografía celeste es el valor que impone a las categorías de cosmos y caos; las zonas sin explorar o sin colonizar representan el valor cosmogónico del caos. Para colonizar un territorio o fundar un asentamiento, se requiere repetir el gesto primordial de la creación del cosmos, convertir el caos en cosmos. El territorio no colonizado repite de este modo un modelo celeste, el del caos previo a la cosmogonía, del modo que el territorio habitado representa lo ya establecido, lo ya creado.

El desarrollo de los seres vivos, que crecen a partir de un centro, es el modelo del desarrollo del universo; todo ha nacido o ha sido creado a partir de un punto. Esa característica da al "centro del mundo" un prestigio especial.

El hombre atribuye un simbolismo arquitectónico especial a ciudades, templos y montañas que representan el "centro del mundo". Los valores que ellos encarnan son los siguientes:

---

<sup>95</sup> Baruch II, 2, 2-7.





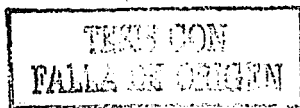
- a) Punto de reunión del cielo y la tierra, generalmente representado por la montaña sagrada.
- b) Montaña sagrada artificial, como es todo templo o palacio (por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real).
- c) "Siendo un *Axis Mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno."<sup>96</sup>

En la parte superior del templo o de la montaña sagrada, existe una ruptura del nivel terrenal y profano, y en esa cima existe una región pura, esta ruptura de nivel permite la comunicación entre los dos universos. Como consecuencia, el simbolismo del centro incluye también el paralelismo templo-universo: "la viejísima concepción del templo como *imago mundi*, la idea del santuario que reproduce en su esencia el universo, se ha transmitido a la arquitectura sacra de la Europa cristiana: la basílica de los primeros siglos de nuestra era, así como la catedral de la Edad Media, reproduce simbólicamente la Jerusalén celestial".<sup>97</sup> En el caso de la tradición judeocristiana, Jerusalén tiene un valor fundamental como centro del mundo, pues su existencia es indispensable para el cumplimiento de su escatología, como una extensión de las diversas virtudes que su relación con la cosmogonía le otorga.

---

<sup>96</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 21.

<sup>97</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 22.



El valor espacial está vinculado a atributos como fertilidad, juventud o belleza,<sup>98</sup> y proviene precisamente de que el centro existe permanentemente en el momento de la creación, por lo que el prestigio del centro puede ser adquirido por los hombres mediante su ocupación ritual.

El ritual en el cual se funda, se coloniza o se inaugura consiste en la repetición del acto arquetípico de la creación del universo; en general, toda ciudad, espacio habitado, río o montaña sagrados, templo o construcción requieren ser consagrados, requieren ser creados, sin este ritual carecen de existencia, pertenecen a la categoría del caos. "En relación con el comercio ceremonial, las reglas, la magia, incluso las rutas geográficas, están asociadas con su correspondiente mitología",<sup>99</sup> y cuando la mitología corresponde a la cosmogonía misma, el vínculo entre el ritual, o la geografía, y la mitología es mucho más importante. Esta relación es más que una justificación mística, pues "el mito no sólo está considerado como un comentario de información adicional, sino que es una garantía, una carta de validez y, con frecuencia, incluso una guía práctica para las actividades con las que está relacionado".<sup>100</sup>

Dentro de la ontología arcaica, de la visión mítica, al fundar o establecer repitiendo el acto de la creación, se está representando el paso

---

<sup>98</sup> Varían con cada cultura, más adelante se describirá esta atribución.

<sup>99</sup> Bronislaw Malinowski, *op. cit.*, p. 122.

<sup>100</sup> *Idem.*

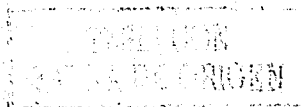


del caos al cosmos, lo que permite a lo fundado pasar de lo ilusorio a lo existente, adquirir la realidad de la que carece todo lo que no posee su imagen celeste, lo que no es repetición de un arquetipo. Esta recreación sólo puede hacerse en las condiciones arquetípicas, sólo en un "centro del mundo", en un lugar sagrado. Para la visión del hombre moderno, este lugar sagrado se establece mediante un ritual o mediante un símbolo —un círculo de piedras, un muro, una figura dibujada en el piso—, pero para la ontología arcaica realmente se está habilitando el "centro del mundo" para permitir la fundación del nuevo espacio. La fundación arquetípica generalmente ocurre mediante un sacrificio, un cataclismo, un diluvio, una plaga, por lo mismo las fundaciones que la imitan también requieren un sacrificio simbólico. En el origen, este sacrificio animó la creación, le dio vida, del mismo modo las fundaciones siguientes requieren sacrificios que les den alma, la repetición del "acto divino de la construcción ejemplar".

"Previamente se obtiene la «realidad» del lugar mediante la consagración del terreno, es decir, por su transformación en un «centro»; luego la validez del acto de construcción se confirma mediante la repetición del sacrificio divino."<sup>101</sup> El «centro» es un espacio *cualitativamente* distinto del espacio profano, y su prestigio proviene de su calidad de "donador de existencia"; de aquí que el templo o la ciudad

---

<sup>101</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 27-28.



sagrada sean susceptibles de otorgar existencia y que todo sea fundado en el centro del mundo.

Todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo; un hecho que *in illo tempore* realizaron los antepasados, los dioses o los héroes y que los hombres repiten.

Entre los «primitivos» no sólo los rituales tienen su modelo en mítico, sino que cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que *repite* exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado.<sup>102</sup>

Ésta es la esencia creadora de los dioses, de los seres maravillosos que presenciaron el surgimiento del universo; dar existencia a las actividades de los hombres. Gracias a los modelos arquetípicos de la alimentación, de la caza, de la muerte, y sobre todo al de la creación, la vida humana tiene sentido y trascendencia. Otro don otorgado a través de los modelos divinos es la tecnología, pues fueron los seres sobrenaturales quienes enseñaron a los hombres las técnicas indispensables relacionadas con el fuego, la agricultura, etc., las cuales se transmiten mediante rituales que imitan el gesto realizado por los antepasados o los dioses *in illo tempore*.

Es importante rescatar el valor que adquiere el uso del Verbo en las tradiciones egipcia e irania (las fiestas instauradas por Ormuz), valor que

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 29.

se reafirma cuando el sacerdote recrea la enunciación original, "el poder del rito y del verbo que poseían los sacerdotes se debía a que aquéllas eran imitación de la hazaña primordial".<sup>103</sup> La repetición de estos arquetipos también se aplica a la magia o a la medicina, ya que dicha repetición reactualiza el *illud tempus* con todas las virtudes que éste posee.

El prestigio la creación también proviene de su equivalencia con la plenitud íntegra del universo, la condición en que las cosas recuperan las virtudes de su modelo celeste en cuanto a fertilidad, belleza, salud, etc. La necesidad de recrear del *illud tempus* está relacionada con sus resultados, con ella se pretende restaurar la plenitud que en la cosmogonía el universo tuvo. Aquí reside la importancia del calendario, la oportunidad periódica de restaurar el universo mediante la reactualización periódica de su creación. Mircea Eliade lo define así:

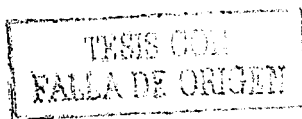
El hombre no hace más que repetir el acto de la creación; su calendario religioso conmemora en el espacio de un año todas las fases cosmogónicas que ocurrieron *ab origine*. De hecho, el año sagrado repite sin cesar la creación, el hombre es contemporáneo de la cosmogonía, porque el ritual lo proyecta a la época mítica del comienzo.<sup>104</sup>

Esto revela dos aspectos del calendario:

---

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> *Idem.*



- Mantiene al hombre en contacto constante con los modelos arquetípicos.
- Constituye un mecanismo para la restauración periódica de la plenitud del universo.

Los mitos nahuas relacionados con la fiesta del Fuego Nuevo reflejan plenamente esta visión cíclica, pues su conmemoración era "una forma ritual de matar el tiempo transcurrido, de cancelar la historia construida por la suma de acontecimientos y una manera de actualizar el momento original de la creación, el tiempo sin desgaste en el que se establecieron los principios organizadores del mundo".<sup>105</sup> Este prestigio del tiempo primordial proviene de sus virtudes restauradoras, ajenas a la historia, al tiempo en que ésta ocurre.

¿Por qué es preciso restaurar el universo? ¿Cómo se manifiesta la ausencia del tiempo primordial? La distinción de las categorías temporales es establecida por el vínculo arquetípico, pues precisamente el tiempo profano se caracteriza por la ausencia de un modelo celeste para las actividades que se realizan en él.

Debe recordarse que la repetición o imitación de los hechos paradigmáticos se da, "por la paradoja del rito", en el momento mítico primordial, es decir, coincide con el acto arquetípico mismo. Por esto se establece la repetición ritual como un mecanismo de abolición del tiempo.

---

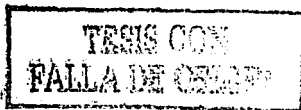
<sup>105</sup> Enrique Flores Cano, *Memoria mexicana*, p. 138.

Por su falta de relación con los arquetipos primordiales, el tiempo profano —el “devenir”— carece de significación, de realidad, como ocurre en la ontología arcaica con todos los acontecimientos individuales. En cambio, los hechos que ocurren en el tiempo sagrado se caracterizan y distinguen por su importancia y trascendencia, por su carácter ejemplar.

El hombre de las culturas arcaicas soporta difícilmente lo histórico e individual, y en la memoria colectiva tiende a retener los acontecimientos a través de una visión arquetípica y ejemplar. De ese modo muchos acontecimientos históricos se han integrado a la sabiduría popular en forma de relatos míticos, en los cuales los elementos colectivos como las costumbres, las actitudes, los enemigos y los ritos, son preservados, pero los elementos individuales como las fechas y los linajes son disueltos y desplazados de los relatos para favorecer un relato de tono más profundo, capaz de revelar un destino trágico. Eliade define a la mentalidad tradicional como una “que no puede aceptar lo *individual* y sólo conserva lo *ejemplar*”. Otro factor distintivo es que en el tiempo profano el universo se desgasta, pierde el lustre y la plenitud que la creación le otorgó —o que su reactualización le otorga—; además existe una manifestación inequívoca del carácter indeseable del tiempo profano, que es el envejecimiento, siempre presente en los mitos de las diversas culturas.<sup>106</sup> La reactualización de la cosmogonía restaura la plenitud de los objetos mediante la recreación, de la que el universo tuvo en el origen de los

---

<sup>106</sup> Bronislaw Malinowski, *op. cit.*, pp. 146-148 y 160.

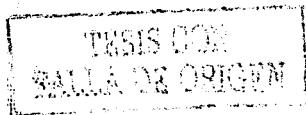


tiempos; así, ésta sirve para renovar la fertilidad de las tierras, para restañar las heridas, para restituir la salud de los enfermos, etcétera.

La decadencia paulatina del disco lunar, su desaparición total, su ausencia de tres días y su posterior restauración representan el arquetipo de un universo que periódicamente se deteriora, se consume y luego renace pleno. Así ocurre con la vegetación, así ocurre con las generaciones de hombres, porque *in illo tempore* así se estableció, y porque la reactualización de la cosmogonía es el vehículo para la restauración del universo. De este modo, el ciclo lunar es el modelo de los sistemas de restauración cíclica.

Como arriba se mencionó, el calendario es el mecanismo mediante el cual se repiten los gestos arquetípicos que los seres sobrenaturales realizaron para crear el mundo. Las efemérides religiosas permiten a los hombres arcaicos animar el universo mediante la reactualización del *illud tempus*, de este modo el tiempo adquiere realidad y sentido. Por su relación con la cosmogonía misma, la celebración del año nuevo se cuenta entre los gestos más significativos del calendario. En ellos Mircea Eliade identifica dos grandes tipos de ceremonias periódicas:

1. La expulsión anual de los demonios, las enfermedades y los pecados. Ayuno, abluciones y purificaciones, extinción del fuego y su reanimación ritual en una segunda parte del ceremonial.
2. Los rituales de los días que preceden y siguen al año nuevo.





La recreación ritual de la cosmogonía purifica el universo librándolo de los pecados, enfermedades y demonios del ciclo anterior. En esta recreación ritual se quema, se lava o se expulsa simbólicamente el periodo ya deteriorado; en muchos ritos de abolición del ciclo anterior, esta destrucción se simboliza mediante la celebración ritual de la derrota y la destrucción del monstruo o demonio que dio paso a la creación. Otros elementos importantes en la ceremonia del nuevo ciclo son la importancia que la función alimenticia tiene en estos rituales de renovación<sup>107</sup> y la repetición de los momentos míticos del pasaje del caos a la cosmogonía.

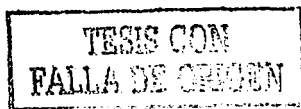
El nuevo ciclo se observa mediante una serie de purificaciones rituales que permiten caracterizarlo como nuevo, mejor aún, como libre de defectos o de corrupción:

Lo esencial es que en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un periodo temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos, que se encuadran en un sistema más vasto, el de las purificaciones periódicas (*cfr.* purgas, ayunos, confesión de los pecados, etc., al consumir la nueva cosecha) y de la regeneración periódica de la vida.<sup>108</sup>

---

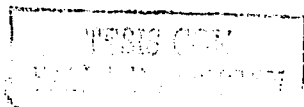
<sup>107</sup> Con respecto a este tipo de gestos rituales, Eliade precisa que éstos no permiten definir los ritos como ceremonias agrarias, sino deben verse como un indicador del papel de la función alimenticia y de los arquetipos alimenticios dentro de la concepción ontológica que los rodea.

<sup>108</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 54-55.



La ontología arcaica permite cada 365 días restablecer el *illud tempus*, y con ello restaurar la naturaleza y el universo, devolverles su plenitud, su salud y su fertilidad, a la vez que limpia el mundo de los restos y las impurezas del ciclo decadente. La purificación del universo se da a muy diversos niveles, no sólo se restablecen la bonanza meteorológica, la armonía política o la fertilidad de la tierra, sino cada hombre disfruta en su contexto individual de la restauración del mundo gracias a su participación en la cosmogonía. La confesión de los pecados es el gesto más notorio de la experiencia personal de la reactualización de la cosmogonía en este sentido.

El prestigio de los actos arquetípicos también se entiende como un desprecio por aquellos actos personales que no tienen un modelo arquetípico. En este sentido, el tiempo profano es asumido como una carga o una desdicha, como una pérdida de realidad y como una ilusión (en contraposición de los tiempos primordiales, cuya realidad está fuera de duda). La fuente de sentido por excelencia es la recreación arquetípica, y por ello la duración concreta —el tiempo que no puede ser enriquecido por este medio, en el que ocurren acontecimientos personales no sacralizados y en el que el universo se desgasta— es un tiempo despreciable e indeseable. En el tiempo profano es que el universo se desgasta y pierde su plenitud; en él se envejece, en él ocurren las desdichas. Lo que caracteriza al tiempo profano es que sus hechos no son reversibles, sus guerras inesperadas, sus sequías, sus inundaciones



carecen de modelos arquetípicos, por lo que no siguen la lógica de la recreación de la cosmogonía.

Otros de los efectos del tiempo profano sí pueden remediarse mediante la restauración cíclica, como los ciclos agrícolas, pero la naturaleza maligna de dichos efectos es innegable y refuerza el prestigio del tiempo primordial.

La reaparición de la Luna tras tres días de oscuridad permite identificar la visión que la ontología arcaica tiene del sufrimiento. El modelo arquetípico siempre encontrará la dicha tras el periodo de desgracia y sufrimiento, y define el valor arquetípico de la desdicha a la vez como consecuencia de la voluntad divina y como una adversidad necesaria para alcanzar la ventura; expresiones como la de Buda, "toda la vida es dolor", reflejan el dolor como el cumplimiento de una condición impuesta por la divinidad, y que con la evolución de las ideas religiosas dará origen al valor que se da al sufrimiento de Job. Sin embargo, en la visión arcaica, el sufrimiento no deja de ser indeseable, por tal razón lo irreversible —como espacio del sufrimiento— recibe una connotación negativa, porque no sigue el arquetipo de la reaparición de la Luna o de la resurrección del héroe.

De este modo, las sociedades arcaicas se resisten a conservar la memoria de los acontecimientos inusitados (sin modelo arquetípico); se resisten a la duración concreta y tienden a desvalorizar el tiempo. La vida

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

del hombre arcaico no registra la irreversibilidad, la carga del tiempo; el hombre arcaico vive en un continuo presente.<sup>109</sup> Para la visión mesoamericana, por ejemplo, "el momento perfecto es inmediatamente atacado por el transcurrir del tiempo, que trae consigo el desgaste y el deterioro cósmicos";<sup>110</sup> los rituales son, entonces, los vehículos que permiten a los hombres proteger el universo de esa condición de decadencia y a la vez alejarse de ella mediante la renovación cíclica de la cosmogonía.

[...] Una regeneración periódica del tiempo presupone, en forma más o menos explícita, y en particular en las civilizaciones históricas, una creación nueva, es decir, una repetición del acto cosmogónico. Y esa concepción de una creación periódica, esto es, de la regeneración cíclica del tiempo, plantea el problema de la absolución de la «historia».<sup>111</sup>

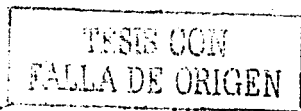
La anulación periódica de los acontecimientos y hechos individuales es una defensa contra la historia. Mediante ella se hace prevalecer lo ejemplar sobre lo individual. De este modo el sufrimiento sólo es aceptable como la repetición de un gesto arquetípico y porque la "visión lunar" del acontecer prevé siempre una conclusión afortunada para

---

<sup>109</sup> Deberá recordarse esta característica al estudiar a los yagunzos, para los cuales su convicción de estar viviendo un acto arquetípico les permite vivir en un presente continuo, fuera de los hechos profanos.

<sup>110</sup> Enrique Flores Cano, *op. cit.*, p. 139.

<sup>111</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 55.



ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

cualquier destino. Sin embargo el sufrimiento no tiene valor en sí, y con él la historia, que es abiertamente ignorada por la ontología arcaica.

## 2.3. La cosmogonía judeocristiana

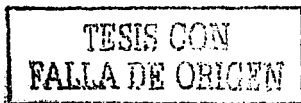
Debe recordarse que la historia es despreciada por las culturas tradicionales principalmente porque atribuye valor al tiempo profano, vale decir: la historia pertenece al tiempo profano. Dentro del tiempo histórico no ocurre ningún acontecimiento arquetípico para la mentalidad tradicional, del mismo modo que la historia no registra acontecimiento arquetípico alguno (por más que los mitos puedan elaborarse a partir de hechos históricos).

En la complejidad de cada mitología específica conviven dos tendencias temáticas: una referida al mundo natural, al conjunto de energías biocósmicas que mantienen el universo en movimiento; y otra referida a la colectividad misma, a las jerarquías que la conforman, a sus reglas internas y a los principios que le dan cohesión.

Por lo general, el sistema orientado socialmente corresponde a pueblos nómadas que se trasladan, y sirve para que sus miembros sepan dónde está su centro, en ese grupo. La mitología orientada hacia la naturaleza corresponde más bien a los pueblos cultivadores de la tierra.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 55.



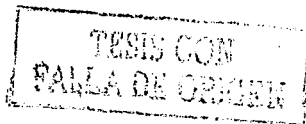
La tradición que plantea la expulsión del hombre del paraíso, la de la caída, es una tradición que condena a la naturaleza, definitivamente con una orientación social. La presencia del sufrimiento es percibida para la tradición bíblica como parte del castigo que la naturaleza contiene, lo que entraña una suerte de valoración del sufrimiento. Mientras para la ontología arcaica la desgracia es un producto de la lucha constante entre las fuerzas creadoras y el caos, para Israel los sufrimientos no sólo son queridos por Yahvé, sino "necesarios para la salvación del pueblo elegido".<sup>113</sup> De este modo no sólo se establece una valoración positiva del sufrimiento, sino también se le asigna un sentido preciso que proviene de la voluntad divina y que está directamente relacionado con la situación histórica y los acontecimientos vigentes, con batallas, guerras, epidemias, etcétera.

Yahvé castigó a su pueblo cada vez que éste lo olvidó o sirvió a las deidades de los pueblos vecinos, de este modo los profetas asumieron las desgracias militares como teofanías negativas de Dios. Esta actitud permite atribuir a la historia en su conjunto un sentido que no está vinculado a un arquetipo externo a la duración concreta, pues la historia misma es una manifestación de la divinidad, con una intención divina.

El sacrificio de Abraham representa esta actitud novedosa de los hebreos. Tras los ruegos de Isaac, Yahvé otorga a Sara el nacimiento de Abraham, a pesar de que ella ya no está en edad de concebir. Más tarde

---

<sup>113</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 100.



pide a Isaac que sacrifique a su querido hijo, y el anciano lleva a su hijo al altar de sacrificios sin protestar. Casi todos los sacrificios antiguos (sobre todo los sacrificios de niños, del hijo propio, del primogénito) están vinculados al ciclo cósmico de energía, son ofrendas que buscan restaurar la vitalidad de los dioses o las fuerzas que sostienen el movimiento del universo, pero en este gesto no existe una explicación mágica o funcional, la muerte de Abraham no tendrá consecuencias prácticas observables y Yahvé nunca explica a Isaac el propósito del sacrificio. La inmolación de Abraham no obedece a tradición explícita alguna, como tampoco constituye un arquetipo que la inaugure, es decir, el holocausto de Abraham constituye la manifestación de Dios en un gesto *individual* ocurrido en un momento histórico determinado.

Esta capacidad de Yahvé de presentarse a los hombres y manifestarse dentro de la historia permite describir la situación del hombre dentro de la cosmogonía judeocristiana como una de la que la divinidad se mantiene pendiente. La teofanía del acontecimiento histórico define las relaciones personales entre el dios y su pueblo,<sup>114</sup> y su intervención directa permite atribuir un valor más significativo a lo que ocurre entre los hombres en la duración concreta, no sólo la presente, sino también la futura. Este seguimiento divino de la historia permite en *La guerra del fin del mundo* el desarrollo de numerosas acciones que responden precisamente a un resultado esperado por la voluntad de Dios.

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 104.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La atribución de sentido y realidad a la historia puede entenderse como su valoración positiva por parte de la cosmogonía judeocristiana. En todo caso, la duración concreta también consigue trascender gracias a las intervenciones divinas que en ella ocurren, y la revelación (o las revelaciones) es presenciada en ella por hombres concretos en gestos únicos, irrepetibles e irreversibles.

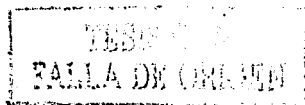
Sin embargo una de las bases de esta actitud es la noción de la destrucción definitiva de la historia, en un futuro indefinido; el mesianismo entraña una actitud profundamente antihistórica, pues. El cristiano, como el judío, no vive la abolición periódica de la historia, mas la soporta "con la esperanza de que cesará definitivamente en un momento más o menos lejano".<sup>115</sup>

El sentido de la historia aparece con el pecado original; el castigo es la expulsión del paraíso, y la tierra representa el lugar del exilio y entraña corrupción. Mientras otras religiones antecesoras asociaban la naturaleza y sus poderes con las entidades divinas más entrañables, para el judaísmo (y para las religiones que siguieron la tradición bíblica) la naturaleza es corrupta en tanto se la ubica fuera del paraíso, alejada de Dios.

Esta identificación entre corrupción y naturaleza se plantea junto la separación entre naturaleza y espíritu en los términos platónicos. Tal disyunción trasciende la noción original del arquetipo celeste, no sólo se

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 105.





asume la virtud del modelo divino o ideal, sino se identifica la manifestación concreta con una versión desmeritada, para la cual no existe siquiera la posibilidad de restablecer la plenitud mediante la restauración cosmogónica. De este modo la teoría de las formas de Platón toma una valoración cualitativa y reconoce la superioridad de lo sobrenatural con respecto a lo natural. El vínculo de tal supremacía con la caída en la tradición bíblica se desprende de la visión de la naturaleza como enemigo, pues por una parte la condena del hombre es luchar con ella para obtener su sustento y para resistir a sus adversidades, y por otra el reino de los cielos está fuera de ella. Además, su condena incluye la misma naturaleza humana y contrapone su corrupción a la virtud del espíritu: "Los que son de la carne piensan en las cosas de la carne; pero los que son del Espíritu, en las cosas del espíritu."<sup>116</sup>

Esta visión de la carne y los impulsos primarios como reflejo de la bajeza natural está presente en gran parte de la tradición bíblica, y especialmente es descrita por San Pablo, quien afirma: "el ocuparse de la carne es muerte, pero el ocuparse del Espíritu es vida y paz".<sup>117</sup> En el universo bíblico la presencia de Dios difiere de la que es expuesta por otras religiones; por un lado, no se manifiesta tan cercano bajo las formas animales que caracterizan a los dioses de numerosas religiones arcaicas, como por otro tampoco se encuentra tan alejado, fuera del tiempo

---

<sup>116</sup> Romanos, 8, 5-6.

<sup>117</sup> *Idem.*

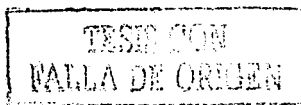
histórico. Las manifestaciones divinas ocurren dentro de la historia, pero en el universo elevado del espíritu, tal es la virtud máxima de este plano místico, en el cual la presencia de Dios es posible.

Las religiones del Cercano Oriente (el judaísmo, el cristianismo y el Islam) se expresan con desprecio de las "religiones naturales",<sup>118</sup> oponen a ellas su visión de la confrontación entre lo bueno y lo malo, integran en esta categoría las divinidades arcaicas junto con la corrupción natural y asumen como propia la lucha contra lo malo. La noción del mal (como la del bien) está vinculada a los principios de la tradición, a aquellos relacionados con la sociedad que sustenta el sistema religioso y mitológico, a los que señalan los gestos fundamentales de su constitución y a aquellos que describen el universo en sus aspectos empírico y espiritual. Sin embargo el ejercicio religioso en las tradiciones bíblicas ya no está limitado a la repetición cíclica de arquetipos primigenios, y el hecho de que la voluntad divina se manifieste en el ámbito del espíritu propicia la necesidad de institucionalizar los mecanismos que permiten conocer los propósitos del creador. Este conocimiento es imprescindible para el ejercicio de las categorías de bien y mal que conducen las decisiones humanas, desde las de carácter moral y familiar hasta las judiciales y políticas que determinan el destino de los pueblos.

Gran parte de la tradición bíblica se refiere a la inspiración divina que los reyes hebreos recibieron para conducir al pueblo de Israel. La

---

<sup>118</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 94.

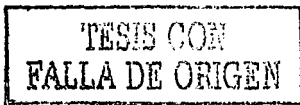


historia que la Biblia narra es la de una naturaleza licenciosa de los súbditos que una y otra vez rindieron culto a los *baal* y los *aastarté* de los pueblos vecinos hasta que una desgracia los castigaba por tal impiedad; en esas circunstancias, el profeta imploraba a Yahvé y este le indicaba los gestos mediante los cuales los israelitas debían manifestar su arrepentimiento, y tras cumplir la ofrenda, el favor del dios judío volvía a su pueblo. Según Mircea Eliade, este tema recurrente refleja una tensión histórica y religiosa en la cual las comunidades agrícolas se sienten más favorecidas por un sistema religioso más próximo a los ciclos de la vida, en oposición a la visión de la historia como una teofanía que las elites religiosas judías impusieron tras muchos siglos de resistencia.<sup>119</sup> La resistencia que el apego a los ciclos vitales ejerce contra la escatología histórica es perceptible a lo largo de la historia del cristianismo, en nuestros días una gran porción de sus fieles lo ejerce en medio de una serie de supersticiones y creencias vinculadas a rituales, símbolos y santidades características de las mitologías arcaicas. Esta forma de disidencia popular es común en la periferia religiosa de las diversas culturas, y en algunos casos llega a consolidar apostasías o cultos distintos del original, de hecho los seguidores del Consejero en *La guerra del fin del mundo* constituyen uno de estos "suburbios confesionales".

La difusión del propósito divino implica la necesidad de establecer cierta homogeneidad en la comunidad de creyentes, por lo que la

---

<sup>119</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 100-102.



presencia del profeta —con frecuencia personificado por el mismo rey— como vehículo de la palabra divina es determinante para la cohesión del sistema mitológico y religioso, pero sobre todo para la correcta aplicación de las categorías de bien y mal en la vida cotidiana.

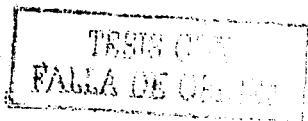
Para Joseph Campbell, la revelación está contenida en el inconsciente, “y dado que las mentes inconscientes de los miembros de cualquier sociedad pequeña tienen mucho en común, lo que el vidente o chamán saca a la luz es algo que estaba esperando ser extraído en todos”.<sup>120</sup> De hecho, este ejercicio de comunicación está determinado por arquetipos simultáneamente históricos y míticos, tal es el caso de la deambulación en el desierto de Jesús, la peregrinación de Moisés a la montaña o la búsqueda de la soledad de Buda; los profetas realizan una búsqueda física antes de encontrar su mensaje en el plano espiritual, y este alejamiento representa el abandono del universo terrenal para ingresar al plano espiritual.<sup>121</sup>

En el caso de las mitologías históricas, esta interlocución está vinculada a la percepción de lo que Dios dispone en el plano del espíritu para su ejecución, que representa el dominio del mundo de la carne. El profeta, pues, reconoce la voluntad divina en un mensaje que es coherente con la tradición y la mitología establecida, establece un significado para la condición contemporánea e indica los gestos o los actos que los hombres

---

<sup>120</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 98.

<sup>121</sup> Cfr. Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 194.



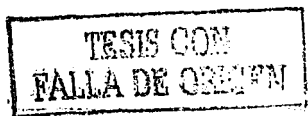
deben seguir para demostrar su sumisión y, sobre todo, para llevar a buen término el plan divino.

## 2.4. Metacósmesis vs. apocatástasis

La valoración que una mitología hace de la historia y su posible final está relacionada con la visión del tiempo, en especial de su comienzo y su final. En este sentido, las distintas perspectivas se pueden clasificar en dos grupos: por una parte, se considera el tiempo como una sucesión infinita, o casi infinita, de grandes ciclos temporales; por otra, se considera un gran ciclo único precedido y seguido por dos infinitos atemporales.

Las tradiciones cíclicas asumen cada época como una degradación de la anterior, en concordancia con los mitos lunares. La especulación hindú constituye un inmejorable ejemplo:

[...] La especulación hindú amplía y combina los ritmos que ordenan la periodicidad de las creaciones y de las destrucciones cósmicas. La unidad de medida del ciclo más pequeño es el *yuga*, la «edad». Un *yuga* va precedido y seguido por una «aurora» y un «crepúsculo» que enlazan las «edades» entre sí. Un ciclo completo, o *mahayuga*, se compone de cuatro «edades» de duración desigual, de las cuales la más larga aparece al principio del ciclo y la más corta al final. Así la primera «edad», la *kritayuga*, dura 4 000 años; le siguen *treta-yuga*, de 3



000 años, *dvapara-yuga*, de 2 000 años y *Kali-yuga*, de 1 000 años (más las «auroras» y «crepúsculos» correspondientes, como es natural).<sup>122</sup>

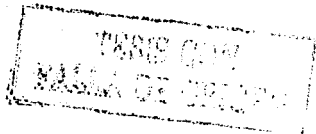
Cada ciclo representa una versión corrompida del anterior, y cada *yuga* se puede caracterizar por un deterioro en cuanto a fertilidad, inteligencia, belleza, ética, etc., con respecto al anterior; de ahí que el nombre del último ciclo, *Kali-yuga* signifique "época de la oscuridad".

Las tradiciones hindú, irania y cristiana asumen como un signo de la continua degradación que en épocas anteriores la duración de la vida humana era considerablemente mayor. De este modo, el tiempo, "por el mero hecho de ser duración, agrava continuamente la condición cósmica e implícitamente la condición humana".<sup>123</sup> La etapa actual siempre es identificada como la última, como la previa a la catástrofe final o previa a la renovación del ciclo, y se identifica así porque de ese modo se explica el estado actual de decadencia del mundo y de la humanidad. Tal condición de descenso explica las catástrofes históricas, las carencias y, sobre todo, el sufrimiento terrenal de los hombres, esta visión del gran tiempo brinda el consuelo de compartir la desgracia con el universo. La conciencia de vivir el periodo de declinación permite al hombre aceptar su condición de sufriente y someterse a ella, pero también le permite asumir su papel dentro de la estructura dramática que da existencia a su época y entender su sufrimiento como parte de los grandes ciclos cósmicos. De este modo,

---

<sup>122</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 107.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 111.



dentro de la tradición judeocristiana, ésta es la época previa al fin de los tiempos, el fin que eximirá al pueblo elegido o a la humanidad de los sufrimientos de la duración concreta.

En la civilización grecolatina la idea de un fin de los tiempos próximo fue muy común y se presentó en diversas ocasiones y con distintos expositores. Muchos de los elementos que caracterizaron las versiones clásicas del cataclismo conservaron elementos de culturas precedentes como la irania, la hindú y la hebrea, a saber la restitución de la forma original, la destrucción por fuego (*ekpyrosis*) y el papel de la destrucción como la fase final de un ciclo cósmico. Después de todo, ninguna de las catástrofes que el hombre presenciaba era arbitraria, sino era un indicio de la inminente decadencia del eón, ya fuera éste único o sólo el más degradado de su ciclo.

La trascendencia de esta visión de un cataclismo próximo consiste en su optimismo; la inferioridad de la época presente significa precisamente la proximidad de la regeneración del universo, ya sea ésta definitiva o sólo una más. De este modo, el hombre asume su sufrimiento y su paso por la duración concreta con un sentido de trascendencia pues éstos le revelan la situación cósmica de su momento histórico.

Los estoicos, en su momento, extendieron la noción de una renovación periódica del tiempo (*metacósmesis*), misma a la que se adherieron los neopitagóricos. La visión de un mundo renovado cíclicamente por una gran *ekpyrosis* se extendió por el mundo grecolatino como una forma de negar la historia, pues revela un desprecio de un

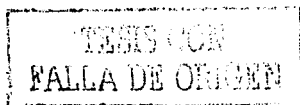
mundo cuyas particularidades están destinadas a desaparecer. La misma visión, a la vez optimista y pesimista, caracteriza a las mitologías mesoamericanas, que comprendían el tiempo como una sucesión de ciclos en los cuales una destrucción súbita era seguida de la restauración virtuosa del universo.<sup>124</sup>

El *illud tempus* se recrea mediante ceremonias cíclicas en las tradiciones arcaicas, mas también las tradiciones posteriores al judaísmo prevén su restauración, si bien ésta no se repite periódicamente, sino sólo en una ocasión, al agotarse el ciclo único. Esta tradición —la de la apocatástasis— supone, desde sus raíces iránias y grecolatinas, que tras la destrucción del universo (casi siempre mediante una *ekpyrosis*) se restablecerá el *illud tempus*.

El principal indicio de la destrucción próxima es el estado de deterioro del mundo, que a su vez se entiende como la razón que lleva a la voluntad divina a destruir su creación; esto permite a los hombres entender su sufrimiento como consecuencia de tal decadencia y a la vez aspirar al cese definitivo de su condición de sufrientes. Además, el dolor adquiere prestigio bajo estas condiciones, pues es un padecimiento que está planeado por la divinidad, es un suplicio que Dios reconoce como tributo y que sin duda recompensará cuando el cataclismo ocurra.

---

<sup>124</sup> Florescano, Enrique, *op. cit.*, pp. 141-142.

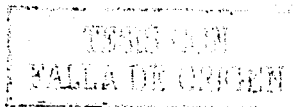




También se presenta la profecía, que en cierto modo equivale a la recreación de la cosmogonía en las tradiciones arcaicas. La profecía permite vivir la dicha del restablecimiento del *illud tempus* junto con la angustia de la destrucción, y de este modo minimiza los sufrimientos cotidianos a la vez que refrenda el compromiso de un mundo mejor, *in illo tempore*. Tales son los componentes de la profecía apocalíptica: el anuncio de nuevos signos de deterioro (algunos de ellos catastróficos en sí), la descripción de la destrucción misma y el augurio del nuevo *illud tempus*.

La presencia del Mesías es cara a las tradiciones judeocristianas; el fin del mundo y el juicio final están directamente relacionados con su aparición. Para el judaísmo la anunciación ocurre con la llegada del Mesías, a la cual sigue destrucción misma, y para el cristianismo el juicio final está precedido de la segunda llegada de Cristo; en ambos casos los acontecimientos siguientes serán el fin del mundo y la restauración del paraíso.

La llegada del Mesías está directamente vinculada al mito del Anticristo, el enemigo arquetípico presente desde los mitos iraníes; antes de la creación hubo un combate entre Dios y el Anticristo, equivalente al combate entre el creador y la serpiente mesopotámicos, al cual corresponde uno más al final de ella. Por otra parte, en concordancia con los mitos lunares de decadencia finisecular, en vísperas del fin del mundo se espera la agudización máxima de la condición del deterioro cósmico, a tal punto que "la época que precede inmediatamente al fin del mundo



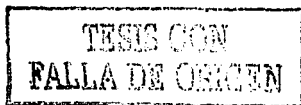
será dominada por el Anticristo".<sup>125</sup> Este reinado representa el retorno del caos, y se caracteriza por la exacerbación del sufrimiento y las catástrofes, pero sobre todo por la subversión de valores éticos, sociales, religiosos, etcétera.

El Anticristo es caracterizado de dos maneras: como un demonio o dragón o como un falso Mesías; en este último caso, a él se le atribuye la subversión mencionada, y de hecho repetidamente se ha atribuido su identidad a personajes como Nerón o el mismo Papa (esta última visión puede interpretarse como un relato híbrido que articula en la escatología el tema del héroe que se rebela y enfrenta al tirano). En cualquier caso, a la aparición del Anticristo forzosamente debe seguir su combate con el Mesías y su derrota definitiva, pues su destrucción simboliza precisamente la del mundo corrupto, como el triunfo del emisario divino representa la restauración misma del *illud tempus*.

La muerte del Anticristo está directamente relacionada con un aspecto muy importante de la destrucción del cosmos, representado mediante los ritos arcaicos de la expulsión de los pecados —en los cuales se enviaba un animal o una persona al bosque, fuera de la población—, o los de restauración del fuego (en sus múltiples versiones); en ellos se simboliza la abolición de lo corrompido, sobre todo la de los pecados, que en muchos casos se formaliza mediante su confesión o su penitencia ritual. Así como el primitivo iniciaba cada nuevo ciclo con la

---

<sup>125</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 86.

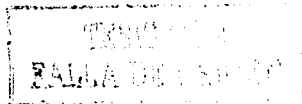


conciencia *in tabula rasa*, también el cristiano espera alcanzar, con la llegada del Apocalipsis y la derrota del Anticristo, el perdón y la anulación de sus pecados. El fuego no sólo consumirá la marca moral del pecado, también se espera que consuma lo que simbólica o cotidianamente represente la corrupción: con él se espera la destrucción de las plagas, de los animales «impuros», de los sacrílegos, de los pueblos herejes (tanto de sus ciudadanos como de sus edificios y ciudades) y de las regiones "malditas". De hecho, de los cataclismos siempre se esperan transformaciones geográficas colosales; mares que desaparecerán, montañas que se hundirán, desiertos que serán inundados, etcétera.

Uno de los fundamentos de las principales cosmogonías es la separación de los mundos de los vivos y de los muertos, y la aproximación de ambos mundos, o el debilitamiento de sus fronteras, está vinculada con la destrucción del mundo, ya sea periódica o definitiva. En las festividades cíclicas de las comunidades arcaicas, el contacto con los muertos es frecuente, así como las ceremonias en las que éstos intervienen. Para los tobiandeses, por ejemplo, los muertos viven en un paraíso ubicado en el submundo, y cada año visitan a los vivos en la fiesta del *milamala*;<sup>126</sup> este modelo de convivencia entre vivos y muertos es muy común en las comunidades mestizas de Latinoamérica, y se manifiesta en

---

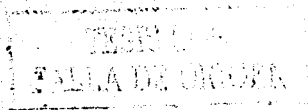
<sup>126</sup> *Magia, ciencia y religión*, pp. 155-157. Bronislaw Malinowski presenta una descripción detallada de la relación que estas comunidades melanesias establecen con los muertos y el mito que define la separación entre los mundos de los muertos y los vivos, pues en el tiempo primordial ambos convivían regularmente en este mundo, lo cual es significativo para la descripción de la mitología de los yagunzos.



rituales como los que en noviembre se celebran en Mixquic y Pátzcuaro. Por lo tanto, la interacción de los muertos en el mundo de los vivos *in illo tempore* es una condición que espera ser restaurada junto con el *illud tempus* tras la *ekpyrosis*, sobre todo en los cultos mesiánicos, en que el culto a la muerte recibe tanta importancia.

Debe recordarse que la resurrección *in illo tempore* está vinculada con el mito lunar, pues la reaparición de la luna es el arquetipo de todas las resurrecciones; así como la Luna resucita plena al tercer día de su desaparición, se espera que los muertos resuciten luego de la gran *ekpyrosis*. Para la tradición cristiana, la divinidad se manifiesta precisamente en la resurrección divina, y la gran serie de ritos cristianos vinculados con la muerte están relacionados precisamente con la resurrección, basta revisar someramente la estructura del *Réquiem*, o *missa prodifunctis*, en el cual al *Dies irae* y al *Agnus dei* les siguen *Lux aeterna* y *Libera me*.

La anulación de la muerte y de la corrupción que supone la apocatástasis ocurre en un campo mucho más amplio que la vida humana; si los males de la época presente se atribuyen al deterioro de la cosmogonía y a la proximidad del fin único del mundo, lo que se espera de la restauración del mundo tras su destrucción es la anulación de tales desdichas. Además el cristianismo considera la historia como un acontecimiento único, y uno es su sentido, por lo que espera una redención única; de este modo no se espera el inicio de un nuevo ciclo,



sino la abolición de la historia, el comienzo de una eternidad ahistórica y sin sufrimiento.

Al considerar la historia como portadora de un sentido, su culminación precisaría revelar éste, compensar a quienes lo han satisfecho y castigar a quienes lo han rechazado. Gran parte de las profecías expresadas en *Isaías* se refieren precisamente a la naturaleza de esta gran epifanía del sentido de la historia (y del universo) que es el juicio final; el profeta anuncia los pueblos que serán destruidos y la clase de cataclismos que les acontecerán, los tipos de pecadores que sufrirán tormento y la naturaleza de éste, etcétera. De tal manera, la esencia del juicio final consiste en juzgar el valor religioso de los actos humanos por su fidelidad a una historia sagrada (prestigiosa por su categoría de teofanía, en el caso de la tradición judeocristiana). A este juicio seguirá la regeneración del mundo, misma que sólo beneficiará a quienes hayan sido fieles a la historia sagrada.<sup>127</sup>

La restauración del paraíso representa la culminación de la cosmogonía, y debe entenderse como la restauración del *illud tempus*, como la vuelta al principio arquetípico. Sin embargo este retorno ha sido matizado y sus características han sido descritas en diversas ocasiones. Además de las consecuencias directas del Apocalipsis (aniquilación de los pecados, resurrección de los muertos y la victoria de la eternidad), otros aspectos del Paraíso son mencionados comúnmente (algunos de ellos

---

<sup>127</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, pp. 78-79.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

corolarios de los tres elementos ya señalados): abundancia de alimento, mansedumbre de las bestias salvajes, bonanza de la geografía, etcétera; la mitología del paraíso ha sido abordada por numerosas culturas, de modo que además de aquellas características del paraíso que han sido compiladas en la tradición bíblica pueden encontrarse muchas otras que en la Edad Media y en épocas recientes han sido mencionadas, particularmente por las culturas populares.

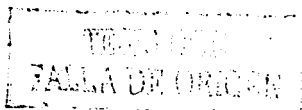
## 2.5. La perspectiva lineal

Si bien las visiones milenaristas encontraron en la escatología judeocristiana su manifestación plena, el ascenso y la prosperidad de la Iglesia católica pronto llevaron a ésta a refutar, primero, la posibilidad de conocer la fecha del Apocalipsis, y luego a aceptar la historia y su mundo en detrimento del *eschaton*, cuyos predicadores terminaron condenados como herejes. "Sólo Dios conocía la hora del Fin del Mundo y sólo una cosa parecía cierta: este fin no era inminente."<sup>128</sup>

Durante la Edad Media aparecieron diversas especulaciones que identificaban la redención como el objetivo de la historia, y a ésta como una línea continua y ascendente entre la creación y la redención. Esta visión se complementó con la especulación acerca de la influencia o la participación de los ciclos astrales en dicho progreso. Las diversas versiones de esta visión lineal abundaron y fueron respaldadas por

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 81.



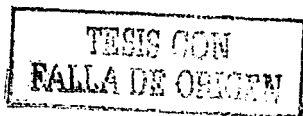
personajes como San Gregorio, San Agustín, Dante Allighieri, Rogerio Bacon y Santo Tomás, y ya en el siglo XVII la fe en el progreso infinito proclamada ya por Leibniz inició una expansión que las ideas evolucionistas confirmarían en el siglo XIX.<sup>129</sup>

En el cristianismo también se presentó la visión de un tiempo continuo y eterno, compuesto por etapas sucesivamente progresivas; tal fue la descripción de la cronometría de Joaquín de Flore. Este abad calabrés "divide la historia del mundo en tres grandes épocas, inspiradas y dominadas sucesivamente por una persona de la Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo".<sup>130</sup> Esta sucesión presenta un perfeccionamiento paulatino, en el cual el nacimiento de Jesucristo representa el comienzo de la segunda etapa, y que desemboca en una fase final de libertad espiritual absoluta. De igual manera, la tradición popular ha establecido una diversidad compleja, simultánea y contradictoria de especulaciones acerca del gran tiempo —que en ciertas épocas consideran inminente la apocatástasis y en otras la ignoran abiertamente o la diluyen con reelaboraciones dispersas de supersticiones cíclicas—; en el mundo occidental de la actualidad, la visión de la escatología se encuentra dominada precisamente por una combinación heterogénea de estas

---

<sup>129</sup> Debe señalarse que las visiones cíclicas no dejaron nunca de estar presentes, como en las teorías cósmicas de Tycho Brahé, Kepler y Giordano Bruno se aprecia. Incluso en la economía las nociones cíclicas no dejan de estar presentes en los textos de David Ricardo y Robert Malthus.

<sup>130</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 133.



periferias, aunque el valor institucional de las grandes escatologías históricas sigue gozando de reconocimiento universal.

Mircea Eliade identifica, "por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación transhistórica a los acontecimientos históricos"<sup>131</sup> en la visión hegeliana que busca un valor autotélico en la historia. Para Hegel cada acontecimiento histórico encierra su justificación universal, pues sólo a través de lo acontecido se manifiesta el espíritu universal, y los hechos necesariamente debían suceder como se habían producido. A partir de esta concepción es fácil comprender la deformación positivista que se afirma capaz de conocer el universo a través de su observación empírica y de la aplicación particular de leyes universales. Esta vulgarización del positivismo está directamente relacionada con el ascendente que el evolucionismo alcanzó a finales del siglo XIX y caracterizó muchas actitudes "cientificistas" de la época, que se pueden apreciar en algunos personajes de *La guerra del fin del mundo* como el general Arthur Óscar y Galileo Gall, de hecho esta lógica es la que respalda las formas más grotescas de patriotismo militante, por no mencionar el fascismo.

Una de las manifestaciones más completas de la visión histórica lineal la constituye el anuncio marxista de la superación de la lucha de clases como el fin de la historia. En las formas populares del marxismo, la historia "no es más que la epifanía de la lucha de clases", y su sentido

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 135



único se manifiesta en la inminente victoria del proletariado y en la instauración del comunismo.

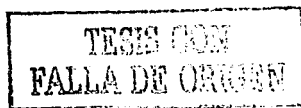
## 2.6. Reelaboración de la mística escatológica

### 2.6.1. Orígenes

En Occidente la tradición milenarista tiene un gran arraigo. Durante siglos han abundado los anuncios de la destrucción definitiva: la caída del Imperio Romano, la llegada del milenio, la guerra de Jerusalén (como muchas otras guerras), la erupción de algún volcán y la peste han sido, entre muchos otros, los signos de este acontecimiento. Normalmente las expresiones apocatastásicas contemporáneas están vinculadas con el cristianismo, sin embargo no todas tienen su origen en las profecías bíblicas y judaicas. Muchos anuncios del fin del mundo provienen de mitologías paganas regionales; principalmente de las comunidades culturalmente más alejadas de las metrópolis, como pueden ser los medios rurales o las regiones en que el cristianismo fue adoptado como consecuencia de una colonización. La historia de *La guerra del fin del mundo* está vinculada en gran parte a este tipo de manifestaciones, en las cuales la mitología popular regional se amalgama con la escatología cristiana.

Una manifestación muy común del mesianismo occidental es la profecía, cuyo origen se puede identificar con distintas fuentes:

1. Las profecías bíblicas y judaicas.

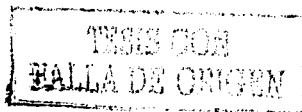


2. Las prácticas adivinatorias procedentes de oriente —vinculadas con el zodiaco, por ejemplo— y de los pueblos germánicos, eslavos y celtas.
3. Las tradiciones medievales como la alquimia y la cábala.
4. El ocultismo. Conforme la ciencia revelaba los secretos ocultos tras la superficie de la materia, el movimiento y los seres vivos, surgió en muchos círculos la convicción de que la naturaleza del universo, de su creación y de su destrucción también podría ser descubierta, lo que llevó a muchos ocultistas a aventurar profecías sobre el fin del mundo.

### 2.6.2. Contenido social de la escatología

Como consecuencia de la mayor importancia del universo social en las religiones de las culturas alfabetizadas (con respecto de la relación de la comunidad con la naturaleza), las tradiciones escatológicas involucran graves acontecimientos sociales, fundamentalmente guerras, surgimiento y desaparición de dinastías, el retorno de gobernantes desaparecidos y la destrucción de los pueblos enemigos. El libro de Isaías ofrece un ejemplo muy claro de la visión social de la escatología, pues para él la apocatástasis deberá confirmar dos aspectos:

1. La identidad del pueblo elegido, pues sus enemigos y sus ciudades serán arrasados.



2. La naturaleza divina de los principios sociales y rituales de la comunidad, pues también se castigará a los transgresores y a los disidentes.

Estas manifestaciones divinas generalmente involucran la participación del ejército del pueblo elegido y de sus gobernantes, muchas veces resucitados. La escatología de las religiones históricas involucra arquetipos comunes en el discurso mitológico como pruebas, sacrificios, etcétera, pero garantiza la salvación eterna a los elegidos (en el caso del cristianismo, a los justos) tras las pruebas impuestas.

Un arquetipo común en la escatología occidental es el tema del invasor, el tirano sanguinario que llega de Oriente a destruir el cristianismo. Los vínculos históricos de esta expresión pueden señalar las incursiones de los hunos y los mongoles, así como las sucesivas oleadas de invasiones bárbaras que sufrió el Imperio Romano y la posterior invasión islámica del sureste europeo.

#### 2.6.2.1. El mito nacional

En el Occidente contemporáneo este arquetipo ha permitido reforzar otro modelo más reciente, la idea del Estado nacional. Al calor de los primeros conflictos bélicos europeos internacionales, más de una nación forjó en mayor o menor medida un discurso mítico en torno a su identidad. Este arquetipo de las naciones modernas tiene su origen en los arquetipos de identidad social de la antigüedad como la Eneida o como la Biblia y el Talmud, aunque bajo un relativo laicismo. Las identidades de

países como Alemania, Gran Bretaña, la Francia posrevolucionaria, Estados Unidos y Rusia asumen en mayor o menor medida este arquetipo: un origen divino o sobrenatural vinculado a la mistificación de algún elemento de su pasado histórico o mítico, un cometido trascendente y la consignación ritual de los principios sociales básicos de la nación. Estas expresiones rituales suelen revitalizarse y enriquecerse cada vez que el país enfrenta circunstancias apremiantes como guerras, revueltas, catástrofes naturales, magnicidios o invasiones; aparecen nuevos relatos, se modifican los existentes, las historias sobre determinados personajes son atribuidas a nuevos héroes, las narraciones de otros pueblos son tropicalizadas, los detalles de alguna noticia son modificados hasta convertirla en una auténtica leyenda, etcétera.

De este modo se ritualiza la identidad nacional, se le convierte en un ente cuya trascendencia se celebra de muy diversas maneras, desde la repetición de un calendario de ceremonias cívicas hasta la consignación de los mitos patrióticos mediante relatos escritos, medios pictóricos o representaciones audiovisuales.<sup>132</sup> Estas expresiones entrañan su escatología particular, pues surgen del riesgo de la destrucción nacional y a partir de él plantean el cometido de los compatriotas. La esclavitud de Israel es una manifestación clara de este arquetipo; la escatología nacional ritualiza determinados acontecimientos históricos como gestos trascendentales para la identidad patriótica. La experiencia colonial es la

---

<sup>132</sup> Más adelante se expondrá cómo *Os sertoes* contribuye a esta mistificación nacional.

fuerza principal de gestos patrióticos de las naciones latinoamericanas, y la invasión y la dominación colonial representan una amenaza simbólica inherente a sus escatologías nacionales. De este modo, es común que la lucha contra el invasor y la resistencia independentista sea gestos trascendentales consignados por los himnos nacionales y los relatos patrióticos como las expresiones de la escatología nacional.

Este mecanismo de apropiación estilística de la escatología no es exclusivo de las manifestaciones de la identidad nacional, las diversas formas discursivas de la sociedad burguesa contemporánea recurren con mucha frecuencia al arquetipo escatológico, incluso es común identificarlo en expresiones como el discurso filosófico y, con mayor razón, en la reflexión histórica. Como anteriormente se señaló, algunas visiones históricas como las de Hegel y Marx expresan con mayor claridad su vínculo con el arquetipo escatológico, pero esta visión apocalíptica de la historia puede identificarse también en la historiografía de algunos aspectos muy particulares. Por ejemplo, *The western canon* de Bloom identifica en la obra de Shakespeare la expresión central de la literatura y una larga decadencia en la obra subsiguiente.

#### 2.6.2.2. Vinculación científica

La ciencia ha dedicado buena parte de sus esfuerzos a identificar el principio y el fin del mundo, pero además ha ofrecido innumerables elementos a la narrativa literaria y cinematográfica, para dar una y otra vez rostro al arquetipo escatológico: invasiones extraterrestres, colisiones

cósmicas, epidemias, accidentes científicos, guerras con armas de destrucción masiva, etcétera; la visión de la ciencia como un agente de la apocatástasis constituye en sí un arquetipo moderno.

### 2.6.2.3. Medios masivos y creencias populares

Gracias a los medios de comunicación, los arquetipos constantemente renuevan sus expresiones o fortalecen sus versiones más brillantes. Las profecías antiguas encuentran todos los días un intérprete que confirma su cumplimiento en los acontecimientos recientes y que mantiene vivo el arquetipo escatológico mediante el anuncio de esa gran catástrofe que siempre está por suceder.

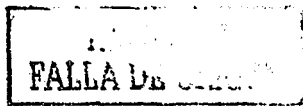
En este breve recuento se ha expuesto la capacidad del arquetipo escatológico para trascender estilísticamente y para incorporarse al repertorio discursivo de otros ámbitos, pues este tipo de trascendencia permitirá más adelante identificar los mecanismos que sirven a la representación discursiva del mito del fin del mundo en *La guerra del fin del mundo*.

### 3. Descripción analítica de *La guerra del fin del mundo*

#### 3.1. Sistemas narrativos

En la acción narrativa, ya descrita en el primer capítulo, el sujeto de la narración constituye una de las manifestaciones genéricas y estilísticas más importantes, sobre todo en la narración novelística. Las diferencias entre las posibles manifestaciones de esta persona pueden parecer muchas y muy sutiles, pero —de acuerdo con Barthes— todas se manifiestan sólo en uno de dos sistemas posibles de signos: el personal y el apersonal.

Cuando el discurso no manifiesta una interacción del personaje o cuando esta interacción se evita, se establece un sistema apersonal. “El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo”, en esta descripción se evitan las vinculaciones personales; al reconocer la diferencia que representa “me parecía que siempre estaba de perfil”, se percibe que en este caso no puede sustituirse la tercera persona por una primera sin alterar el sentido. El sistema personal puede identificarse por el uso de la primera persona, pero también se presenta a través una tercera persona que “sustituye” a la primera, una tercera persona que “contagia” al narrador de su ignorancia o conocimiento de algún hecho. La voz que describe la ira del soldado Queluz, sorprendido en su guardia



mientras dormía por el asalto de Pajéu, “confuso, enfurecido, no sabe qué hacer”, es una forma personal en tercera persona que podría perfectamente entenderse “confuso, enfurecido, no sé qué hacer”.

Algunos de sus personajes, particularmente los sertaneros, parecen desprovistos de la capacidad de definir su condición histórica y discursiva —como en contraste ocurre frecuentemente con otros como el Barón, el periodista o Galileo Gall—, sin embargo el manejo de los sistemas narrativos ofrece a Vargas Llosa recursos muy diversos para exponer las raíces históricas de las acciones de sus personajes. El recurso más común en esta situación es la exposición del contraste mediante una alternancia de supuestos sistemas apersonales, que presentan un narrador que sólo formalmente es impersonal, aunque en su discurso se manifiesten de manera connotativa las características distintivas de los personajes principales, lo cual produce un efecto de exageración hasta el absurdo.

### 3.2. Personalidades del narrador

En *La guerra del fin del mundo* el sistema personal se impone, el narrador utiliza permanentemente algunos de sus personajes para establecer los hilos narrativos de su novela. A través de este mecanismo la narración se permite utilizar características de los personajes como su ubicación espacial y temporal, su conocimiento de otros acontecimientos y su vocabulario como signos de narratividad. Se pueden encontrar ejemplos de estos signos en los conocimientos de múltiples teorías



científicas de moda que acompañan la narración de las aventuras de Galileo Gall o las agudas observaciones acerca del comportamiento de los sertaneros que caracterizan a la narración de cuanto acontece a Rufino, de este modo, el narrador de *La guerra del fin del mundo* cuenta con diversas personalidades.

El motor discursivo por excelencia de esta novela es la convivencia de discursos distintos u opuestos; a veces la riqueza de la exposición reside en la vida que un discurso ajeno a un universo encuentra cuando se aventura en él por primera vez, o cuando ese mismo discurso describe o narra algo ya referido por un discurso proveniente de un ámbito distinto. Otras veces, la diferencia de discursos lleva a los personajes a dar tal o cual giro a las acciones. En este sentido, las intervenciones del Barón de Cañabrava y el periodista constituyen una fuente importante de estos contrastes y matices.

El Barón de Cañabrava es uno de los personajes más importantes de la novela. Él fue ministro durante el Imperio y embajador en Inglaterra. Al caer la monarquía brasileña, él fundó el Partido Autonomista Bahiano, mediante el cual conserva el poder dentro de su provincia y resiste la influencia del gobierno de Río de Janeiro. A pesar de que no ejerce ningún cargo público y que al iniciar los acontecimientos se encuentra precisamente en Inglaterra, las familias principales de Bahía reconocen en él al corazón político de la región. Además del poder político, también ejerce el económico, pues es por mucho el hacendado más pudiente de Bahía, además de ser el dueño de Canudos, la hacienda que el Consejero y

sus seguidores ocuparon. El principal opositor local del Barón es Epaminondas Gonçalves, líder del Partido Republicano y director del *Jornal de Notícias*, el periódico local de oposición.

Desde que aparece el Barón en Bahía, el narrador que encarna se manifiesta como el interlocutor de los testimonios de diversos personajes, quienes le exponen su visión o relatan su versión de muy diversos acontecimientos relacionados con Canudos. Apenas llega a su residencia, la plana mayor del Partido Autonomista Bahiano se congrega para rendirle un informe de los acontecimientos recientes, más adelante casi todos los participantes significativos terminan entrevistándose con él y relatándole su fragmento de la historia.

En estas entrevistas los signos de narratividad del Barón con mucha frecuencia consisten precisamente en la subordinación que sus interlocutores manifiestan hacia él. En otras ocasiones, la información ya la tiene él y su narratividad se manifiesta en su condición implícita de poseedor de las noticias recientes, reconocida por sus interlocutores.

Otro aspecto importante del discurso del Barón es su naturaleza global. La relación de sus encuentros con otros personajes echa mano de todos los elementos que intervienen en las entrevistas, nunca se abandona al mero discurso verbal del otro, no deja de percibir la indefensión de Gall, el orgullo herido de Rufino, los modales vulgares de Adalberto Gumucio, el gesto de nerviosismo de Bernardo Murau en las expresiones de su cuerpo y la belleza y elegancia de la Baronesa, expresadas en sus modales y su sonrisa. En sus múltiples entrevistas, el Barón revela un

interés genuino por las preocupaciones y sufrimientos de sus interlocutores. Esta empatía no interfiere con las propias reflexiones y consideraciones del Barón, las cuales ocupan un espacio considerable del discurso de su narrador y reflejan el desarrollo del Barón como personaje. En dicha empatía cabe la admiración por los fanáticos, la que lo lleva incluso a liberar a Galileo Gall cuando lo tenía cautivo. En el discurso, la afinidad del Barón por estas conductas obcecadas se manifiesta como una constante duda e indagación acerca de las causas de sus actos y la dinámica de la obstinación de Galileo Gall, Moreira César, Rufino y los seguidores del Consejero y, sobre todo, acerca de esa imagen mítica del mundo con un destino inevitable y divino. Esta actitud puede ser considerada como una alegoría de la representación discursiva; que es la vocación del personaje y la esencia de su discurso. Éste se caracteriza, por la consideración de las circunstancias en las cuales su interlocutor elabora su mensaje, por la valoración de éste a la luz de la experiencia personal y del conocimiento del emisor y por la glosa misma, la repetición "de las palabras de otro".

El Barón de Cañabrava, como señala Seymour Menton, rebasa más de un arquetipo, y uno de ellos es el del político latinoamericano conservador del siglo pasado. En el discurso del Barón no existe el apasionamiento, en el discurso de su narración son escasos los signos denotativos o connotativos de su filiación política, pues ésta sólo se manifiesta en las acciones de su personaje, incluso se puede advertir algún desdén hacia la consternación de sus correligionarios. En cambio, el

discurso expresa un desapego manifiesto hacia causa alguna, acaso cierto desprecio por la moral de Epaminondas Gonçalves.

La actitud del Barón es concordante con los mecanismos dialógicos de la novela; cuando este discurso discrepa de los actos de otros personajes o de los mensajes de otros discursos, esta disensión no los descalifica o excluye, sino asume la posibilidad de otras visiones del mundo y la realidad. Esta actitud es la que define la posición de su discurso hacia los acontecimientos que narra la novela.

Un acontecimiento significativo para la novela es el embuste que el Partido Progresista elabora para acusar al Partido Autonomista Bahiano de conspirar con la corona inglesa para restaurar la monarquía en Brasil. El mecanismo de este engaño es reproducido muchas veces en diversas circunstancias, y es un recurso fundamental de la narración. En el caso del Barón, su narrador enfrenta esta situación desde el punto de vista de la víctima, su discurso se enfrenta al embuste y, a pesar de poseer todos los elementos para reconocer la estafa, no puede desenmascararlo. El funcionamiento de este embuste puede sintetizarse en los siguientes enunciados:

1. Un acontecimiento es susceptible de diversas interpretaciones.
2. Una interpretación "brillante" opaca a las demás.
3. La interpretación brillante produce reacciones en sus receptores y transforma el entorno en el que surgió.

Precisamente, el mito cíclico es necesariamente una interpretación brillante de un acontecimiento, capaz de despertar "emociones sociales" y de establecer o reforzar principios dogmáticos, capaz de producir una identificación entre el acontecimiento y un arquetipo. El narrador que representa el Barón tiene la oportunidad de presenciar el surgimiento de las interpretaciones brillantes que enarbolan las distintas escatologías, así como su evolución y la manera en que modifican su entorno. En el episodio de la recepción de los autonomistas, tiene la ocasión de conocer cómo la interpretación brillante de la intervención extranjera inflama las emociones sociales de los brasileños, al grado de aceptar fácilmente las calumnias que se vierten sobre él y su partido.

Tras ser instruido por el Barón, Adalberto Gumucio, Presidente de la Asamblea Legislativa de Bahía, sintetiza la situación de los autonomistas de esta manera:

—No podemos dejar que el Brasil nos crea alzados contra la República, y hasta complotando con Inglaterra para restaurar la monarquía —dijo Adalberto de Gumucio—. ¿No te das cuenta, José Bernardo? Hay que desmontar esa intriga, y muy pronto. Con el patriotismo no se juega.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, p. 145.



Más adelante, cuando recibe la noticia de que la hacienda de Calumbí será quemada, expresa, más que su dolor o preocupación, su sorpresa ante el orden que el fanatismo de Canudos impone:

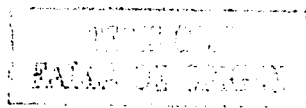
Era tan vano tratar de razonar con él, como con Moreira César o con Gall. El Barón tuvo un estremecimiento; era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernaran la vida.<sup>134</sup>

Los "embustes verosímiles" enfrentados por el Barón se caracterizan por su fervor militante; por absurdas o exageradas que resulten las causas y las luchas de Galileo Gall, Moreira César y los seguidores del Consejero, el factor que las lleva a tener repercusiones en la historia y a modificar rotundamente su entorno es la voluntad expresa y activa de sus defensores de llevar su pugna hasta las últimas consecuencias.

Como respuesta a esta embestida de causas santas y mensajeros divinos, la actitud del discurso del Barón identifica como fin fundamental la supervivencia, y como método el cambio, simbolizado también por la afinidad del Barón por el camaleón. De este modo, las paradojas y los revires políticos que el aristócrata encabeza son respaldados por un discurso flexible y acomodaticio que hábilmente identifica lo que debe cambiar para que todo siga igual.

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 188.



—En la asamblea, en los diarios, toda nuestra actuación ha sido tratar de evitar la intervención federal —dijo el Diputado Rocha Seabrá.

—Para defender los intereses de Bahía hay que seguir en el poder y para seguir en el poder hay que cambiar de política, al menos por el momento —replicó el Barón, con suavidad. Y, como si no tuvieran importancia las objeciones que le hacían, prosiguió dando directivas—: Los hacendados debemos colaborar con el Coronel. Alojar al Regimiento, facilitarle guías, provisiones. Somos nosotros, junto con Moreira César, quienes acabaremos con los conspiradores monárquicos financiados por la Reina Victoria —hizo un simulacro de sonrisa, a la vez que se pasaba el nuevo pañuelo por la frente—. Es una mojiganga ridícula, pero no tenemos alternativa. Y cuando el Coronel acabe con los pobres cangaceiros y santones de Canudos celebraremos con grandes fiestas la derrota del Imperio Británico y de los Braganza.

Nadie lo festejó, nadie se sonrió. Todos estaban callados e incómodos. Pero, observándolos, el Barón comprendió que, aunque a regañadientes, algunos admitían ya que no les quedaba otra cosa que hacer.

—Viajaré a Calumbí —dijo el Barón—. No estaba en mis planes hacerlo todavía. Pero es necesario. Yo mismo pondré a disposición del Séptimo Regimiento lo que les haga falta. Todos los hacendados de la región deberían hacer lo mismo. Que Moreira César vea a quién pertenece esa tierra, quién manda allí.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

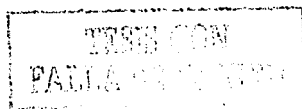
Si bien antes de la destrucción de Calumbí esta posición acomodaticia puede identificarse con la actitud de un personaje guiado por la llana ambición, también es necesario apuntar que es el único discurso importante en este momento de la novela que identifica sus intereses fundamentales en los elementos terrenales inmediatos y, sobre todo, en la conservación misma de la vida. En este tipo de entrevistas con sus correligionarios abundan los gestos de autoridad del Barón, quien en la formulación misma de su discurso establece ya la relación de jerarquía que existe entre él y sus seguidores.

La atmósfera estaba muy tensa y todos querían hacer preguntas, responder. Pero el Barón pensó que no era conveniente discutir ahora. Luego de comer y de beber, a lo largo de la tarde y la noche, sería más fácil quitarles las dudas, los escrúpulos.<sup>135</sup>

El discurso del Barón asume su vínculo con el cambio no sólo en el terreno de sus actos políticos, además se manifiesta en la habilidad y en el interés por escrutar el discurso de los demás. La adopción de los contenidos y los elementos formales de los discursos adyacentes podría plantearse como una forma multipersonal o transpersonal del discurso narrativo, una narración que reelabora el discurso de otros sujetos narrativos. En este proceso de reelaboración, se modifica el contenido de lo narrado junto con el narrador original, cuyos elementos narrativos (su vocabulario, su actitud ante lo narrado) reciben nuevos valores

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 129.



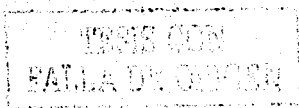


significativos de parte de su intérprete. En este caso, el Barón reelabora los discursos de Galileo Gall y de Moreira (entre otros), replanteando la apocatástasis que ambos profetizan y asignándoles nuevos valores a los sujetos formales de ambas profecías; no describe el discurso revolucionario de Gall o el jacobino del Coronel, sino que mediante la interlocución del Barón su exposición es enriquecida con una crítica, que a su vez permite articular estos discursos en el sistema de la novela.

En el encuentro con Rufino se establece la confrontación de dos formas de concebir la vida. La de Rufino es una dominada por una noción mágica que es superior a la vida; con el honor manchado, su existencia está determinada por la afrenta sufrida y, mientras ésta no sea vengada, su propia vida no tendrá valor, mucho menos valdrán las vidas del trasgresor y de la esposa infiel. Del otro lado está la visión del Barón que menosprecia las grandes causas abstractas como el honor o la verdad, y al cual el trágico destino de la humilde pareja le produce una honda conmoción. El diálogo que sostiene con Rufino para enterarse de la deshonra de éste revela los sentimientos que la suerte de estos dos personajes le provoca:

—¿Jurema? —dijo, pestañeando, retrocediendo, escarbando en la memoria—. ¿Te ha hecho algo? ¿No te habrá abandonado, no, Rufino? ¿Quieres decir que lo ha hecho, que se ha ido con otro hombre?

La mata de pelos lacios y sucios que tenía delante, asintió imperceptiblemente. Ahora comprendió el Barón por qué Rufino le



ocultaba los ojos, y supo el esfuerzo que estaba haciendo y cuánto padecía. Sintió compasión por él.

—¿Para qué, Rufino? —dijo, con un ademán apenado—. ¿Qué ganarías? Desgraciarte dos veces en lugar de una. Si se ha ido, en cierta forma se murió, se mató ella sola. Olvídate de Jurema, olvídate un tiempo de Queimadas también. Ya conseguirás otra mujer que te sea fiel. Ven con nosotros a Calumbí, donde tienes tantos amigos.<sup>136</sup>

Este discurso, interesado por los aspectos inmediatos de las personas y despreciativo con los fines abstractos, permite establecer más adelante un sistema de signos que preceden a su entrevista con Moreira César. En este encuentro, los elementos superficiales de los personajes (aspecto, modales, actitud) se articulan para formar un nivel especial del discurso, en el cual se establece un juicio desfavorable para la persona del Coronel. El narrador que acompaña al Barón presenta al militar republicano mediante sus debilidades: torpe y grosero ante el aplomo y la seguridad del Barón y la Baronesa, débil y enfermizo ante la apostura de sus anfitriones, obstinado, mezquino y desagradable ante la generosidad de los Cañabrava. Esta discusión pone en boca del Coronel una retórica apoyada en conceptos abstractos como "progreso" que ataca en abstracto a los "terratenientes", mientras los Cañabrava defienden con limpieza la ética de su comportamiento personal. De este modo, el coronel es derrotado primero al convertir una amable tertulia en un concurso de

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 145-146.

acusaciones agrias, y luego es abatido por su propio organismo, cuando la reunión es interrumpida por su brusca crisis epiléptica.

La confrontación con Gall es más fugaz y menos trascendente. El Barón no cuestiona directamente a Gall, su discurso narrativo da por descontado que los esfuerzos del anarquista por pelear junto a los yagunzos son un disparate: "Raza curiosa, la de los idealistas". Más adelante remata su juicio:

Veía tanta angustia en la cara del escocés que, súbitamente, sintió compasión por él. Pensó: «Todo lo que anhela es ir a morir como un perro entre gentes que no lo entienden y a las que no entiende. Cree que va a morir como un héroe y en realidad va a morir como lo que teme: como un idiota». El mundo entero le pareció víctima de un mal entendido sin remedio. [...]

—No sé por qué lo dejo ir —añadió—. Tengo fascinación por los idealistas, aunque simpatía no, ninguna. Pero tal vez sí, algo, por usted, pues es un hombre perdido sin remedio y su fin será resultado de una equivocación.<sup>137</sup>

En cambio, en su encuentro con Pajeú no hay animosidad, de hecho no hay intercambio alguno de emociones. El discurso del Barón se topa con una muralla, no hay animosidad como la de Moreira ni reproche como el de Gall, el yagunzo y el Barón de Cañabrava discuten como si

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 191.

hablaran lenguas distintas, con significados diferentes para las mismas palabras.

—¿Tú eres Pajeú?

—Soy —asintió el hombre. [...]

—Has hecho tantos estragos en esta tierra como la sequía —dijo el Barón—. Con tus robos, tus matanzas, tus pillajes.

—Fueron otros tiempos —repuso Pajeú, sin resentimiento, con una recóndita conmiseración—. En mi vida hay pecados de los que tendré que dar cuenta. Ahora ya no sirvo al Can sino al Padre.

El Barón reconoció ese tono: era el de los predicadores capuchinos de las Santas Misiones, el de los santones ambulantes que llegaban a Monte Santo, el de Moreira César, el de Galileo Gall. El tono de la seguridad absoluta, pensó, el de los que nunca dudan. Y, por primera vez, sintió curiosidad por oír al Consejero, ese sujeto capaz de convertir a un truhán en fanático.<sup>138</sup>

En varios momentos de este encuentro, el narrador describe el esfuerzo del Barón por comprender los motivos y los sentimientos de Pajeú:

—[...] el Barón, que había recobrado el aplomo, escudriñaba al excangaceiro como, en épocas más tranquilas, solía hacerlo con las

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 187.

mariposas y las plantas de su herbario, ayudado por un lente de aumento. Sintió de pronto, el deseo de penetrar en la intimidad del hombre, de conocer las secretas raíces de eso que decía. Y, a la vez, imaginaba a Sebastiana, escobillando los claros cabellos de Estela en medio de un círculo de llamas. Se puso pálido. [...]

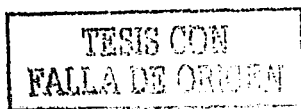
—No permitiré que arrases la hacienda —dijo el Barón—. No sólo por mí. Sino por los centenares de personas para las que esta tierra representa la supervivencia.

—El Buen Jesús se ocupará de ellas mejor que usted —dijo Pajeú. Era evidente que no quería ser ofensivo; hablaba esforzándose por mostrarse respetuoso; parecía desconcertado por la incapacidad del Barón para aceptar las verdades más obvias—. Cuando usted parta, todos se irán a Belo Monte.<sup>139</sup>

Sin embargo los discursos son distantes, más todavía que con los otros dos fanáticos. Con Moreira César existe un antagonismo que se mueve en el mismo territorio de las actividades políticas del Barón y con Gall existe un vínculo de simpatía, pero las razones y la lógica de los yagunzos, representadas por el discurso de Pajeú, le son totalmente inescrutables, y resisten cualquier intento de contemporización. El encuentro con Pajeú marca, además, una transformación fundamental en el discurso que acompaña al Barón y en su personaje, la destrucción de Calumbí. A partir de este momento, los signos de narratividad

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 187.



relacionados con el Barón constantemente estarán relacionados con los sentimientos del Barón hacia su esposa enferma.

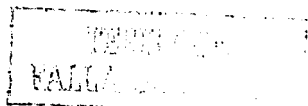
Mientras el discurso de los que se arropan en alguna causa mítica sustituye, o subordina, los afectos y los intereses personales por las relaciones establecidas con su causa, el discurso del Barón tiene su motivación principal en su relación con Estela, la Baronesa de Cañabrava. Por eso el clímax de su personaje es la crisis nerviosa sufrida por Estela ante la destrucción de Calumbí. No es que el Barón pierda sus otros atributos, su generosidad, su empatía hacia los que son distintos de él, sino que éstos son opacados por sus lamentaciones, sus autorreproches, sus negros augurios. En adelante su primera reacción hacia los que lo visiten o lo interpelen será de desagrado o de lástima, y siempre mantendrá la mayor parte de su atención en Estela o en su recuerdo de ella.

Calumbí es quemada como castigo de los yagunzos por haber alojado y abastecido al Cortapescuezos, "se ha pasado al Can" dice Pajeú.<sup>140</sup> Más que la destrucción de la hacienda más rica de su propiedad, lo que agita al Barón es la obligación de comunicar a su esposa la noticia.

Al Barón sólo le corresponde presenciar uno de los muchos hechos violentos —combates, destrucciones y homicidios— que ocurren en la novela, la destrucción de Calumbí. Y la escena de la destrucción es

---

<sup>140</sup> *Idem.*



narrada apenas brevemente, como el recuerdo de una pausa en el camino, sin descripciones minuciosas, acaso una alusión viva al fuego, un elemento de gran simbolismo en la novela. En cambio la descripción de la crisis nerviosa de Estela es lenta y sutil, se trata de un sufrimiento que no se manifiesta con llagas y gritos, ni siquiera con llanto. Sobre todo, se trata de una descripción en la que la voz narrativa está involucrada, es la descripción del sufrimiento del ser amado, un discurso que identifica detrás de cada matiz de la personalidad de Estela una nueva transformación, de cada inflexión de su comportamiento una nueva manifestación de angustia.

[...] la escuchaban esforzándose por mostrarse naturales, pero no podían disimular la incomodidad que les producía el desasosiego de la Baronesa. Esa mujer discreta, invisible detrás de sus maneras corteses, cuyas sonrisas levantaban una muralla impalpable entre ella y los demás, ahora divagaba, se quejaba, monologaba sin tregua, como si tuviera la enfermedad del habla. [...]»<sup>141</sup>

—Estoy preparada para las desgracias —repitió, estirando hacia ellos las blancas manos, de manera implorante—. Ver arder Calumbí ha sido peor que la agonía de mi madre, que oírla aullar de dolor, que aplicarle yo misma el láudano que la iba matando. Esas llamas siguen ardiendo aquí dentro. —Se tocó el estómago y se encogió,

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 211.



temblando—. Era como si carbonizaran ahí los hijos que perdí al nacer.

En este momento la empatía y la sensibilidad del Barón hacia el prójimo se ven saturadas por el dolor de la Baronesa, su discurso cambia ese aire imaginativo y huidizo por una inercia que constantemente conduce a la suerte de Estela; hay desánimo, indiferencia y apatía pesimista, lo que llama Vargas Llosa constantemente "fatalismo".

Esta representación de un discurso personal como respuesta a una situación narrada distingue al enunciado novelístico<sup>142</sup> y, en este caso particular, ilustra la definición del *Erziehungsroman* propuesta por Bajtín.

Aunque siente desprecio por los sebastianistas de Canudos, el deseo de dejar atrás el episodio permite al discurso del Barón observar los discursos apocalípticos desde una perspectiva desapasionada. Como interlocutor, el Barón no encuentra, ni busca, una causa justa o divina para defender y menos para establecer en torno a ella un discurso mítico apocalíptico. Dos de los elementos del Barón son terrenales e inmediatos: el sufrimiento de Estela y la pérdida del poder. Otra fase de su discurso pertenece a su caracterización compasiva e imaginativa: su fascinación por los idealistas y a las expresiones exacerbadas de la imaginación (los seres extraños, las historias).

---

<sup>142</sup> No corresponde a este trabajo fijar esta definición, pero podría suponerse que ésta es la característica fundamental del discurso novelístico.



«Las preguntas continuarán, en Salvador. Y cada vez que explique por qué lo dejé partir, sentiré la misma sensación de estar mintiendo». ¿Por qué había dejado partir a Galileo Gall? ¿Por estupidez? ¿Por cansancio? ¿Por hartazgo de todo? ¿Por simpatía? Pensó, recordando a Gall y al periodista miope: «Tengo debilidad por los especímenes raros, por lo anormal».<sup>143</sup>

El discurso del Barón había tratado con desdén el cúmulo de sin sentidos que había articulado la historia de Canudos, mas su situación de víctima lo vuelve respetuoso hacia los alcances que pueden tener las reacciones irracionales.

—Los agentes de Inglaterra —exclamó de pronto—. Caballeros que queman haciendas para que la tierra repose. Lo he oído y no acabo de creerlo. Un cangaceiro como Pajeú, asesino, violador, ladrón, cortador de orejas, saqueador de pueblos, convertido en cruzado de la fe. Estos ojos lo vieron. Nadie diría que he nacido y pasado buena parte de mi vida aquí. Esta tierra se me ha vuelto extranjera. Estas gentes no son las que he tratado siempre. Quizá el escocés anarquista las entienda mejor. O el Consejero. Es posible que sólo los locos entiendan a los locos...<sup>144</sup>

La crisis nerviosa de Estela tiene un peso significativo en la historia. El narrador la presenta lentamente, como un acontecimiento que ocurre

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 213.

de fondo mientras Adalberto Gumucio, Bernardo Murau y el Barón comentan las minucias de las últimas noticias. Sin embargo desde el principio se anuncia como una gran pérdida:

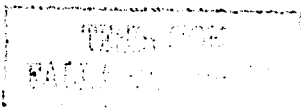
[...] «De Calumbí a aquí ha dejado de ser la mujer joven, bella, animosa que era», pensó el Barón. Tenía unas ojeras profundas, un pliegue sombrío en la frente, sus facciones se habían relajado y de sus ojos habían huido la vivacidad y la seguridad que siempre vio en ellos. ¿Le había exigido demasiado? ¿Había sacrificado a su mujer a los intereses políticos?<sup>145</sup>

Este momento de su discurso es el más delicado, es el momento en que su personaje se convierte en víctima. Si hasta entonces su actitud hacia el conflicto parecía distante y fría y sus acciones se mostraban sólo impulsadas por sus obligaciones políticas, ahora existe un compromiso real y un vínculo estrechísimo con los hechos, su deseo vehemente de olvidar Canudos. Esta relación con Canudos queda sellada con la reflexión que hace acerca del sueño intranquilo de Estela:

«No se atreve a decir incendio, fuego, llamas», pensó el Barón, con el pecho oprimido. ¿Se convertirían en tabú, debería ordenar que nunca más se pronunciaran en su hogar las palabras que Estela pudiera asociar con el holocausto de Calumbí?

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 211.



Durante el encuentro de Epaminondas Gonçalves con el Barón, se menciona, aunque muy someramente, la secuela que Canudos dejó en la salud de Estela. Sin embargo el discurso del Barón asume ya plenamente el tono sombrío que lo caracterizará en adelante, velado por un resentimiento hacia todo lo que pueda recordarle la destrucción de su hacienda y la enfermedad de su esposa. En esa entrevista renuncia a la vida política, y a la vez expresa su desilusión por la metamorfosis que ha sufrido la política brasileña, el pesar de un paraíso perdido. La capitulación del Barón es más que una rendición, también es una respuesta al discurso apocalíptico. En su entrevista con Epaminondas, el Barón establece las bases de lo que será un restablecimiento del universo político, en términos del mito cíclico, restaura de manera profana el mundo. Su propuesta rechaza la necesidad de someter el orbe a la destrucción o al agotamiento general, y asume pragmáticamente la crisis como el indicio de la necesidad de instaurar un nuevo ciclo. En este reordenamiento del mundo planteado por el Barón existen tres horizontes:

1. La preservación de las riquezas y de las vidas.
2. La defensa del orden social y de la distribución de las riquezas.
3. La transición a un nuevo estilo formal de hacer política.

Éstos son horizontes mucho más modestos que los que los discursos apocalípticos plantean, pero al mismo tiempo abarcan ámbitos vinculados a la supervivencia individual, social y política inmediata. Lo que en este

discurso planea el Barón es la necesidad de despojar el discurso político de la vehemencia de los valores simbólicos para que atienda las necesidades básicas de la supervivencia social.

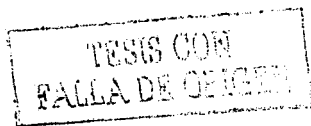
Durante la larga entrevista que transcurre a lo largo del último capítulo de la novela, varias veces se hace notar que el tono del periodista miope parece señalar una culpa al Barón, en todo caso involucrarlo en el sufrimiento que el propio periodista o los muchos infortunados de Canudos sufrieron. El otro aspecto que denota la relación de la entrevista es el deseo del Barón de que esa historia se olvide y se deje atrás, él coopera de mala gana, y sus signos de narratividad responden a sus sentimientos por las personas involucradas, Estela —por encima de todo—, el Vizconde de Ouro Preto, Gentil de Castro.

—¿Locura, malentendidos? No basta, no explica todo—murmuró el Barón de Cañabrava—. Ha habido también estupidez y crueldad.

Se le había representado de pronto la cara mansa de Gentil de Castro con sus pómulos sonrosados y sus patillas rubias, inclinándose a besar la mano de Estela en alguna fiesta de Palacio, cuando él formaba parte del gabinete del Emperador. Era delicado como una dama, ingenuo como un niño, bondadoso, servicial. ¿Qué otra cosa que la imbecilidad y la maldad podían explicar lo ocurrido con Gentil de Castro?<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, pp. 285-286.



Pero el discurso del Barón en esta entrevista no se limita a preservar las actitudes de su personaje ante la historia. Su narración mantiene los hechos dentro de la esfera de los personajes concretos, con características físicas y emocionales muy individualizadas (rubios, viejos, ingenuos o egoístas, cuando es posible con nombres). De este modo, las formas míticas que puede asumir la narración, casi onírica, del periodista son sustraídas del tiempo y el espacio mágicos del relato y son remitidas a las circunstancias cotidianas de los favoritos del Barón.

Por último, tras la partida del periodista, el discurso del Barón describe su resignación

No volvería a ver al periodista miope, no volvería a hablar con él. No permitiría que volviera a resucitar esa monstruosa historia en la que habían naufragado sus bienes, su poder político, su mujer. «Sólo ella importa», murmuró. Sí, a todas las otras pérdidas hubiera podido resignarse. [...] La política había sido una carga que se impuso por carencia de los demás, por la excesiva estupidez, negligencia o corrupción de los otros, no por vocación íntima: siempre le había fastidiado, aburrido, hecho el efecto de un quehacer insulso y deprimente, pues revelaba mejor que ningún otro las miserias humanas. [...] La tragedia a la que nunca se conformaría era Estela. Había sido Canudos, esa historia estúpida, incomprensible, de gentes obstinadas, ciegas, de fanatismos encontrados, el culpable de lo

ocurrido con Estela. Había cortado con el mundo y no restablecería las amarras.<sup>147</sup>

Luego, en un tono ausente, sin las reflexiones mediatas que lo caracterizan, este discurso describe la violación de Sebastiana realizada por un Barón tierno y apasionado. La intervención del Barón termina con el momento en que él observa cómo se rinde culto a los restos del Consejero que yacen en el fondo del mar. Durante la violación el narrador sólo describe la excitación sexual del Barón, sin dar más signos de sus pensamientos o sentimientos que los que sus propias palabras, así como cuando observa desde la ventana los funerales del Consejero, sólo describe los signos externos de su alteración:

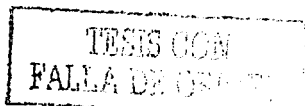
Volvió al balcón y miró, con un sentimiento creciente de perplejidad y de incomodidad. Sí, las barcas estaban allí, equidistantes de la isla de Itaparica y del redondo fuerte de San Marcelo, y, en efecto, las gentes de las barcas no estaba pescando sino echando flores al mar, derramando pétalos, corolas, ramos sobre el agua, y persignándose, y, aunque no podía oírlo —el pecho le golpeaba con fuerza— estuvo seguro que esas gentes estaban también rezando y acaso cantando.<sup>148</sup>

La última intervención del Barón como narrador representa un retorno al yo, un desprendimiento de la historia y de su búsqueda de conciencias ajenas para abandonarse a la descripción de emociones

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, pp. 399-400.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 406



inmediatas: "Sentía ternura, melancolía, agradecimiento y una vaga inquietud",<sup>149</sup> y es que cuando en la narración se reemplaza la representación del personaje por la mera nominalización de sus emociones y pensamientos, se produce esta suerte de despersonalización.

El discurso utilizado por el narrador que acompaña al periodista cumple un papel muy importante en el conjunto de la novela, es el discurso que cataliza el encuentro de visiones distintas, un tema caro a *La guerra del fin del mundo*. Por otra parte, el personaje de este periodista miope es uno de los que pueden ser calificados como principales en la novela, de hecho es el único que puede ser llamado héroe. De este modo, Mario Vargas Llosa deposita en un personaje que permanece anónimo a lo largo de todo el libro una de las partes más importantes de su narración.

El periodista ingresa a la novela, como personaje y como narrador, casi a hurtadillas; de hecho sus primeros indicios son anotaciones marginales que lo identifican como parte de la decoración espacial: "y otro joven, desgarbado, con gruesos anteojos de miope, escribe sobre un pupitre con una pluma de ganso, indiferente a lo que ocurre en torno suyo".<sup>150</sup> A lo largo de los primeros capítulos se establece una semblanza por entregas que van conformando el retrato del periodista. A lo largo de la novela se repetirá que es flaco, que sus huesos están

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 405.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 11.

desproporcionados, que su cuerpo parece siempre a punto de deshacerse, que es miope, que usa unos anteojos muy gruesos, que sus ojos son acuosos y que usa ropas de estado deplorable. También se le identificará por su tintero, por su pluma de ganso o por su enorme tablero, objetos que siempre porta consigo.

Estos elementos forman una especie de señal que anuncia la intervención de su discurso, identifican su personaje e identifican el ámbito de su discurso, la actitud especial que adoptan sus interlocutores y las circunstancias especiales que su discurso describe, sobre todo en los últimos apartados de la novela. Este personaje anuncia su presencia también mediante una alergia crónica que suele provocar crisis de estornudos justo en los momentos de mayor agitación o tensión. A todas las marcas anteriores se unen una voz desagradable ("nasal", "tipluda"), la costumbre de irrumpir en espacios que deberían serle ajenos y la impertinencia de sus gestos, carcajadas y estornudos.

El discurso del periodista miope comienza su desarrollo a partir del discurso de otros y crece hasta convertirse en una de las guías narrativas principales de la novela. El primer instante en el que se establece su papel como intermediario o catalizador de las percepciones divergentes ocurre cuando visita al primer contingente militar derrotado por los yagunzos. En tal ocasión, la improvisada conferencia de prensa reúne al Teniente Pires Ferreira, comandante de los soldados vencidos, al Comisionado del ejército y a un grupo de periodistas, entre otros. El referente del Comisionado acerca de Canudos son las notas publicadas en los



periódicos y el acta levantada por el Barón por la invasión de la hacienda de Canudos. En la relación que el Teniente y algunos soldados hacen se conjugan referentes contradictorios: por una parte mencionan que vieron acercarse a ellos una "procesión religiosa" que súbitamente los atacó gritando muera contra la República y el Anticristo.

[...] No nos sorprendieron. Cuando escuchamos los pitos, la compañía entera se levantó y se preparó para el combate. —Baja la voz—: Pero no vimos llegar al enemigo sino a una procesión.<sup>151</sup>

En el mismo episodio se apunta otra confusión, cuando, con un manual inglés como referente, el médico describe las heridas producidas por los proyectiles de limonita como heridas de bala explosiva.

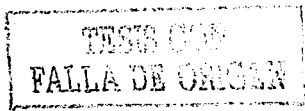
[...]Ha retirado el vendaje de un soldado aindiado, que se tuerce de dolor, y está mirando con interés el vientre del hombre. Se lo señala como si fuera algo precioso: junto a la ingle, hay una boca purulenta del tamaño de un puño, con sangre coagulada en los bordes y carne que late.

—Una bala explosiva [...]. Al penetrar en el cuerpo, estalla como el *shrapnel*, destruye los tejidos y provoca este orificio. Sólo lo había visto en los Manuales del Ejército inglés. ¿Cómo es posible que esos pobres diablos dispongan de armas tan modernas?<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 23.

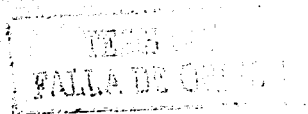
<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 25.



El encuentro del periodista con Moreira César marca el crecimiento de la intensidad de su personaje. Los signos de su narratividad están determinados por su estridencia, la cual contrasta con la solemnidad con la que se conduce el prócer. Más adelante su falta de valor y su desvalimiento contrastarán con la violencia de su entorno durante el sitio de Canudos y su desgarbo con el señorío del Barón.

El discurso del periodista es el vehículo para describir cómo el Coronel manifiesta constantemente un vigor que no acepta réplica, una sucesión ininterrumpida de órdenes e indicaciones, todas ellas dotadas de un sentido que, a la vez que es práctico, lleva consigo la intencionalidad que las convicciones dictatoriales de Moreira César le imprimen. Con este personaje el discurso ejerce su fascinación por lo carnalesco, su interacción con Moreira César consigue llevar a su narración los desplantes de aplomo más exagerados en contrapunto con sus limitaciones físicas, tanto su menguado aspecto físico como su enfermedad, cuando sus crisis se presentan.

A lo largo de los episodios que convive con Moreira César, el periodista no manifiesta un diálogo interno. Sus signos de narratividad se manifiestan más sutilmente, la presencia del periodista se manifiesta mediante la selección de las circunstancias que son narradas y mediante algunos matices que caracterizan su discurso. De este modo encontramos que su intercambio con el Coronel no se manifiesta en un enfrentamiento directo con el discurso apocalíptico de éste, sino en una sucesión de viñetas en las que la energía y la convicción del militar quedan

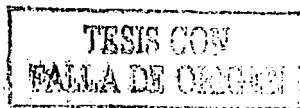


manifiestas. Por otro lado, la mirada del periodista constantemente dispensa su deferencia hacia las actitudes y los sentimientos exaltados de los personajes, sin importar la jerarquía de su participación en la novela. Así, es frecuente encontrar como centro de su atención otros personajes que, aunque secundarios, protagonizan gestos cargados de emociones intensas dentro del tono carnavalesco propio del narrador del periodista. Así ocurre con uno de los soldados del séptimo regimiento de Moreira César que participó en la violación de una 'loca' en Monte Santo, un soldado cuya arrogancia bajo el castigo es rescatada por la narración como el elemento que vincula una anécdota de guerra con los rostros, los gestos y los sentimientos de los individuos participantes, el elemento que los convierte en personajes.<sup>153</sup>

El desarrollo del discurso narrativo que acompaña al periodista tiene una importancia creciente. Su descripción es la que administra la relevancia de los hechos, su descripción es la que establece la intensidad de los actos violentos narrados por él. Por una parte, la descripción del sufrimiento del Coronel durante y después de su ataque epiléptico en Calumbí, y luego, tras la herida del militar en el asalto a Canudos, revela una intensidad que se manifiesta mediante una gran variedad de signos y matices. El periodista es testigo del asalto del Séptimo Regimiento a Canudos, y en su testimonio la descripción de la muerte de las docenas de soldados y rebeldes carece de la vivacidad que caracteriza a otras

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, pp. 170-171.



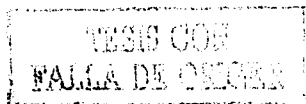
descripciones del dolor. Esta fórmula discursiva, demasiado lejana para percibir la herida, el quejido, el gesto o alguna otra manifestación de dolor de un soldado, termina por minimizar dicho dolor, al grado de convertir su caída en algo abstracto, casi inhumano. Esta actitud de la narración, sin considerar su sentido técnico estilístico, transforma el exceso de violencia en una especie borrachera que difumina los detalles y los matices.

Por tres lados, en los cerros del rededor, bajan cuerpos del Regimiento —las bayonetas destellan— hacia el fondo humoso de Canudos. Los cañones han dejado de tronar y, en el silencio, el periodista miope oye de pronto campanas. Los soldados corren, resbalan, saltan por las faldas de los cerros, disparando. También las laderas comienzan a llenarse de humo. El quepis rojiazul de Moreira César se mueve, en signo de aprobación. Recoge su bolsón y su tablero y baja los metros que lo separan del jefe del Séptimo Regimiento; se acomoda en una hendidura, entre ellos y el caballo blanco, que un ordenanza tiene de la brida. Se siente extraño, hipnotizado, y le pasa por la cabeza la absurda idea de que no está viendo aquello que ve.<sup>154</sup>

Además, esta distancia narrativa se ve reforzada por la disposición espacial del sujeto y el objeto de la narración: los soldados combaten al pie del cerro, y desde las laderas el periodista puede verlos sólo como figuras

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 238.



distantes que se pierden en medio de nubes de polvo y la maraña de callejuelas y casuchas de Canudos.<sup>155</sup>

El sentido de esta actitud hacia el esfuerzo, el dolor y la muerte de los grupos de combatientes podemos identificarlo con una preferencia de lo ejemplar sobre lo individual. El combate lejano de cientos de soldados y yagunzos ofrece muy poco de ejemplar, y sus individualizaciones difícilmente sobrepasarían lo monocorde.<sup>156</sup> En todo caso, el peso de la narración se queda en lo alto de la ladera, en el puesto de mando de Moreira César, desde donde se percibe completo, aunque lejano y confuso, el campo de batalla, como en una alegoría de las limitaciones que tiene una definición sintética de un fenómeno complejo.

La toma de Canudos representa la transformación del periodista en personaje. Aquí toma sus primeras decisiones, además de testigo ahora es protagonista. El cúmulo de acciones y movimientos militares parece ajeno

---

<sup>155</sup> "Ahora puede seguir el desplazamiento de los soldados. Los de su derecha han ganado la orilla del río y están cruzándolo; las figurillas rojas, verdes, azules, se vuelven grises, desaparecen y reaparecen al otro lado de las aguas, cuando súbitamente, entre ellas y Canudos se levanta una pared de polvo. Varias figurillas caen". *Idem*.

<sup>156</sup> "Adivina entonces lo que está ocurriendo. Las primeras filas de soldados en vadear el río han sido acribilladas desde una sucesión de defensas disimuladas y hay allí, ahora, un tiroteo nutrido. Otro de los cuerpos de asalto que, casi a sus pies, avanza desplegado, se ve detenido también por una ráfaga súbita, que se eleva desde el suelo. Los tiradores están atrincherados en escondrijos. Ve a los yagunzos. Son esas cabezas —¿ensombreradas, empañueladas?— que brotan de pronto de la tierra, echando humo, y aunque la polvareda difumina sus rasgos y siluetas, puede darse cuenta que hay hombres alcanzados por los tiros o que resbalan en los huecos donde sin duda se combate ya cuerpo a cuerpo." *Idem*.

a toda voluntad humana. Los soldados avanzan o caen acribillados en la distancia como despojados de cualquier identidad, son sólo figuras, así como los oficiales que lo rodean mientras asiste la operación del Coronel Moreira César son sólo siluetas a sus espaldas. En estos momentos adquiere vigor el diálogo interno del periodista y la actitud de los demás personajes hacia él deja de ser pasiva u ornamental:

«No sea imbécil, no es momento para siestas». Balbucea una disculpa y la próxima vez que traen la palangana les implora que le den de beber.<sup>157</sup>

Otro elemento de la narratividad que se transforma en este instante de la novela es el peso de las manifestaciones personales del periodista. En este sentido, la narración utiliza la alergia del periodista como un signo de narratividad que destaca las situaciones de mayor tensión. La posibilidad de que el periodista estornude hace que surjan otras variantes nuevas, que crezca la exaltación de alguien que está armado, que el periodista sea descubierto, etcétera.

[El padre Joaquim] enmudece, después de emitir un gruñido, porque Moreira César ha sacado la pistola de su cartuchera. La descerroja, calmado, y apunta al prisionero en la sien. El corazón del periodista

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 242.

miope parece un bombo y las sienas le duelen del esfuerzo que hace por contener el estornudo.<sup>158</sup>

La culminación de esta transformación ocurre en medio del festín de muerte que es la persecución del 7º regimiento.<sup>159</sup> En ese momento se enfrenta a la decisión de seguir al cura de Cumbe para salvar su vida, quizás la primera decisión que toma como personaje, la misma que lo lleva a perder los anteojos, a quedar prácticamente ciego.

Ya sin anteojos, la narración del periodista parece reproducir nuevamente el fenómeno que experimentó durante la crónica del asalto frustrado a Canudos. Como si las descripciones de los andrajos, de la miseria, de los sufrimientos y de los rostros de Canudos fueran excesivas para su narración, la ceguera los reduce a impresiones, a descripciones de segunda mano, a sonidos y olores. Aunque los detalles de la descripción de Belo Monte no desaparecen del todo, la ceguera del periodista permite desplazar la atención a las realidades macroscópicas del lugar; la voz del periodista es la encargada de formularlas y sintetizarlas. Las situaciones que no pueden solamente resumirse en una viñeta, o en una serie de ellas, son enunciadas en el diálogo interior del periodista. La ceguera, de este modo, al alejarlo del carnaval de colores y formas definidas, es una oportunidad para la reflexión, para la síntesis. De este modo su narración

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp. 259-261.

permite hacer el metarrelato de la actuación del Enano en las calles de Canudos:

El Enano proseguía enumerando las aventuras, desventuras y galanterías de Oliveros y Fierabrás. Esos bultos, que él no conseguía saber si eran hombres o mujeres, permanecían quietos y era evidente que el relato los mantenía absortos, fuera del tiempo y de Canudos.<sup>160</sup>

Bajo esta misma ceguera entra en contacto con el discurso del Consejero, más aún, entra en contacto con el rito que celebra Canudos enteros de escuchar los consejos, la plática cotidiana que Antonio Consejero daba a sus seguidores. En ese encuentro la narración del periodista describe específicamente la esencia del rito, su forma de recrear el mundo, su naturaleza colectiva; la forma en la que interrumpe el flujo cotidiano del tiempo para restablecer el tiempo mágico.

Pensaba eso, que, aquí, algo distinto a la razón ordenaba las cosas, los hombres, el tiempo, la muerte, algo que sería injusto llamar locura y demasiado general llamar fe, superstición [...]. Sí, los candomblés. Alguna vez [...], asistiendo a los ritos frenéticos de esas sectas que cantaban en perdidas lenguas africanas, había percibido una organización del espacio y la experiencia humana tan totalmente prescindente de la lógica, del sentido común, de la razón, como la que, en esta noche rápida que comenzaba a deshacer las siluetas, percibía en esos seres a los que aliviaba, daba fuerzas y asiento esa voz

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 277.



profunda, cavernosa, dilacerada, tan despectiva de las necesidades materiales, tan orgullosamente concentrada en el espíritu, en todo lo que no se comía ni vestía ni usaba, los pensamientos, las emociones, los sentimientos, las virtudes. Mientras la oía, el periodista creyó intuir el porqué de Canudos, el porqué duraba esa aberración que era Canudos.<sup>161</sup>

Esta capacidad que adquiere su narración para desprenderse de los detalles visuales permite a su diálogo interno expandirse, y así la transición que su personaje vive en ese momento de la novela aparece acompañada de un discurso que incorpora a su discurso los variados elementos abstractos que se manifiestan en su estancia en Canudos, fundamentalmente los elementos que articulan la cohesión social de la comunidad, los que permiten a los yagunzos establecer un universo ajeno al tiempo secular en una de las formas más directas de representación del discurso mítico que se dan en la novela.

La naturaleza desvalida del periodista introduce en su discurso el temor como algo uno de sus principales signos de narratividad. El temor a la multitud, el temor a estar solo, el temor al hambre, a la guerra, a la muerte, a los hombres violentos, el temor a no salir de Canudos. Esta marca de su discurso permite establecer una clara diferencia entre éste y el de los yagunzos; el periodista nunca se suma al discurso mítico apocalíptico, su principal consigna es su supervivencia personal. El

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 279.

discurso del periodista constantemente reconoce las costuras y la consistencia del mito que integró Canudos, pero siempre permanece ajeno a este culto de la muerte; él, como en su momento el padre Joaquim, envidia esa convicción, esa decisión ciega y tranquilizadora que lleva a los yagunzos a entregarse a la muerte. Y en su envidia existe un enfrentamiento con sus propios parámetros, con su cosmovisión que sólo puede entender como "ilógico" o "irracional" el discurso que con tan hondo convencimiento abraza esa comunidad.

La batalla llevaba casi un día. Escuchó. No había cesado, a las campanas y rezos se mezclaban cargas de fusilería. Algunas, rompían encima de sus cabezas. Daban más importancia a la muerte que a la vida. Habían vivido en el desamparo más total y toda su ambición era un buen entierro. ¿Cómo entenderlos? Aunque, tal vez, si uno vivía la vida que él estaba viviendo en este momento, la muerte era la única esperanza de compensación, una «fiesta», como decía el Consejero.<sup>162</sup>

En algún momento el Padre Joaquim expresa la misma perplejidad, en su caso además transformada en una personal angustia vital; para él la fe ha sido hasta entonces algo escurridizo que le ha sido negado, se sabe pecador y sin fuerzas para redimirse, y sólo cuando encuentra al Consejero y a sus seguidores reconoce en ellos esa forma firme e inconfundible que es la fe absoluta.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 363.

—[...] El consejero hizo el milagro, volvió oveja al lobo, lo metió al redil. Y por volver ovejas a los lobos, por dar razones para cambiar de vida a gentes que sólo conocían el miedo y el odio, el hambre, el crimen y el pillaje, por espiritualizar la brutalidad de estas tierras, les mandan Ejército tras Ejército, para que los exterminen. ¿Qué confusión se ha apoderado del Brasil, del mundo, para que se cometa una iniquidad así? ¿No es como para darle también en eso la razón al Consejero y pensar que efectivamente Satanás se ha adueñado del Brasil, que la República es el Anticristo?<sup>163</sup>

—¿Los oye? Escuche, escuche: ¡Fanáticos! ¡Sebastianistas! ¡Caníbales! ¡Ingleses! ¡Asesinos! ¿Quién vino hasta aquí a matar niños y mujeres, a degollar a la gente? ¿Quién obligó a niños de trece y catorce años a volverse guerreros? Usted está aquí vivo ¿no es cierto? [...]!<sup>164</sup>

Durante la estancia del periodista en Canudos, la voz de su discurso en ocasiones sigue a otros personajes, al Padre Joaquim, a Jurema y al Enano, fundamentalmente, ellos relatan lo que el periodista no puede ver, ellos describen la geografía del Canudos en ruinas que el miope no puede recorrer. La vida del periodista con estos dos personajes define dos aspectos de su personaje: por una parte establece relaciones afectivas y por otra refleja su suplicio, el viaje al mundo de los muertos de su viaje iniciático. En este suplicio él conoce muy de cerca el dolor, el hambre, el

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, pp. 332-333.

<sup>164</sup> *Ibidem*, pp. 363-364.

miedo; su discurso se satura por momentos de estas sensaciones y vivencias inmediatos, y prefiere recurrir al análisis y a la especulación de los sentimientos de sus compañeros de desventura, una búsqueda que lo lleva a establecer una empatía muy íntima.

El giro dramático que la novela establece en su permanencia en Canudos consiste en el enamoramiento de Jurema, una situación que lo pone por encima de todos los demás personajes de la novela. Los discursos de los personajes principales, de un modo u otro, están vinculados a la búsqueda de la felicidad, a través de Dios, de la justicia republicana, de la revolución, de la sensatez; pero sólo el periodista la encuentra, y la encuentra justo en el lugar más desgraciado del mundo, en medio de la guerra.

«Pero, justamente, cuando empezó a deshacerse el mundo y fue el apogeo del horror, yo, aunque le parezca mentira, empecé a ser feliz».<sup>165</sup>

Esta parte de su historia es narrada en compañía del Barón, en el último capítulo de la novela. Esto permite saber que el periodista sobrevivirá, pero también permite saber cómo ha cambiado este hombre tras su participación en esta historia.

La naturaleza de su transformación como personaje es compleja, quizás el rasgo principal lo describa la compasión que adquiere, y que se

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 376.

refleja en el gesto de solidaridad que tiene al asumir la responsabilidad del cuidado del enano tuberculoso. De hecho, en la relación que hace al Barón de los acontecimientos en Canudos, el tema de las transformaciones (cobarde-valiente, bandido-apóstol, etc.) representa una gran porción de la entrevista. Con respecto a su discurso y al mito cíclico, su metamorfosis se manifiesta en la actitud de reconocer la naturaleza de la diversidad de interpretaciones de Canudos y en el compromiso de escribir el testimonio. Para Seymour Menton la novela habría sido escrita por el periodista,<sup>166</sup> lo cual concordaría con su composición establecida por varias perspectivas (Menton también sugiere que la condición miope del periodista es una alegoría al tema de las visiones).<sup>167</sup>

En el discurso de los profetas de *La guerra del fin del mundo* la certeza de haber recibido un encargo valioso juega un notable papel que por sí mismo constituye un elemento conductor de la narración. La profecía constituye en sí un arquetipo (como se estableció en el primer capítulo), y el anuncio de la apocatástasis representa un gesto arquetípico que vincula el sentido impuesto al universo por la divinidad con la comunidad de fieles. El mensaje del profeta provee al mundo empírico del significado escatológico que la destrucción anunciada precisa, y en su enunciación se produce dentro de una tipología que confirma la divinidad de su procedencia. En el caso del Consejero la anunciación ocurre de manera

---

<sup>166</sup> Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, p. 94.

<sup>167</sup> *Idem.*

explícita, su misión es establecida por la llegada del Anticristo y confirmada por frecuentes gestos milagrosos.

La historia entraña un sentido para ellos, cada acontecimiento de ella es un indicio en que éste se revela, y es, por lo mismo, una manifestación de la voluntad superior que impulsa a la historia. La presencia de dicha voluntad se manifiesta en la constante tensión de algunas de sus voces, que reflejan la preocupación de sus personajes por identificar los gestos que la voluntad divina (los casos del beatito y de Galileo Gall son particularmente claros).

El gran distintivo del profeta consiste en eso, en el conocimiento del objetivo de la historia. En Moreira y en el Consejero existe una convicción de que el fin llegará, y esta convicción los lleva a comprometer sus vidas con ella. Además, la seguridad de su conocimiento los provee de un atributo mágico que refuerza sus acciones y les atrae seguidores; los *chamaniza*, es decir, esta seguridad sacraliza sus gestos, que se convierten en el vehículo para transmitir la voluntad divina a sus seguidores.

El anarquista escocés no conoce la fecha de su apocatástasis, pero está seguro de conocer los fundamentos de su naturaleza y de poder identificar en la realidad cotidiana los signos de los procesos sociales que conducirán a ella. El credo de Gall requiere modestia ante las dimensiones de su tarea, esta modestia se manifiesta en la anunciación misma del anarquista, en la que se intenta convocar a un mitin anarquista en favor de los rebeldes de Canudos a través de un anuncio pagado en un periódico bahiano:

«Se convoca a los amantes de la justicia a un acto público de solidaridad con los idealistas de Canudos y con todos los rebeldes del mundo, en la Plaza de la Libertad, el 4 de octubre, a las seis de la tarde.»<sup>168</sup>

Galileo Gall plantea esta apocatástasis como un proceso terrenal y humano, con elementos ocultos al conocimiento alternados con causas y efectos perfectamente definidos. Cuando relata su entrevista con el capuchino que visitó Canudos, es posible apreciar la lógica que lleva a Gall a identificar en Canudos el germen de la revolución universal:

El Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado —escuchadlo bien— considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos, los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie. El Consejero los ha convencido que mientras más cosas posea una persona menos posibilidades tiene de estar entre los favorecidos el día del Juicio Final. Es como si estuviera poniendo en práctica nuestras ideas, recubriéndolas de pretextos religiosos por una razón táctica, debido al nivel cultural de los humildes que lo siguen. ¿No es notable que el fondo del Brasil un grupo de insurrectos forme una sociedad en la que se ha abolido el matrimonio, el dinero, y donde la propiedad colectiva ha reemplazado a la privada?<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 12.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 43.

Sin embargo la convivencia de su discurso con los de otros personajes permite identificar otra de las características proféticas de su discurso: la construcción de un sistema mítico. La historia y los significantes a los que otros personajes atribuyen otros significados representan para Gall los signos evidentes del desarrollo de la apocatástasis que su discurso expone.

Esta visión lo lleva a una conclusión:

Lo esencial es que la entrevista confirmó mis sospechas de que, en Canudos, hombres humildes e inexperimentados están a fuerza de instinto e imaginación, llevando a la práctica muchas de las cosas que revolucionarios europeos sabemos necesarias para implantar la justicia en la tierra.<sup>170</sup>

La naturaleza humana, según Gall, entre sus instintos e inclinaciones, cuenta con una vocación espontánea y natural hacia la libertad y hacia la rebelión contra la opresión; tal sería el sentido que guía a la sociedad humana, y el que la llevaría algún día a establecer una organización social justa, igualitaria y universal.

Las voces que describen la experiencia consejerista del mito del fin del mundo comprenden una porción muy importante de la novela. En el primer capítulo encontramos dos grupos de secciones dispuestos en paralelo: por una parte la narración de la peregrinación de Antonio

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 41.



Consejero y de la integración de su séquito, y por otra, siete relatos correspondientes a cada una de las historias de siete de los seguidores del Consejero, en las que describe su vida anterior al llamamiento. Dios participa en la historia, según este tipo de discurso, y el acontecimiento histórico es una teofanía, positiva o negativa; ellos están conscientes de que a través de sus actos y gestos se está manifestando la voluntad divina, que a su vez es escurridiza y no siempre diáfana. De este modo, la obligación de los yagunzos de seguir una historia sagrada se traduce en una suerte de discurso simultáneo en el que conviven el relato de sus acciones y las especulaciones sobre el agrado que en ellas Dios encuentra. En cada apartado del primer capítulo del libro se incluye una sección que describe la historia de alguno de siete "apóstoles" seguidores del Consejero,<sup>171</sup> este conjunto de historias constituye un subsistema al interior de la novela, la estructura de la recreación mítica.

---

<sup>171</sup> De hecho, cada historia podría identificarse como alegórica de un pecado capital de este modo:

Beatito	Pereza
João Grande	Envidia
María Quadrado	Lujuria
João Abade	Soberbia
Antonio Vilanova	Avaricia
León de Natuba	Ira
Joaquim, cura de Cumbe y Alejandrinha	Gula

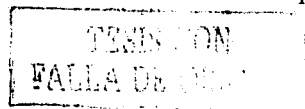
El margen de interpretación que sigue esta asociación es muy amplio, y no siempre corresponde el papel de pecador al apóstol, sino en ocasiones el de víctima.

La mayor parte de las tradiciones míticas están compuestas de grupos de relatos, unas veces altamente sistematizados, otras, dispersos e inconexos,<sup>172</sup> en *La guerra del fin del mundo* el mito de la formación de Canudos está dispuesto a semejanza de la forma en que las narraciones de linajes y las fundacionales suelen integrarse en los universos míticos, aunque también se advierte la "tendencia antropológica" a organizar los distintos relatos en torno a la historia fundacional.<sup>173</sup> Cada relato "apostolar" está narrado desde una voz comprometida con su apóstol, y los gestos y las aspiraciones de éste conforman el eje independiente de su historia; sin embargo las subnarraciones se pueden considerar afluentes que parten de diversos puntos (geográficos y morales) y que llegan al mismo punto: su integración a la comitiva del Consejero. Los narradores de los siete apóstoles son homogéneos, y se caracterizan por su énfasis en la descripción de los ambientes y de las situaciones comunes. Pareciera que todas las acciones ocurren en el mismo pueblo (a excepción de la historia de María Quadrado), por ejemplo la reacción hacia la sequía de 1877 parece un cuadro homogéneo de retirantes, hambrunas y desolación.

---

<sup>172</sup> Claude Lévi-Strauss los describe así: "A veces los antropólogos recogen mitos que se asemejan, más o menos, a fragmentos y remiendos [...]. Se trata de historias desconexas, que se siguen unas a otras sin ningún tipo de relación evidente entre ellas. Otras veces, como en la región de Vapués, Colombia, se encuentran historias mitológicas muy coherentes, divididas en capítulos, que se siguen unas a otras en un orden lógico." Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, p. 57.

<sup>173</sup> *Ibidem*, pp. 58-60.



Antonio Consejero es el profeta de la austeridad entre los que sólo pueden ser austeros, anuncia la llegada del fuego divino sobre una tierra abrasada, forma un ejército de bandidos para combatir el mal y exige penitencia a los sufrientes y ayuno a los hambrientos. El Consejero reconoció las señales del fin del mundo, y sus seguidores lo comprendieron inmediatamente:

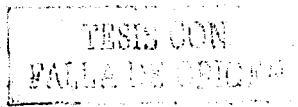
Hablaba de cosas sencillas e importantes [...], cosas que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final...<sup>174</sup>

El narrador que acompaña al Consejero está consciente de la inminencia del Apocalipsis, y constantemente contextualiza su narración confirmando los símbolos que en las circunstancias narrativas se establecen.

En determinados momentos de la novela, sobre todo en aquellos momentos en que la pesadumbre de la guerra se ha acentuado, la voz que sigue las acciones de los personajes se despoja de sus funciones vinculadas a la voluntad divina y asume un relato personalizado, individual en vez de ejemplar. En estos casos la narración pondera las relaciones personales y los compromisos entre los personajes por encima de las que tienen con la voluntad divina. Estos segmentos están

---

<sup>174</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 10



vinculados a la simulación un discurso mitológico, y aunque este desarrollo independiente está más vinculado a la naturaleza genérica del texto completo, de la novela, la descripción singularizada de las conductas y las acciones de los personajes que viven la experiencia mítica consigue reforzar la recreación de tal discurso.

La narración que acompaña a Galileo Gall es menos comprometida que la de los yagunzos. La articulación de su discurso se apoya en el razonamiento del escocés, en el juego literario de los "pensamientos en voz alta". Cuando Gall observa el espectáculo del circo, este discurso coloca en su mente la búsqueda de causas nobles que lo caracteriza:

Sus ojos se habían ido encandilando y estaba íntimamente revuelto. La salud era egoísta, igual que el amor, igual que la riqueza y el poder. Lo enclaustraba a uno en sí mismo, abolía a los otros. Sí, era preferible no tener nada, no amar, pero ¿cómo renunciar a la salud para ser solidario con los hermanos enfermos? Había tantos problemas, la hidra tenía tantas cabezas, la iniquidad asomaba por donde se volviera la vista.<sup>175</sup>

Otra de las manifestaciones de su discurso son las numerosas cartas que escribe a un pasquín anarquista francés (Gall lo ignora, pero *L'Étincelle de la Révolte* ha sido clausurada tiempo atrás), en las que se manifiestan simultáneamente la intención de describir científicamente la

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 177.

realidad brasileña y el entusiasmo revolucionario por encontrar en Canudos un foco libertario de la revolución universal.

En este discurso hay una convicción: una revolución liberará a los desposeídos de su opresión y de sus aflicciones. Gall está obligado a encontrar los indicios de la apocatástasis anarquista, en sus epístolas y en su constante análisis existen la inclemente condena a la degradación a la que la desigualdad ha llevado al mundo y el entusiasmo por descifrar la manera en que la revuelta de Canudos representa el fin de una era de opresión e injusticia.

—No hay tiempo para esto, Rufino. Lo que pasó puedo explicártelo. Lo urgente ahora es otra cosa. Hay miles de hombres y mujeres que pueden ser sacrificados por un puñado de ambiciosos. Tu deber...

Pero se dio cuenta que hablaba en inglés."<sup>176</sup>

El recurso de la confusión de Gall al hablar en inglés a los sertaneros está vinculado a la diferencia de referentes, a que aquello a lo que Galileo Gall se refiere es diferente de lo que los sertaneros ven y escuchan; cuando el escocés está hablando de la lucha de clases, los sertaneros están presenciando el discurso de un loco, de alguien ajeno a la realidad.

La lucha de Gall por demostrar que su razonamiento es cierto y que el objeto de su fe existe revela otro de los mecanismos que dan vida a la

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 221.

novela y a la interacción de discursos que en ella se da: la lucha por confirmar la razón propia. Esta actitud hacia el discurso propio es común en todos los fanáticos, y cuando se refiere a alguna escatología, necesariamente se manifiesta al buscar su fundamento en el sentido primordial que anima su sistema mitológico: el Consejero, el Juicio final; el Coronel, la historia; y Gall, la libertad.

El coronel César Moreira y el Consejero tienen en común ser simultáneamente profetas y objetos de culto. El discurso de este militar jacobino está compuesto por una amalgama de alusiones a sus defectos y padecimientos corporales y de gestos patrióticos unas veces contradictorios y otras exagerados. Este hombre llegó a redimir la arcaica comarca nordestina con las armas, y llegó luciendo las prendas de héroe que la defensa de la patria le ha confeccionado. En su discurso abunda la convicción de que la aniquilación física del otro es la tarea que el bienestar futuro exige, ése es su apocatástasis, el momento histórico en que todos los otros sean aniquilados por todos los nosotros.

En Moreira se puede encontrar la guía del pensamiento positivista de la época, una fe sincera en la capacidad de la razón de comprender todos los fenómenos, incluidos los sociales, identificar la naturaleza de los conflictos y formular sus soluciones. Esta misma noción positivista aparece con frecuencia en otros personajes de la historia, especialmente en aquellos que pudieron haber leído a los autores de su época, Galileo Gall incluido, y se manifiesta a través de un discurso que explica los acontecimientos mediante argumentos relacionados con la "impureza

racial", el "oscurantismo", los elementos geográficos y otros. Esta visión positivista también es el eje del trabajo de Euclides da Cunha, y encarna también su propia escatología, en la cual la razón encontrará la explicación y la solución a las deficiencias de la sociedad, todo como parte del progreso científico.

Aunque Moreira César está informado de las artimañas destinadas a desacreditar a los autonomistas y a los monárquicos, y acaso es su artífice, su discurso entraña el convencimiento de estar luchando contra los enemigos de la república y el progreso. Este personaje discurre en una ambigüedad al reproducir y magnificar las invenciones que acusan a Inglaterra y a sus cómplices monárquicos del alzamiento de Canudos a la vez de vivirlas, de asumirlas como ciertas y vigentes con sus obras y emociones.

En *La guerra del fin del mundo* el fundamento del discurso escatológico es su carácter unívoco, su exclusión de los demás discursos. Para los yagunzos los otros son *los canes*, para los soldados, *los británicos*; para Gall, *los burgueses*; cada discurso apocalíptico tiene un epíteto para designar a su oponente, y este epíteto tiene la función mágica de desvirtuarlo y de otorgar sentido a las acciones que lo combaten.

En gran parte, el discurso de *La guerra del fin del mundo* es una trenza de subdiscursos escatológicos que se denuestan y descalifican, es decir, mutuamente se atribuyen significados. Cada discurso apocalíptico aparece entonces definido no sólo por su propia acción narrativa, sino también por la de los otros discursos. En este aspecto, tal discurso

escatológico niega los demás: emite definiciones y establece sistemas que los excluyen, aunque en *La guerra del fin del mundo* esa exclusión funciona como una definición de las escatologías opuestas o aledañas. De este modo, el corazón del discurso de *La guerra del fin del mundo* es un sistema compuesto por los subdiscursos escatológicos que mutuamente se definen.

Este sistema no se compone sólo de discursos escatológicos, existen en él algunos que tienen relaciones tangenciales con el tema escatológico, que son conscientes de los discursos apocalípticos sin adherirse a ellos, y otros más —como los del Barón y del periodista— cuya vocación por la supervivencia los convierte en antagonistas de las apocatástasis.

Entre los discursos tangenciales podemos identificar al de Rufino (definido como “fanático” por Seymour Menton),<sup>177</sup> al de Jurema y al de Epaminondas Gonçalves. El discurso de Rufino permite definir la situación general de estos discursos frente a los escatológicos: Rufino nunca niega el discurso de su rival, Galileo Gall, ni lo excluye, se reconoce en oposición a él, con lo que simultáneamente se define junto con él dentro de su discurso y se reconoce definido en el de ellos. Si bien los signos en los que Rufino lee su destino no son del todo racionales, tampoco provienen de una lectura mágica o mesiánica de la realidad, sino de manifestaciones concretas como la humillación personal o la reprobación social.

---

<sup>177</sup> Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1982*, pp. 74-75.



En general, los discursos de los profetas desprecian los elementos "íntimos" de sus portadores. En su sistema narrativo, el discurso profético sustituye los apegos e impulsos personales del profeta por una norma que éste se empeña en seguir. Este esfuerzo se ve ilustrado por el discurso manejado por los seguidores del Consejero, en ellos el carácter personal de la narración constantemente se vigoriza mediante el esmero en el seguimiento de la norma impuesta por el Consejero. Por su parte, el discurso de Galileo Gall plantea una variante: manifiesta su personalidad a través de los razonamientos que utiliza para identificar y descifrar los símbolos de su propia norma, y los apegos, debilidades y demás manifestaciones íntimas son expresados en los términos de esa norma.

La narración, por ejemplo, plantea el conflicto ético de la violación de una mujer desde la perspectiva de las consecuencias de este hecho en la lucha de clases, es decir, su norma está codificada, y la personalidad de su discurso se manifiesta sólo detrás de la aplicación subjetiva con la que narra (juzga). En este discurso, a diferencia del de los otros dos profetas (y de manera semejante a la del Barón y del periodista), no se están negando ni minimizando los sentimientos o pensamientos del personaje, sino que se están expresando a través de un discurso indirecto. Este discurso no omite los sentimientos de Gall ni distorsiona su retórica anarquista; asigna un valor emocional a dicha retórica.

Esta situación plantea la posibilidad de identificar los signos narrativos de este discurso: El narrador Gall describe las acciones mediante una cuidadosa selección de categorías y conceptos vinculantes

que relacionan los personajes y sus actos con el universo semántico de su revolución.

Calumbí era, sin duda, en este momento, pasto de las llamas. Él sí podía entender ese fuego, él sabía muy bien que no era obra del fanatismo o la locura. Los yagunzos estaban destruyendo el símbolo de la opresión. Oscura, sabiamente, intuían que siglos de régimen de propiedad privada llegaban a arraigar de tal modo en las mentes de los explotados, que ese sistema podía parecerles de derecho divino y, los terratenientes, seres de naturaleza superior, semidioses. ¿No era el fuego la mejor manera de probar la falsedad de esos mitos, de disipar los temores de las víctimas, de hacer ver a las masas de hambrientos que el poder de los propietarios era vulnerable, que los pobres tenían la fuerza necesaria para acabar con él? El Consejero y sus hombres, pese a las escorias religiosas que arrastraban, sabían dónde había que golpear. En los fundamentos mismos de la opresión: la propiedad, el Ejército, la moral oscurantista.<sup>178</sup>

El objeto creado por el discurso narrativo surge ya dotado de los significados que su narrador le asigna; en este fragmento los acontecimientos poseen un valor ideológico porque son descritos por la voz narrativa que sigue a Gall. En este caso el signo del discurso es muy evidente, de hecho el objeto de la novela es simultáneamente lo

---

<sup>178</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 199.

acontecido en Canudos y la ideología misma de Gall. Es posible encontrar otros elementos más sutiles:

[...] el Barón era su enemigo. Sin embargo, no sentía por él animadversión. Tal vez porque, gracias a él, había podido sentir que entendía todo lo que oía y que le entendían todo lo que decía: era algo que no le pasaba desde que salió de Salvador.<sup>179</sup>

La incompatibilidad del discurso de Gall con el discurso de los sertaneros, incapaces de comprender las abstracciones incendiarias del escocés, se revela aquí por el contraste que supone con la formación europea del Barón; este aspecto connotativo indica un rasgo importante de la interacción del personaje Gall con el medio a la vez que intenta definir un aspecto de este medio en relación con la escatología que su discurso sostiene.

### 3.3. Disposición de las voces narrativas

El origen del héroe constituye un arquetipo muy importante del relato mítico; el fratricida, el hijo abandonado, el hijo de una virgen o el ser creado de la naturaleza por fuerzas divinas. El pasado de Antonio Conselheiro es omitido por Vargas Llosa para crear un secreto "era imposible saber su edad, su procedencia, su historia",<sup>180</sup> de este modo el mensaje que este profeta transmite asume una naturaleza sobrenatural.

---

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 9.

Este mecanismo constituye una estructura arquetípica, que se repite a lo largo de la historia de Canudos; del mismo modo inexplicado el Consejero escoge Canudos como la sede de su ciudad celestial, el origen de María Quadrado queda desconocido hasta que un agente externo lo revela, los padres de João Grande desaparecen en el anonimato de los negros de la hacienda de los Gumucio, etc. Estas estructuras presentan dos características: cada unidad da sentido al conjunto y afecta a las demás; y se trata de estructuras repetitivas, "el mismo tipo de elemento puede ser utilizado en diversas oportunidades en la explicación de varios acontecimientos".<sup>181</sup> En este caso no puede esperarse la solidez de la estructura de un mito común, mas el vínculo de estas unidades consigue simular el patrón que caracteriza a los relatos míticos. La recreación estilística que caracteriza a las secciones que recrean el mito de los yagunzos incluye la superposición de este tramado de milagros y redenciones constituidos por los relatos apostolares y el de la peregrinación original del Consejero de la primera parte de la novela; la representación de un sistema propio de los relatos míticos.

En la complejidad de la escatología consejerista algunos elementos se superponen o se contradicen, mas esto forma parte también de la tipología estilística del relato mítico;<sup>182</sup> estas contradicciones además

---

<sup>181</sup> Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 62.

<sup>182</sup> Joseph Campbell, *El poder del mito*, p. 201. En la Biblia abundan este tipo de contradicciones e inconsistencias, por ejemplo aparecen en los dos primeros capítulos del *Génesis* dos versiones distintas de la creación del hombre y la mujer.

contribuyen a la estilística de una novela que gusta de singularizar a sus personajes, aun a los más insignificantes. La representación de este mito concluye con las exequias del Consejero: tras la destrucción de Canudos, las autoridades esparcieron en secreto sus cenizas en el mar, para evitar que sus restos fueran fuente de cualquier forma de culto, pero el lugar de la inhumación fue revelado y el Barón fue testigo de cómo algunas embarcaciones le rendían culto al profeta desaparecido con flores y cantos. Este final constituye una permanencia, una forma de trascendencia, mas no constituye el tipo de unidad narrativa que suele cerrar un relato mítico, además de que los acontecimientos que llevan el desenlace del mito a este punto no corresponden tampoco a la escatología pretendida; los planos de realidad que ocuparían las secuencias inicial y final del pretendido relato mítico no conforman una "inversión de la situación" —en términos de A. J. Greimas—<sup>183</sup> referida a algún ámbito arquetípico. En este sentido, la pretensión de la escatología consejerista de abolir la historia queda anulada en un sentido doble: ni se presenta el Juicio Final ni se consigue borrar Canudos de la conciencia popular, en este sentido la pretensión del periodista de registrar los hechos para evitar su olvido refrenda la memoria como una suerte de inmortalidad.

---

<sup>183</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 40-42.

### 3.4. El personaje en *La guerra del fin del mundo*

#### 3.4.1. El personaje como vehículo de la experiencia

El vehículo de las acciones y del discurso en esta novela son algunos de los personajes más conspicuos, pues la narración va definiendo la realidad mediante el discurso que les es atribuido y mediante sus acciones. En este sentido resulta pertinente utilizar la clasificación que propone Bajtín de la relación del personaje con sus acciones de acuerdo con el grado en que el personaje se transforma o no como resultado del desarrollo de la narración.

#### 3.4.2. *La guerra del fin del mundo* como *Erziehungsroman*

El Coronel Macedo, el Consejero, Galileo Gall y el Coronel Moreira César son personajes que permanecen inmutables en el relato; aunque sufren desplazamientos, pruebas derrotas, victorias y equivocaciones, todos estos procesos se desarrollan a partir de la capacidad de los personajes para conservar su identidad. La recaída de Moreira César en Calumbí es producida por el carácter irascible del militar, quien no renuncia a su ímpetu ni siquiera para complacer a sus anfitriones, los barones de Cañabrava, "la constancia y la inmovilidad interna del

protagonista es el punto de partida del movimiento de la novela".<sup>184</sup> El reconocimiento del mensaje divino exige precisamente esta constancia, la que lleva al Consejero a recorrer el sertón para reclutar su séquito y luego a defender Canudos hasta la muerte, en consonancia con esa aceptación resignada del destino que reiteradamente llama Vargas Llosa "fatalidad". El cumplimiento de un destino prescrito es uno de los arquetipos más importantes de la escatología judeocristiana, y las pruebas que ésta impone corresponden precisamente al tipo de pruebas que exige al personaje conservar su esencia ante la adversidad: Galileo Gall incapaz de renunciar a su imagen de Canudos como bastión libertario; Moreira César moribundo, derrotado y deseoso de emprender una nueva carga; Rufino herido de muerte al vengar la afrenta sufrida; o los yagunzos hambrientos defendiendo las últimas cuerdas de Canudos sin pensar nunca en rendirse.

En *La guerra del fin del mundo* intervienen también héroes "en transformación", el más notable de ellos es el Periodista. Este personaje es anónimo, y su transformación puede identificarse en dos planos; como elemento del sistema narrativo y como objeto narrativo. Por una parte, en las primeras páginas de la novela sus intervenciones son secundarias, apenas como un sesgo en la narración de otros personajes, con intervenciones que apenas pueden describirse como catálisis de acciones que él no desarrolla; más adelante su papel como interlocutor le hace

---

<sup>184</sup> Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, p. 212.

ganar espacio en la narración, hasta que los acontecimientos lo transforman en la figura principal de la novela. Por otra parte, cuando se enamora de Jurema, su esencia sufre un cambio radical; su actitud cínica, egoísta y hedonista se transforma por ese amor, su cobardía deja de ser un gesto egoísta, pues su temor principal deja de ser perder la vida, y ser separado de la viuda de Rufino en adelante es para él un destino tan trágico como aquél. El Periodista participa como una entidad ajena al mito representado, lo que por una parte permite identificar las diferencias entre las leyes del universo narrativo del mito representado y las del universo narrativo ajeno a él (que incluso, dentro de la novela, puede entenderse como "el resto del mundo"). Por otra parte, esta visión externa parece sacar ventaja del principio bajtiniano que atribuye una mejor perspectiva al observador externo,<sup>185</sup> de tal modo que mientras desde la óptica de los seguidores los principios sociales y rituales que rigen la comunidad se aprecian a partir de su lógica intrínseca, desde la óptica del periodista estos mecanismos de interacción son apreciados en su extravagancia y en su riqueza de matices.

El Barón también protagoniza una metamorfosis importante, la conmoción de su esposa lo lleva primero a renunciar a su lucha por el poder y luego a un desencanto vital que contrasta con la jovialidad que tenía recién llegado a Bahía. En la historia de Canudos algunos personajes también son protagonistas de transformaciones, sobre todo algunos de los

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 352.



apóstoles del Consejero: João Abade, Antonio Vilanova y el padre Joaquim.

La vida de cangaceiro de João Abade comienza como producto de la venganza de un muchacho de 13 años contra el pueblo cuyas maledicencias condujeron a la ejecución de su tío. La metamorfosis se manifiesta incluso en el cambio de apellido, pues, ya crecido, el bandido abandona el apellido de su familia y se hace llamar João Satán. Esta historia está vinculada con el romance de Roberto el Diablo, multicitado en la novela, y cuyo gesto principal lo constituye la conversión piadosa del héroe, misma que es emulada por João al encontrarse con el Consejero, quien señala la segunda metamorfosis con la adopción de su apellido definitivo. La metamorfosis de Vilanova es más sutil, y está vinculada a la búsqueda de la paz interior. Este hábil comerciante, incapaz de asentarse en lugar alguno, abandona sus esfuerzos por hacer fortuna y se convierte en el administrador de Canudos inspirado por la paz interna del Consejero y cansado de buscar la vida por el sertón. Algo parecido ocurre con Joaquim de Cumbe, cura licenciado que se avergüenza de su conducta ante el Consejero, y que al unirse a la defensa de Canudos supera su cobardía y su mezquindad, anhelante de compartir la fe que los yagunzos sí sienten.

En los defensores de Canudos, la metamorfosis o la perseverancia tienen un elemento común: el cumplimiento del cometido divino. El arrepentimiento de João Abade y la devoción del Beatito están unidos al mensaje que el Consejero transmitió, la *ekpyrosis* divina y la necesidad de

salvar las almas, sobre todo las que han sufrido, pues el dolor tiene un significado especial en el credo de Canudos. Para los apóstoles, el valor místico que el Consejero asigna al dolor tiene una influencia fundamental en el sentido de sus acciones, una influencia que es compartida por el grueso de los pobladores de Canudos. La prédica del Consejero tiene como fundamento la proximidad del fin del mundo y la operación en la cual, tras dicho término, el dolor se recompensará con bienaventuranza, si es consagrado al Buen Jesús, tal es la transformación esperada que hizo de Canudos la ciudad celestial. Dado el papel que reciben los personajes de *La guerra del fin del mundo* como agentes discursivos, estos mecanismos de transformación personal constituyen —dentro de la representación del discurso escatológico— la síntesis de los arquetipos vinculados a las alegorías apocatastásicas.

## 4. Antecedentes de *La guerra del fin del mundo*

### 4.1. La novela histórica

Los acontecimientos que *La guerra del fin del mundo* alguna vez fueron publicados en los periódicos y los nombres de sus protagonistas figuraron en los documentos revisados por funcionarios públicos. Esto puede bastar para que esta novela sea considerada "histórica", aunque la tradición de la novela histórica viene acompañada de una de muy añeja disputa literaria, la que rodea la existencia del subgénero histórico dentro de la novela.<sup>186</sup>

¿Qué tanto nos dice la etiqueta "novela histórica" sobre el contenido del libro que la porta? Seymour Menton cuestiona la capacidad del adjetivo "histórico" para clasificar una novela: "En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos."<sup>187</sup> Sin

---

<sup>186</sup> Para este trabajo, la pertinencia del calificativo es importante, pero como la defensa de este punto ya ha tomado numerosos volúmenes, y puede abarcar otros muchos, éste renuncia a tomar dicha pertinencia como hipótesis de trabajo y asume pragmáticamente la historicidad de algunas novelas como una característica común.

<sup>187</sup> "[...] En 1985, José Emilio Pacheco, en el prólogo a un tomo de cuatro novelas mexicanas del siglo XIX, escribió: 'la novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia [...] historia de la vida privada, historia de la gente que no

embargo se habla de "novelas históricas" y existen cátedras que llevan ese título, es decir, existe una convención sobre esta clasificación. Las convenciones rara vez están determinadas por enunciados unívocos, y ésta no es la excepción; existen muchos elementos que pueden llevar a los críticos a estirar su definición en una gran diversidad de sentidos, y sin embargo muchas de las propuestas cumplen cabalmente con los requerimientos metodológicos o temáticos que las hicieron surgir. De este modo, algunas definiciones de esta convención identifican ciertos enunciados que la sostienen sin incluir en ella o excluir de ella obras de manera inobjetable,<sup>188</sup> por ejemplo, Lukács utiliza como categoría operacional "lo específico histórico":

A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.<sup>189</sup>

---

tiene historia [...]. En este sentido todas las novelas son novelas históricas." Nota del propio Menton, *op. cit.*, p. 32.

<sup>188</sup> Menton enriquece su disertación con las definiciones aportadas por otros teóricos sin adherirse a alguna en especial, aunque ponderando las descripciones que asumen como factor determinante para la asignación del adjetivo "histórico" la distancia temporal entre la redacción de la novela y el periodo en el que ocurre la acción novelada<sup>188</sup> y, quizás con la intención de hacer su definición menos ambigua, se pronuncia en favor de la definición de Anderson Imbert: "Llamamos 'novelas históricas' a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista." *Ibidem*, p. 33.

<sup>189</sup> Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 15.

Provisionalmente acéptese el tipo de problema que se aborda como una función de la estrechez o la amplitud de la categoría "novela histórica", de este modo es posible apreciar que en el desarrollo de la novela la historia ha sido una preocupación constante, de uno u otro modo. En todo caso, si se entiende todo enunciado como una respuesta, la elasticidad de la categoría "novela histórica" puede vincularse a la intención de cada novela de vincular a su lector con acontecimientos o situaciones históricas.

Georg Lukács destaca en el surgimiento y desarrollo de la novela histórica el peso que las revoluciones europeas ocurridas entre 1789 y 1848 tienen en los discursos nacionales, así como la importancia que la Antigüedad adquirió para la Ilustración en "el estudio de las causas de la grandeza y la decadencia de los estados antiguos" como "una de las principales labores teóricas preliminares para la ulterior transformación de la sociedad".<sup>190</sup> Este autor destaca también el papel que los reclutamientos masivos y las repercusiones sociales que las guerras napoleónicas y las revoluciones burguesas de esas décadas tuvieron en el discurso político. La idea de que el discurso novelístico haya abrevado de los enunciados vigentes en su tiempo es congruente con la visión bajtiniana del discurso literario, sobre todo al considerar la visión de Lukács del novelista como producto de su condición histórica y social.

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 17.

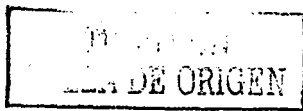
El surgimiento de la novela histórica se da con Walter Scott, sus personajes son gente sencilla: campesinos, soldados... Todos ellos aparecen en la novela como errando por el mundo hasta que una circunstancia histórica los lleva a coincidir y a dar ilación a la trama, en una continua concatenación de acciones que pueden llevar a cambiar la historia misma. Durante el siglo XIX aparecieron las novelas de Stendhal, Fenimore Cooper (norteamericano, alejado de la tradición y la temática europeas), Gustave Flaubert y de otros, todas más o menos vinculadas a las diversas manifestaciones y tendencias literarias de la época y con una orientación discursiva que, al menos hoy, parece fuertemente ligada a los conceptos y a los discursos de ese siglo.

La novela histórica es en sí un fenómeno literario que en Hispanoamérica apareció en época temprana —*Jicoténcatl*, 1826, se anticipó a los comienzos del género en España— y que atrajo pronto la atención de lectores y novelistas durante el siglo XIX. Los novelistas románticos constantemente evocaron episodios casi desconocidos de las guerras entre españoles e indios para desarrollar las narraciones emotivas y coloridas; con el realismo pintoresco de los viejos cronistas describieron la rutina colonial resucitando leyendas, supersticiones, lances de capa y espada, venganzas, intrigas de amor y de odio, los melodramas que animan durante años la imaginación folletinesca del lector educado en las novelas de Walter Scott, Víctor Hugo, Alejandro Dumas padre, Eugene Sue o Alessandro Manzoni. Esta etapa criolla de la novela histórica refleja en sí una forma especial de representación discursiva. En los múltiples

intentos por contar la historia de Hispanoamérica por medio de los géneros discursivos de la literatura europea se advierte la inocencia de innumerables clichés y exageraciones, pero éstos no pueden interpretarse sólo como meros defectos literarios, pues corresponden al esfuerzo legítimo de integrar el pasado del continente al discurso de sus habitantes, fueran éstos criollos, mestizos o nativos, así como de legitimar la identidad de los nuevos patriotas (argentinos, mexicanos, etc.) mediante esta apropiación discursiva del pasado latinoamericano. De esta confluencia de la tradición que dejara la crónica de la conquista y el ejemplo de la novela histórica y folletinesca europea nació la novela histórica hispanoamericana.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Fernando Alegría expone esta fusión mediante diversos ejemplos: "Es teorizante y predicadora de un liberalismo racionalista en *Jicoténcatl*; es documentada, lenta, soporífera, vale decir "colonial", en *Enriquillo* (1818) de Manuel Jesús de Galván; es evocativa, líricamente atenta a lo americano en la *Sibila de los Andes* (1849) del venezolano Fermín Toro (1807-1865), así como puerilmente exótica en la novela *La vida de Corinto*, de este mismo autor, donde se narran las luchas entre musulmanes y cristianos; es sentimental, heroica, aventurera en *El capitán de patricios* (1843) de Juan María Gutiérrez, *La novia del hereje* (1854) de Vicente F. López y *El inquisidor mayor* (1852) del chileno Manuel Bilbao (1827-1895). En estos escritores y en el grupo de novelistas históricos mexicanos —Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), Juan Días Cobarrubias (1837-1859), Juan A. Mateos (1831-1913), Vicente Riva Palacio (1832-1896) y Heriberto Frías (1870-1925)— la afición de hacer literatura predomina sobre el prurito de hacer historia y es en sus obras donde surge con mayor relieve el nexo con la novelística de ingleses y franceses. Hacia fines de siglo la NHL es más comprometida, y aparecen autores como Blest Gana; Martín Rivas; Lucio Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870); Daniel Barros, *Pipiolos y pelucones* (1876); Heriberto Frías, *¡Tomochic!* (1894); Manuel de Jesús Galván, *Enriquillo* sobre Fray Bartolomé de las Casas." La información correspondiente a la historia de la novela histórica latinoamericana proviene casi íntegramente de Fernando Alegría, *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana*, pp 121-122.



## 4.2. La nueva novela histórica latinoamericana

A principios del siglo XX aparecieron las obras afines a corrientes como el realismo, el naturalismo y el modernismo —esta transición queda reflejada en *Os Sertões*, de Euclides Da Cunha—, y más tarde el surgimiento de la novela de la Revolución Mexicana marcó una nueva independencia de las corrientes novelísticas latinoamericanas con respecto a las europeas. Durante el presente siglo, la narrativa latinoamericana se volvió mucho más diversa y heterogénea en cuanto a temática y estilística. La novela histórica encontró una variedad de fuentes y tradiciones, fue enriquecida por las aportaciones personales de narradores trascendentes y difundida, como nunca antes, por la expectativa que el *boom* latinoamericano generó. La novela latinoamericana encontró en su discurso fuentes originales, tanto exógenas como propias, de renovación discursiva, las cuales llevaron a su estilística a desarrollar cualidades que la identificaron por encima de su temática local. Por una parte, la crítica a los gobiernos locales, a las prácticas regionales arbitrarias, a las tradiciones familiares y a la intervención extranjera de los países industrializados vigorizaron la búsqueda de motivos históricos para la novela latinoamericana; por otra, la lectura de narradores como Joyce, Faulkner y Proust abrió nuevas posibilidades estilísticas a la prosa regional.

En el tratamiento “mágico” de la narrativa de autores como García Márquez, Carlos Fuentes y Alejo Carpentier es posible identificar la descripción de una realidad orientada por una racionalidad distinta. Si se



observa el vínculo de este elemento con la actitud hacia las culturas tradicionales endémicas y mestizas, es posible identificarlo como la metáfora del reconocimiento de los discursos marginales de Latinoamérica, los de los pueblos indígenas, los de las grandes migraciones, los de las regiones rurales. De aquí se desprende una modalidad especial del discurso novelístico, una visión cuidadosa de la individualidad y la otredad que plantea personajes principalmente constituidos por un yo colectivo comprometido por su entorno, como en *El siglo de las luces*.

Seymour Menton identifica en muchas de las novelas históricas escritas entre 1979 y 1992 en Latinoamérica los aspectos básicos que determinan su concepto de nueva novela histórica latinoamericana:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. [Entre estas ideas destacan] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta [...].
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos [...].

4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación [...].

5. La intertextualidad. Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. Aunque el concepto teórico fue elaborado primero por Bajtín, se difundió más en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva. Ésta escribe que "todo texto se arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro. El concepto de la *intertextualidad* reemplaza a aquel de la *intersujetividad*, y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse" [...].

El ejemplo extremo de la intertextualidad es el palimpsesto, o la re-escritura de otro texto, como *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, re-escritura en parte de *Os sertões* de Euclides da Cunha [...].

6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son incognoscibles, varias de las NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, pp 42-44.

Por lo menos es posible vincular *La guerra del fin del mundo* a cinco de los puntos mencionados por Menton; y si se considera la posibilidad de que la novela en sí constituya el texto que el personaje del periodista busca escribir, pudiera considerarse entonces que también está descrita por el punto 4. En el juego dialógico que sostienen el Barón y el periodista es posible apreciar claramente el fenómeno descrito en el primer punto: un constante cuestionamiento sobre el valor de la verdad, la diversidad de perspectivas y la imposibilidad de conocer de manera absoluta la realidad. El divertimento de omisiones y de elementos ficticios mezclados con acontecimientos de historicidad documentada también está presente, como puede apreciarse en el León de Natuba, quien representa la recreación que hace Mario Vargas Llosa de un escultor brasileño de arte sacro del siglo XVIII, o en la omisión del pasado de Antonio Consejero.

*La guerra del fin del mundo* cubre sobradamente las definiciones enunciadas por Lukács y Menton, con respecto a "lo específico histórico", vale la pena mencionar la constante reflexión que algunos personajes (en especial el periodista, Galileo Gall y el Barón) hacen acerca del sentido histórico de cada uno de los gestos que su realidad inmediata muestra; de la singularidad histórica también puede derivarse la excepcionalidad de su trama, además de que los acontecimientos ocurren ochenta años antes de la narración de la novela. De los aspectos bajtinianos mencionados por Menton, resulta relevante para este ensayo la heteroglosia, "la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles

o tipos de lenguaje",<sup>193</sup> pues este fenómeno permite identificar en *La guerra del fin del mundo* un sistema dialógico establecido entre varios discursos y que adquiere un significado específico por el momento histórico en que es ubicado tal intercambio. Precisamente este juego de discursos es aprovechado por Mario Vargas Llosa para exponer su síntesis del discurso escatológico, el cual —entre sus diversas lecturas posibles— puede entenderse como una crítica contra los discursos excluyentes,<sup>194</sup> pero también como un reconocimiento de la heterogeneidad de discursos que pueblan la cultura latinoamericana, de la variedad de orígenes y de relaciones vinculados con ellos y del peso histórico que tal convivencia tiene.

#### 4.3. Hacia *La guerra del fin del mundo*

Una novela, pues, está sujeta a una esfera de composición y su discurso está determinado por ella; en el caso de *La guerra del fin del mundo*, podemos entender esta condición en dos perspectivas, una restrictiva y otra lata. Desde el punto de vista restrictivo, Mario Vargas Llosa, en el tratamiento de su objeto discursivo, está sujeto a las convenciones del discurso novelístico,<sup>195</sup> a su contexto y a sus recursos; en

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>194</sup> Menton señala atinadamente la relación entre el tema del fanatismo en la novela y la preocupación constante de Vargas Llosa por las manifestaciones de intolerancia, incluida la persecución de Salman Rushdie.

<sup>195</sup> Más adelante se abundará en la cuestión del género.

este caso el novelista recrea discursos que se dieron en un idioma distinto al de su novela, aborda acontecimientos y circunstancias que ocurrieron casi un siglo antes de la redacción de su novela y aborda una realidad cuya percepción está fuertemente influenciada por otro libro, *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Desde el punto de vista lato, el discurso del autor peruano no está sujeto a exigencias de veracidad, la estilística de su época le permite ficcionalizar personajes —incluso inventarlos— para desarrollar su discurso y la perspectiva cultural temporal le permite involucrar otros discursos en el suyo y vincular los acontecimientos abordados con otros que ocurrían simultáneamente.

### 4.3.1. Canudos

Un esfuerzo de síntesis, quizás ingenuo, puede resumir la historia ocurrida en Canudos a finales del siglo pasado en los siguientes puntos:

- Antonio Consejero, predicador apocalíptico del sertón,<sup>196</sup> y sus seguidores se apoderaron de la hacienda de Canudos, en la que erigieron una villa e instauraron un gobierno teocrático.

---

<sup>196</sup> El *sertão*, Mario Vargas Llosa lo traduce como “sertón”, es una formación semidesértica, propia de la meseta oriental de Brasil, caracterizada por su calendario de precipitaciones, en el cual las abundantes lluvias ocurren sólo en una temporada corta del año.

- Las tropas que el gobierno local envió fueron rechazadas, posteriormente también lo fue una expedición que el gobierno federal organizó.
- Una división del ejército brasileño derrotó a las fuerzas de los yagunzos<sup>197</sup> y ejecutó a todos los sobrevivientes de la villa.
- Euclides Da Cunha, testigo directo de los acontecimientos, publicó *Os Sertões*, un volumen que reúne un relato y un estudio exhaustivo de la historia, mismo que resultaría fundamental para *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, de hecho, Menton considera "re-escritura"<sup>198</sup> la novela del peruano.

*La guerra del fin del mundo* fue publicada en 1981, muchas décadas después de los acontecimientos y de su predecesora; mientras el oficio periodístico de *Os sertões* ostenta un compromiso con la verdad en todos los planos, el texto más reciente se permite omisiones y aun inventa personajes y situaciones necesarias para la técnica novelística de Vargas Llosa. Sin embargo *Os sertões* no sólo coincide al tomar los mismos acontecimientos como tema, de hecho en este monumental volumen Da

---

<sup>197</sup> La palabra *yagunço* (la castellanización también puede atribuírsele a Mario Vargas Llosa) era usada para designar a los salteadores del sertón, aunque luego fue utilizada para designar a las cuadrillas armadas que los seguidores de Antonio Consejero formaron para custodiar y defender Canudos.

<sup>198</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 44. Menton también utiliza el término palimpsesto, a mi juicio erróneamente, pues sería más apropiado "pastiche".

Cunha da cuenta del fenómeno que en su momento el novelista peruano tomaría como motivo principal de su texto, la convivencia de los discursos.

#### 4.3.2. *Os sertões*

¿Qué tan difícil resulta juzgar el presente? ¿Es necesario mantener la guardia ante el desgaste que amenaza lo que se está escribiendo? En *Os sertões* es posible apreciar la "influencia del futuro", la visión que un autor tiene de la importancia de su época en los tiempos venideros. Euclides Da Cunha en la novela *Os sertões* ofrece un testimonio de su época, cuyo principal valor reside en su carácter multidimensional; por una parte aparece el esfuerzo de un hombre lúcido e instruido por esclarecer un complejísimo conflicto que conmovió algunas de las ideas y convenciones aceptadas más importantes para su tiempo, un hombre que, al tratar de explicar estos acontecimientos, hace uso de un conjunto de estructuras teóricas y conceptos que constituye con respecto a su época una fuente de información tan valiosa como la historia que da origen a su relato.

Euclides Da Cunha nació en 1866 y fue un entusiasta partidario de las ideas liberales europeas que circularon por Latinoamérica durante el siglo pasado, en especial fue un ferviente admirador de Víctor Hugo y seguidor del ideario positivista basado en el culto al progreso y a la libertad. Otros rasgos importantes de la personalidad de Da Cunha son su patriotismo y su republicanismo militantes, así como su entusiasmo por la metodología que las prácticas científicas de aquellas décadas comenzaban

a establecer y a extender a ramas del conocimiento recién surgidas. Las principales actividades de Da Cunha estuvieron relacionadas con su carrera pública y militar, y durante su desempeño elaboró diversos trabajos sobre geografía, botánica e ingeniería, sin faltar diversos estudios sociológicos y artículos políticos.

Las circunstancias en las cuales nació *Os Sertões* fueron las siguientes, en palabras de Alfredo Bosi:

Los periódicos del 7 de marzo de 1897 notificaron la desarticulación de una tropa formada por 1 300 soldados en una batalla sostenida con yagunzos atrincherados en Canudos, aldea del sertón norteño de Bahía. Junto a la nueva de la derrota llegó la de la muerte del Coronel Moreira César, líder del ala florianista [del ejército, Da Cunha simpatizaba con esta corriente, seguidora de Floriano Peixoto, militar radical brasileño].

El episodio después fue interpretado como la primera fase de una lucha armada en pro de la restauración del régimen monárquico. Aunque esa manera de entenderla fuese objetivamente un absurdo, los políticos, atentos sólo a problemas partidarios e ignorantes de la realidad sertanera, fantasearon conjuras antirrepublicanas. [...] *O Estado de São Paulo* lo invitó [a Da Cunha] a seguir, como corresponsal, los sucesos de Canudos. Euclides partió rumbo a Bahía el 4 de agosto de 1897 y envió sus notas de reportero hasta el inicio de octubre del mismo año. Lo que elaboró durante esos dos meses de observación vendría a publicarse posteriormente bajo el título de *Canudos. Diário de una expedición*, que constituye la matriz de *Os Sertões*.



Euclides permaneció en Canudos hasta el fin de la campaña, asistió a la masacre de los yagunzos y percibió, con todos los sentidos, el absurdo de aquella lucha desigual e injusta cuyo desenlace sería conmemorado en Río y en Sao Paulo como una victoria de la República. De vuelta en Sao Paulo, no tardó en emprender la redacción de su obra máxima. [...] En *Os sertões*, la interpretación aún padece el excesivo peso atribuido a los factores del medio físico y del mestizaje; y es a partir de ellos que se hace la crítica de la política federal y su republicanismo vacío. [...]<sup>199</sup>

En *Os sertões*, Da Cunha se esfuerza por ser moderno, por hacer útiles las más recientes y poderosas herramientas de la razón para explicar la guerra del sertón, y precisamente ese afán honesto por ser moderno impregna de una atmósfera de museo al libro entero. En sus páginas reside una colección de teorías geológicas, meteorológicas, raciales, antropológicas y evolutivas que ahora resultan exóticas pero que, sin duda, resumen los principios científicos que en su tiempo gozaban de mayor aceptación. Y en esa colección variopinta aparece el entusiasmo del robinsón que siempre fue Da Cunha, la emoción de estar entre los primeros que sometieron al Brasil a las pruebas minuciosas de los novísimos instrumentos intelectuales aportados por Darwin, Comte y Hegel (amén de otros menos favorecidos por la memoria). Mediante *Os sertões*, Da Cunha elabora tres reclamos distintos, un documento

---

<sup>199</sup> Alfredo Bosi, "A leitura de *Os sertões*, hoje", <http://www.casaeuclidiana.com.br/bosi.htm>, la traducción es mía.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

científico, un manifiesto patriótico y un testimonio histórico, y en esos reclamos plantea, quizás inconscientemente, su propia visión mítica.

Como documento científico, *Os sertões* sigue una metodología rigurosa, y expone la situación como se expone el cuadro clínico de un paciente enfermo, un cuadro en el que la situación geográfica, la historia geológica, el clima, la procedencia étnica y la forma vida de los habitantes de la región no son menos importantes que el análisis cuidadoso del contexto político y social del conflicto. Así, en los primeros cuatro capítulos encontramos una descripción minuciosa de todos los factores ambientales que influyeron en el conflicto, amén de una comparación de las características "raciales" de los pobladores del sur y del norte de Brasil.

También es fácil reconocer el compromiso científico de Da Cunha por identificar los esquemas y patrones de funcionamiento, tal como un anatomista describiría el flujo de los humores y los fluidos por algún órgano. Euclides asume su compromiso con el porvenir y con la ciencia siguiendo un riguroso método descriptivo, pero sobre todo planteando una explicación general al fenómeno. En su minuciosa descripción, Da Cunha presenta los diversos elementos que respaldan su hipótesis, relaciona sus pruebas por medio de los axiomas y principios científicos entonces vigentes y establece nuevas reglas y pautas de comportamiento

para los fenómenos que identifica: la degeneración de las mezclas raciales, el deterioro geológico de una comarca que fue lecho marino,<sup>200</sup> etcétera.

La prosa de Da Cunha muestra una fe sincera en la capacidad de la razón de comprender todos los fenómenos, incluidos los sociales, identificar la naturaleza de los conflictos y formular sus soluciones. Polígrafo y celoso seguidor de las últimas investigaciones científicas de su tiempo, su metodología incluye el planteamiento frecuente de analogías con las ciencias naturales, principalmente la biología y la fisiología, para la formulación de principios pertinentes para su materia de estudio. En un esfuerzo honesto y tesonero, sus razonamientos, de una lógica pulcra y bien documentados, establecen las cadenas causales, las categorías y las pautas que toda parcela de la ciencia requiere. Esta labor, a la que bien puede atribuírsele un metodismo ingenuo, refleja siempre el asombro del autor ante la debilidad de las luces de su siglo, increíblemente incapaces de esclarecer la compleja madeja de la realidad brasileña.

Existen dos unidades importantes en la visión de Da Cunha: la del individuo y la de la nación. El estudio de Da Cunha define un modelo de *cangaço*<sup>201</sup> y encuentra el origen causal de sus características, unas veces en la naturaleza de su entorno, otras en sus orígenes raciales. Este modelo se compone de la agrupación de diversas pinceladas generales de

---

<sup>200</sup> No tiene caso cuestionar las opiniones geológicas de Da Cunha, como también es huero refutar su visión racista y su visión simplista de la evolución.

<sup>201</sup> De *cangaço*, se refiere al vaquero del sertón.

la vida tradicional sertanera: la actitud ante una naturaleza difícil, las formas singulares de las prácticas religiosas mestizas, etc. Pero la construcción de este tipo aparece guiada por dos vertientes principales: la corrupción y la renovación. De un lado aparecen los factores "deteriorantes", como la mezcla racial, la miseria, el distanciamiento de la cultura europea, y del otro los "restauradores", como la tenacidad, la adaptabilidad y la tradición,<sup>202</sup> se trata de una alegoría inminentemente vinculada al tema del prestigio de los orígenes, y esta característica del positivismo no podía estar ausente de *Os sertões*.

Con respecto al Estado, Da Cunha también esboza estas dos tendencias: una fuertemente vinculada a la convicción de un cometido originalmente sagrado (*cfr.* 1.1 de *Os sertões*, este cometido está presente aún en muchos de los nacionalismos latinoamericanos actuales) y su contraparte afín a las deficiencias de la tierra y de la gente y a las diferencias regionales. El cometido nacional no responde sólo a un compromiso divino, sino también a un "devenir natural", a una evolución observada en todos los sistemas (organismos vivos, comunidades, especies, etcétera); la prosa de Da Cunha está fuertemente cargada del entusiasmo de la razón, del entusiasmo de descifrar el código que la naturaleza esconde.

---

<sup>202</sup> Alfredo Bosi propone una lista, más general, de "opuestos irreconciliables": "litoral-sertón, blanco-mestizo, coraje-timidez, violencia-apatía, orgullo-obediencia". *Op. cit.*

En ambos casos, Da Cunha no oculta su entusiasmo por una posible restauración en todos los frentes: la consolidación de un nuevo tipo étnico con características propias y diferentes a las de las razas originarias y la fusión de los diversos modos de vida y culturas brasileños. En ambos casos se puede advertir el testimonio de una realidad que se deteriora paulatinamente y la posibilidad en un futuro remoto de un *nuevo principio*.

La narración de las campañas militares es exhaustiva, no deja de investigar los antecedentes de cada uno de los comandantes de las diversas expediciones que se enviaron a batir a los yagunzos ni de describir abundantemente el clima político en que se organizaban y las consecuencias que tales movilizaciones militares producían en la agitada política de la naciente república. Del mismo modo, aparecen las largas listas de regimientos, batallones, comandantes, las enumeraciones de fusiles, parque, heridos, bajas, pertrechos y convoyes de ganado, sin contar las descripciones minuciosas de los itinerarios de cada partida.

Al final, la labor de Da Cunha ofrece su fruto valioso: una serie de principios y definiciones generales capaces de diagnosticar cualquier situación particular análoga. Así como los conocimientos básicos de la medicina y la física a la larga entregaron valiosas herramientas a la sociedad, Da Cunha busca brindar sus conclusiones para que los científicos sociales venideros desarrollen sus inevitables aplicaciones prácticas.

La esencia de este libro es la búsqueda de la verdad, y la guerra de Canudos fue seguida de una gran cantidad de versiones a menudo discordantes y muchas veces contradictorias, que fueron documentadas y descritas minuciosamente por Da Cunha, pero sobre todo exhibidas en la exageración que había convertido la rebelión de miserables en una conspiración monárquica financiada por potencias europeas. Ésta es la voluntad que ha ganado a Euclides da Cunha el importante lugar que ocupa en la cultura brasileña, la de identificar en la realidad los orígenes diversos y profundos de los acontecimientos y la de reflejar la multiplicidad de los discursos que convivían en ella. Mario Vargas Llosa rescata para su libro esa voluntad, mas la refleja no mediante la exhibición periodística y ensayística del brasileño, sino mediante la recreación discursiva de sus personajes.

### 4.3.3. La guerra del fin del mundo

Seymour Menton advierte la proximidad entre la publicación de *La guerra del fin del mundo* y la condena iraní contra el escritor Salman Rushdie, y propone una relación entre la condena al fundamentalismo que puede desprenderse de esta novela y la persecución contra el autor de *Los versos satánicos*. En la novela del peruano hay muchos indicios que permiten reconocer la identidad del fundamentalismo que aspira a la eliminación física de sus disidentes, sin embargo la manifestación principal de la intolerancia es de otra índole. Se trata de la incapacidad (o la renuncia voluntaria) para comprender el discurso del otro, una

manifestación (o quizás un origen) del fundamentalismo con un hondo arraigo en la historia latinoamericana.

Para 1980 la historia de América Latina podía representarse mediante su amplia gama de repúblicas fallidas y su sucesión interminable de discursos libertarios, nacionalistas, incendiarios —ora conservadores, ora liberales—; unas veces amparados en el progreso, otras en la igualdad, en ocasiones inclinados hacia el orden y en otras hacia el bienestar, mas siempre convencidos de ser la única opción para el anhelado “desarrollo”. Esta actitud se puede percibir no sólo entre los partidos y grupos que contienden por el poder, sino también entre los grupos poblacionales de entornos distintos, que rechazan, condenan y, sobre todo, deliberadamente ignoran las formas de vida, las costumbres y las creencias de cualquier grupo ajeno a ellos, así sean sus vecinos. Los indígenas, los campesinos, los serranos, los pueblerinos, los migrantes, los costeños y a veces los mismos ciudadanos son objeto de este desprecio originado en la voluntad abierta de otro grupo (a veces socialmente dominante) de no conocer la naturaleza de su discurso.

A esta situación de intolerancia se deben añadir los daños sociales que varias décadas de guerrilla izquierdista y contraguerrilla dejaron en en diversos países latinoamericanos. Se trata de las heridas de la guerra, de familias y pueblos mutilados, de injusticias que nunca fueron resarcidas y de sueños igualitarios que no se alcanzaron, pero se trata también de discursos antagónicos que se recrudecieron, que finalmente participaron en la absorción de las instituciones gubernamentales por sus

cuerpos represivos, con el beneplácito del capital internacional. Por otra parte, el bloque socialista tuvo una reacción muy similar hacia sus detractores, además de que fortaleció la naturaleza dogmática de su discurso.

Este contexto permite otra perspectiva del tema de la intolerancia en *La guerra del fin del mundo*, la visión de una novela en la que se aborda la capacidad de un discurso de encerrarse en sí mismo y sólo advertir y juzgar a los demás discursos en sus propios términos.

Esta preocupación temática está reflejada en la estilística de *La guerra del fin del mundo*, en una narración compuesta por la agregación de voces que con frecuencia se oponen y se descalifican.

La guerra es el principal hecho narrado en la novela, la confrontación entre quienes defienden en Canudos la ciudad divina y quienes buscan reprimir a los enemigos del orden público. Estas definiciones de los bandos sólo pueden ser provisionales; el mecanismo de la novela consiste en una constante redefinición que acompaña tanto la evolución del conflicto como la de los personajes notables de la novela. Personajes como el Consejero, sus apóstoles, Galileo Gall y César Moreira unen sus destinos a uno u otro bando del conflicto, mientras que el Periodista y el Barón se ven arrastrados por las circunstancias sin que ellos tomen verdadero partido, el primero como testigo y el segundo como víctima circunstancial.



Si bien la presencia y la participación de estos personajes a lo largo de la novela es desigual, el objeto de su participación como referencia de la voz narrativa es el mismo, y esta multiplicidad constituye la esencia de *La guerra del fin del mundo*, una narrativa que reconoce una diversidad de interpretaciones para un mismo hecho.

La novela inicia con la narración de las vidas de algunos de los seguidores del Consejero desde antes de que se incorporaran al peregrinaje y durante la defensa de Canudos. En otro hilo narrativo, la novela relata la aventura de Galileo Gall, un anarquista escocés que cree identificar en la rebelión de Canudos el origen de una gran revolución anarquista contra la propiedad privada y las instituciones burguesas.

El viaje de Galileo Gall desde Salvador hacia el interior lo vincula con otros personajes relacionados tanto con la insurrección consejerista como con las repercusiones políticas producidas por el levantamiento y la respuesta militar de la República, además del matrimonio formado por Rufino, el pistero que lo guía por el sertón, y Jurema.

El orbe político de la provincia de Bahía fue transformado bruscamente por los acontecimientos de Canudos. Parte importante de la novela se refiere al Barón de Cañabrava, el hombre más importante de Bahía, quien representa a la aristocracia terrateniente tradicional. Tras la toma de Canudos por el Consejero, la oposición local consigue presentar los acontecimientos como una conspiración monárquica financiada por el extranjero, y las inesperadas derrotas sucesivas de las expediciones militares locales y federales terminaron por aniquilar el poder del partido

del Barón. La ruina política del aristócrata fue acompañada por el severo daño psicológico que sufrió su esposa a raíz de la destrucción de Calumbí, la mejor de sus haciendas, y esta tragedia tiene un gran peso en la estructura dramática de la novela, de hecho, mientras se ocupa la narración de esta desgracia personal, la transformación del aristócrata bahiano ocupa el plano central de la novela.

La novela narra la transformación de otro personaje, la del Periodista, protagonista del arquetípico viaje iniciático cuyo involucramiento en la historia de Canudos es producido tanto por su vocación periodística como en cierta curiosidad y fascinación por la irracionalidad de los acontecimientos. Él se integra a la campaña militar del Coronel Moreira César como corresponsal de guerra, durante la cual termina extraviado en los alrededores de Canudos y prácticamente ciego debido al estropicio de sus anteojos. Durante la estancia del Periodista en Canudos, la narración es orientada hacia la subjetividad de este personaje, y su transformación se complementa con la descripción de la ruina y la caída de Canudos.

En Canudos el Periodista, desvalido por su ceguera, enfrenta el miedo por su propia seguridad y una absoluta vergüenza por su incapacidad para valerse o proteger su vida por sí mismo. Pero también conoce el amor en medio de los horrores de la guerra, y al enamorarse y sobrevivir consigue dar sentido a su aventura, pues contar los acontecimientos de Canudos se convierte en su cometido.

En el juego de perspectivas que conforma *La guerra del fin del mundo* se plantean algunos antagonismos, entre los que destacan el de lo individual frente a lo colectivo y el de lo racional frente a lo irracional. Los personajes netamente individualistas son el Barón y el Periodista, ajenos a las consideraciones ideológicas de otros y vinculados exclusivamente a sus impulsos personales, ambos permiten apreciar el contraste de la filiación colectivista de los consejeristas, de Galileo Gall y de Moreira César, quienes se asumen supeditados a un destino superior impuesto por su pertenencia a determinada colectividad. Hay un personaje que manifiesta una expresión sutil de esta antagonía, el cura Joaquim de Cumbe, quien en su búsqueda individual de paz interior decide abandonarse a la catarsis colectiva de Canudos.

El mito escatológico queda representado como una expresión colectiva, como un discurso abstracto al que todos sus adherentes subordinan sus impulsos individuales. Del mismo modo Galileo Gall supone sus actos guiados por la entidad colectiva abstracta de la "revolución" y Moreira César, igualmente, por la República (no por la institución política existente, sino por su idealización).

Por otro lado, algunos personajes como el Barón, Epaminondas Gonçalves y Galileo Gall muestran cierta tendencia hacia lo racional, o por lo menos hacia la racionalización de su discurso. Incluso la fe revolucionaria de Galileo Gall se encuentra sujeta permanentemente al escrutinio de su raciocinio minucioso y detallista. Una actitud parecida se observa en el Barón, acostumbrado a la manipulación política y a las artes

del poder. En contraparte, el Periodista vive motivado por sus impulsos, el miedo, la curiosidad, el hambre, el amor, el placer; incluso tras la caída de Canudos no renuncia a la lealtad que siente hacia su cometido de escribir la historia a pesar de que éste compromete sus posibilidades de conseguir trabajo. Por supuesto, las manifestaciones más extremas de irracionalidad las dan los consejeristas en su fantástica visión escatológica del fin de siglo, la cual es una extraordinaria representación de las actitudes colectivas mesiánicas de todos los tiempos. La pasión patriótica inspirada por los embustes del Partido Republicano, la ira de Rufino —despertada por la mancillación de su hogar perpetrada por Galileo Gall— y el implacable encono con que se matan y se hacen matar los combatientes son muestras de otras formas de irracionalidad presentes en *La guerra del fin del mundo*.

Así es como la narración de la novela se presenta como un entretrejado de discursos no uniformes, capaces de identificar más de una realidad a partir del mismo objeto. De este modo propone Vargas Llosa la posibilidad de apreciar la realidad histórica o una entidad mítica tan compleja como el fin del mundo mediante la representación de discursos contingentes no homogéneos, gracias a la dinámica de la novela burguesa contemporánea.

## 5. La representación del discurso escatológico en *La guerra del fin del mundo*

Los actos y los gestos de los rebeldes de Canudos corresponden a un sistema de arquetipos que caracterizan a las escatologías; hasta ahora se ha descrito ese sistema, el mecanismo discursivo que representa en la novela el mito de los yagunzos y las voces narrativas que le dan vida. Ahora es posible describir sus acciones como la representación de un mito escatológico.

### 5.1. La representación del Apocalipsis en *La guerra del fin del mundo*

#### 5.1.1. Relaciones temporales

Como consecuencia de la apocatástasis anunciada, el tiempo desempeña un papel fundamental en el discurso narrativo. Además de ser la dimensión en la que se suceden las acciones de los personajes, también es una función del contenido significativo de éstas con respecto al mito. Ante todo, el tiempo es definido por el mito apocalíptico como un proceso vinculado al deterioro del universo, y cuya mecánica puede explicarse en términos del arquetipo de la luna nueva, un universo que



fue pleno y hermoso en su origen, pero que ahora ha entrado en decadencia y está a punto de su desaparición definitiva.

El arquetipo de la caída define la presencia en la tierra como un exilio o castigo, lo cual atribuye un valor cualitativo al tiempo. La historia del Barón, uno de los ejes principales de la novela, ilustra el mecanismo de la desgracia fatal: un personaje parte de una situación favorable, comete un error en su comportamiento y por ese error su situación empeora irremediablemente. Este aristócrata Bahiano, el jefe político de la región, ofrece la hacienda de Calumbí, de su propiedad, para alojar al Coronel Moreira César, por lo cual los yagunzos la queman, pues ya "se ha pasado al Can". Como consecuencia del espectáculo de la hecatombe, la hermosa Baronesa, motivo principal de la felicidad del Barón, cae en un ensimismamiento del que no sale más y no vuelve a articular palabra. Durante la insurrección de Canudos y las numerosas operaciones militares que la acompañaron, el Barón perdió numerosas propiedades y los ganados y los plantíos de su propiedad se diezmaron gravemente, además su poder político menguó al grado que debió hacer candidato a gobernador de Bahía por su partido a un joven político ambicioso del partido opositor y retirarse de la vida pública, pero la alienación de su esposa representa para el Barón la mayor pérdida de todas las que sufrió, y su identidad temporal queda definida por el antes y el después de la enajenación de Estela. La caída está vinculada a la añoranza de la felicidad *in illo tempore*, que para el Barón está representada por la sonrisa de Estela antes de su crisis, pero para los seguidores del Consejero

—aunque el prestigio del paraíso en este mito corresponde al *illud tempus* del origen— se refiere a su inminente restauración al final del tiempo corriente, y la caracterizan de diversos modos, se espera la abundancia alimentaria, la desaparición de la fealdad y la deformidad, la presencia del Buen Jesús entre los hombres, el retorno de los muertos y la desaparición de todo sufrimiento.

La expresión del fin del mundo en términos de un plazo puede comprenderse de dos modos. Por un lado, la profecía del Consejero integra a un valor onomástico a ciertas fechas, en especial al vencimiento de los años previos a 1900, con lo cual atribuye a tal plazo un significado especial con relación a las acciones emprendidas a los personajes que participan del mito del fin del mundo. Por otra parte, las acciones constituyen indicadores del plazo que está por vencerse; la tarea de calcinar la tierra para dejarla descansar, la clausura de los pozos en torno a Canudos, la migración masiva de sertaneros a Belo Monte y las sucesivas campañas militares confirman la profecía de la destrucción final a los ojos de los actantes involucrados en el mito. De este modo, muchos de los gestos y las acciones de los yagunzos están determinados por el plazo establecido.

Para estos actantes, el final del mundo constituye además una prueba que da sentido al universo mismo. En principio, la fe debe ser demostrada al aceptar el plan divino y confiar en que su seguimiento conduce a la salvación; luego, es preciso pelear la guerra del Señor, la batalla contra el Anticristo que precede al final como precedió a los

principios, el fin del mundo exige arriesgar la vida en nombre del Buen Jesús; por último, por ser el alma el sujeto de la salvación y el invitado a *illud tempus*, su pureza tiene un valor infinito, de modo que ésta es sujeta a la más rigurosa de las pruebas. La pureza del alma es alcanzada por diversos medios, mediante el arrepentimiento, la beatitud o el dolor, mas también la vida del yagunzo está sometida a decisiones simbólicas que pueden comprometer su ingreso al tiempo primordial: no ser enterrado en un cajón, morir degollado, usar dinero de la república o usar un uniforme del ejército pueden conducir directamente a la condenación.

La disposición de las secuencias temporales, o hilos temporales (que pueden seguir diversas "figuras": circular, elíptica, lineal) también establece un orden para los espacios en que se desarrolla la narración. Generalmente, en *La guerra del fin del mundo* esta configuración es ramificada; así, de la historia de Antonio Consejero se desprenden las ramificaciones que relatan las historias de sus seguidores, y de la entrevista del Barón con el periodista se desprenden otras narraciones que siguen la historia de las últimas semanas de Canudos.

### 5.1.2. Manifestaciones espaciales del mito del fin del mundo

La definición del espacio por los actantes se refleja en una serie de marcas socioculturales —el sitio, la emboscada, el templo, la procesión, el escondite o la fiesta— que en *La guerra del fin del mundo* tienen su expresión más desarrollada en los arquetipos espaciales vinculados al

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



mito del fin del mundo. El centro del mundo, el arquetipo mitológico espacial por excelencia, está representado por Canudos, lugar elevado escogido por el Consejero para erigir la Ciudad de Dios y alojar a los fieles.

El prestigio de Canudos tiene un significado que se expresa en las acciones y las conductas de los personajes y que corresponden a los arquetipos espaciales del mito escatológico. La manifestación del prestigio de Canudos que primero aparece es el camino azaroso que precisan transitar los que llegan por primera vez a Belo Monte. Primero el Consejero y sus seguidores, tras deambular por el sertón y luego atravesarlo por sus regiones más inaccesibles; más adelante las sucesivas expediciones militares, víctimas de caminos abruptos y del clima hostil como del asedio de los yagunzos; luego Galileo Gall, atrapado por las conjuras políticas, por su enfrentamiento con Rufino, por la persecución de las autoridades, por su desconocimiento del país y por su total incompreensión de la mentalidad de los sertaneros y de la naturaleza de la insurrección consejerista; finalmente el periodista, quien convierte su viaje a Canudos en un tránsito místico que lo hace "ver" de otro modo el mundo por la pérdida de sus anteojos y que lo transforma definitivamente. El arquetipo del laberinto define un camino como la vía de acceso al espacio sagrado, a la vez que su tránsito en sí mismo constituye una prueba que transforma al personaje y lo hace digno de acceder al espacio privilegiado.

La descripción de Canudos como un lugar elevado, y su posterior mote de Belo Monte, lo asocian directamente con el arquetipo de la montaña mágica, el sitio próximo al cielo que en toda cosmogonía domina la geografía mística; la presencia en este espacio, como también ocurre con Monte Santo, purifica y aproxima a los hombres con la divinidad. Esta virtud de Canudos se combina con la geografía escatológica que definió el Consejero, al profetizar que el Buen Jesús trazaría un círculo en torno a su ciudad y el mundo fuera de él será abrasado, y con la elevación espiritual que la alegría, el bienestar y la fe de los yagunzos identifican con su vida dentro de Belo Monte. En el caso del Periodista, su viaje tiene un sentido vinculado por doble partida con el arquetipo del espacio sagrado: no sólo recorre las dificultades del laberinto, sino que confirma el papel de la montaña sagrada como eje del mundo al asumir su ceguera y su desgracia como un descenso al Hades y su posterior enamoramiento como una redención ascendente.

## 5.2. La novela como vínculo discursivo

*La guerra del fin del mundo* extiende un puente entre el lector y un mundo en el que coinciden situaciones altamente contrastantes: formas de vida muy diferentes y cosmogonías radicalmente opuestas. Estas antagonías se manifiestan en el texto mediante referencias a elementos, hechos e ideas que el lector conoce o puede conocer; la ubicación geográfica de Bahía, la descripción del clima del sertón, las posiciones políticas de finales del siglo XIX, las condiciones sociales y materiales de

los sertaneros, la relación temporal con determinados avances científicos, la relación de las ideas que se manifiestan en la novela con sucesos sociales previos o contemporáneos y el universo discursivo del mito del fin del mundo —el vínculo que es el tema central de este ensayo—. La novela es una aproximación a otras culturas, a otros discursos; no sólo a los que rodearon al sertón a finales del siglo XIX, sino también a los siglos precedentes, y a los que enriquecieron el estudio de los mitos en las décadas que mediaron entre Canudos y *La guerra del fin del mundo*, además de la tradición de la novela histórica y el desarrollo de diversos refinamientos de la novela en estructura —en el planteamiento de los personajes y en su carácter de articulador de los discursos de distintos lugares, épocas y culturas—.

### 5.2.1. La ilusión de la novela

La ilusión de un intercambio de enunciados<sup>203</sup> es un componente toral del género novelístico, de ahí que en *La guerra del fin del mundo* la representación de sus enunciados<sup>204</sup> aparezca como manifestación de una diversidad de actantes y de las relaciones entre éstos. Éste es un mecanismo de la narración, y su manifestación puede plantearse como la

---

<sup>203</sup> El único enunciado en una novela siempre es la novela misma. Por comodidad se menciona la representación del enunciado como “enunciado representado” o simplemente como “enunciado”, mas la intención nunca es homologar de este modo el enunciado “novela” con alguna de las representaciones de enunciados que lo integran.

<sup>204</sup> “Enunciado” siempre bajo la definición bajtiniana.

sencilla disposición de un diálogo alternado con guiones largos o como los complejos juegos de voces de *Finnegans Wake* o de *El sonido y la furia*, pasando por las novelas epistolares, las que simulan un diario o las que pretenden ser un testimonio anónimo. En todo caso, este proceso no se puede entender como la mera transcripción del enunciado o su fiel articulación ficticia.

La representación del enunciado brinda tres tipos de información:

1. Las condiciones internas (las que conciernen específicamente al texto) y las externas (cuya información procede o puede proceder de un medio distinto, cuya existencia, a su vez, es supuesta dentro de la realidad de la novela) del enunciado representado.
2. Las relaciones entre ambas condiciones.
3. Las relaciones entre el enunciado representado y el contexto del enunciado novelístico.

### 5.2.2. Los mecanismos de representación e integración

Cada enunciado corresponde a un eslabón dentro de una sucesión de enunciados, y dentro de la novela su representación también supone la de una sucesión de enunciados, de los que a un enunciado específico

corresponden al menos uno previo y uno posterior;<sup>205</sup> en el caso del mito del fin del mundo en la novela de Mario Vargas Llosa, el vínculo entre cada fragmento del mito representado con el fragmento de la novela adyacente (sea inmediatamente posterior o anterior) está determinado por relaciones de diversa índole. En el caso de los primeros capítulos, las descripciones de los orígenes de los apóstoles funcionan como antecedentes lógicos de las historias de Galileo Gall y de las primeras expediciones militares.

Los relatos de los seguidores del Consejero con frecuencia tienen un inicio cronológico situado años antes de la fecha de la toma de Canudos, pero invariablemente encuentran su conclusión particular en su integración al séquito del santón; conforme queda clara en la novela la condición de insurrectos de los consejeristas, es posible identificar los antecedentes de los yagunzos como antecedentes del resto de la narración. Por otra parte, la regularidad de los apartados en los que se narran estos apostolados obedece a otro mecanismo de narración descrito por Tzvetan Todorov, la repetición, en este caso bajo la modalidad del paralelismo de secuencias. En este sentido, es posible identificar dos tipos generales de integración entre la novela y la representación del mito. Uno estará determinado por la congruencia entre la representación discursiva y el resto del enunciado novelístico en el plano de la ficción; estas

---

<sup>205</sup> En caso de que el enunciado representado sea el primero o el último, ocurre lo mismo, el enunciado anterior provendrá de la intención de leer la novela o el enunciado siguiente será la reacción del lector hacia la novela íntegra.

articulaciones mantienen o alteran deliberadamente la secuencia lógica y temporal para mantener el flujo causa-consecuencia o para generar expectativas respecto a lo que ocurrirá en las páginas siguientes, en una relación que coincide plenamente con el sistema de funciones planteado por Barthes. En ocasiones el discurso mismo es objeto del discurso de los actantes, como cuando el Barón critica el fanatismo de los yagunzos o cuando el Periodista se maravilla de la linealidad de Moreira César; en estos casos la disposición de los enunciados representados suele presentarse acorde para que la crítica del discurso no rompa la coherencia de la narración o para que la primera genere un tono o un enfoque estilístico determinado a dicha narración, por lo que también deben considerarse estas circunstancias de la disposición de los enunciados representados dentro de la tipología vinculada a la coherencia narrativa. El otro tipo de integración corresponde más a los recursos estilísticos de la novela: obedece a las necesidades de la estructura general de la novela y se refleja en la relación estilística que caracteriza a ciertos grupos de fragmentos narrativos y algunos otros dispuestos de manera contigua.<sup>206</sup> La representación, por lo tanto, nunca deja de ser un integrante subordinado del sistema general del enunciado novela, pero al mismo tiempo establece la ficción de un enunciado en interlocución con otros discursos ficticios. Además, la relación del subenunciado con el resto de la

---

<sup>206</sup> Como ya se dijo, las diversas modalidades de repetición identificadas por Todorov son la antítesis, la gradación y el paralelismo, y es posible identificar estas tres figuras entre los mecanismos de vinculación de tipo estilístico que refuerzan la relación ficcional existente entre el mito representado y la novela que lo contiene.

novela contribuye a la definición de otra de las características bajtinianas del enunciado, la intencionalidad, sin menoscabo de que la vía principal en que ésta se manifiesta es el contenido mismo del enunciado.

### 5.2.3. Supeditación e independencia del discurso representado

La novela está vinculada al texto interno que representa un enunciado simultáneamente por la relación del todo con la parte y por la ficción interna de una independencia discursiva que permite a este subenunciado relacionarse con otros enunciados ficcionales. Las supuestas reproducciones de crónicas parlamentarias del *Jornal de Noticias* pretenden por sí solas constituir enunciados autónomos —dentro de la lógica del contexto y de acuerdo con la descripción de Bajtín—; cada crónica contiene los elementos necesarios para ser tomada como un enunciado periodístico: cumple con la intención de informar a los lectores bahianos de la sesión parlamentaria local conforme a los intereses del partido republicano, cubre los aspectos que pueden ser pertinentes a tal noticia (agota su tema) y sigue la tipología estilística propia del periodismo político de la época. Sin embargo este enunciado sólo es tal dentro del contexto de la novela, de otro modo estos elementos resultan nulos, pues —por ejemplo— la reseña periodística de una asamblea parlamentaria no cumple con su intención si se redacta ochenta años después de la sesión, no existe certeza sobre los personajes y sobre los discursos que en ellos se citan, el estilo periodístico de la redacción ya

estaba en desuso en 1981 (fecha de aparición de *La guerra del fin del mundo*), etcétera. En este ejemplo es posible observar que la ficcionalidad del subenunciado forma parte de la misma tipología estilística de la novela, y cómo el contexto de ésta hace coherente la tipología genérica y estilística de su estructura;<sup>207</sup> es decir, las novelas contemporáneas acostumbran reproducir supuestas transcripciones de notas periodísticas, de otros libros, de conversaciones o de otras supuestas “fuentes directas”, cuya existencia podría ser plausible sólo en el contexto de la novela en cuestión.

## 5.2.4. La escatología como un enunciado representado en *La guerra del fin del mundo*

### 5.2.4.1. Integración estilística

El mito del fin del mundo, desde la perspectiva de la escatología consejerista, a la vez es uno de los subenunciados que integran *La guerra del fin del mundo* —constituye parte, o partes, de la novela— y un relato particular, y como tal su estilística corresponde simultáneamente a la de la novela y a la del relato mítico que representa. Como parte de la novela, esta parte de la novela define algunos de los mecanismos narrativos distintivos de la novela, como la construcción de los hilos narrativos a

---

<sup>207</sup> Seymour Menton, citando a Julia Kristeva, a Bajtín y a Gérard Genette, describe este mecanismo como intertextualidad, “mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro”. *Op. cit.*, p. 44.



partir de la descripción individual de los personajes o el vínculo entre el ambiente y la idiosincrasia del personaje. Además, la lectura del mito del fin del mundo como un impulso colectivo, irracional y excluyente de cualquier otro discurso representa el eje de los elementos involucrados en el conflicto fundamental de la novela. Como ficción de un elemento autónomo, la escatología consejerista enfrenta el reto de integrar en su tipología estilística los elementos genéricos que podrían corresponder a tal mitología: los relatos de milagros, la integración de un grupo de relatos místicos, la descripción y la ritualización de una serie de arquetipos fundamentales, etcétera. Sin considerar la distinción de cuáles elementos estilísticos o anecdóticos consigna la novela y cuáles propone, es decir, renunciando a seguir un proceso genético,<sup>208</sup> el enunciado que representa esta mitología integra su entorno en forma de referencias locales, la reelaboración de los elementos culturales regionales —como los cultos a santos o a lugares sagrados—, la integración de leyendas arquetípicas y la articulación de todos estos elementos en un sistema en el cual es posible identificar algunas de las principales tipologías estilísticas y genéricas del mito.

---

<sup>208</sup> Yvette Jiménez de Báez *et al.*, *Ficción e historia*, p. 9: "Críticamente operamos a la inversa del proceso genético, mediante un proceso de desestructuración sistemática del texto que revele su mecanismo generador. (...) No interesa pues la producción como deducida de una conciencia dominante del metanarrador, concepción que subordina al narrador y a los actantes a un nivel secundario (dominado) en el análisis."

#### 5.2.4.2. Definición externa del discurso mítico

El complejo de vínculos que en la novela se relacionan tanto con el mito como con las circunstancias históricas del sertón de finales del siglo XIX se ubica en lo que Barthes define como “la situación del relato”, pues sus consecuencias sobre el relato proceden del conjunto de significados y supuestos externos o anteriores a la novela misma. Sin embargo este sistema cuenta con una integración particular que responde a un orden y a una intención propuestos en la novela y que responde a la “singularización de los objetos”<sup>209</sup> de Shklovsky, es decir, a la intención de dar del objeto una sensación de visión y no sólo establecer un reconocimiento del hecho. En el caso del mito del fin del mundo, la singularización se basa en las experiencias de una comunidad particular que habita en un tiempo y en un lugar particulares, es decir, dentro de un campo simbólico único.<sup>210</sup>

Debe recordarse que se trata de la representación de un mito, el cual pudo haberse expresado con los recursos que Vargas Llosa utilizó, y que por lo mismo en la novela es posible comprenderlo como un mito, sobre todo porque respeta el vínculo con la cultura y los ámbitos espacial y temporal de las personas que pudieron experimentarlo,<sup>211</sup> mas sólo en esos términos constituye una mitología, en los términos de una mitología

---

<sup>209</sup> Victor Shklovsky, “El arte como artificio”, en *Teoría literaria*, p. 115.

<sup>210</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 99.

<sup>211</sup> Esta visión del mito vinculado a un grupo concreto de personas responde directamente a la visión de Campbell. *Op. cit.*, pp. 97-103.

ficional. Aunque es preciso comprender esta representación del mito dentro de la observación de Joseph Campbell de que las expresiones simbólicas de las experiencias místicas son defectuosas,<sup>212</sup> también debe tenerse presente que la intención de *La guerra del fin del mundo* no es transmitir la experiencia mística de la escatología, sino su recreación tipológica como parte de un enunciado más amplio.

#### 5.2.4.3. Mecanismos de la representación de la apocatástasis

En la identificación del mito escatológico representado en *La guerra del fin del mundo* como objeto narrativo, es posible identificar un primer plano de aproximación siguiendo el esquema de planos propuesto por Bajtín en su estudio de Rabelais.<sup>213</sup> En primer plano aparece lo nominal, el sertón del noreste brasileño con su tierra magra y su clima mezquino y hostil; los sertaneros, hombres y mujeres pobres y fatalistas, resignados a enfrentar su destino en ese entorno; los pueblos con sus nombres y tradiciones; y tras todos estos elementos un sentido mágico de la realidad que justifica tal existencia. En este plano el séquito del Consejero son individuos con elementos personales que los llevan a identificar en las palabras del santón el sentido de su existencia particular y en sus prédicas su idea personal de la voluntad divina. El siguiente plano es el de lo

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>213</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, pp. 402-409.

histórico, en éste se identifica la confusión que llevó a los consejeristas a considerar a la República la encarnación del Anticristo y el conjunto de creencias presentes en esa región del Brasil en esos años que alimentaron el levantamiento de los yagunzos. En este plano no se establecen "generalizaciones ni tipificaciones abstractas",<sup>214</sup> aunque éste es el ámbito de lo colectivo, la naturaleza de las relaciones que se establecen aquí aún corresponde a lo concreto. El tercer plano vuelve al ámbito individual, pero es el más profundo, pues en este ámbito las manifestaciones individuales son comprendidas desde el punto de vista de su trascendencia universal, evidentemente arquetípica. Los elementos correspondientes a este plano son los que permiten identificar en *La guerra del fin del mundo* la descripción de una escatología a la vez bizarra y trascendente; un subrelato que resultaría cómico si no implicara la muerte de más de veinte mil personas y cuyo misticismo es difícil de identificar por lo inopinado del lugar donde surge, por lo inaudito de los vínculos significativos que dan origen a su mitología. La representación de este discurso en la novela respalda las diversas operaciones que constituyen su eje principal, la relación entre la posibilidad de las múltiples interpretaciones del discurso y los múltiples discursos que pueden originarse de un objeto. En este plano, pues, cabe la consideración del sentido que adquiere en el entorno del sertón el discurso de los seguidores del Consejero acerca del fin del mundo y las profecías del

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 403.

retorno del rey Don Sebastián a defender el catolicismo de sus enemigos. Por lo tanto, la representación del discurso escatológico se reconoce sólo hasta que se identifica este plano de la narración, en el que la abstracción permite reconocer los arquetipos como tales y señalar una porción del discurso como la representación de otro discurso.

### 5.2.5. Personaje y representación discursiva

¿De dónde procede el mito presente en *La guerra del fin del mundo*? ¿De una visión local de Isafas? ¿De la fantasía del Consejero? Cuando se establecen estas preguntas, se asume el texto de la novela como la transcripción de un discurso que no corresponde directamente al autor, sino a la ficción que su texto encarna;<sup>215</sup> de este modo el Consejero existe con o sin la ficción, pues aunque su existencia ha sido consignada por la historia y por otros textos, su personaje está determinado simultáneamente por esa existencia previa y por la independencia relativa que la ficción le otorga. La autonomía discursiva que la ficción otorga a los personajes —sean éstos “reales” o inventados— está vinculada a su calidad de vehículos del discurso, lo que hace del personaje una entidad relevante para la representación discursiva.

---

<sup>215</sup> Tzvetan Todorov, “La noción de literatura”, en *Teoría literaria*, pp. 241-247. Se está asumiendo la noción funcional literaria, como el objeto principal de este trabajo lo constituyen los elementos estructurales de la novela y del mito, por eso es pertinente la observación.

Bajtín identifica en la creación del personaje el primer descubrimiento del artista, “entes independientes de él con los que tiene derechos iguales”.<sup>216</sup> El estructuralismo conviene en asumir el personaje como un discurso o como una función de las acciones, pero este punto de vista también los identifica como la fuente potencial de acciones, cuya personalidad dentro del enunciado novelístico se manifiesta irrenunciablemente en su discurso. Éste es el segundo descubrimiento del novelista, “la representación (más bien la recreación) de una idea con desarrollo propio (inseparable de la personalidad)”.<sup>217</sup> Para la perspectiva bajtiniana la importancia de la identidad del personaje proviene de su cualidad de factor para los discursos representados de su entorno, ya sea que provengan de él o de otros personajes. En *La guerra del fin del mundo*, el Periodista tiene en el discurso que lo contiene su existencia, mas esta presencia —con su apariencia estrambótica y su voz desagradable— define la naturaleza total del discurso emitido por este personaje. En la descripción del mito los personajes definen paulatinamente su identidad, en un proceso que comienza por la adquisición de un nombre propio y que es complementado por la integración de características físicas y atuendos particulares. Cada personaje encarna entonces un discurso, uno que está relacionado con las acciones en que se ha involucrado (y que pueden señalar las que lo esperan en el relato) y con el conjunto de

---

<sup>216</sup> Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 324.

<sup>217</sup> *Idem.*

potenciales que el autor ha establecido para él. De este modo, el Beatito entraña un discurso determinado por una religiosidad vinculada al sacrificio, el de Antonio Vilanova se relaciona con su industriiosidad y su profunda devoción por el Consejero, etcétera. De este modo aparece el tercer descubrimiento del escritor, la relación que establecen los discursos de los personajes.

Desde el punto de vista de los actantes, la red actancial se tiende en cuanto ese conjunto de predicados se entrecruza, cuando se genera el "destino novelístico" —esa extraña fatalidad de la novela en la que los atributos obstinados de cada personaje determinan situaciones que necesariamente devienen en discursos narrativos—. Ahora bien, al estar entrelazados en un mismo relato diversos actantes, cada uno con su propio discurso definido, la red actancial se compone de la confrontación y entrecruzamiento de los diversos discursos.

La interacción de los discursos constituye un fenómeno en el cual los personajes son planteados como instancias iguales y autónomas y cuyos discursos se determinan mutuamente en la representación de un intercambio de enunciados. En el relato de la peregrinación que siguió al Consejero a Canudos se describe el modo en que los discursos de los apóstoles asumieron y se sumaron al de Antonio Consejero, y luego cómo el de éste entró en confrontación con el de la República. Este enfrentamiento conduce al intercambio discursivo que se da entre los principales enunciados que componen la novela, en el que cada uno de ellos establece una crítica del otro, siempre dentro de sus lógicas

respectivas; un enfrentamiento en el que el discurso del otro se convierte en el objeto del discurso propio y viceversa. Los personajes que se convierten en seguidores del Consejero llegan al momento de su interacción con éste en circunstancias muy similares; en todos los casos la actitud con la que interactúan con el discurso de Antonio Consejero está determinada por historias previas, y de este modo el discurso del profeta otorga sentido místico a la experiencia previa de cada uno de los peregrinos. Esta operación no produce una coincidencia afortunada, constituye un enriquecimiento del discurso, pues suma a la prédica el valor del alivio que experimentó el nuevo seguidor. Esta situación Bajtín la explica como la actitud hacia el discurso ajeno,<sup>218</sup> en la cual quien comprende un enunciado forma parte del enunciado mismo; tal fenómeno permite entender la hostilidad inherente a los edictos que el Consejero destruyó en Natuba. Los avisos oficiales anunciaban la recaudación de impuestos, mas la reelaboración que hizo de este discurso el Consejero lo llevó a interpretarlos como el anuncio de una heresíada. Del mismo modo, la actitud de los sureños hacia Bahía les permitió interpretar el levantamiento consejerista como un movimiento monárquico instigado por Inglaterra.

El discurso de Canudos se manifiesta siempre mediante los arquetipos de su particular mitología escatológica, entre los cuales se encuentran la fidelidad al discurso de la voluntad divina y el rechazo a

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 315.



cualquier otro que pueda oponérsele, en tal sentido la actitud belicosa de la República es comprendida como una confirmación de la identidad de la institución gubernamental con el Anticristo y de la destrucción venidera. Esta actitud del discurso de los yagunzos también se refleja en la caracterización que hace de situaciones como la muerte y el dolor, así como en la paz y el bienestar que los yagunzos manifiestan en medio de los esfuerzos y las desgracias que privaron durante el sitio de Canudos.

Algunos personajes que no son yagunzos también establecen discursos que permiten identificar cómo su actitud hacia el discurso ajeno determina su percepción de él. En el caso del Coronel Moreira César, la actitud de éste ante la situación de Canudos no pasa por una dificultad de comprensión, sino se caracteriza por la voluntad de expresar un discurso coherente con sus ambiciones y metas, de modo que quienes no eran aliados de la república dictatorial necesariamente eran entendidos como conspiradores monárquicos o colaboradores de intervencionistas extranjeros. Otro tanto ocurría con Galileo Gall, cuya fe en la revolución como una propiedad inherente a la humanidad y como un fin inevitable de la historia le llevó a intentar comprender el fanatismo del levantamiento de Canudos como la expresión prematura de una insurgencia anarquista. Esta aparente incompreensión entre los diversos discursos involucra una interacción mutua, en la cual la descripción del discurso ajeno constituye una entidad discursiva distinta de los dos discursos originales.

El complemento del mito descrito en la novela son las historias del Barón de Cañabrava y del periodista, las cuales constituyen una glosa de este intercambio dialógico. Estos dos personajes, en la conversación que conduce el último capítulo de la novela, establecen un intercambio dialógico en el cual describen la interacción de los discursos excluyentes que se involucraron en los hechos de Canudos, en una especie de conclusión del mecanismo narrativo que permitió a *La guerra del fin del mundo* recrear un intercambio dialógico que no sólo involucra a sus personajes, pues la constitución de estos discursos involucra elementos que trascienden la dimensión de la novela y de los acontecimientos históricos a los que se refiere.

Esta relación entre discursos asigna un valor especial a la novela de Vargas Llosa, "la cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de otra cultura"<sup>219</sup> en este mecanismo de enajenación el autor hace una crítica a las visiones escatológicas apocatastásicas del fanatismo religioso, del revolucionarismo fundamentalista y del autoritarismo, así como de una sociedad latinoamericana de finales del siglo XIX, pero también permite establecer una visión de diversos elementos de la sociedad contemporánea a través de este mecanismo de extraposición. El experimento de exponer la historia de Canudos en términos de una mitología apocatastásica permite identificar su sentido a la luz de la experiencia de ponerla en contacto con

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 352.

un sentido ajeno, en una experiencia que aproxima la visión mitológica al reto que lanza Joseph Campbell cuando postula la necesidad de confrontar el mito con la realidad para permitir su relación con la vida propia.<sup>220</sup>

## 5.3. El arquetipo escatológico

### 5.3.1. El sujeto del arquetipo escatológico

El milenarismo en el Brasil nordestino aparece en la novela de Mario Vargas Llosa dentro de un ejercicio exhaustivo de descripción. La lengua queda seca tras recorrer tantas páginas de llanuras y mesetas polvorosas, del mismo modo que la imagen del cielo de plomo no cesa de proyectar la imagen de un mundo agostado y en decadencia. En tal marco, los esfuerzos de los hombres del sertón aparecen mayores y el fatalismo tan mencionado por el escritor peruano se vuelve inevitable; en este contexto se entiende la insistencia de la narración en el carácter simple y elemental de las explicaciones apocalípticas del Consejero. Como parte de ese entorno hostil debe considerarse la participación de Dios en la historia que da el mito, pues para éste el acontecimiento histórico es una teofanía, positiva o negativa, por lo que los yagunzos se caracterizan por su obligación de seguir la historia sagrada que el mito les dicta; es decir, sus acciones representan una respuesta a la intervención divina.

---

<sup>220</sup> Joseph Campbell *op. cit.*, p. 64.

El mito determina una serie de gestos rituales que deben ser seguidos por sus participantes, no porque éstos sean sus partidarios, sino porque el mito constituye para ellos el sentido de sus vidas y del universo.<sup>221</sup> Considerado el relato mítico que *La guerra del fin del mundo* describe como la acción a estudiar, se tiene que la acción de *vivir el mito del fin del mundo* define a los personajes de dicho relato.

Esta síntesis permite seguir la experiencia mítica de dichos personajes, pero no constituye el material necesario para realizar un análisis de las relaciones entre los personajes del tipo realizado por Greimas, sobre todo porque no se trata de un relato mítico íntegro, sino de una situación descrita dentro de una novela. Aun así, algunos elementos de las metodologías descritas por Greimas, y otras propuestas por Bremond para el estudio de *Las relaciones peligrosas*, serán útiles para identificar los componentes y las relaciones de este mito.

La identidad del personaje se puede establecer a partir de la noción funcional de un antropomorfismo al que se atribuye un discurso, un grupo de acciones y un potencial discursivo y táctico. El análisis estructural se ha propuesto una descripción del relato a partir de una tipología actancial que identifica a los personajes a partir de los predicados que los caracterizan. Greimas, Bremond y Todorov, entre otros, han buscado representar el relato mediante un sistema sencillo de

---

<sup>221</sup> La oración anterior busca establecer una definición preliminar para el sujeto del gesto mítico, aunque debe considerarse que esta definición es más compleja y de hecho es el tema de diversas controversias metodológicas.

categorías y reglas. En una tipología así, es justo considerar al Consejero y a sus seguidores como los protagonistas del mito cíclico del fin del mundo, son ellos quienes lo viven y lo actualizan; ellos identifican su situación presente como los últimos momentos de su era, intervienen en la confrontación final entre el bien y el mal y son derrotados, lo cual permite identificar la acción que encarna el mito vivido por los consejeristas como una prueba.

### 5.3.2. Lucha, muerte y resurrección

Ante todo debe reconocerse el mito como el significado profundo del universo, la razón detrás de todos los acontecimientos y los gestos. Este mito particular se vive en la historia, ocurre una sola vez y es irrepetible, por tal razón sus participantes se ven obligados a vivirlo en sus actos cotidianos y a asumir sus sentencias como destino.

Los personajes de Vargas Llosa que intervienen en este mito son varias docenas, por hablar sólo de los que tienen nombre y características distintivas, y algunos de ellos tienen historias particulares. El mito se integra precisamente con estos subrelatos, y su discurso reside en ellos. Las historias de cómo "fue rozado por el ángel" cada "apóstol" no sólo ilustran el mito, sino definen su sentido, y el conjunto de las historias determina el sentido general del mito. En este caso, la novela presenta los relatos que conforman el mito del fin del mundo en un orden más o menos evidente: las siete historias de los apóstoles y una narración más extensa que da cuenta de los hechos y acontecimientos del Consejero

dividida en ocho partes. Sin embargo los elementos del mito están dispuestos, como en todos los relatos míticos, según la lógica de los relatos que los contienen, formando sistemas narrativos.<sup>222</sup>

En cada apartado del primer capítulo del libro se incluye una sección que describe la historia de alguno de siete "apóstoles" seguidores del Consejero, tales historias tienen algunos elementos en común:<sup>223</sup>

Origen beatífico. En algún momento su existencia (a excepción de María Quadrado) fue pacífica.

Tragedia. Un acontecimiento marca sus vidas e imposibilita la restauración del bienestar original, en algunos casos la reacción es violenta, en otros, es de sumisión.

Aflicción. Entran en una etapa de sufrimiento o desasosiego —o en franco peligro de muerte, como el caso del León de Natuba—.

Encuentro con el Consejero. El Consejero aparece, en algunos casos impone una prueba (los Vilanova o el Beatito).

---

<sup>222</sup> Cuando Lévi-Strauss describe cómo dos mitos correspondientes a dos pueblos vecinos parten de un mismo origen para ampliar sus diferencias, obtiene la afortunada conclusión de que este fenómeno refleja la naturaleza sistémica de ellos: "Cuando se transforma un elemento los restantes deben ser readaptados forzosamente a los cambios sufridos por el primero." *Mito y significado*, p. 62.

<sup>223</sup> La segunda conclusión de Lévi-Strauss extrae del caso de los mitos divergentes permite identificar unidades combinatorias susceptibles de repetirse y multiplicarse dentro de un relato. *Ibidem*, pp. 62-63.

Esta estructura está matizada en cada caso, y los matices determinan modelos que podrían aplicarse a toda la población de Canudos. Sin embargo las diferencias entre los modelos corresponden a su dinámica narrativa y no impiden su articulación como sistema de relatos ni la abstracción que se puede hacer de su conjunto como un modelo único para su descripción. Este modelo corresponde al arquetipo lunar, comienza *in illo tempore* y se caracteriza por la decadencia paulatina, los acontecimientos trágicos y el sufrimiento creciente. En algunos casos (João Grande y João Abade, bandidos del sertón, María Quadrado, Antonio Vilanova y Joaquim de Cumbe, pecadores arrepentidos) el apóstol es el sujeto del pecado y en los otros es la víctima (Beatito y León). Aunque la llegada del Consejero conforta a los apóstoles, ésta no representa la restauración de la plenitud o la abolición del dolor (aun cuando salva la vida del León), pues lo que él prescribe para el sufriente es dolor, sufrimiento y persecución, es decir, la agudización de la decadencia.

¿Cómo conforta el Consejero a los hombres? ¿Qué hace para aliviarlos con el compromiso de privaciones y sacrificios? Antonio Consejero aparece en un mundo de dolientes: predica en medio de un puñado de aldeas reseca acostumbradas a un sol implacable y a un suelo magro y sus seguidores son los hombres más pobres de todos. El mensaje del Consejero reclama de sus receptores una respuesta inmediata mediante su apremio, a la vez que ofrece la esperanza de que las aflicciones cesen.

Los sertaneros conocieron primero al Consejero como un vagabundo que llegaba a reparar las descuidadas capillas y a acicalar los olvidados cementerios. La imagen de las capillas e iglesias semiderruidas que el Consejero repara con llanto en los ojos forma parte de un conjunto de elementos que revelan el grado de corrupción que la creación ha alcanzado. La corrupción se presenta en diversos niveles; los curas dejan de visitar los pueblos, las plazas y los cementerios se desdibujan, las congregaciones dejan de asistir a misa, etcétera. El deterioro adquiere significado cósmico gracias al Consejero, él le da sentido. El origen desconocido que la novela le atribuye,<sup>224</sup> la violencia de su fervor religioso y, sobre todo, la relación que desde las primeras páginas de la novela los sertaneros establecen con él otorgan a su discurso un valor significativo. Este valor está reforzado por la condición en que comunica su mensaje, en la cual recrea vivamente el peregrinar de Jesús por Judea.

El discurso del Consejero comunica a los sertaneros el sentido del sufrimiento que viven, y los componentes concretos de dicho sufrimiento permiten reforzar tal sentido. La sequía de 1877 obligó a miles de sertaneros a abandonar sus poblados de las tierras altas y a buscar alimento y agua en el litoral de Bahía. En el transcurso muchos hombres, mujeres, ancianos y niños murieron, ya sea de sed, de las epidemias, de

---

<sup>224</sup> Euclides da Cunha dedica un capítulo muy amplio a los antecedentes de Antonio Mendes Maciel, el Consejero, se debe asumir la omisión como un gesto deliberado de Vargas Llosa. El origen desconocido o improbable de héroes y profetas es abordado abundantemente por los estudiosos del mito.



hambre, víctimas de las múltiples bandas de delincuentes que se incrementaron durante la escasez o mordidos por las serpientes que invadieron los poblados ese año. Gracias a las palabras del Consejero, esta sequía se pudo comprender como parte de un plan divino que involucraba al universo entero.

Les decía cosas que podían entender, verdades que podían creer. Que esta calamidad era sin duda el primero de los anuncios de la llegada del Anticristo y de los daños que precederían la resurrección de los muertos y el Juicio Final.<sup>225</sup>

Se trata, pues, de las últimas horas del mundo, mismas que se revelan por su degeneración:

No fue raro ver, en esa época trastornada, serpientes que se comían a esa ave de rapiña en vez de, como antaño, ver al acuán levantando el vuelo con su presa en el pico.<sup>226</sup>

La peregrinación del Consejero es descrita como un ejercicio de sufrimiento; sufrimiento por un camino difícil y un modo de vida frugal, pero también porque el cristianismo se encuentra en ruinas, pasan meses sin que se diga misa en algunos pueblos, los hombres desatienden las iglesias y dejan de rezar. Entre todos estos males, la aparición del

---

<sup>225</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 19.

<sup>226</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

matrimonio civil y la sustitución del diezmo por el impuesto sólo podían ser indicios nuevos de la decadencia que el universo estaba alcanzando.

¿Qué pasaría tras tanto sufrimiento? ¿A qué llevaba el fin del mundo? La destrucción del mundo sólo puede llevar al fin del dolor, al restablecimiento de la plenitud divina; la angustia de los sertaneros encontraba en esta promesa su esperanza, la de que los sufrimientos y los trabajos cesaran. El Consejero anuncia la destrucción del mundo al menos en tres ocasiones, la primera vez ante la pregunta de sus seguidores:

¿Terminaría el siglo? ¿Llegaría el mundo a 1900? Él contestaba sin mirar, con una seguridad tranquila y, a menudo, con enigmas. En 1900 se apagarían las luces y lloverían estrellas. Pero, antes, ocurrirían hechos extraordinarios. Un silencio seguía a su voz, en el que se oía crepitar las fogatas y el bordoneo de los insectos que las llamas devoraban, mientras los lugareños, conteniendo la respiración, esforzaban de antemano la memoria para recordar el futuro. En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar. En 1897 el desierto se cubriría de pasto, pastores y rebaños se mezclarían y a partir de entonces habría un solo rebaño y un solo pastor. En 1898 aumentarían los sombreros y disminuirían las cabezas y en 1899 los ríos se tornarían rojos y un planeta nuevo cruzaría el espacio.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 10.

En estas líneas es posible identificar algunos de los elementos que caracterizan la apocatástasis (mencionados en el segundo capítulo), la metamorfosis geográfica, la alteración de las cosas y los acontecimientos celestes, pero sobre todo es posible identificar el anuncio de una posible bonanza, perceptible en el anuncio del reverdecimiento del sertón. Esta noción de renacimiento tras la catástrofe se manifiesta más claramente cuando anuncia la construcción de un templo, "que fuera, en el fin del mundo, lo que había sido en el principio el Arca de Noé".<sup>228</sup>

Entre los diversos indicios, algunos señalan el favor divino para los elegidos, se trata de intervenciones de Dios en la historia para facilitar a sus devotos su lucha y para demostrarles su preferencia.

[Los bandoleros] al Consejero nunca lo ofendieron de palabra u obra. [...] Los cangaceiros [...] veían al hombre flaco de hábito morado, que paseaba por ellos un segundo, con su acostumbrada indiferencia, sus ojos helados y obsesivos, y proseguía haciendo las cosas que solía hacer: orar, meditar, andar, aconsejar. Los peregrinos palidecían al ver a los hombres del cangaço y se apiñaban alrededor del Consejero como pollos en torno a la gallina. Los bandoleros, comprobando su extrema pobreza, seguían de largo, pero, a veces, se detenían al reconocer al santo cuyas profecías habían llegado a sus oídos. No lo interrumpían si estaba orando; esperaban que se dignara verlos.

---

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 34.

[...] Y, como los bandoleros, lo respetaron las serpientes de cascabel que asombrosamente y por millares brotaron en los campos a raíz de la sequía.

En esa época de calamidades los seguidores del Consejero tampoco fueron afectados por el hambre (siempre recibían limosnas dondequiera que llegaban) ni por las epidemias que asolaban el sertón. Más adelante, mientras esperaban el arribo de la expedición del mayor Febronio de Brito, las noticias confirmarían para el Consejero la intervención del creador a favor de sus seguidores:

Cuando supo que la tropa, después de enormes dificultades para arrastrar los cañones y ametralladoras, había llegado por fin a Mulungú, y que, impelidos por la hambruna, se habían visto obligados a sacrificar la última res y dos mulas de arrastre, el Consejero comentó que el Padre no debía estar descontento con Canudos cuando comenzaba a derrotar a los soldados de la República antes de que se hubiera iniciado la pelea.<sup>229</sup>

De este modo, en medio de una teofanía negativa, como se puede considerar la decadencia y el sufrimiento padecido por el sertón y sus habitantes, el grupo de elegidos es favorecido con la salud y la protección divina. Esta visión de la teofanía positiva puede equipararse con los favores recibidos por Moisés y los hijos de Israel durante la fuga de

---

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 73.

Egipto, pues tiene el mismo sentido, la intercesión de la divinidad en la historia para procurar la salvación del grupo de hombres elegidos.

Entre las teofanías positivas que el cristianismo espera con la llegada del Juicio Final está la segunda aparición de Cristo en la Tierra, misma que se espera definitiva y que debe estar acompañada por el retorno al estado de plenitud y felicidad paradisiacos. Sin embargo, antes de la vuelta del hijo de Dios se espera la llegada de su enemigo, el Anticristo; tal arribo es a la vez un elemento propiciatorio de la destrucción y un indicio más del fin anunciado, pues con éste el deterioro previo al fin del universo alcanza su cima. Para muchas de las mitologías arcaicas el universo es el escenario de una lucha cotidiana entre diversas fuerzas, incluidas las del bien y las del mal, un combate que puede percibirse regularmente en los ciclos de la lluvia, en el paso del día a la noche, etcétera. Para estas cosmogonías, incluyendo las que constituyen las raíces del judaísmo, el origen del mundo es precedido por una pelea entre el demonio y la deidad, de la cual surge la sustancia del universo; algunas especulaciones místicas incluso comparten este arquetipo, y la concepción de que este combate se libraré al final del tiempo se comprende como un paralelismo que identifica el fin con la restauración del principio.

En la cosmogonía consejerista la presencia del demonio —del Perro, como acostumbra llamarlo— es constante, es una entidad cotidiana con la que se entra en contacto todos los días; esta convivencia indica un amalgamamiento entre la concepción arcaica de una lucha ininterrumpida de las fuerzas vitales y la cosmogonía bíblica que sólo admite la

trascendencia de la divinidad. La mitología del Consejero está construida de este modo, con elementos provenientes de muy diversas fuentes; en algunos casos es posible identificar una visión localista de *Isaías*, aparecen nociones procedentes de teólogos medievales y de épocas tempranas del cristianismo, también son frecuentes gestos arquetípicos frecuentes en los cultos rurales latinoamericanos. De esta mezcla surge la explicación que da el Consejero a la dualidad entre Dios y el Anticristo:

Antes del tiempo, todo lo ocupaba Dios y el espacio no existía. Para crear al mundo, el Padre había debido retirarse en sí mismo a fin de hacer un vacío, y la ausencia de Dios causó el espacio donde surgieron, en siete días, los astros, la luz, las aguas, las plantas, los animales y el hombre. Pero al crearse la tierra mediante la privación de la divina sustancia se habían creado, también, las condiciones propicias para que lo más opuesto al Padre, es decir el pecado, tuviera una patria. Así, el mundo nació maldito, como tierra del Diablo. Pero el Padre se apiadó de los hombres y envió a su Hijo a reconquistar para Dios ese espacio terrenal donde estaba entronizado el Demonio.<sup>230</sup>

En esta descripción cosmogónica se manifiesta también la noción de la caída, una actitud que identifica en la separación entre Dios y el mundo la causa de la naturaleza corrupta de éste, misma que se manifiesta al ser adoptada como hogar del demonio. Dentro de esta visión, el discurso del

---

<sup>230</sup> *Ibidem*, pp. 60-61.

Consejero es el portador del anuncio de que el Perro ha llegado a la tierra a reclutar prosélitos; este anuncio lleva a los fieles, por una parte, a alistarse para combatirlo y, por otra, a mantenerse alertas para identificarlo (en más de una ocasión al Coronel Moreira César se le identificó plenamente con el mismo Can). En algún momento, João Grande llegó a manifestar la convicción de que el demonio se había apoderado de su voluntad, así como para el Beatito el Can aparece como el objeto de un gran terror.

El demonio constituye una presencia de manifestaciones muy diversas. Se le puede identificar como una entidad paralelamente opuesta a Dios, cuyo cometido es malograr los propósitos de éste. También es la encarnación de los instintos de la carne y la naturaleza dentro de la oposición entre carne y espíritu de San Pablo; la conciencia detrás del impulso que en cada disyuntiva puede llevar al hombre a la perdición de su alma. Otra caracterización del diablo lo señala como ladrón de almas, un embaucador que engaña y corrompe mortales, cuyo objetivo es hacer que las almas de éstos se condenen y sean enviadas al infierno, donde arderán y sufrirán tormento eternamente. Las referencias al infierno son breves pero abundantes, siempre acompañadas del terror que inspira a los creyentes su fuego; "la morada del perro, empedrada de brasas y crótalos". De las diversas funciones que se establecen en la novela para el fuego, la caracterización del infierno se ve reflejada en las visiones aterradas que tienen de él María Quadrado (atormentada siempre por el remordimiento de su filicidio) y el León de Natuba (quien fue salvado de

la hoguera por el Consejero). El infierno está reservado a los condenados, a los que no abrazan la vida que Dios ha exigido a los hombres, y la condenación aparece como un acontecimiento cotidiano en el sertón. La posibilidad de padecer en el infierno es terrible, como lo muestra el Consejero al amenazar al hojalatero Zósimo con la condenación del alma de su hija Almudia como castigo por quemar al León de Natuba:

«¿Quieres que tu hija se vaya al infierno? ¿No son las llamas de allá más calientes, no duran más que las que tú quieres prender?»

[...] Pídele perdón y ruega al Padre que no mande a tu hija adonde el Perro por tu cobardía y tu maldad, por tu poca fe en Dios.»<sup>231</sup>

En la visión del universo de los yagunzos; el infierno resulta a la vez justiciero y maligno, y tan importante como es la paz celestial de los justos, lo es este infierno ardiente de los pecadores.

El cumplimiento del cometido divino exige el cumplimiento de pruebas, y el motivo más común en dichas pruebas es la distinción entre el bien y el mal; el cuidado del alma se enfrenta durante el relato a diversas situaciones cuyas sutilezas no son banales, ¡pueden costar la condenación eterna! La prueba más llamativa la cumple João Abade al acribillar a los niños y ancianos para evitar que sus almas se condenaran cuando los soldados los dejaban escapar del sitio. Personajes como el Consejero y el Beatito son guardianes celosos de esa delgada línea,

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.



algunas veces identificaban en la penitencia excesiva un placer morboso y otras, ante el esmero excesivo en la apariencia, advertían que "quien cuidaba mucho de su cuerpo podía descuidar su alma y que, como Luzbel, una hermosa apariencia solía ocultar un espíritu sucio y nauseoso"<sup>232</sup>

Muchas de las directivas que guiaban estos juicios estaban establecidos por principios evidentes como el rechazo a la vanidad, la humildad o el respeto por los desvalidos. Pero había otras, aquellas cuyo significado no está en la superficie de su manifestación, como el peligro de condenarse por usar el uniforme de la república, por morir de tajo, por morir sin cajón, por usar el sistema métrico, etcétera. El ejemplo del sistema métrico permite identificar la valoración que hace de estos actos causales de condenación; el relato le atribuye valor condenatorio por estar su uso asociado con la proclamación de la república, por lo que ningún yagunzo duda en identificarlo como alguna suerte de truco destinado a perder el alma de los fieles. Este tipo de asociaciones compone las unidades básicas del sustrato subconsciente de los mitos, y entre ellas la necesidad de enterrar a los muertos en cajones reviste un simbolismo muy importante, al grado que, cuando la madera escasea y los muertos se multiplican durante la guerra, los fieles se resignan a enterrar a sus muertos con un trozo de madera. Este gesto tiene un significado

---

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 45.

profundo, y está relacionado con el papel que el fuego tiene en el fin del mundo y en la eliminación de los pecados.

Esta lectura profunda de la realidad en busca de indicios de las voluntades divina o demoníaca caracteriza a los líderes de Canudos, especialmente al Consejero y al Beatito. En la inspiración que llevó al Consejero a identificar la República como el Anticristo pueden identificarse fuentes terrenas y pragmáticas y otras más complejas y menos evidentes.

Este tipo de fundamentos incluyen el rechazo de los sertaneros a los recaudadores de impuestos o la suspicacia de que las preguntas del censo (en las cuales se preguntan la raza y la religión) fueran un ardid para restablecer la esclavitud o para perseguir a los católicos. En otra ocasión el Consejero, al denostar la separación iglesia-Estado en Brasil, señala la existencia de naciones herejes. De esta serie de asociaciones se desprende que el periodista (en su entrevista con el Barón de Cañabrava, un tanto para sí mismo, otro para su interlocutor) explique el conflicto como una sucesión de malentendidos. Conforme los gobiernos local y federal incrementan sus esfuerzos por dispersar a los yagunzos y prender al Consejero, y conforme la guerra recrudece, la vehemencia de Las consignas que se oponen a la secularización del matrimonio y los cementerios, su oposición a los impuestos y el rechazo a la república crecen y su fundamento se aleja de una actitud política y se convierte en una manifestación mística, con lo cual los otros componentes del ideario del Consejero crecen en importancia y en fuerza.

En la escatología, la representación principal del diablo corresponde a la del antagonista del Buen Jesús, el Anticristo que recreará la lucha cosmogónica del principio de los tiempos en el final de ellos. En este contexto, la aparición de un gobierno laico, la separación de la iglesia, el matrimonio civil, todos estos sólo eran indicios que —junto con la sequía, el hambre, las enfermedades y las serpientes del sertón— confirmaban la proximidad del fin del mundo: “El fin estaba cerca, se podía divisar como Canudos desde el Alto de Favela.”<sup>233</sup>

La proximidad del fin permitía a los sertaneros vivir confiados de que la historia era una teofanía, de que sus sufrimientos eran parte del plan que Dios había concebido en el principio y que éstos serían compensados al llegar el fin. El modelo de un plan divino que hace de la historia una teofanía es la interacción de Yahvé con el pueblo judío, en la que aquél exigía a los hijos de Israel que abandonaran el culto de los astarté y los baal de los pueblos vecinos y lo honraran a cambio de su favor. ¿Qué pide el Buen Jesús a sus seguidores? El Consejero es el portador de la voz del Buen Jesús, de ese modo lo ven quienes sentían como él:

Hablaba de cosas sencillas e importantes, sin mirar a nadie en especial de la gente que lo rodeaba [...]. Cosas que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas,

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 44.

inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final [...] Cosas prácticas, cotidianas, familiares, como la muerte, que conduce a la felicidad si se entra en ella con el alma limpia, como a una fiesta.<sup>234</sup>

Así, el Consejero conminaba a sus seguidores a preparar su alma para que ésta fuese digna de entrar al reino de los justos, no como una recomendación o como un principio, sino como una indicación divina que era transmitida por voz del santón. Los sertaneros se reunían en torno a él (y a veces alrededor de algunos de sus seguidores más cercanos) en espera de recibir las instrucciones que el Buen Jesús dictaba a los hombres, de conocer lo que Dios quería que ellos hicieran. El eje de estas instrucciones es un culto especial a la muerte como realización trascendente; para los yagunzos la vida es sólo un estado transitorio y penoso que implica una serie de pruebas. Si estas pruebas son superadas, entonces el sufriente tiene derecho a la vida y el goce eternos. El desprecio por lo terrenal es un corolario de esta actitud, un desprecio que condena lo que pueda ser lujo o placer; dormir, comer, lucir, acicalarse, comprar, todas estas actividades pueden ser consideradas actos de vanidad o de egoísmo que alejan al creyente de lo verdadero, de lo trascendente. Por lo mismo, la pobreza es meritoria, pues ella entraña la carencia material.

La vinculación con el Apocalipsis cristiano y la participación en su escatología no son meramente formales o circunstanciales; el fervor consejerista reúne todos los elementos corrientes que el catolicismo

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 10.

latinoamericano ha conservado por siglos, y el culto a las imágenes y a la simbología católicas forma parte fundamental de las prácticas de Canudos. De hecho, los yagunzos se asumen como los verdaderos católicos. Por lo mismo, instituciones como la celebración de la misa, símbolos como el Templo del Buen Jesús y ritos como las procesiones y los entierros tenían su papel especial en la cosmogonía de Canudos y en las tareas que el Buen Jesús esperaba de sus seguidores.

Había pues que prepararse. Había que restaurar la iglesia y el cementerio, la más importante construcción después de la casa del Señor, pues era antesala del cielo o del infierno, y había que destinar el tiempo restante a lo esencial: el alma. ¿Acaso partirían el hombre o la mujer allá con sayas, vestidos, sombreros de fieltro, zapatos de cordón y todos esos lujos de lana y seda que no vistió nunca el Buen Jesús?<sup>235</sup>

De este modo, la vida de Canudos estaba supeditada a la actividad religiosa, concretamente a la construcción del Templo del Buen Jesús y a la guerra, que para Canudos entrañaba la lucha contra el Anticristo y la oportunidad de brindar al creador el sacrificio de la vida.

La muerte es el momento más trascendente de cada hombre, al morir se realiza el encuentro con Dios y él decide, conforme la vida haya sido, si aquél merece la salvación o la condenación. Por eso los justos deben alegrarse de morir, "deben ir a la muerte como a una fiesta", porque el día

---

<sup>235</sup> *Idem.*

de su muerte conocerán la dicha que el Buen Jesús les tiene reservada. Esta trascendencia se ve confirmada en el mundo vigente, el de la duración concreta, pues lejos de ser una trascendencia individual, la salvación es un fenómeno colectivo que confirma la fe compartida por los elegidos. La muerte, como las tres noches de luna nueva, es sólo una alegoría del fin del mundo; el milagro de la resurrección tras la muerte alcanza su verdadera dimensión cuando comprende al mundo entero; al igual que sus modelos, el fin del mundo implica una destrucción que sucede a la decadencia y que precede a una restauración plena.

Un tema frecuente seguía siendo el fin del mundo. La tierra, cansada después de tantos siglos de producir plantas, animales y de dar abrigo al hombre, pediría al Padre poder descansar. Dios consentiría y comenzarían las destrucciones.<sup>236</sup>

Así se describe la convicción de los yagunzos de que la tierra debe descansar, misma que los llevó a incendiar y asolar las haciendas vecinas a Canudos para devolverle la paz. La tierra, como fuente de la vida participa de los ritmos cósmicos, también enfrenta sus últimos momentos y también encontrará un fin antes de su restauración.

Las vidas de los seguidores del Consejero son vidas habituadas al sufrimiento, a enfrentar la esterilidad de la tierra y la sequía del cielo; el

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 70.

fin del mundo debe compensarlos con una vida distinta, en la que la abundancia sea la regla.

Antes de la guerra, habló de la paz, de la vida venidera en la que desaparecerían el pecado y el dolor. Derrotado el Demonio, se establecería el Reino del Espíritu Santo,<sup>237</sup> la última edad del mundo antes del Juicio Final. ¿Sería Canudos la capital de este Reino? Si lo quería el Buen Jesús. [...] Los sertones verdecían con la lluvia, habría maíz y reses en abundancia, todos comerían y cada familia podría enterrar a sus muertos en cajones acolchados de terciopelo. Pero, antes, había que derrotar al Anticristo.<sup>238</sup>

A lo largo de la narración se reiteran los motivos de la abundancia que premiará a los elegidos, a los mártires de Canudos, incluso se afirma que fuera de la ciudad sagrada la vida desaparecerá. Esta vida sin esfuerzos ni carencias, sin enfermedades y en la que los muertos han resucitado es la misma que privaba *in illo tempore*. En el caso de Canudos, los yagunzos saben que la historia tiene previsto el restablecimiento del estado primordial, no cíclicamente como los cultos arcaicos o en un futuro indeterminado como para la escatología judeocristiana, sino en el momento que el Consejero ha señalado por inspiración divina; la felicidad futura anunciada no responde a una compensación individual por los sacrificios ofrecidos a la causa divina sino al plan divino, que a su vez

---

<sup>237</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 133.

<sup>238</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 58.

corresponde a un modelo cósmico que es seguido por el universo entero como por sus manifestaciones particulares.

Cada objeto, cada elemento de la duración concreta es sólo una manifestación imperfecta *getik* de su ideal correspondiente *menok*. Este hecho universal está presente de una manera u otra en un sinnúmero de tradiciones místicas, y tiene un papel imprescindible en las escatologías, pues en el origen, como tras la restauración, el universo posee, o recupera, una naturaleza *menok*.<sup>239</sup> Del mismo modo, cuando el oficiante reactualiza el *illud tempus*, se encuentra fuera del *getah*, y esta trasgresión permite restituir las virtudes *menok* al universo. El fenómeno *menok* más representativo es la creación del universo, y su recreación permite transmitir esa virtud a recién nacidos, ciudades fundadas, gobiernos instaurados, matrimonios nuevos, etcétera; la cosmogonía es un gesto arquetípico que cumple esa función en las tradiciones religiosas y esta relación entre el gesto arquetípico y la actividad humana permite dotar a ésta de sentido, de realidad. Por eso el hombre construye sus ciudades, sus templos, sus edificios y sus casas siguiendo el arquetipo celeste y buscando reproducirlo, pues en éste reside la esencia *menok* de lo que se construye en el *getah*.

---

<sup>239</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 16-17. Este modelo de la cosmología irania de tradición zervanita permite describir la relación entre modelo celeste y manifestación terrena, que se describe con mayor amplitud en el primer capítulo.



Jerusalén es el arquetipo judeocristiano<sup>240</sup> por antonomasia, y el Consejero y sus seguidores en varias ocasiones aluden a ella. Antes del enfrentamiento con la expedición del Mayor Febronio de Brito el Consejero ritualizó el vínculo de Canudos con Jerusalén reactualizando la pasión de Jesús misma:

Habló de la transubstanciación, del Padre y del Hijo que eran dos y uno, y tres y uno con el Divino Espíritu Santo y, para que lo oscuro fuera claro, explicó que Belo Monte podía ser, también, Jerusalén. Con su dedo índice mostró, en la dirección de la Favela, el Huerto de los Olivos, donde el Hijo había pasado la noche atroz de la traición de Judas y, un poco más allá, en la Sierra de Cañabrava, el Monte Calvario, donde los impíos lo crucificaron entre dos ladrones. Añadió que el Santo Sepulcro se encontraba a un cuarto de legua, en Grajaú, entre roquedales cenicientos, donde fieles anónimos habían plantado una cruz. Pormenorizó luego, ante los elegidos silenciosos y maravillados, por qué callejuelas de Canudos pasaba el camino del Calvario, dónde había caído Cristo la primera vez, dónde había encontrado a su Madre, en qué lugar le había limpiado el rostro la pecadora redimida y de dónde a dónde lo había ayudado el Cirineo a arrastrar la cruz.<sup>241</sup>

Esta restauración del tiempo de la crucifixión, que se realiza *in illo tempore* durante el rito en el que los yagunzos se reúnen ante el templo en

---

<sup>240</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 17-19.

<sup>241</sup> *La guerra del fin del mundo*, pp. 85-86.

construcción a escuchar los consejos, restablece la plenitud que entraña la pasión del Nazareno. Pero la visión de Jerusalén como una ciudad sagrada se vincula a su papel como centro de la cosmogonía, *in illo tempore* lo que está dentro de ella goza de un prestigio y una plenitud que lo hacen superior a lo que está fuera de ella, fuera de su *mundus*.<sup>242</sup> La calidad de ciudad santa de Canudos, su calidad de *centro del mundo*, permite que tal reactualización ocurra, como centro del mundo vive permanentemente *in illo tempore* y goza por lo mismo de las virtudes del inicio primordial de restaurar la plenitud.

Además de vivir permanentemente el momento de la creación, el centro del mundo tiene otras virtudes; servir de puerta entre el mundo de los muertos y el de los vivos y ser el eje de las dimensiones celeste, terrenal e infernal son dos de ellas; de ahí el valor de los cementerios en el culto del Consejero. Éste aparece en los pueblos como restaurador voluntario de las capillas y los cementerios (tarea en la cual sus seguidores lo imitarán en adelante), y ésta es una de las tareas que el Consejero impone como necesarias para esperar el fin del mundo. En su calidad de "casas del redentor", las iglesias son espacios reconocidos como ejes que comunican la tierra con la esfera divina, y en especial el Templo del Buen Jesús, que "sería todo de piedra, con dos torres muy altas", cuya construcción se inició apenas el Consejero había llegado a

---

<sup>242</sup> *Mundus*, el surco que se trazaba en torno a las ciudades romanas, Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 17.

Canudos y se convirtió en la actividad principal de los habitantes de Canudos.

Antes del establecimiento de la hacienda en ruinas del Barón de Cañabrava como morada de los seguidores del Consejero, éstos debieron seguirlo por un recorrido serpenteante que abarcó todo el sertón, aun después anunciar a sus seguidores que ellos “servirían de ejemplo”, el camino fue más hostil todavía:

A algunos les costaba trabajo no quedar rezagados por sus trancos de ave zancuda, en la inverosímil ruta por la que los llevaba esta vez, una ruta que no era trocha de acémilas ni sendero de cangaceiros, sino desierto salvaje, de cactus, favela y pedruscos. Pero él no vacilaba en cuanto al rumbo.

[...] Le oyeron decir que había llegado el momento de echar raíces y de construir un Templo que fuera, en el fin del mundo, lo que había sido en el principio el Arca de Noé.

¿Y dónde echarían raíces y construirían ese Templo? Lo supieron después de atravesar quebradas, tablazos, sierras, catingas —caminatas que nacían y morían con el sol—, escalar una ronda de montañas y cruzar un río que tenía poca agua y se llamaba Vassa Barris. Señalando, a lo lejos, el conjunto de cabañas que habían sido ranchos de peones y la mansión desvencijada que fue casa grande cuando aquello era una hacienda, el Consejero dijo: «Nos quedaremos allí». Algunos recordaron que, desde hacía años, en pláticas nocturnas, solía profetizar que, antes del final, los elegidos del Buen Jesús encontrarían

refugio en una tierra alta y privilegiada, donde no entraría un impuro. Quienes subieran hasta allí tendrían la seguridad del eterno descanso. ¿Habían, pues, llegado a la tierra de la salvación?<sup>243</sup>

Esta representación del camino hacia el centro coincide con otro de los arquetipos vinculados al centro, el camino tortuoso. Por ser el centro “la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta”,<sup>244</sup> su acceso representa el paso de lo profano a lo sagrado, y el “camino difícil” que lleva al centro simboliza dicho paso. De este modo, los laberintos, las peregrinaciones y las expediciones peligrosas están emparentadas con la travesía que el Consejero encabezó a la tierra elegida. “El acceso al «centro» equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz”.<sup>245</sup>

La visión de Joaquín de Flore llega a los labios del Consejero, quien anuncia la llegada de la Era del Espíritu Santo, y al hacerlo proclama Canudos como capital, en un reconocimiento de su superioridad primordial. Por otra parte, el carácter elevado de Canudos y el nombre de “Belo Monte”, que luego recibiría, confirman la categoría de eje cósmico de Canudos, de región privilegiada que existe permanentemente en un

---

<sup>243</sup> *La guerra del fin del mundo*, p. 34.

<sup>244</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 25.

<sup>245</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

nivel superior al del mundo profano y que, por lo mismo, permite a sus moradores vivir la experiencia de lo sagrado.

La fundación, la construcción y el establecimiento son gestos humanos que repiten el gesto de la cosmogonía, y por lo tanto son objeto de consagración. El establecimiento de Canudos entraña la obligación de dotar de alma —de animar— la ciudad santa, el Templo del Buen Jesús, el santuario, los barrios nuevos, las calles nuevas, las instituciones recientes; cada uno de estos gestos requiere un vínculo con el origen primordial, y así como el Consejero reactualizó Jerusalén y el Arca de Noé para la fundación de Canudos y del templo, en la novela aparecen las referencias a los ritos fundacionales que se celebran mediante procesiones, fuegos artificiales, etc., como también fue objeto de un rito especial la formación de la Guardia Católica y su juramento.

Una de las funciones más valiosas del fin de ciclo es la limpieza de pecados; mediante ella, el pecador goza de la gracia de la restauración, que le permite gozar de la plenitud que el *illud tempus* brinda. La misión de los yagunzos de preparar el alma para el fin del mundo pasa necesariamente por la confesión y el perdón de los pecados, y éstos son motivos de varios de los relatos que componen su sistema mítico. Por una parte está el perdón que personajes como María Quadrado o João Grande reciben —el perdón por un pecado concreto, perdón que brinda paz al alma—; por otra, se encuentra una variante más sofisticada, la absolución que transforma al individuo, que puede atribuirse al padre Joaquim, a João Abade y a Pajeú. Se trata de la metamorfosis que el perdonado

experimenta como consecuencia de su perdón, que lo convierte en un ser distinto del que fue durante su vida como pecador. Vinculada a esta experiencia se encuentra la que viven los recién llegados a Canudos, quienes tras ser entrevistados por el Beatito hacían un juramento que los transformaba en otros, precisamente porque dicha ceremonia entraña la restauración de la cosmogonía, que les permite llegar a Canudos como personas totalmente nuevas, recién arribadas al mundo de la realidad.

La tarea del Beatito como "puerta" de Canudos, como ojo divino que debe distinguir el bien del mal en los peregrinos, representa para él un cometido personal al que está comprometido. Como ésta se presentan diversas pruebas a los seguidores del Consejero, mismas que deben superar; de hecho pudiera identificarse la labor de reclutamiento del Consejero como la búsqueda de seres con una prueba por cumplir. Antonio Vilanova, hábil comerciante, dedica su nueva vida a servir como administrador de Belo Monte, él dedica su energía y su capacidad a distribuir suministros, a almacenar recursos, en fin, a coordinar las tareas de Canudos, cumpliendo con una prueba que el Consejero le impuso. Esta nueva vida, en la que el servicio sustituye al lucro, logra alejar de él la inquietud que lo abrumaba, y a cambio le trae la paz interna que el servicio del Consejero produce. Lo mismo ocurre con el Padre Joaquim, quien no tiene la convicción que sus hábitos le exigen; son la admiración por la fe de los yagunzos y la envidia que él siente por la firmeza de la voluntad de todos esos hombres y mujeres reunidos en torno al Consejero las que lo llevan a convertirse en un ser valiente y emprendedor.

En este mismo sentido se aprecian los gestos que conducen al sacrificio, como el gesto de la familia Macambira, cuyos varones estaban encargados de volar la Matadeira, un enorme cañón que "ablandaba" Canudos. João Abade y otros insistieron en que Joaquim Macambira y sus hijos debían vestir uniformes del ejército para poder internarse en el campamento enemigo y salir ilesos de la incursión, pero ellos se negaron rotundamente a pesar de que sólo así sus vidas podrían ser preservadas. Otro sacrificio fue protagonizado por Pajeú, quien debía internarse en las filas enemigas, con escasas posibilidades de sobrevivir, para preservar la vida de los Vilanova, de Jurema, del Enano y del periodista, pues ésta era la voluntad del Consejero. Ambos gestos parten de una voluntad o una necesidad divina, y la convicción de los ejecutantes de ambos les permite considerar que están contribuyendo al cumplimiento del plan divino que entraña el fin del mundo y que obran con la convicción de que su sacrificio les permitirá alcanzar. Ésta es la prueba principal, identificar sin error el plan divino y conseguir la realización de la voluntad de Dios por encima de la oposición y las emboscadas del maligno para llevar a su culminación la duración concreta y restaurar el *illud tempus*. Entendida como una función, esta prueba sintetiza diversas secuencias —el sacrificio, la guerra, la redención de los pecados, la restauración de la eternidad—, que a su vez también constituyen arquetipos míticos.

La guerra que libran los yagunzos es un gran sacrificio; siempre han enfrentado enemigos superiores, y cada vez los enfrentan con mayor desventaja. Pero los esfuerzos crecientes de los gobiernos federal y local

por dispersar a los yagunzos y por prender al Consejero sólo pueden confirmar el sentido del universo que éstos han conseguido entender, contenido en el llamado que hace el Consejero a combatir al Anticristo (embozado en la república):

[...] si querían salvar el alma debían prepararse para las contiendas que se librarían cuando los demonios del Anticristo —que sería el Perro mismo venido a la tierra a resucitar prosélitos— invadieran como mancha de fuego los sertones.<sup>246</sup>

Este combate culminante entre el bien y el mal está vinculado a los combates análogos que ocurren durante las cosmogonías de las diversas tradiciones. La constante identificación del Anticristo y el infierno con las serpientes puede no resultar una coincidencia al recordar el papel de serpientes como Vritra (en la tradición hindú) o Tiamat (en la tradición irania), las cuales simbolizaban el caos y fueron sacrificadas por sendos dioses (Indra y Ormuz, respectivamente), y este sacrificio permitió la existencia del mundo. De este modo, la guerra representa tal sacrificio, la destrucción necesaria para el abatimiento de la era y el comienzo de una nueva. Este sacrificio está destinado destruir el mundo que los hombres y el Can han corrompido, y su vínculo con la muerte es por demás estrecho, no en vano ésta es vista por los yagunzos como la transición a la realidad, el vehículo a la "gran fiesta" que es la presencia de Dios; la gran destrucción, la apocatástasis, es deseable, pues, es un acontecimiento

---

<sup>246</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 19.



esperado por los fieles, uno que acabará con los pecados y con el sufrimiento que privan sobre el orbe.

El Consejero anunció diversos cataclismos, terremotos, un eclipse, transformaciones geográficas drásticas, etcétera, sin embargo el agente destructor que domina la novela es el fuego —como bien lo hace notar Seymour Menton—,<sup>247</sup> la ekpyrosis es el medio que Dios utilizará para aliviar a la Tierra de su cansancio. Por eso los muertos de los yagunzos deben ser enterrados en un ataúd de madera, aunque sea simbólicamente, para propiciar su combustión. Aquí se mezclan los arquetipos cristianos y los mestizos, sobre todo los relacionados con la economía de las fuerzas cósmicas, en la que se espera reintegrar a la naturaleza lo que esta dio: materia del árbol que debe volver a la tierra.

«El fuego va a quemar este lugar», dijo el Consejero, al tiempo que se incorporaba en el camastro.

El Consejero, con los ojos cerrados, sumido en la visión, añadió: «Habrà cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús».<sup>248</sup>

En un análisis somero,<sup>249</sup> los símbolos del mito pueden agruparse de acuerdo con su relación con el fuego: por una parte está la madera

---

<sup>247</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 71. Más adelante también encuentra asociaciones del fuego con Moreira César, Galileo Gall y Rufino, pp. 71-74, personajes que también pueden vincularse a la idea de la destrucción.

<sup>248</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 117.

trabajada y el cuerpo humano sin vida, el ataúd, ambos vinculados a la tierra, susceptibles de ser quemados y asociados a la duración concreta, a los ciclos de vida y muerte. Por la otra están la madera sin trabajar y el cuerpo vivo como portadores del fuego, la antorcha, vehículos de la combustión que arranca de la materia la esencia y que devuelve la fertilidad a los campos. Por ser la esterilidad y la sequía las manifestaciones de la decadencia terrenal, el fuego representa la culminación de esta lenta agonía, y sólo tras él puede surgir la eternidad plena, como sólo tras la desaparición total de la Luna ésta puede ser restaurada. Así, la tierra es el origen y la ceniza el final, modalidad de la primera enriquecida por los despojos de la destrucción. Las cenizas, símbolo de la resurrección esperada, apuntan a la esperanza del renacer del mundo, el mundo pleno que Dios ha prometido a sus seguidores.

La resurrección tras el fin del mundo sólo puede ser eterna, como eterno debe considerarse el tiempo maravilloso que entonces prevalecerá. La diferencia entre ambos momentos de la historia reside en la abolición del sufrimiento, de ahí que las profecías sobre el mundo posterior a la apocatástasis sean ricas en imágenes de bonanza y abundancia y destaquen que en él el hombre no tendrá necesidad de trabajar; ésa es la victoria de la eternidad, pues el tiempo, la duración concreta sólo es

---

<sup>249</sup> Por una parte, Greimas pone como condición del análisis del relato mítico la lectura del texto original, por otra, la dimensión de un análisis de tal naturaleza excedería con mucho las necesidades de este trabajo. *Cfr.* A. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 39-76.

registrable mediante las desgracias y el sufrimiento, que *in illo tempore* serán abolidas. No todos los hombres tendrán la gracia de la eternidad, sólo los justos —los que han podido comprender la voluntad divina— serán dignos de esta merced. De esta selección depende la supervivencia del sentido de la creación, pues es el temor de condenarse, de no ser elegido, el que lleva a los devotos a cumplir los gestos demandados por el creador.

#### 5.4. Otras utopías apocalípticas presentes en *La guerra del fin del mundo*.

El anarquista Galileo Gall, combatiente de la libertad, vive una cosmogonía singular, en general muy parecida a la experimentada por los yagunzos, en la cual el mundo está en crisis, hay un cataclismo próximo y tras éste el mundo será restaurado en un futuro glorioso, todo orientado por un sentido que él conoce y comprende. La necesidad de comprobar en Canudos la certeza de este sentido atribuido a la historia lo hace involucrarse en la historia en un relato que puede ser leído como un tortuoso viaje iniciático.

Tras el discurso del escocés se plantea un universo consistente en un sistema de flujos y energías cósmicas que disponen un sentido a sus manifestaciones particulares. El principio general de la cosmogonía de Gall es éste: “hay siempre una racionalidad encubierta detrás de la más

confusa apariencia”.<sup>250</sup> Este principio está relacionado con el desarrollo científico de finales del siglo XIX, que en áreas como la mecánica, la química y la anatomía había conseguido establecer esquemas abstractos para la comprensión de fenómenos determinados. La aplicación de estos esquemas permite, mediante aproximaciones empíricas como medidas y observaciones directas hacer previsiones sobre el comportamiento de un cuerpo en movimiento, sobre la salud de un paciente, etcétera. Este principio fundamenta la fe de Gall en la ciencia para conseguir el bienestar de la humanidad.

Una de las principales preocupaciones de Gall es la conducta humana y la posibilidad de comprenderla como una más de las características mensurables del ser humano, como el peso o la estatura. El comportamiento de cada individuo es entendido por Gall como una característica de su cuerpo, de ahí el constante examen, esa búsqueda de indicios y principios generales que tiene su manifestación más significativa en la frenología, la práctica extendida durante el siglo XIX de identificar en la configuración del cráneo los rasgos de la conducta, “para mi padre las cabezas eran libros, espejos”.<sup>251</sup> El cuerpo es entendido como un sistema de energías y flujos que determinan las disposiciones y las actitudes, de modo que en los huesos es posible encontrar las manifestaciones que describirían la personalidad. La posibilidad que

---

<sup>250</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 69.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 175.

surge del conocimiento y la predicción del comportamiento humano mediante el desciframiento de sus manifestaciones corporales es la de identificar en éstas los vestigios naturales que llevan a los individuos a rebelarse contra la opresión:

Alguien que no era de los nuestros, Montesquieu, escribió que la dicha o la desdicha consisten en una cierta disposición de nuestros órganos. También la acción revolucionaria puede nacer de ese mandato de *los órganos que nos gobiernan*, aun antes de que la ciencia eduque la mente de los pobres.<sup>252</sup>

La visión del universo y del hombre como sistemas de flujos y energías permite a Gall definir al criminal como un ser cuya energía opuesta a la base clasista de la sociedad lo lleva a revelarse mediante el crimen. Es importante identificar la similitud con la que Moreira César ve al criminal como un ser con un exceso de energía que puede convertirlo en guerrero y el Consejero como un sufriente cuyo dolor es valorado por Dios. En el caso de Gall, el interés prioritario es identificar en todos los hombres, especialmente en los desposeídos, tendencias naturales hacia los actos revolucionarios, y en estas tendencias una directriz general que justifique la revolución como sentido de la historia:

“Nosotros sabemos, compañeros, que no existe el azar en la historia, que, por arbitraria que parezca, hay siempre una racionalidad

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 69. El subrayado es mío.

encubierta detrás de la más confusa apariencia. [...] La racionalidad está grabada en la cabeza de todo hombre, aún la del más inculto, y, dadas ciertas circunstancias, puede guiarlo, por entre las nubes dogmáticas que velen sus ojos o los prejuicios que empañen su vocabulario, a actuar en la dirección de la historia."<sup>253</sup>

Así como para los hijos de Israel las batallas perdidas o ganadas y las tragedias naturales eran intervenciones mediante las cuales Yahvé indicaba a su pueblo la dirección que debían dar a la historia, para el anarquista los diversos observaciones y hallazgos "científicos" permitan identificar en la naturaleza y en el comportamiento de los individuos los indicios de una revolución determinada por la esencia misma del mundo. El papel que Gall se atribuye es el de identificar la naturaleza de tal revolución y de combatir junto a tal insurrección.

Una de las conclusiones tempranas que Gall obtiene de sus diversas observaciones es que la sociedad clasista y la iniquidad son condiciones patológicas que la disposición revolucionaria natural deberá aliviar próximamente. Esta visión del tiempo presente como la etapa de deterioro previa a la restauración plena coincide plenamente con las nociones tipo *kali-yuga* de la cronometría cósmica, en las que este universo en deterioro está próximo a su fin.

---

<sup>253</sup> *Idem.*

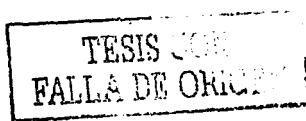
La escatología revolucionaria de Gall se identifica abiertamente con la simplificación marxista descrita en *El mito del eterno retorno*,<sup>254</sup> enriqueciéndola con sus singulares hallazgos y con la convicción de que la rebelión de Canudos era el primer gesto de la revolución final. En alguna de sus cartas describe cómo los yagunzos se han enfrentado a la autoridad, al dinero, al uniforme, a la sotana,<sup>255</sup> los cuatro elementos en que encuentra Gall los medios de opresión de la sociedad burguesa, y es por su rebelión contra estos cuatro símbolos que Gall ve a los yagunzos como revolucionarios anarquistas. Para Gall el aspecto religioso del alzamiento es secundario, pues lo principal es el rechazo a la propiedad privada, el desconocimiento de la autoridad estatal, el amor libre y el desprecio por los bienes materiales, y espera que, una vez conseguidos estos ideales, los yagunzos se despojen de la simbología religiosa como de un disfraz estorboso.

Quería responderles que sí, que, por debajo del ropaje engañoso de las palabras que decían, era capaz de escuchar la contundente verdad de

---

<sup>254</sup> "Para el marxismo los acontecimientos no son una sucesión de arbitrariedades; acusan una estructura coherente y, sobre todo, llevan a un fin preciso: la eliminación final del terror a la historia, la «salvación». Es por ello por lo que al término de la filosofía marxista de la historia se encuentra la edad de oro de las escatologías arcaicas. [...] Así como los contemporáneos de una «edad oscura» se consolaban del acrecentamiento de los sufrimientos diciéndose que la agravación del mal precipita el rescate final, del mismo modo el militante marxista de nuestro tiempo advierte en el drama provocado por la presión de la historia un mal necesario, el pródromo del triunfo próximo que acabará para siempre con todo «mal» histórico." Pp. 136-137.

<sup>255</sup> Si bien la rebelión tiene una bandera religiosa, desde el principio ha sido denostada por la autoridad religiosa.



una lucha en marcha, entre el bien representado por los pobres y los sufridos y los expoliados y el mal que eran los ricos y sus ejércitos y que, al término de esa lucha, se abriría una era de fraternidad universal.<sup>256</sup>

La utopía de Gall elimina todas las desigualdades, la iniquidad entre hombres y mujeres, la injusticia de la enfermedad y la deformidad, las diferencias por títulos nobiliarios. Para Gall la difusión de la ciencia es la garantía de igualdad y plenitud, y la organización de la nueva sociedad depende precisamente de principios científicos que deberán instituirse. A pesar de que el anarquista augura la abolición de las creencias religiosas, ambas visiones del futuro coinciden en el augurio de una edad dorada venidera —para Gall los futuros prometidos son idénticos— y el enemigo a vencer es el mismo, así sea llamado Perro por los yagunzos y sociedad clasista por el anarquista; pero al encontrarse finalmente con un piquete de yagunzos emboscados, descubrió que sin la semántica religiosa le era imposible comunicarse, hacerles saber que luchan por lo mismo:

¿Se burlaban de él? Balbucoé, se le trabó la lengua, luchó contra la sensación de impotencia que lo ganaba al darse cuenta que las cosas que decía no eran exactamente *las que quería decir, las que ellos hubieran podido entender*. Lo desmoralizaba, sobre todo, advertir en la indecisa luz de las antorchas que los yagunzos cambiaban miradas y gestos significativos y que le sonreían piadosamente, mostrándole sus bocas

---

<sup>256</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 223.



donde faltaban o sobraban dientes. Sí, parecían disparates, ¡pero tenían que creerle! Estaba aquí para ayudarlos, le había costado muchísimo llegar a Canudos.<sup>257</sup>

La deficiencia de su discurso, mezclada con su portugués pobre, lo remite al origen de su aventura, a plantearse la posibilidad de haberse equivocado acerca de la naturaleza revolucionaria de Canudos, y entonces recuerda la sentencia que escuchó del Barón de Cañabrava: "nada de lo que usted cree es cierto ni sus ideales tienen nada que ver con lo que pasa en Canudos".<sup>258</sup> Desde que viola a Jurema, esta posibilidad abrumba al escocés, la de estar persiguiendo un absurdo —misma que se confunde con el miedo a la muerte—, la de que el entusiasmo que le ha despertado la rebelión sertanera y la confianza que en su interior ha depositado en esa gente no tengan fundamento, sino sean gestos patéticos y carentes del significado trascendente que él tanto anhela. Finalmente la imposibilidad de comunicarse con los hombres que debían ser los elegidos para transformar la humanidad lo abrumba, le exhibe de manera grotesca la incompatibilidad de las utopías y el fracaso de su misión, vale para ilustrar esto repetir y ampliar las líneas ya citadas:

¿Qué hacía aquí? ¿Cómo había llegado a meterse en esta trampa, de la que no iba a salir, creyendo que así ponía un granito de arena en la gran empresa de desbarbarizar el mundo? [...] Quería responderles

---

<sup>257</sup> *Ibidem*, el subrayado es mío.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 199.

que sí, que, por debajo del ropaje engañoso de las palabras que decían, era capaz de escuchar la contundente verdad de una lucha en marcha, entre el bien representado por los pobres y los sufridos y los expoliados y el mal que eran los ricos y sus ejércitos y que, al término de esa lucha, se abriría una era de fraternidad universal, pero no encontraba las palabras apropiadas y sentía que ahora lo palmeaban en el hombro, consolándolo, pues lo veían sollozar. Malentendía frases sueltas, el ósculo de los entendidos, alguna vez sería rico, y que debía rezar.<sup>259</sup>

Galileo Gall muere a manos de los soldados, pero no peleando para defender Canudos, sino trezado en combate con Rufino, el pistero que lo debía guiar y el esposo de Jurema, la mujer violada por Gall, él lo siguió por todo el sertón para lavar el deshonor que el escocés siempre consideró pueril y falto de importancia.

Tras la instauración de la república y la muerte del mariscal Floriano Peixoto, los jacobinos han sido desplazados del poder, y sus esperanzas de un gobierno dictatorial progresista, libre de las ataduras de un parlamento y un régimen de partidos quedaron mermadas. El Coronel Antonio Moreira César es su adalid militar, y su expedición a Bahía es una invaluable oportunidad de recuperar buena parte del poder perdido. El militar ha ganado su prestigio en la guerra con el Paraguay y en la represión brutal de sublevaciones de restauracionistas monárquicos, y el

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, se repite y se amplía la cita anterior.

valor político de su probable éxito ya ha sido negociado y empeñado por los jacobinos; a este propósito responde la amplia campaña que atribuye el levantamiento a una conspiración monárquica de inspiración, dirección y financiamiento ingleses, campaña que ha sido respaldada con embustes y llamados exaltados a la defensa de la república y de la patria.

Al asumir Moreira César la certeza de la conspiración que quizás él mismo inventó, establece una visión de la realidad brasileña que corresponde a un escenario escatológico que mezcla elementos terrenales con nociones republicanas milenaristas, por lo mismo, esta misión puede ser sintetizados en términos de una prueba. Para Moreira César, la patria existe dotada de un sentido, mismo que entraña un destino de grandeza que la república debe garantizar. En esta visión cosmogónica, el ejército está llamado a garantizar esa transición al futuro, como también lo está a abolir los obstáculos al progreso, como son las instituciones antiguas y los opositores a la dictadura progresista, es decir, el ejército es el sujeto de la prueba que conduce a la república a su destino glorioso en la historia.

El Coronel aspira a un universo puro y honorable, inspirado en altos ideales, aunque para llegar a él se permite mentir y calumniar a sus enemigos; del mismo modo su vocabulario se conforma regularmente de abstracciones como "enemigos de la república" o "progreso" y define su expedición como "una campaña para defender la república". A su llegada a la comarca, el menudo hombre aclara:

—No he venido a Bahía a intervenir en las luchas políticas locales —está diciendo, a la vez que señala, sin mirarlos, los carteles del Partido Republicano y del Partido Autonomista que cuelgan del techo—. El Ejército está por encima de las querellas de las facciones, al margen de la politiquería. El Séptimo Regimiento está aquí para debelar una conspiración monárquica. Porque detrás de los ladrones y locos fanáticos de Canudos hay una conjura contra la República. Esos pobres diablos son un instrumento de los aristócratas que no se resignan a la pérdida de sus privilegios, que no quieren que el Brasil sea un país moderno. De ciertos curas fanáticos que no se resignan a la separación de la Iglesia del Estado porque no quieren dar al César lo que corresponde al César. Y hasta de la propia Inglaterra, por lo visto, que quiere restaurar ese Imperio corrompido que le permitía apropiarse de todo el azúcar brasileño a precios irrisorios. Pero están engañados. Ni los aristócratas, ni los curas, ni Inglaterra, volverán a dictar la ley en el Brasil. El Ejército no lo permitirá.<sup>260</sup>

Para este idealista, la guerra es la única forma noble de la política, y anuncia que su campaña destruirá a los enemigos de la república y de la patria, tal es el sentido de colocar el ejército y su expedición "por encima" de las disputas políticas que viven los organismos políticos de Brasil y de Bahía.

La visión de Moreira César coincide también con el arquetipo lunar: el mundo está en crisis porque la era virgente está en decadencia, y pronto

---

<sup>260</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

un gran enfrentamiento entre el bien y el mal precederá una edad dorada de plenitud y bienestar. A diferencia de las escatologías presentadas por Galileo Gall y por el Consejero, en este caso la lectura del destino sagrado o de la dirección de la historia está sustituida por los acontecimientos políticos concretos precedentes y contemporáneos a su expedición.

Uno de los elementos más importantes del discurso de Moreira César es la definición del enemigo, pues de esta definición procede la justificación de sus acciones. La naturaleza indeseable del enemigo se desprende de su oposición al progreso y de su responsabilidad en el atraso social y en la miseria de los brasileños. Por eso cuando Moreira César ofrece un saludo militar como homenaje a tres miserables de Pau Seco, está ratificando la vigencia de su compromiso con la destrucción del orden social vigente y con los objetivos que la república debe conseguir: la extensión de las bondades del progreso a todos los brasileños. Los aristócratas, los curas, los políticos e Inglaterra son los enemigos de la república que buscan impedir que sus privilegios —producto del atraso brasileño— sean menguados; por supuesto, la única forma de vencer tales obstáculos es suprimiendo a sus representantes (como lo hizo al aplastar las insurrecciones federalistas y monárquicas) y conforme con su convicción de que la muerte “es el único castigo eficaz”, pues “alecciona a la población civil y desmoraliza al enemigo”<sup>261</sup>. Este combate no se limita a la supresión física de los enemigos, implica necesariamente la

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 148.

destrucción de las instituciones arcaicas (como la iglesia católica y los títulos nobiliarios) y la denuncia de las ideas obsoletas (como el fanatismo religioso).

La visión deliberadamente bipolar que identifica como monárquica a la rebelión de Canudos pretende asignar a los enemigos del Coronel Moreira César una filiación con el pasado, lo cual otorgaría al militar el papel de adalid del futuro. El ideal que el Coronel Moreira César ofrece a Brasil es una llana república dictatorial, mas el paradigma que él atisba debe identificarse con el *illud tempus*, así sea sólo el prestigio de lo moderno lo que lo identifique como tal; ésta es la síntesis que él hace de su ideario:

Para eso está el Ejército. Para imponer la unidad nacional, para traer el progreso, para establecer la igualdad entre los brasileños y hacer al país moderno y fuerte.<sup>262</sup>

Cuando llega a Bahía el Coronel ya ha definido en una serie de artículos su "República Dictatorial, sin parlamento, sin partidos políticos y en la que el Ejército sería, como la Iglesia en el pasado, el centro nervioso de una sociedad laica volcada furiosamente hacia el progreso científico".<sup>263</sup> El papel del ejército en la instauración del nuevo tiempo determina el orden como uno de los valores fundamentales en ese ideal,

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 112.

un orden que abarca la uniformidad de pensamiento, pues del régimen vigente en 1897 Moreira César lamenta “un Presidente civil, un régimen de partidos que divide y paraliza al país, un Parlamento donde todo esfuerzo para cambiar las cosas puede ser demorado y desnaturalizado”. Moreira parece descargar en el Ejército la responsabilidad de distribuir la riqueza del país para abolir la desigualdad, pero ¿por qué esta dictadura garantiza el progreso científico? Debe recordarse que se trata de una proyección escatológica, que la lógica que impera en ella es la del prestigio del universo restablecido, y que por ser el desarrollo tecnológico y el bienestar que acarrea a quienes pueden disfrutar de él los símbolos de lo moderno, Moreira César asumido como representante de la modernidad está obligado a identificar su promesa de plenitud con el avance de la tecnología.

## Conclusiones

Los discursos se manifiestan mediante enunciados, que constituyen las intervenciones individuales de cada interlocutor; una novela constituye un enunciado, como también lo hace la intervención de una persona en un diálogo cotidiano. Los discursos poseen características genéricas y estilísticas que los distinguen, y es frecuente que las formas estilísticas de un género discursivo sean adoptadas por otro, o bien que el desarrollo de éstas los transforme, los haga desaparecer o haga surgir un género nuevo, sobre todo en el caso de los géneros complejos, que es el caso de la novela. La novela reciente acostumbra representar la tipología estilística y los contenidos de otros géneros; en el caso de *La guerra del fin del mundo*, el lector entra en contacto con un mito escatológico, pero siempre en términos de la tipología genérica y estilística de la novela. Mario Vargas Llosa simultáneamente describe los mecanismos mediante los cuales el discurso mitológico cataliza un comportamiento colectivo y reproduce la tipología estilística de la mitología escatológica para la representación de este género discursivo.

En esta operación narrativa, la novela recrea la tipología estilística de la narración mitológica; la integración textual, la disposición de las voces y la perspectiva de la narración no son las de un relato mítico, mas constituyen una representación que dispone dentro de la novela estos elementos *como si lo fueran*. Por otra parte, los acontecimientos narrados



reproducen y combinan muchos de los arquetipos frecuentes en las escatologías de diversas culturas, principalmente los de las escatologías cristianas, en un relato que tampoco constituye un discurso mítico, mas permite la existencia dentro de la novela de la ficción de uno.

Este ensayo ha identificado en el enunciado la capacidad de representar el discurso de un tercero. *La guerra del fin del mundo*, considerada como un enunciado literario, ha sido estudiada como el vehículo que Mario Vargas Llosa usó para representar el mito escatológico. Al identificar los mecanismos utilizados por esta representación, se asume la representación del arquetipo escatológico por *La guerra del fin del mundo* como sólo un ejemplo de cómo podría un **enunciado** (de cualquier tipo), servir de vehículo para otro. Al describir el mito escatológico se han identificado las desgracias presentes como las señales que anuncian el fin de la era presente y el consecuente advenimiento de una era mejor y definitiva. La escatología constituye una manifestación discursiva que se hace presente en una gran cantidad de obras de los más diversos géneros; a veces como una connotación estilística velada, pero muchas otras como el eje temático de incontables enunciados discursivos, así es como se la reconoce como un rasgo conspicuo de la cultura occidental.

En *La guerra del fin del mundo* el mito del fin del mundo aparece en una representación clara, en la que pueden señalarse los siguientes aspectos:

1. Los personajes actúan como vehículos de las acciones y de las intenciones discursivas que los distinguen. De este modo, el enunciado novelístico se construye como una aparente sucesión de enunciados primarios.
2. La historia de Canudos es representada mediante una sucesión de subenunciados narrativos que recrean los sistemas de relatos propios de la estilística de los mitos.
3. un discurso es capaz de identificar otro y aun de citarlo; esto es, además de actuar como vínculo entre el destinatario y algún aspecto de la realidad, el discurso puede ser el objeto de otro discurso.
4. El fundamento de cada enunciado discursivo es la intencionalidad de su emisión, por lo que la glosa de un discurso responde al vínculo que une las intencionalidades del enunciado original y del enunciado que cita. En *La guerra del fin del mundo* ésta es la relación que origina el conflicto en que se basa la narración.
5. El artificio narrativo que integra el enunciado mítico a la novela de Mario Vargas Llosa consiste en una representación de la estilística del mito dentro de los límites genéricos y estilísticos de la novela. La flexibilidad de este género para representar otros puede identificarse como causa de la gran extensión de su alcance cultural, y la representación del

discurso ajeno mediante un género discursivo homogéneo de alcance masivo es un poderoso mecanismo de comunicación que permite vincular al receptor con universos culturalmente distantes. Por otra parte, esta ductilidad de la novela —y su capacidad para ser asimilada por públicos amplios— está asociada a la de los géneros narrativos que le sucedieron en la sociedad burguesa contemporánea (y la capacidad de éstos bien merece su propio estudio), los cuales además cuentan con las facilidades tecnológicas que brindan los dispositivos auditivos, visuales, de almacenamiento y de teletransmisión para agilizar su mecanismo comunicativo.

En la actualidad —con un universo de información, de discursos y de emisores tan amplio—, la producción de enunciados está constituida en gran parte como una tarea que crea vínculos entre universos discursivos distantes y diferentes. El conocimiento de culturas lejanas o ya desaparecidas (¡o hasta imaginarias!) pasa por la exposición a sus universos discursivos: a sus historias, a sus mitos, a sus fiestas, a sus ceremonias o a sus sistemas familiares. La novela —como los géneros narrativos audiovisuales— emplean el mecanismo de la representación discursiva para cumplir con tal labor, como se ha descrito en este ensayo, y esta perspectiva del discurso ajeno como objeto siempre será una opción para el conocimiento del otro.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Bibliografía

ALEGRÍA, Fernando

*Breve Historia de la Novela Hispanoamericana*  
México, Ed. De Andrea, 1959, 275 pp.

—, *Nueva Historia de la Novela Hispanoamericana*  
Hannover, Ediciones del Norte, 1986, 460 pp.

BAJTIN, Mijaíl

*Esthétique et théorie du roman*  
Paris, Gallimard, 1978, 488 pp.

—, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*  
Madrid, Alianza (Ensayo), 1998, 432 pp.

—, *Estética de la creación verbal*  
México, Siglo XXI, 10ª edición, 1999, 396 pp.

BARTHES, Roland *et al.*

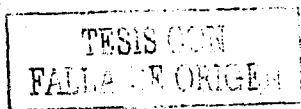
*El grado cero de la escritura*  
Buenos Aires, J. Álvarez, 1967, 76 pp.

—, *Análisis estructural del relato*

(Barthes, Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco, Jules Griitti, Violette Morin, Christian Metz, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Claude Bremond)  
México, Premiá, 7ª edición, 1990, 232 pp.

—, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, pp. 7-38.

—, "La escritura de la novela", en *Metodología de la crítica literaria*  
(Weinberg de Magis, Liliana, compiladora, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1997, 282 pp.), pp. 145-148.



BELTRAN-Vocal, Mari Antonia.

*Novela española e hispanoamericana contemporánea: temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes.*  
Madrid, Betania (Colección Ensayo), 1989, 494 pp.

BENVENISTE, Emile

"El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*  
México, Siglo XXI Editores, 1977, 218 pp.

BORGES, Jorge Luis

*Borges Oral*

Barcelona, Bruguera, 3ª edición, 1983, 117 pp.

BOSI, Alfredo

"A leitura de *Os sertões*, hoje"

<http://www.casaeuclidiana.com.br/bosi.htm>, la traducción es mía.

BREMOND, Claude

"La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, pp.  
99-121.

BUBNOVA, Tatiana

"Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", en *Metodología de la crítica literaria*, p. 239-246.

CAMPBELL, Joseph y Bill Moyers, entrevistador

*El poder del mito*

Buenos Aires, Emecé, 1991, 316 pp.

CARPENTIER, Alejo

*La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*

México, Siglo XXI Editores, Edición al cuidado de Ma. Luisa Puga, 1981,  
253 pp.

CASTAGNINO, Raúl H.

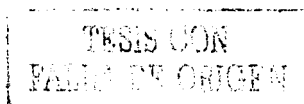
*El análisis literario*

Buenos Aires, Editorial Nova, 9ª edición, 1974, 410 pp.

DALLAL, Alberto

*Periodismo y literatura*

México, UNAM, 1985, 200 pp.



DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov  
*Diccionario enciclopédico de Las ciencias del lenguaje*  
México, Siglo XXI, tr. de Enrique Pezzoni, 11ª edición, 1985, 420 pp.

EINCHBAUM, Boris  
"La teoría del 'método formal'", en *Teoría literaria*, pp. 95-112.

ELIADE, Mircea  
*Mito y realidad*  
Madrid, Guadarrama, 2ª edición, 1973, 238 pp.  
*El mito del eterno retorno*  
Madrid, Alianza Emecé, 1990, 176 pp.

FERNÁNDEZ, Demián,  
"El discurso literario", en *Metodología de la crítica literaria*, pp. 247-254

FLORES Cano, Enrique  
*Memoria mexicana*  
México, FCE, 1994, 604 pp.

FOKKEMA, D. W. y Elrud Ibsch,  
"Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética", en *Teoría literaria* (Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre, compiladores, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1996, 400 pp.), pp. 79-94.

GARCÍA Márquez, Gabriel y Mario Vargas Llosa.  
*Diálogo sobre la novela latinoamericana*.  
Lima, Perú Andino, 1988, 45 pp.

GREIMAS, A. J.  
"Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Análisis estructural del relato*, pp. 39-76.

JAKOBSON, Roman,  
"Lingüística y poética", en *Teoría literaria*, pp. 131-134.

JIMÉNEZ de Báez, Yvette; Diana Morán y Edith Negrín  
*Ficción e Historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*  
México, El Colegio de México, 1979, 346 pp.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

JOHNSON, Richard R.

*Mario Vargas Llosa en la novela y en la revolución. Algunos aspectos socioartísticos.*

México, UNAM-Dirección de cursos temporales, tesis para obtener el título de maestro en Lengua Española y Literatura Hispanoamericana, 1971, 240 pp.

KRISTEVA, Julia

*El texto de la novela*

Barcelona, Editorial Lumen, 1974, 291 pp.

LÉVI-STRAUSS, Claude

*Mito y significado*

Madrid, Alianza, 1987, 98 pp.

LUKÁCS, Georg

*La novela histórica*

México, Era, 1966, 456 pp.

MALINOWSKI, Bronislaw

*Magia, ciencia y religión,*

Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, 332 pp.

MARTÍN, José Luis.

*La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico.*

Madrid, Gredos, 1974, 281 pp.

MAY, Rollo

*La necesidad del mito*

Barcelona, Paidós, 1992, 297 pp.

MENTON, Seymour

*La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1982*

México, FCE, 1993, 312 pp.

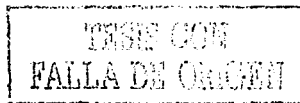
MUIR, Edwin

*La Estructura de la Novela*

México, UAM-Dirección de Difusión Cultural, tr. de Pura López Colome, 1984, 107 pp.

Mukarovsky, Jean,

"El arte como hecho semiológico",



en *Teoría literaria*, pp. 123-128.

ORTEGA y Gasset, José

*La deshumanización del arte e idios sobre la novela*

Porrúa (Colección "Sepan cuántos", 497), 1986, 264 pp.

PEREIRA, Armando

*La concepción Literaria de Mario Vargas Llosa*

México, UNAM, 1981, 103 pp.

PRIETO, Antonio

*Morfología de la novela*

Barcelona, Planeta, 1975, 427 pp.

SHKLOVSKY, Victor

"El arte como artificio", en *Teoría literaria*, p. 113-122.

TACCA, Oscar

*Las voces de la novela*

Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos; 194), 2ª edición corregida y aumentada, 1978, 275 pp.

TODOROV, Tzvetan

*Poétique de la Prose: Choix suivi de Nouvelles Recherches sur le Récit*

Paris, Seuil, 1978, 188 pp.

—, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, p. 159.

—, "La noción de literatura", en *Teoría literaria*, pp. 241-247.

VALADÉS, Edmundo y Leal, Luis.

*La Revolución y las letras: dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*

México, CNCA-Dirección General de Publicaciones (Lecturas mexicanas 3ª serie; 14), 1990, 117 pp.

VAN DIJK, Teun A.

*Estructura y funciones del discurso*

México, Siglo XXI, 1980, 164 pp.



VARGAS Llosa, Mario.

*García Márquez: Historia de un deicidio.*

Barcelona, Barral Editores, 2ª edición, 1971, 661 pp.

—, *La historia secreta de una novela.*

Barcelona, Tusquets, 1971, 75 pp.

—, *La novela*

Argentina, América Nueva, 1974, 71 pp.

—, *La guerra del fin del mundo*

México, Artemisa, 1985, 426 pp.

—, *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura.*

Barcelona, Seix-Barral, 1990, 261 pp.