



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**UNA LECTURA POLIFÓNICA DE
LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO,
DE MARIO VARGAS LLOSA:
BABEL COMO IMAGEN DE CANUDOS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

JOSÉ EUGENIO ANG COLLÁN GUZMÁN

ASESORA: DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2023



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

Agradecimientos	4
Introducción	6
a) La Guerra de Canudos, <i>Los sertones</i> y <i>La guerra del fin del mundo</i>	6
b) Acerca de esta tesis	8
c) <i>La guerra del fin del mundo</i> hoy	11
1. Estado de la cuestión	15
2. La novela polifónica	31
2.1. ¿Qué es una novela polifónica?	31
2.2. ¿Cómo opera la polifonía en una novela?	33
2.3. ¿Por qué resulta pertinente analizar <i>La guerra del fin del mundo</i> a partir de la polifonía?	35
2.3.1. Un mundo conflictivo	36
2.3.2. Dialogismo ampliado	40
2.3.3. La novela polifónica en Latinoamérica	43
3. <i>La guerra del fin del mundo</i> : novela polifónica	47
3.1. Dimensión hílca: diversas visiones del mundo retratadas	47
3.2. La polifonía en acción	64
3.2.1. Contrapunto	64
3.2.2. Recursos narratológicos	73

3.2.2.1. Discurso indirecto libre	73
3.2.2.2. Discurso directo	77
3.2.3. Estilo	81
3.4. Un conflicto del dialogismo ampliado: <i>La guerra del fin del mundo</i> , ¿polifónica o no?	83
4. Canudos: la incomprensión entre los personajes	92
4.1. La incomprensión en <i>Los sertones</i>	93
4.2. La incomprensión en <i>La guerra del fin del mundo</i>	94
5. El choque de tiempos históricos	111
5.1. La causa del conflicto según Euclides da Cunha: el tiempo histórico	113
5.2. El choque de tiempos en <i>La guerra del fin mundo</i>	115
6. Canudos como Babel	123
7. Conclusiones	129
Obras citadas	138

Agradecimientos

Jamás hubiera podido escribir esta tesis sin las personas que me apoyaron, sobre todo, durante aquellos momentos en los que me sentí —en los que estuve— verdaderamente perdido. Mis palabras de gratitud, aunque necesarias, son insuficientes e incompletas, pues siempre he tenido la fortuna de recibir más de lo que puedo dar a cambio.

En primer lugar, tengo que agradecer a mis padres. Papá, tú has sido la orilla de la alberca: sin ti me hubiera ahogado; mamá, tú has sido mi brújula: sin ti habría perdido el rumbo.

Cecilia, has sido mi espejo, mi alma y mi camino. No hay nada de lo que soy que no sea contigo.

Entre mis familiares, no puedo dejar de agradecer a mi abuelo, el más quijotesco de mis mentores; a mis hermanas, Liliana y Milena, mis cómplices y modelos; a Chacha, mi protectora; a Paolo, mi sobrino favorito; a mi tío Pepe, mi *sparring*; a Héctor, que estuvo para mí cuando más lo necesitaba; a Laura Susana, Irma y Chebo, de cuyas manos y oídos siempre he podido fiarme; y a mi tía Linda, mi confidente.

De mis amigos, tengo que agradecerte, Heidi, por apoyarme cuando más lo necesitaba y porque juntos pudimos sacarle a la vida lo que tiene de literaria. Emmanuel y Rodrigo, ustedes son los hermanos que hubiera elegido tener. Malagón, jamás podré expresar lo que tu inteligencia y bondad han representado para mí. Óscar, seguiremos batallando en el desierto.

Quiero agradecer también a todos los maestros que me han guiado en el camino de las letras y de la vida. Alejandra, porque me asesoraste la tesis y me acompañaste en la

pandemia; Ainhoa, porque estuviste ahí cuando iniciar una tesis parecía una tarea imposible; Rafael Mondragón, porque me ayudaste y me devolviste el amor por las letras; Alejandra Amatto, por la generosidad con la que aceptaste trabajar conmigo; Anamari Gomís y Hugo del Castillo, por sus lecturas atentas; Marina, porque me enseñaste a leer literatura; Francisco Moreno, porque fuiste el maestro de mis amigos y el más amigo de mis maestros.

También deseo extender mi gratitud al otro lado: Blanca Estela, con tu afectuoso rigor y tu cariño riguroso, creíste en mí cuando ni siquiera yo lo hacía. Abuela, tú fuiste la ternura y el refugio de mi niñez; todos los días intento ser el hombre que tú veías en mí. Maya, mi guardiana de la infancia a la adultez, sé que siempre estaremos juntos y que nos encontraremos de nuevo.

Finalmente, quiero agradecer a las personas que, sin estar en esta lista, están en mi vida y en mi corazón.

Introducción

a) La Guerra de Canudos, *Los sertones* y *La guerra del fin del mundo*

Entre 1896 y 1897, Brasil vivió uno de los peores conflictos armados de su historia. En la remota región de los Sertones, al norte de Bahía, algunas de las personas más pobres del país (delincuentes, vagabundos, agricultores y pequeños comerciantes), conducidas por un predicador religioso llamado Antônio Vicente Mendes Maciel, mejor conocido como el Consejero, establecieron Canudos, una comunidad que vivía según las normas que dictaba la prédica religiosa milenarista de su líder, alejadas de los valores seculares, nacionalistas e institucionales que promovía la naciente República.

La tensión corrió como reguero de pólvora por todo Brasil. En Bahía, los dueños de las haciendas y antiguos monarquistas temieron perder sus propiedades y sus privilegios. Los habitantes del Sertón se sintieron atacados por la forma de vida que se difundía en Canudos. Por su parte, tanto los republicanos de la región como los del sur (Río de Janeiro y São Paulo) vieron en los hombres del Consejero una amenaza contra la República y una oportunidad para afianzar su dominio sobre el país.

Un pequeño conflicto entre el Consejero y las autoridades de Juazeiro a causa de la venta de un poco de madera fue la chispa que dio inicio al conflicto. Las autoridades locales reprimieron a los habitantes de Canudos y éstos se defendieron exitosamente. Ante el fracaso, fuerzas regionales de Bahía arremetieron por segunda vez y fallaron de nuevo. Entonces, las huestes republicanas del Sur intervinieron: el mítico coronel Moreira César, representante del liberalismo más radical de Brasil, marchó hasta los Sertones y lanzó una vasta ofensiva; sin embargo, los sertaneros, bien organizados y

amplios conocedores de su región, lograron vencer a los militares. En ese momento, cuando todo el país se revolvía entre la violencia y la confusión, se organizó un nuevo ataque contra los supuestos alzados. La cuarta campaña militar, una de las más sanguinarias que ha atravesado Brasil, arrasó con Canudos y debilitó sobremanera al ejército brasileño. Finalmente, la paz se restableció. La bandera ondeaba y, con ella, su mensaje de orden y progreso.

Euclides da Cunha, ingeniero, militar y periodista, que, a la sazón, trabajaba para el periódico *O Estado de S. Paulo*, fue asignado como corresponsal de guerra para informar sobre el conflicto de Canudos. Era un republicano convencido, fiel creyente de los valores positivistas que en aquel momento estaban en boga entre los dignatarios e intelectuales brasileños. Sin embargo, el contacto con el fragor de la batalla, con los habitantes del interior de Bahía y con los militares, es decir, con la diversidad de personas que conformaban la región, provocaron en él ciertas dudas: ¿cuáles habían sido, en verdad, las causas de la guerra?; ¿qué querían los habitantes de Canudos?; ¿constituían, de verdad, una amenaza para la República? (Para llevar a cabo la totalidad del recuento monográfico anterior, utilicé como fuentes *Los sertones*, de Euclides da Cunha, y “Así escribí *La guerra del fin del mundo*: autobiografía literaria de Vargas Llosa”.)

El periodista se dedicó a investigar y a escribir sobre lo que había sucedido. Finalmente, publicó *Los sertones* en 1902. Además de una amplia contextualización del conflicto y de una narración de los hechos bélicos, Da Cunha llevó a cabo una interpretación de la Guerra de Canudos, en su opinión, causada por el atraso histórico de los Sertones y por la incapacidad de los sectores progresistas de comprender la

especificidad de los sertaneros. Se trató, en resumen, desde su perspectiva, de una lucha sorda y ciega entre civilización y barbarie (Funes 77-79).

Durante años, la batalla de Canudos cayó en el olvido, acaso, porque se trató de uno de los episodios más cruentos, injustos, vergonzosos y, por lo tanto, traumáticos de la historia brasileña. Poco más de setenta años después, el escritor peruano Mario Vargas Llosa leyó *Los sertones* y quedó maravillado. Le pareció que el libro era vigente en la medida en que daba cuenta de algunos de los problemas más arraigados en América Latina: la violencia y el conflictivo advenimiento de la Modernidad (Vargas Llosa “Así escribí...”). Entonces, tomando como base el libro de Da Cunha, pero ampliando su investigación considerablemente, escribió *La guerra del fin del mundo*¹. La trama comienza con las peregrinaciones que hizo el Consejero por los Sertones antes de que estallara la violencia y termina con el recuento de algunos de los personajes años después de la guerra, tras haberlo perdido todo.

b) Acerca de esta tesis

Una de las características centrales de *La guerra...* es que, a diferencia de *Los sertones* (indagación periodística, ensayística e histórica, escrita abiertamente desde la óptica de su autor), ficcionaliza las distintas perspectivas de quienes participaron en el conflicto bélico de Canudos. Por ello, la presente investigación tiene como objetivo interpretar *LGFM* como una novela polifónica, según la caracterización hecha por Mijaíl Bajtín.

En el capítulo 1 de esta tesis, llevaré a cabo una revisión del estado de la cuestión de *LGFM*, donde hablaré acerca de las principales líneas de investigación en torno a

¹ A partir de este momento, me referiré a la novela simplemente como *LGFM* o *La guerra...*, y sólo utilizaré el título completo cuando esté citando a alguien o cuando inicie un apartado.

dicha obra. Como se verá más adelante, la mayoría de los trabajos de crítica reflexionan acerca de su dimensión política e ideológica, es decir, el enfrentamiento de fanatismos y fundamentalismos que el autor peruano y ganador del Premio Nobel retrata en su sexta novela. Sin embargo, desde dicha perspectiva —aun siendo interesante—, se termina por condenar, de manera implícita o explícita, consciente o inconsciente, sutil o panfletariamente, a los personajes históricos que participaron en la Guerra de Canudos o al propio Vargas Llosa. Es como si, en un momento determinado, los lectores se sumaran al movimiento encabezado por el Consejero o a las fuerzas republicanas, como si izaran la bandera de sus propias creencias para defender o atacar al autor.

A mí, en cambio, me pareció relevante detectar y estudiar la aparición de distintos personajes en *LGFM*, cada uno con una voz y una cosmovisión propias, provenientes de distintos sectores y, sobre todo, de regiones de Brasil que, por su forma de vida, están situadas en tiempos históricos diferenciados. Me pareció que lo que ocasionaba el conflicto bélico al interior del libro no era necesariamente el choque de fundamentalismos ideológicos, sino la incomunicación entre actores generada por la diversidad, las desigualdades y los distintos grados de desarrollo dentro del Brasil de finales del siglo XIX.

En el capítulo 2 del presente trabajo, dedicado al marco teórico, explicaré cuáles son las características de las novelas polifónicas de acuerdo con Mijaíl Bajtín y mediante qué recursos textuales se puede demostrar que un escrito literario es polifónico. De igual manera, retomando las ideas de Javier García Méndez, explicaré por qué resulta pertinente analizar *LGFM* desde la perspectiva bajtiniana y haré un breve recuento sobre la novela polifónica en la literatura latinoamericana. Por último, cerraré el capítulo

hablando de lo que he denominado «polifonía ampliada», es decir, la proclividad que tienen las novelas polifónicas a no ser leídas como obras artísticas, sino como manifiestos sociales y, sobre todo, políticos. Esto es relevante puesto que, desde los primeros pasos para elaborar esta tesis, pensé que una lectura polifónica del libro me hacía posible comprender a los personajes en lugar de rechazarlos; dialogar con ellos en vez de enfrentarlos. Las dificultades para comunicarse (representadas metafóricamente en la Torre de Babel) son un fenómeno humano universal que, por desgracia, ha echado raíces a lo largo y ancho de Iberoamérica, donde, por fortuna, conviven distintos estratos temporales.

Posteriormente, en el capítulo 3, me dedicaré a demostrar que *LGFM* es una novela polifónica. Con el fin de hacer una catalogación exhaustiva de las voces representadas en el libro, me fueron de mucha utilidad las reflexiones de Ángel Rama. Para poner en marcha las premisas de Mijaíl Bajtín, fue necesario apoyarme en los estudios narratológicos de Luz Aurora Pimentel y, en menor grado, en las ideas sobre el estilo literario de John Middleton Murry. Finalmente, cerraré el capítulo debatiendo con aquellos críticos que opinan que *La guerra...* no es polifónica y que, por lo tanto, hacen una aproximación equivocada al libro.

A partir de una lectura atenta y de los aspectos señalados en los párrafos anteriores, delimité la siguiente hipótesis: *LGFM* es una novela polifónica —según la caracterización de Mijaíl Bajtín—, en la que la convivencia de perspectivas diversas, es decir, de distintas visiones del mundo, originan que los personajes sean incapaces de comprenderse entre sí, lo cual causa, al interior de la trama, el conflicto armado de Canudos. Gracias a la utilización de la polifonía, la novela hace una exploración de la

imposibilidad de entendimiento como causa de conflictos sociales. En última instancia, se trata de una indagación sinecdótica —es decir, un ejemplo que puede extrapolarse y generalizarse a otros casos— acerca de cómo la contradictoria y conflictiva variedad de tiempos históricos² ha provocado explosiones violentas en América Latina, así como relaciones problemáticas con nuestra identidad³.

Así, en los capítulos 4 y 5 llevaré a cabo la interpretación de la obra. Sostengo que, en *LGM*, la causa del conflicto es la incomunicación generada por el choque de tiempos históricos (según lo entendía Reinhart Koselleck). Finalmente, en el capítulo 6, llevaré a cabo una equiparación entre Canudos y Babel como imagen de los malentendidos que caracterizan a Latinoamérica y a la humanidad.

c) *La guerra del fin del mundo hoy*

El 17 de noviembre de 2020, cuando ya llevaba cerca de la mitad de mi investigación, *El País* publicó un texto inédito en el que el escritor peruano hablaba acerca de la novela en cuestión: “Así escribí *La guerra del fin del mundo*: autobiografía literaria de Vargas Llosa”. Para aquella fecha, yo había concluido una revisión exhaustiva de las conferencias, entrevistas y ensayos en torno a este libro. Descubrí con sorpresa que, en el escrito publicado en el diario español, Vargas Llosa se expresaba acerca de la

² Aunque todos los actores que participaron en el conflicto de Canudos vivieron en un mismo tiempo cronológico, los diferentes procesos de desarrollo económico, político y social difieren mucho, lo cual produjo una serie de colisiones entre sus distintas maneras de ver el mundo. En el capítulo 5 de esta tesis desarrollaré este problema.

³ Considero que la lectura que haré de *LGM* es análoga o tiene como fundamento el mismo principio que Mijaíl Bajtín señaló en la obra de Dostoievski, sobre la cual hay una amplia bibliografía que “ha sido preferentemente consagrada a los problemas ideológicos de su obra. La perecedera actualidad de esos problemas hacía sombra a los más profundos y estables monumentos estructurales de su visión artística. A menudo se olvidaba que Dostoievski es ante todo un artista (aunque de un tipo muy especial) y no un publicista (un ensayista político-cultural)” (Bajtín *Problemas en la poética de Dostoievski* 56).

incomunicación en *La guerra...* —y de sus causas— con mayor claridad de lo que jamás lo había hecho.

En el artículo referido, al resumir el conflicto bélico de Canudos, Vargas Llosa reconoce la convivencia en Brasil de diversos grupos sociales, separados, entre otras cosas, por la amplitud geográfica del territorio brasileño y por la consecuente *incomunicación*: los militares e intelectuales positivistas y modernizadores, los defensores de la monarquía (en especial, los terratenientes de Bahía) y los aislados rebeldes sertaneros, denominados *caboclos*.

Esta manera de comprender la guerra entre las fuerzas del Consejero y la de los republicanos cobra una relevancia particular si se toma en cuenta que, en el mismo escrito, Vargas Llosa confiesa haber escrito *LGM* debido a la inspiración que ejerció sobre él *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, quien “fue uno de los primeros en entender que algo muy trágico había sucedido, que tras aquel drama social se ocultaba un terrible *malentendido*” (Vargas Llosa “Así escribí...”. Las cursivas son mías). La pregunta que le interesaba comprender al escritor peruano en su obra es la misma que fatigó a Da Cunha a principios del siglo XX: “¿Cómo era posible que un país como Brasil se hubiera sumergido en esta *confusión* nacional?” (Vargas Llosa “Así escribí...”. Las cursivas son mías).

Como se anticipó más arriba, la respuesta a tal interrogante está en la incapacidad que tenían los distintos sectores sociales de hablar entre sí. Por un lado, entre los republicanos:

nadie podía entender lo que sucedía porque en la mente de la élite —la élite política, intelectual y militar del país— era simplemente impensable que hubiera una revuelta de pobres contra algo que se había creado precisamente para su beneficio, para los campesinos, para las víctimas de Brasil. Los brasileños

occidentalizados no comprendían la resistencia de los campesinos y buscaron una explicación. [Mientras tanto, los sertaneros] *no pudieron entender* las ideas positivistas que estaban detrás de la república, ni la propia institución abstracta de la república, con sus cuerpos representativos (Vargas Llosa “Así escribí...”. Las cursivas son mías).

El autor peruano da cuenta de otros personajes de la novela que se suman a la incomprensión. Un buen ejemplo es el de Galileo Gall, anarquista y frenólogo, quien representa a los “extranjeros que vienen a Latinoamérica y no ven lo que es, sino lo que les gustaría que fuera para que ellos pudiesen satisfacer sus visiones personales” (Vargas Llosa “Así escribí...”). Para él, aunque los sertaneros mismos no lo sepan, el conflicto de Canudos es una revuelta anarquista que forma parte de los movimientos revolucionarios anticipados por los pensadores izquierdistas del siglo XIX.

Después de hacer una sucinta exposición acerca del método que utilizó para escribir su novela y de ofrecer su percepción de los distintos actores señalados previamente, Vargas Llosa concluye:

Este desequilibrio le da al lenguaje de la novela la personalidad de un mundo dividido, en el que hay dos sociedades totalmente incapaces de comunicarse entre sí. De este modo, *la principal preocupación de La guerra del fin del mundo no son las diferencias religiosas o políticas que existen en el Brasil y, por extensión, en toda América Latina, sino la división de estas dos sociedades debido a su incapacidad para comunicarse* (Vargas Llosa “Así escribí...”. Las cursivas son mías).

A partir de la cita anterior, en las siguientes páginas, mediante la perspectiva teórica de la novela polifónica desarrollada por Mijaíl Bajtín, haré una interpretación de *La guerra...* cuyo fin es probar que el tema del libro es la incapacidad de diálogo como causa de los conflictos sociales en Latinoamérica. Por eso mismo, me alegró descubrir que el propio Vargas Llosa sostiene tal idea, y me sorprendió que la publicación del escrito donde el autor de *La ciudad y los perros* se ha manifestado con más lucidez al respecto coincidiera

con la elaboración de mi tesis. En el fondo, lejos de creer que se trate de una casualidad, atribuyo el fenómeno a que la presente situación que se vive en el mundo, lleno de conflictos de diversa índole, hace que las preguntas de *LGM* mantengan —e incluso incrementen— su vigencia.

1. Estado de la cuestión

En esta sección de mi trabajo llevaré a cabo la revisión bibliográfica de *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, es decir, analizaré cuáles son las principales líneas de investigación sobre el libro, qué se ha dicho de los temas que trataré en mi tesis y qué escritos me servirán para la elaboración de la misma. Complementariamente, tras haber revisado el estado de la cuestión, expondré cómo mi tesis contribuirá a ampliar el campo de estudio de *LGM*.

En la búsqueda que realicé, encontré tres principales líneas de investigación en torno a la novela de Vargas Llosa: 1) la perspectiva histórica y mítica del libro, 2) la novela como discurso (donde incluyo la perspectiva polifónica) y 3) la dimensión estrictamente política e ideológica del escrito. Además, hay otras posturas que no constituyen una corriente de investigación, sino casos aislados o minoritarios; ciertos estudiosos abordan el texto desde la perspectiva de la novela total, otros investigadores indagan acerca de las fuentes de *La guerra...* y del proceso creativo del autor. Algunas de estas propuestas se combinan en un mismo trabajo.

Debo señalar que buena parte de la crítica acerca de *LGM*, aunque no trate directamente su carácter político e ideológico, toca de un modo u otro esta perspectiva. Esto resultará relevante debido a que, como se verá en el capítulo 4 de este trabajo, dichas lecturas pueden oponerse, total o parcialmente, a la interpretación polifónica de la novela en cuestión.

Como quedó referido, la primera línea de investigación es aquella que indaga acerca de la perspectiva histórica del libro. Dentro de ella (aunque con procedimientos que también pertenecen al análisis del discurso), Silvia Maldonado Rivera, en “Historia y

discurso en la guerra del fin del mundo” [sic], analiza las “unidades funcionales” según Tomashevski y Barthes, esto es, los nudos, catálisis, índices e informaciones. Maldonado Rivera hace una revisión de Vargas Llosa como novelista, así como un examen de la composición estructural del texto. Lo que le interesa a la autora es evaluar la “‘forma’ en que el ‘tema’ de esta novela toma vida” (Maldonado Rivera 1); dicho de otro modo: las estrategias mediante las cuales la historia, entendida como “lo que efectivamente ocurrió”, se plasma en la novela, comprendida como discurso.

En “*La guerra del fin del mundo. Entre el mito y la historia*”, Hernán de Jesús Becerra Pino propone que “*La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa combina el discurso de la ficción con el discurso histórico y mítico para mostrar la realidad latinoamericana” (Becerra Pino 74). En su escrito, Becerra lleva a cabo una revisión de la Guerra de Canudos y de la *LGM* como documento histórico. Tras una serie de apuntes sociológicos del escrito, reflexiona acerca del papel que tiene la literatura, en general, y *La guerra...*, en particular, como medio para desentrañar la realidad social latinoamericana. Elabora un examen de los valores y tipos sociales de la región que los personajes representan. Acerca de la realidad latinoamericana retratada en el libro, Becerra Pino señala que, en efecto, *La guerra...* expone las perspectivas de los distintos sectores sociales.

Por su parte, Sara Castro Klaren, en su artículo “Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*”, se pregunta cuál es el sentido del suceso inscrito en *La guerra...* Tomando como base teórica a Hayden White y a Frederik Jameson, esto es, la raíz narrativa de la novela y de la historia, afirma que tanto Euclides

da Cunha como Vargas Llosa escriben una elaboración histórica. A partir de este principio, la autora busca...

examinar como [*sic*] el *sertão* y sus dos figuraciones sociales más visibles —el *cangaceiro* y el santo— al dar impulso a la acción al conflicto y finalmente a la guerra, han sido transformados en artefactos de significado verbal [y ...] se ha[n] convertido en vehículos de la historia tanto en la inscripción del historiador como en la del novelista (Castro Klaren “Locura y dolor...” 208).

De acuerdo con la investigadora —en una tesis similar a la de Cornejo Polar, que será revisada más adelante—, después de comparar el libro con otras obras que abordan rebeliones mesiánicas de Brasil y otros clásicos de la literatura, Euclides da Cunha cree en ciertas leyes evolutivas y busca (sin encontrarlos) valores como el heroísmo y la gloria. Vargas Llosa neutraliza y actualiza estos valores y los cambia por otros: una crítica a la dolorosa guerra en la que el objetivo prioritario es sobrevivir. Cabe acotar que, en su artículo, Castro Klaren aborda principalmente puntos históricos de la novela, pero los vincula también con el tratamiento político, esto es, con la tercera línea de investigación que encontré. En este sentido, Castro Klaren concluye que la tesis de Vargas Llosa en *La guerra...* coincide con la perspectiva del barón de Cañabrava: la Guerra de Canudos fue un hecho innoble y falto de significado.

Entre la perspectiva histórica y la del discurso, en el artículo “Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico”, Marina Guzmán Pinedo estudia cuáles son los procedimientos que utiliza Vargas Llosa para ficcionalizar un evento acaecido en realidad. Guzmán Pinedo concluye que en *La guerra...* el discurso histórico se manifiesta *in presentia* y que se trata de un texto monumento, es decir, una recreación novelesca de la historiografía.

A su vez, en “Del silencio a la palabra, *La guerra del fin del mundo* a *El hablador*: la novela entre historia y mito”, Catherine Poupeney Hart hace una comparación entre dos novelas de Vargas Llosa: *La guerra...* y *El hablador*, cada una con una manera distinta de acercarse a “el otro”. Dichos libros comparten, junto con *La casa verde*, el interés por llevar a cabo “un cuestionamiento de la narrativa clásica y de la legitimidad de otro discurso de dar cuenta de otro, radicalmente diferente” (Poupeney Hart 210). Para Poupeney, en la novela acerca de la Guerra de Canudos, Vargas Llosa habrá de llevar a cabo una reflexión (sin juicios) sobre el integrista religioso característico del final del siglo XIX.

La segunda línea de investigación es la de quienes se concentran en los elementos lingüísticos y discursivos de *LGM*. Al interior de este marco se inscribe la investigación desarrollada por Ricardo Rodríguez Alamán para quien el libro es un mito escatológico con las características genéricas y estilísticas de la novela. En otras palabras: se trata de una recreación novelada y ficcional de un mito apocalíptico. Al autor le interesa dar cuenta de cómo se representa un relato mítico mediante el discurso novelado de la misma manera en que dicho mensaje podría transmitirse por otros medios: una disertación, un periódico o una película. Haciendo una brevísima mención de Bajtín, la tesis explica cómo se articulan distintos discursos al interior de la novela. De acuerdo con Rodríguez Alamán, *La guerra...* permite, en última instancia, que Vargas Llosa reproduzca un discurso ajeno y, de ese modo, es un vehículo para la comunicación, para el conocimiento del otro.

En “La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*”, Patricia G. Montenegro aborda el libro en cuestión a partir de la siguiente tesis: la relatividad de las

perspectivas imposibilita deslindar el papel de las partes: "Estamos frente a un campo de batalla donde ya no es posible reconocer entre el enemigo y el aliado. Dos ideologías fundamentalmente se oponen generando un conflicto" (Montenegro 311). Después de comparar la obra de Vargas Llosa, que integra decenas de perspectivas, con la del libro que le dio origen (*Os sertões*, de Euclides da Cunha), que ofrece sólo tres puntos de vista, Montenegro explica los recursos de fragmentación usados por el escritor peruano, utilizando para ello las categorías que propuso Michael Foucault en distintas obras, a saber, el entrecruzamiento, el encabalgamiento, la sucesión y la yuxtaposición. Finalmente, la autora afirma que todas las perspectivas, por contradictorias que parezcan, tienden a nivelarse entre sí, con la excepción de la del Barón de Cañabrava, cuyo mundo, como el de Vargas Llosa, ha terminado para siempre⁴.

Tomando como base la teoría de la novela polifónica de Mijaíl Bajtín, Gilberto Domingo Varas Loli busca demostrar, en sus tesis de maestría "Una novela polifónica: *La guerra del fin del mundo*", que la narración en la que el Nobel peruano da cuenta de la Guerra de Canudos es un libro polifónico desde su concepción a partir de *Os sertões*. En esta tesis se estudian las estrategias discursivas y las técnicas literarias que permiten enfrentar distintas perspectivas del mundo y, en consecuencia, "crear una alegoría sobre la ambigüedad de las interpretaciones y los malentendidos en la visión de la historia ocasionados por los fanatismos ideológicos" (Varas Loli x).

⁴ Patricia G. Montenegro no brinda mayores explicaciones acerca de las similitudes entre las posturas de Vargas Llosa y la del barón de Cañabrava. Al respecto, lo único que ofrece es la siguiente insinuación: "Una última visión que sobresale entre todas las demás, sin ser neutralizada y que conoce la historia desde casi todos los ángulos, interpretándonosla y extrapolándola al siglo XX, como Vargas Llosa, es la del Barón de Cañabrava. ¿Significa esto que Vargas Llosa, como el Barón, se ha quedado rezagado en una visión anacrónica? ¿Es que el fin del mundo es el fin de su propio mundo?" (Montenegro 321). Montenegro puede estar haciendo referencia a algunos parecidos entre el contexto social e histórico de Vargas Llosa y de la Guerra de Canudos; sobre éstos, abundaré en el próximo capítulo.

Domingo Varas Loli asevera que la lectura de Euclides da Cunha motivó que Vargas Llosa escribiera *La guerra...*, de tal suerte que el dialogismo (del cual nace la polifonía) es la base de dicha novela. En su estudio muestra cómo se articula la heteroglosia discursiva para representar ideologías totalizadoras que cada personaje representa: el barón es el pragmatismo, Galileo Gall es el fanático positivista y el Consejero es un líder milenarista. Para poder plasmar textualmente lo anterior, usa tres principales recursos: el punto de vista, el contrapunto y el discurso indirecto libre. Al final, Varas afirma que, al “utilizar estrategias y técnicas literarias propias de su novelística, [Vargas Llosa] recrea la novela polifónica y logra que la historia ocurrida a finales del siglo XIX en Brasil se convierta en una alegoría de la realidad social política [sic] e histórica del mundo en la actualidad” (Varas Loli 154).

Otro texto importante en el que se aborda la polifonía como un recurso literario para hablar de los fanatismos ideológicos es “Polifonía e ideología en *La guerra del fin del mundo*”, de Magda María Renoldi-Toccalino, donde la autora vincula la polifonía con las distintas ideologías que están presentes en la novela. Se trata de uno de los estudios más completos sobre el libro en cuestión, pues analiza las condiciones y el contexto en que Vargas Llosa escribió su novela, así como la relación de los personajes con los sectores sociales que intervinieron realmente en la Guerra de Canudos.

Cabe señalar que los textos señalados en los párrafos anteriores, en los que se reconoce *LGM* como polifónica, se diferencian de esta tesis por varios motivos: en primer término, ninguno de ellos lleva a cabo una comprobación exhaustiva sobre el carácter polifónico de la novela como la que se desarrolla en el capítulo 3 del presente trabajo, con lo cual no se prueba de manera cabal que el libro cumple con las

características señaladas por Bajtín. Tampoco se considera la “polifonía ampliada”, concepto clave para entender el libro y sus lecturas, que expondré en el próximo capítulo. Además, no se hace una interpretación de *La guerra...* a partir de su carácter polifónico, sino que se toma en cuenta ese factor como uno de los muchos que componen el libro. Por otra parte, al hablar de “fanatismos” e “ideologías”, muchas veces hay un distanciamiento y una crítica ante las posturas de los personajes que no favorece un acercamiento del texto a partir de la polifonía, pues se privilegia o se condena de manera sutil las opiniones y los puntos de vista confrontados en la trama. Complementariamente, aunque se tome en cuenta que la multiplicidad de perspectivas dificulta el diálogo, no se reconoce de manera señalada que la polifonía tiene como fin retratar que la incomunicación es la causa de la guerra. Finalmente, no se estudia el choque de tiempos históricos como origen de dicha incomunicación.

La tercera línea de investigación que encontré en mi revisión aborda *La guerra...* desde una perspectiva política e ideológica. En este contexto, Horst Nitschack, en su artículo “Mario Vargas Llosa: la ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*”, explora simultáneamente la dimensión histórica y política de la novela, esto es, indaga cómo, al ficcionalizar la historia, se reflejan los nuevos valores neoliberales de Vargas Llosa por medio de dos estrategias: la individualización de la Historia y la responsabilización al lector de la carga histórica del escrito. Nitschack sostiene que ésta es una poética que, a diferencia de la de Da Cunha, cuyo objetivo era presentar las causas objetivas del conflicto bélico en *Canudos*, privilegia la subjetividad personal (principio del liberalismo) por sobre la historia objetiva. En el libro, afirma Nitschack, el fanatismo religioso o político encuentra en el individuo su causa y amenaza al mundo civilizado

moderno. La hipótesis del artículo se fundamenta en que el cambio ideológico que atravesó Vargas Llosa (del socialismo al neoliberalismo militante) obedece a una continuidad de su carácter: el deseo de modernizar América Latina, de tal suerte que esto se refleja en *La guerra...* Al mismo tiempo, ofrece elementos que permiten comprender la universalización de la novela (Nitschack 128).

En otro artículo, “Santos and Cangaceiros: Inscription without Discourse in *Os Sertões* and *La guerra del fin del mundo*”, la previamente citada Sara Castro Klaren busca indagar con mayor profundidad las perspectivas ideológicas inscritas en *Os Sertões* y en *La guerra...*, articuladas en torno al silencioso y enigmático personaje del Consejero. Para Da Cunha, debido al influjo de los valores positivistas de su época y a la lucha por la palestra y la palabra que la República sostenía contra el Consejero, el mesiánico líder sertanero estaba loco; en cambio, para Vargas Llosa, sostiene Castro Klaren, es una imagen muda, cuyos discursos, estudiados por ella misma, no conocemos en la novela⁵. Este silencio —sostiene— está vinculado con una perspectiva conflictiva entre la paradójica modernidad, cuyo objetivo es olvidar el pasado para vivir el presente, y la historia, que busca recordarla. Castro Klaren asevera que la crítica que hace el Consejero parte del cristianismo, de tal modo que:

Una crítica así no es abrazada fácilmente por la modernidad como una parte de su propio discurso; tal es la causa de que un novelista *moderno*, fascinado como podría estar por un santo y sus *jagunços*, no puede re-reproducir o imaginar el discurso de unas personas que articulan sus vidas dentro de una tradición que es

⁵ En mi opinión, las apreciaciones de Castro Klaren son incorrectas. Por un lado, sí conocemos en *LGM* la perspectiva del Consejero: todos sus seguidores reproducen sus ideas, su forma de hablar y su manera religiosa de comprender el mundo. El hecho de que el narrador no focalice en él permite reforzar el carácter sagrado y mesiánico de este personaje, pues, si accediéramos directamente a su aparato perceptual, es posible que se perdiera esa aura divina que lo nimba. Me parece que es posible que Vargas Llosa haya recurrido al modelo del Nuevo Testamento, en el cual conocemos los milagros y las palabras de Jesús mediante lo que cuentan sus apóstoles. Sobre el tema, vale la pena leer "Vargas Llosa y la tradición bíblica: La guerra del fin del mundo", de Leopoldo Bernucci.

básicamente *otra* y, así, ajena a la modernidad (Castro Klaren “Santos and Cangaceiros” 387. La traducción al español es mía)⁶.

Una parte muy relevante del trabajo de esta estudiosa estriba en describir, a partir de Nietzsche, cómo la vida moderna en América Latina se disputa entre la modernidad y el presente, el campo y la ciudad, es decir, en la dialéctica batalla de distintos tiempos históricos sucediendo simultáneamente. Los escritores suelen ver a gente similar al Consejero como habitantes del campo: “Allí, la gente del interior continuaba viviendo en el pasado como si fuese el presente” (Castro Klaren “Santos and Cangaceiros...” 385. La traducción al español es mía)⁷.

Martín Retamozo, en su artículo “Teoría política posfundacional en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. ¿Canudos posestructuralista?”, indaga cómo aparecen en *La guerra...* “categorías centrales de la teoría política de inspiración posfundacional como Heterogeneidad, Antagonismo, exterior constitutivo, significante vacío, discurso y hegemonía” (Martín Retamozo 1), y sostiene que la imposibilidad de reconstruir la realidad está “en consonancia con las ideas posestructuralistas en el campo de la teoría política, tanto en la hipótesis clásica de la relación entre un campo infinito con una realidad finita [...] como en la idea de la falta de un centro ordenador que detenga el juego perpetuo de las diferencias” (Martín Retamozo 14). En *Spinoza en el Parque México*, Enrique Krauze comenta *LGFM* desde una óptica política. Para él, se trata de un libro que reconstruye “ese episodio límite del mesianismo latinoamericano” (Krauze 334).

⁶ “Such a critique is not easily embraced by modernity as part and parcel of its own discourse and that is why a *modern* novelist, fascinated as he may be by a *santo* and his *jagunços*, can not really re-produce or imagine a discourse for a people who articulate their lives within a tradition that is basically *other*, and thus alien to modernity.”

⁷ “There the ‘back-ward’ people continued to live the past as if it were the present.”

Finalmente, hay otros escritos que estudian *La guerra...* desde perspectivas que no figuran en las categorías previamente citadas. En este caso se encuentra el ya clásico “*La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia*”, de Antonio Cornejo Polar, quien, al discutir el tema de la novela total, aunque reconozca que para Vargas Llosa la novela es un medio simbólico que permite esclarecer la realidad y hacer una reproducción total del acontecer humano, sostiene que *La guerra...* no es una obra totalizadora (a diferencia de *Os sertões*) porque funciona por medio de la oposición (mecánica y no dialéctica) de la modernidad y el mundo antiguo, así como de la unión azarosa de perspectivas. En última instancia, no es un libro totalizador, puesto que no busca comprender el sentido de la historia, sino su sinsentido: el absurdo que la rige. De allí que fracasen los propósitos de los distintos personajes y que su visión de mundo quede desgarrada. Cornejo Polar también pone de relieve cómo la novela cuestiona los valores de la modernidad y la oposición entre civilización y barbarie. Lo que subyace en el libro, señala el crítico, es un relativismo que cuestiona la posibilidad misma de interpretar la realidad, ya que los distintos modelos para hacerlo conducen indefectiblemente al fanatismo. Esta visión, señala Cornejo Polar, es propia de la postura política de Vargas Llosa, es decir, “del liberalismo ilustrado que condena globalmente la violencia, sin ninguna distinción acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de valores e instrumentos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una realidad hirviente” (Cornejo Polar 12). De acuerdo con Cornejo Polar, la clave de la poética de Vargas Llosa es la de oponer a la realidad imperfecta la pulcritud artística, que puede hacer orden a partir del caos.

Sabine Schlickers sostiene, en “*Conversación en la Catedral y La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: Novela totalizadora y novela total”, que la fe de Vargas Llosa en poder escribir una novela totalizadora entra en crisis en *La guerra...* o, dicho con sus propias palabras: “el optimismo del autor implícito de poder reconstruir la realidad extraliteraria ‘fáctica’ por medio de una novela totalizadora entra en crisis: aunque éste sigue utilizando la técnica fragmentaria, se muestra incapaz de aprehender racionalmente la realidad extraliteraria y de representarla” (Schlickers 186). Esta tesis, por un lado, coincide con la de Cornejo Polar, en la medida en que sostiene que *La guerra...* no es totalizadora, pero simultáneamente lo contradice, ya que se afirma que en un principio Vargas Llosa creía posible perfeccionar la imperfecta realidad con una estructura de arte acabada, mientras que en el libro en cuestión el autor ya no piensa eso. Según la opinión de Schlickers, el empobrecimiento de las técnicas narrativas indica que *LGFM* es una novela total, que internamente abarca todos los niveles de una realidad múltiple, mas no una novela totalizadora, que logra representar felizmente la totalidad de la realidad. Para la autora: “A nivel intratextual, Canudos demuestra el fracaso de la razón. A nivel extratextual, la historia de Canudos refleja el fracaso de la idea de explicabilidad del mundo” (Schlickers 203).

También han interesado a los investigadores las fuentes o los hipotextos que sirvieron a Vargas Llosa para la elaboración de su escrito. En casi todos los trabajos se menciona, aunque sea de paso, *Os sertões*, pero hay estudios que buscan indagar específicamente qué libros influyeron en *LGFM*. Tal vez el estudio más completo al respecto sea el libro de Leopoldo M. Bernucci, *Historia de un malentendido: un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*, donde se buscan,

además de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, las fuentes literarias, históricas, culturales y personales del contenido ideológico del libro. A su vez, en un artículo intitulado "Vargas Llosa y la tradición bíblica: *La guerra del fin del mundo*", el mismo Bernucci estudia los vínculos estructurales entre *La guerra...* y la *Biblia* a partir de la presencia de figuras bíblicas en el relato, corroborando las relaciones textuales entre la novela y los Libros Sagrados, así como otros escritos religiosos ampliamente difundidos en el siglo XIX brasileño, tales como los de Manoel Gonçalves Couto o Nertan Macedo. Al hablar de la resurrección del Consejero, Bernucci pone el acento en cómo la visión bíblica todavía está presente en ciertas regiones de Brasil.

En este contexto, también es pertinente citar el artículo "Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality", de Renata Mautner, donde se estudian las estrategias de vinculación hipotextual e hipertextual entre *Los sertones* y *La guerra...*, es decir, qué elementos (además de la referencia histórica) del libro de Euclides da Cunha retomó Vargas Llosa para elaborar su novela.

En "La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa (A propósito de *La guerra del fin del mundo*)", Carlos Meneses llama la atención sobre el hecho de que Vargas Llosa se interesa especialmente por la perspectiva de los periodistas en sus novelas, y compara sus acciones y su devenir en *Conversación en la Catedral* y en *LGFM*. En este último libro, el periodista miope es un personaje complejo, repulsivo, pero que, al mismo tiempo, se compromete con la verdad. Por eso representa "la imposibilidad de los periodistas honrados para poder ofrecer su versión" (Meneses 529).

Una propuesta difícil de clasificar por su ambición y la diversidad de sus perspectivas es la de Ángel Rama en "Una obra maestra del fanatismo artístico", que

combina observaciones históricas, discursivas, políticas. El crítico literario uruguayo argumenta de múltiples maneras por qué *La guerra...* es una obra maestra; sus razones pueden resumirse en que es debido a la “intensidad, amplitud y coherencia del proyecto y a la soberana sapiencia narrativa” (Rama “Una obra...” 8). Asimismo, sostiene que el punto focal de la obra es el conjunto de América Latina de los años setenta, pues, partiendo de modelos europeos (las ambiciosas novelas del siglo XIX y sus esquemas intelectuales) se concentra un problema sociológico que responde a patrones culturales propios de la región.

De acuerdo con Ángel Rama, quien reconoce que la estructura del libro es polifónica y analiza los papeles de las *ocho distintas oposiciones* (ocho personajes que representan universos ideológicos distintos), la multiplicidad de perspectivas, lejos de servir para una relativización nihilista, tiene como fin darle riqueza y diversidad a los elementos que se contraponen en el conflicto bélico de Canudos (Rama “Una obra...” 11-13). Por otra parte, Rama analiza cómo en *LGM* Vargas Llosa introduce conscientemente sus ideas políticas y da cuenta de los sectores sociales a los que no les llegó la modernización en Latinoamérica de finales del siglo XIX. Se trata de los conflictos que desgarraron al continente entre el progreso positivo y la Iglesia y los indígenas, de los que dieron cuenta, no los escritores urbanos, sino los que salían de las capitales y, muchas veces, participaban en estas luchas. En este sentido, *Os sertões* está emparentado con *Martín Fierro* y con *Tomochic*. Vargas Llosa contribuye a una revisión del progreso (y a su crítica) que Da Cunha había comenzado contra los modelos interpretativos propios de su época. El investigador uruguayo acentúa cómo Da Cunha, Vargas Llosa y muchos otros artistas e intelectuales de nuestro continente cuestionan la

oposición civilización y barbarie, añadiendo así una *tercera fuerza heterogénea* presente, de distintas formas, en toda la región. Además, advierte que, en el conjunto de oposiciones realizadas por el escritor peruano, el barón de Cañabrava queda fuera del fanatismo monárquico tradicionalista que teóricamente le correspondería, y el periodista miope es quien busca (sin lograrlo del todo) comprender el conflicto. Ambos terminan aceptando por medio del amor y el erotismo su simple, dolorosa y maravillosa condición humana: representan al propio autor, quien, según Rama, renuncia a los aparatos sociológicos que le permiten comprender la realidad social que pretende analizar y vindica los impulsos irracionales materiales al tiempo que condena los intelectuales.

Ángel Rama, al momento de hacer su evaluación final de la novela, dice que la plática entre el periodista miope y el barón de Cañabrava se asemeja a “dos monólogos que se intercalan y en los que cada uno hace su balance [...]. El punto de partida es, pues, el camusiano malentendido, por definición el malentendido de la Historia” (Rama “Una obra...” 21). Rama pone el acento en cómo Vargas Llosa asume la ideología de Camus y expone el trasfondo político de la novela.

En un trabajo muy completo acerca de *LGFM*, Gabriel Luévano Gurrola estudió la poética de dicha novela, es decir, los principios artísticos que rigen la obra y los procedimientos mediante los cuales se materializan. Luévano describe con precisión cuáles son los conflictos intelectuales y estéticos que atraviesan la obra de Vargas Llosa: la crítica al historicismo; el conflicto entre la racionalidad y los impulsos irracionales; el paso del socialismo al liberalismo; la perfección artística como exorcismo contra la complejidad del mundo; la imposibilidad de comprender la realidad; entre otros.

Cabe destacar que la incomprendibilidad del mundo, presente en la obra de Vargas Llosa, ocupa un lugar preponderante tanto en la tesis de Luévano como en la mía. Sin embargo, mientras que, en mi opinión, dicha incompreensión es el tema de *LGF*, es decir, se da dentro del libro, Gurrola sostiene que ella es parte de la “teoría vargallosiana de la creación” (Luévano Gurrola 15) para la cual hay una “noción de fracaso de la inteligibilidad del mundo” (Luévano 153). Para él, “el contenido en la novela es una extensión de su estructura y la orientación autorreflexiva del autor” (Luévano Gurrola 159), esto es, se trata de una “visión que advierte sobre la artificialidad de toda propuesta para entender el mundo” (Luévano Gurrola 161), incluyendo a la novela misma. En mi opinión, sucede a la inversa: *LGF* no es una novela que reflexione sobre sí misma, sino que las estrategias narrativas buscan retratar artísticamente el conflicto de la incomunicación que dio origen a la Guerra de Canudos. Para Luévano, el “problema miliar de la novela es la dialéctica entre verdad y mentira” (Luévano Gurrola 163); yo sostengo que el problema sería, en todo caso, la multiplicidad de verdades que la ficción artística es capaz de asimilar.

Finalmente, en “Vargas Llosa y su *Guerra del fin del mundo*”, un artículo escrito cuando la novela de Vargas Llosa apenas había sido publicada, Jorge Campos ofrece una serie de observaciones generales acerca de la obra en cuestión: la novela total, la evolución de su novelística, el lugar que ocupa *La guerra...* en la literatura de su época, la exploración de lo irracional y la estructura del libro. Se trata, estrictamente, de apuntes generales.

Tras haber concluido esta revisión bibliográfica, puedo afirmar que mi tesis habrá de ampliar un campo de investigación: *La guerra...* como una novela polifónica que, al

retratar en igualdad de condiciones diversas voces, da cuenta de un conflicto muy común en la modernidad y, particularmente, en América Latina: las dificultades —y, en última instancia, la imposibilidad— que tienen distintos sectores sociales de comunicarse entre sí. A partir de una lectura profunda de Mijaíl Bajtín, mi tesis es uno de los pocos trabajos que estudia *LGFM* como una novela estrictamente polifónica, lo cual permite leer el libro no como un panfleto político sino como lo que verdaderamente es: una obra de arte capaz de retratar realidades contradictorias. (Abundaré acerca de este tema en el próximo capítulo, una vez expuestas las características de la novela polifónica, así como las circunstancias históricas y sociales que favorecen su desarrollo.)

Debo añadir que, al final del capítulo 3, después de haber consignado mis motivos para sostener que *LGFM* puede considerarse una novela polifónica, compararé mis argumentos con los de otros autores, tanto de los que opinan que la novela es polifónica como de los que directa o indirectamente sostienen lo contrario, muchos de los cuales privilegian la perspectiva de un personaje (y del respectivo grupo social al que pertenece) o aseguran, sin presentar evidencia que respalde esta tesis, que la novela toma partido por uno de los bandos en la Guerra de Canudos narrada en su interior.

2. La novela polifónica

Como ya he señalado, esta tesis tiene como objetivo interpretar *La guerra del fin del mundo* a partir de la polifonía. Para ello, antes de realizar la interpretación del libro, es indispensable comprender qué es una novela polifónica, cómo opera la polifonía en un texto y por qué resulta pertinente analizar *LGFM* a partir de dicho concepto, sobre todo, tomando en cuenta que la polifonía es un término desarrollado en Rusia a principios del siglo XX, es decir, en un contexto muy distinto del libro en cuestión. Fue Mijaíl Bajtín, estudioso ruso de la literatura, quien definió y describió por primera vez la novela polifónica. Por ello, en este capítulo me dedicaré principalmente a estudiar la caracterización que él hizo de la polifonía y de su pertinencia como marco teórico para el análisis de *La guerra...*, de Mario Vargas Llosa.

2.1. ¿Qué es una novela polifónica?

Mijaíl Bajtín descubrió, al estudiar la obra de Fiódor Dostoievski en *Problemas en la poética de Dostoievski*, que, en las novelas de este último, aparecen representadas las voces de distintos héroes, “de construcciones filosóficas independientes y mutuamente contradictorias” (Bajtín *Problemas...* 57) que logran imponerse sobre las opiniones del propio autor. Notó que la mayoría de los críticos, al analizar la literatura de Dostoievski, dialogaban con sus personajes como si fuesen personas, es decir, en un mismo plano, y que esto obedecía a que dichos personajes, lejos de ser marionetas o reflejos de la voluntad del autor, manifestaban una voz propia, aparentando libertad e independencia.

Fue éste el punto de partida para que Bajtín conceptualizara y describiera la polifonía, una categoría teórica que, a la larga, serviría no sólo para caracterizar la obra

de Dostoievski en particular, sino para estudiar las novelas de la segunda mitad del siglo XIX a nuestros días, y que consiste, según el propio Bajtín, en la “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas [...] la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes” (Bajtín *Problemas...* 56).

En una novela, la polifonía es, entonces, la capacidad de representar distintas conciencias, diversas maneras de comprender el mundo y relacionarse con él, no como meros objetos que son juzgados por las propias actitudes del autor o el narrador, sino como sujetos discursivos ajenos y, por decirlo de algún modo, soberanos:

los elementos más dispares [...] se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias autónomas, no se dan en un horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino esos mundos, esas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica (Bajtín *Problemas...* 75).

Las novelas polifónicas, es decir, las que poseen los rasgos señalados anteriormente, constituyen, según Bajtín, un género novelesco. Estos textos no comprenden el mundo como un sistema monológico (el universo del autor) que subordina distintas conciencias, sino que lo entienden polifónicamente, en otras palabras, partiendo del —acertado— principio de que existen diversas conciencias que leen el mundo a *su* manera. Al interior de la polifonía se “representa una coexistencia e interacción artísticamente organizada de una heterogeneidad espiritual, y no las etapas del desarrollo de un espíritu único” (Bajtín *Problemas...* 101). Esto significa que, más que el desarrollo cronológico, es decir, diacrónico, de un proceso individual, la novela polifónica describe las tensiones sincrónicas de distintas ópticas, de sistemas de creencias en oposición y de maneras

contrarias de comprender la realidad. Este tipo de narración tiende a representar la realidad como una imagen contradictoria y no como un proceso dialéctico.

Por otra parte, Bajtín sostiene que la alteridad, es decir, la existencia de otro, puede ser el tema de novelas monológicas; la particularidad de la polifonía estriba en que representa muchas voces y que ello se utiliza como “una visión artística del mundo y de la estructuración de una totalidad artística verbal que es la novela” (Bajtín *Problemas...* 66). En otras palabras: la alteridad no se tematiza en la novela, sino que se convierte en el principio estructural que la fundamenta.

2.2. ¿Cómo opera la polifonía en una novela?

Como quedó consignado, la polifonía en una novela es, además de un principio rector, una estructuración y un procedimiento artístico identificables. Al hablar sobre ello, Bajtín es enfático, pues señala que la polifonía puede encontrarse en “relaciones artísticas concretas entre los planos de la novela” (Bajtín *Problemas...* 94).

La polifonía se fundamenta en una máxima estructural de la materia literaria: el dialogismo, que es, someramente descrito, la alternancia y la oposición de perspectivas. Esto incluye la presentación y la interpolación tanto de diálogos como de visiones del mundo de los personajes; pero va más allá: todos los elementos del mundo ficcional se interpretan según las voces que orquestan la polifonía.

Tomando en cuenta que la literatura —a diferencia de la pintura o la escultura— es un arte cronológico, es decir, que se desarrolla en el tiempo y que no es aprehensible en un solo instante, los distintos planos de la novela se articulan, de acuerdo con Bajtín, mediante el contrapunto, esto es, por medio de la aparición sucesiva de las diversas formas de comprender el universo, es decir, la variación rítmica de mundos y de

conciencias, cuya yuxtaposición permite recrear las colisiones y los lazos que separan y unen los elementos heterogéneos que componen la obra:

La novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado (Bajtín *Problemas...* 118).

Cabe señalar que, para el estudioso ruso, el dialogismo no es solamente un procedimiento o un rasgo distintivo de las novelas polifónicas, sino que se trata del principio que articula la comunicación, una unidad fundamental parecida al signo lingüístico para Saussure, que conlleva consecuencias ontológicas y éticas. De acuerdo con Tatiana Bubnova, para Bajtín “ser es comunicarse dialógicamente” (Bubnova 100).

Alzándose contra el formalismo en boga, Bajtín creía que para entender la lengua y la literatura era necesario contextualizarlas, es decir, situarlas en el marco de interacción y contacto donde realmente se halla cualquier manifestación concreta de la lengua: en el diálogo. Jorge Alcázar apunta que la “teoría de Bajtín, a diferencia de la teoría abstracta saussureana preocupada de los principios sistémicos, es un modelo discursivo que da por sentado que toda actividad verbal presupone una posición dialógica” (Alcázar 11). El dialogismo es, pues, uno de los principios fundamentales que anima el pensamiento bajtiniano:

Porque toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo

eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico (Bajtín “Épica y novela...” 94).

En consecuencia —por citar un ejemplo—, cuando el teórico ruso se decide a abordar el problema de los géneros discursivos, sostiene que resulta necesario comprender que el lenguaje, en general, y las obras literarias, en particular, deben ser entendidos como enunciados, es decir, réplicas y participaciones de una conversación (un diálogo) en el que colisionan lingüísticamente las distintas maneras de ver el mundo (Bajtín "El problema..." 248-293).

En resumen: para Bajtín, la polifonía es la manifestación al interior de una novela que, mediante el contrapunto (la oposición estructural de perspectivas), manifiesta el dialogismo, principio lingüístico de la comunicación mediante el cual se devela la existencia humana.

2.3. ¿Por qué resulta pertinente analizar *La guerra del fin del mundo* a partir de la polifonía?

En los apartados anteriores de este capítulo, he explicado qué es, de acuerdo con Mijaíl Bajtín, la novela polifónica, y cómo opera la polifonía dentro un texto novelesco: mediante el contrapunto. Antes de pasar al capítulo 3, donde demostraré, según los postulados expuestos previamente, que *LGM* es un texto polifónico, considero indispensable justificar, a grandes rasgos, por qué esta perspectiva teórica resulta pertinente para interpretar el texto en cuestión.

Para ello, existen argumentos de tres tipos: a) aquellos relacionados con las condiciones sociales y políticas que produjo la modernización y la llegada del capitalismo a dos sitios: Iberoamérica en los tiempos en que sucedió la Guerra de Canudos y cuando

Vargas Llosa escribió *LGFM* (condiciones similares a las de la Rusia en la que Dostoievski crea la novela polifónica y la Unión Soviética donde Bajtín la describe por primera vez. Este punto lo desarrollaré más adelante, pero me refiero a que tanto Rusia como América Latina son regiones muy relacionadas con Occidente, pero excéntricas, donde, por lo tanto, la importación de valores europeizantes es, por decir lo menos, problemática); b) están los argumentos vinculados con los principios mismos de la polifonía trazados por Bajtín; c) se encuentran los argumentos que se derivan de la historia literaria de Iberoamérica, en cuyo desarrollo —como se verá más adelante— la polifonía tuvo un lugar preponderante. Al final de este capítulo, podrá comprobarse que los motivos para elaborar una lectura polifónica de *La guerra...* descansan en el tema que la propia novela toca y de la cual es síntoma: el conflictivo advenimiento de la modernidad.

Debo enfatizar que no realizaré una revisión exhaustiva de la historia de Rusia, de Iberoamérica ni de la historia literaria de esta última región. Simplemente habré de señalar, a grandes rasgos, por qué hay algunos elementos históricos y sociales que justifican la adopción de la polifonía como herramienta de análisis.

2.3.1. Un mundo conflictivo

En el terreno de la teoría literaria, el trabajo de Mijaíl Bajtín —concentrado en caracterizar los vínculos entre la vida, la sociedad y el arte— se opuso en cierta medida a la perspectiva de formalistas como Víctor Shklovski y Roman Jakobson, herederos de Ferdinand de Saussure, cuya búsqueda estaba en los procedimientos inmanentes de las obras (Alcázar 9-11). Por ello, la perspectiva de Bajtín resultará pertinente para desentrañar *La guerra...*, novela en la que aparecen, encontradas, distintas perspectivas,

signos lingüísticos que se oponen entre sí, que chocan; distintas sociedades obligadas a convivir y a intentar el entendimiento, a dialogar.

Es en *Problemas de la obra de Dostoievski*, libro publicado por primera vez en Leningrado en 1929, donde Bajtín expuso con mayor claridad qué es la polifonía. El ambiente intelectual soviético de aquella época estaba determinado, naturalmente, por la reciente Revolución Rusa y, también, por un estalinismo que día con día se acercaba más al totalitarismo, es decir, por una sociedad conflictiva (Bubnova 25-26). Fue en estos tiempos convulsos, mientras Bajtín antagonizaba discretamente con el formalismo y el marxismo, tras reflexionar acerca de la sociedad en *Hacia una filosofía del acto ético*, cuando el teórico propuso que el principio formal de la obra de Dostoievski era la dialogicidad del discurso, la cual “se relaciona con la crisis social vinculada con el advenimiento catastrófico del capitalismo en Rusia” (Bubnova 34).

En efecto, Bajtín continuó y aumentó las ideas de Otto Kaus, y llegó a la conclusión de que la polifonía sólo podía hacer su aparición histórica junto con la modernidad y, de manera más específica, con un capitalismo que obligaba a que convivieran distintas visiones del mundo cerradas y opuestas, un sistema económico y un arreglo social que rompía los aislamientos. De hecho, Bajtín enfatiza que el suelo más fértil para la polifonía era un país satelital como Rusia (desligado, en cierta medida, de Europa Occidental y de los Estados Unidos), donde el capitalismo decimonónico tuvo que convivir con una sociedad tradicional y casi feudal:

Efectivamente, la novela polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista. Es más, el suelo más fértil para ella se encontraba en Rusia, donde el capitalismo llegaba casi de una manera catastrófica y, en su proceso de avance, encontró una heterogeneidad aún intacta de mundos y grupos sociales que no habían debilitado, como en Occidente, su carácter individual y cerrado. En Rusia, la esencia contradictoria de una vida de la sociedad en proceso de formación, que no cabía

en el marco de una conciencia monológica segura y contemplativa, tuvo que manifestarse con una claridad especial. Al mismo tiempo la peculiaridad de los mundos en colisión, sacados de su equilibrio ideológico, tuvo que aparecer como especialmente plena y clara. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica (Bajtín *Problemas...* 82).

Inmediatamente salta a la vista que estas condiciones descritas por Bajtín son análogas a las que vivía América Latina y, en especial, Brasil a finales del siglo XIX, cuando estalla la Guerra de Canudos y Euclides da Cunha escribe *Los Sertones*, así como a las que imperaban en la región en los setentas y ochentas, cuando Vargas Llosa redacta *LGFM*.

El episodio bélico descrito en la novela de Vargas Llosa estalla precisamente debido al choque entre un Brasil de militares e intelectuales positivistas y progresistas, una clase de terratenientes feudales y grupos marginados al interior de Bahía, es decir, grupos sociales que, debido a los procesos de modernización que buscaba imponer la República, se vieron obligados no sólo a coexistir, sino a funcionar de forma orgánica⁸. Patricia Funes resume muy bien la realidad conflictiva del Brasil de finales del siglo XIX y, en ese contexto, la relevancia que tuvo el trabajo de Euclides da Cunha, quien con...

gran claridad interpretativa revisita una idea central de la construcción nacional de Brasil, reflejándola con gran dramatismo: las diferencias entre el Sur y el Norte. Un Sur pujante, práctico, laborioso, progresivo, y un nordeste atrasado, amorfo, inmóvil, despojado de historia y de futuro. Sin embargo, luego de haber sido testigo de la feroz campaña militar, Da Cunha escribió *Los sertones*, esa obra clásica de las ideas en Brasil, en la que cambia su postura inicial: niega la conspiración monárquica, no oculta su admiración por el valor de los jagunços y reflexiona sobre la barbarie del ejército civilizador: “nosotros mismos poco nos habíamos aventajado a los toscos compatriotas retardatarios”. La barbarie también habitaba en la civilización. Inversión curiosa y excepcional de los patrones interpretativos dominantes en un Brasil que tenía en su bandera estampada la frase “Ordem e Progresso” (Funes 78-79).

⁸ Una buena descripción de este proceso en América Latina y sus vínculos con la Guerra de Canudos puede encontrarse en “Una obra maestra del fanatismo artístico. *La guerra del fin del mundo*”, de Ángel Rama; en “Así escribí *La guerra del fin del mundo*: autobiografía literaria de Vargas Llosa”, de Mario Vargas Llosa; y en “Polifonía e ideología en *La guerra del fin del mundo*”, de Magda María Renoldi-Toccalino.

Complementariamente, para hablar de los años en que Vargas Llosa escribe *LGFM*, resulta pertinente recordar la *Historia del siglo XX*, libro en el que el historiador Eric Hobsbawm describe el proceso de modernización del “tercer mundo” durante el siglo XX. Hobsbawm señala que el crecimiento económico generado por el capitalismo y sus consecuentes cambios de valores fueron extremadamente conflictivos: después de que dichos procesos “situaron conscientemente a la práctica totalidad de sus habitantes en el mundo moderno. [...] [Hubo movimientos sociales que se levantaron] específicamente contra la modernidad” (Hobsbawm 365).

En el momento de escribir *LGFM* (publicada en 1981), Vargas Llosa sufría una conflictiva conversión ideológica —del marxismo al liberalismo—, que se centraba en la mejor vía para modernizar a América Latina. La más atinada síntesis de sus reflexiones políticas de aquellos años, de los intelectuales que influyeron más sobre él y de los diálogos de sus ideas con el contexto social se encuentra en *La llamada de la tribu*⁹.

El surgimiento de guerrillas en Latinoamérica, que generaron eventos como la Revolución Sandinista de Nicaragua (1979-1990), la Guerra Sucia de México, el nacimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia; el alumbramiento de la Teología de la Liberación; y, en otro contexto, la Revolución Islámica (1978-1979); la Guerra de Liberación de las Colonias Portuguesas en África; entre una larga lista, fueron acontecimientos con los que Vargas Llosa dialogó en su columna de *El País*, y no vaciló en sumarse a la causa de los primeros grandes impulsores del neoliberalismo: Margaret

⁹ Otro buen testimonio de su conversión ideológica y del ambiente conflictivo de aquella época puede hallarse en “El camino hacia la ruptura”, del mismo Vargas Llosa.

Thatcher, primera ministra del Reino Unido de 1979 a 1990¹⁰, y Ronald Reagan, presidente de Estados Unidos de 1981 a 1989.

En síntesis: las novelas polifónicas son propias de contextos conflictivos, donde conviven en la realidad voces heterogéneas. Tal es el contexto en el que vivió y escribió Dostoievski, en el que se desarrolló la Guerra de Canudos y en el que escribió Mario Vargas Llosa *LGM*.

2.3.2. Dialogismo ampliado

Como quedó registrado en el capítulo anterior, gran parte del trabajo crítico que se ha hecho acerca de *LGM* se concentra en hacer, directa o indirectamente, una lectura política de la obra y del propio Mario Vargas Llosa, lo cual, como se verá en el próximo capítulo, termina por quitarle el carácter polifónico a la novela en cuestión, ya que una de las características de la polifonía es la de no privilegiar la perspectiva de ninguno de los personajes, sino presentarlas todas con independencia, en igualdad de condiciones.

Esto mismo permite justificar la elección de la polifonía como marco teórico para estudiar *La guerra...*, ya que, de acuerdo con las adiciones de 1963 que Bajtín hizo a su

¹⁰ Mario Vargas Llosa la conoció, admiró y defendió. El mejor ejemplo de ello es que le dedicó su primer texto de *Piedra de toque*, su columna en el diario *El País*: Mario Vargas Llosa, “Elogio de la ‘dama de hierro’”. Para tener una comprensión más clara del tipo de relación que las novelas de Vargas Llosa tuvieron con los eventos sociales de su tiempo, deben traerse a cuento las palabras que Bajtín le dedica a Dostoievski, las cuales pueden aplicarse también al escritor peruano: “Dostoievski pertenecía *subjetivamente* a las múltiples contradicciones de su tiempo, cambió de proyecto ideológico pasando de uno a otro y, en ese sentido, la coexistencia de la vida social objetiva de los diversos planos representaba para él etapas de su vida y de su desarrollo espiritual. Esta experiencia personal fue profunda, pero Dostoievski no le dio una expresión monológica inmediata en su obra. La experiencia sólo le ayuda a comprender más profundamente las contradicciones ampliamente difundidas entre los hombres, y no entre las ideas dentro de una sola conciencia. De ese modo, las contradicciones objetivas de la época determinaron la obra de Dostoievski, no en el nivel de vivencia personal en la historia de su espíritu, sino en el nivel de su visión objetiva, como fuerzas coexistentes simultáneas (aunque por cierto se trataba de una visión intensificada por la vivencia personal)” (Bajtín *Problemas...* 95).

libro, la dialogicidad es un principio formal que no se reduce a la variedad de personajes dentro de una obra, sino que también es...

capaz de convocar las actitudes y opiniones del lector, provocando a reaccionar participativamente, es decir, desde una posición personalista e interesada, a los problemas planteados por los personajes de sus novelas con una autonomía y contundencia tales que involucraban al lector y al crítico en un diálogo social y ontológico proyectado hacia el exterior, más allá de las obras mismas (Bubnova 35).

No es éste el espacio indicado para hablar de los vínculos de la polifonía con perspectivas analíticas como la teoría de la recepción, pues ello queda fuera del objeto de estudio de esta tesis. Basta señalar que Bajtín detectó que la voz del lector, determinada por sus inquietudes sociales y ontológicas, se empalma y entra en conflicto con las posturas de los personajes. Para Bajtín, una de las características más importantes de la novela es, precisamente, la de ser un género abierto, capaz de convocar los problemas no sólo literarios, sino de la realidad contemporánea: “la novela introduce [...] una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto)” (Bajtín “Épica y novela...” 452). En síntesis: la relación dialógica que caracteriza a la novela polifónica también se da en el vínculo entre el autor, el lector y la novela, un género abierto, el cual se...

pone en relación —bajo una u otra forma y en mayor o menor medida— con el acontecimiento de la vida en proceso de desarrollo, en el que también nosotros —el autor y los lectores— estamos fundamentalmente implicados. Con esto se crea una zona radicalmente nueva de estructuración de imágenes en la novela; una zona de contacto máximo entre el objeto de la representación y el presente imperfecto, y, por lo tanto, con el futuro (Bajtín “Épica y novela...” 475).

Lo anterior significa que cualquier acto de lectura se suma al proceso dialógico de la literatura que Bajtín propuso; sin embargo, no todo análisis literario es polifónico, pues

para que éste lo sea es indispensable que reconozca la polifonía de un escrito e indague cuál es la función que ella cumple:

quien se consagra al examen de una obra repite en cierto modo el itinerario del escritor, ya que somete la escritura a una auscultación de las voces que en ella se entretajan para dar cuerpo a la trama discursiva. Más que una lectura, esta trama solicita una escucha de los temas, los timbres, las entonaciones, y una sensibilidad atenta a los matices de la tesitura textual —valga el pleonismo— que autorice la percepción, en el bullicio del texto, de las mil voces que constituyen ese vasto locutorio que es la sociedad (García Méndez 13).

Es así como puede hablarse de un *dialogismo ampliado* al que se suma la propia voz del lector, con sus ideas, su situación histórica, su estado psicológico y su contexto social, como parte de las relaciones dialógicas que sustentan la comunicación, de las cuales la novela polifónica es, a un tiempo, manifestación y representación. Cabe resaltar que, en ninguno de los trabajos que revisé sobre *LGM*, se toma en cuenta que, para Bajtín, el dialogismo de las novelas polifónicas termina incluyendo las perspectivas del lector. Esta omisión ha derivado en que los estudiosos de la novela no intenten hacerse conscientes acerca de su propio contexto y, por lo tanto, se sumen o disientan con las voces representadas en el libro, falseando, así, el verdadero significado de la polifonía. En consecuencia, mi tesis es el primer trabajo que contempla a *LGM* como una novela polifónica en el sentido más profundo que Bajtín le daba al término: una obra de arte con un significado propio, capaz de retratar la complejidad del encuentro de perspectivas sin tomar partido.

Considero que esta noción complementa la *dimensión hilica* de las novelas señalada por García Méndez, quien la define como “el conjunto de su masa verbal [de la novela] en tanto que constituido por fragmentos de discursos que tienen una existencia concreta fuera del mundo novelesco, que ese fuera sea o no la sociedad de referencia de

la novela” (García Méndez 14). Este crítico reconoce que un libro polifónico es un crisol de voces distintas tomadas de la sociedad y recreadas por el novelista, el cual convive con las perspectivas de los lectores.

Con base en lo anterior, sostengo que hacer una interpretación polifónica de un libro supone, en primer término, reconocer esta *polifonía extendida*: saber que la conciencia del lector es parte de las voces que habrán de interactuar con las de la novela. Ulteriormente, es necesario no acallar la propia voz, mas asegurarse de que ésta no impida que escuchemos la multiplicidad de perspectivas de las que una novela polifónica da cuenta, pues es con ellas —y no con los personajes individuales ni con las creencias de un autor— con las que se debe dialogar.

2.3.3. La novela polifónica en Latinoamérica

No ha escapado a los teóricos literarios que Mijaíl Bajtín habló por primera vez de la novela polifónica revisando un *corpus* particular —Dostoievski y sus antecesores—, de tal suerte que existen dudas acerca de si dicha herramienta puede utilizarse de manera universal para otros libros de diferentes latitudes y de distintas tradiciones literarias, pese a la amplitud —descrita anteriormente— que el dialogismo tenía para el pensador ruso. La pregunta es muy bien resumida por Javier García Méndez: “¿es posible que la novela latinoamericana, avatar de la novela europea —como otras novelas ‘periféricas’— pero surgida de un contexto radicalmente diferente al europeo, tenga características propias que impidan servirse de ella para ilustrar los rasgos de su matriz formal?” (García Méndez 11).

Para responder a lo anterior, debe tenerse presente que los alcances de la teoría de Bajtín y de la polifonía que propuso en ella están relacionados, por un lado, con la

amplitud que para él tenía el fenómeno del dialogismo y, simultáneamente, con su manera de entender el fenómeno estético. Según García Méndez, el teórico ruso comprendía el material poético no sólo como un objeto al que la actividad creadora da forma (una perspectiva lingüística, hija del formalismo en el caso de la literatura), sino como enunciados no neutros, contextualizados social e históricamente (García Méndez 13-14).

Esta complejidad discursiva cumple una doble función: por un lado, enriquecer la manera de entender las obras artísticas, viéndolas como enunciados de un diálogo y, por otro, como quedó señalado más arriba, reconocer la multiplicidad de voces en disputa que integran la naturaleza dialógica de las novelas polifónicas. Estos principios son universales a la comunicación y permiten, *a priori*, utilizar la perspectiva teórica de Bajtín para acercarse a la novela polifónica latinoamericana, si es que ésta, en efecto, existe. Por ello:

El valor del aporte de Bajtín a la teoría de la novela moderna no puede ser ignorado. Más que ninguna otra cosa, esa teoría opera en un giro copernicano en relación con la historia del género novelístico según la tradición hegeliana nos lo había legado —en particular, a través de Lukács—, y pone de manifiesto una realidad distinta, más rica, más abarcadora, no solo en la novela misma sino en la práctica literaria en general, en las relaciones que mantiene con la historia y con las formaciones sociales, en la función estética y en la cultura en general (García Méndez 10).

Ahora bien: no es solamente que sea metodológicamente correcto utilizar la polifonía como categoría analítica para el caso de las novelas de Iberoamérica, sino que la polifonía es un rasgo que ha estado presente en la narrativa producida en esta región desde que se empezó a cultivar el género novelesco.

García Méndez señala que desde *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, hay una tendencia hacia la polifonía, es decir, un esfuerzo por

presentar una mezcla de discursos, que, en ese caso en particular, le sirvió a Lizardi para oponerse a la monológica (y autoritaria) Corona española y para disimular sus opiniones en la variedad de caracteres de sus personajes.

Empero, añade García Méndez, desde Lizardi hasta *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, esta tendencia hílca y polifónica se queda más en una intención que en una realidad estética, pues los novelistas son incapaces de aprehender e incorporar orgánicamente a sus escritos las hablas populares. Irónicos, paternalistas, condescendientes o folclorizantes, en el siglo XIX y a principios del siglo XX, los escritores siempre retrataron en sus novelas al habla popular como el habla de alguien más, distinto del narrador, no como un discurso orgánico y autosuficiente. De acuerdo con García Méndez, en la primera mitad del siglo XX la novela latinoamericana se polifonizó de manera decidida: en *Macunaíma*, de Mário de Andrade, así como en las obras de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias y Jacques Roumain:

se encuentran, en germen o agraz, numerosos rasgos hílcos que caracterizan a la nueva novela latinoamericana, es decir, la que, al término de una lucha prolongada contra su doble grave y recalcitrante, emerge nítidamente a mediados del presente siglo [XX] y a propósito de la cual se ha podido decir que parece deliberadamente escrita para dar la razón a Bajtín. La ruidosa incorporación de todas las voces sociales, de sus transfiguraciones y estilizaciones paródicas, la irreverencia ante el purismo de la lengua académica, la invención léxica, la dislocación de las formas sintácticas, se convertirán en rasgos distintivos de la línea principal de esta novela. Y esos rasgos influirán fuertemente en la novela latinoamericana, modificando su naturaleza retórica, temática y poética (García Méndez 28).

Así, la obra novelística de Mario Vargas Llosa se inscribe en un periodo de la literatura iberoamericana en el que finalmente la polifonía deja de ser una directriz y se convierte en una realidad narrativa. El proceso mediante el cual surge la conciencia literaria que hace nacer la polifonía corre parejo con el camino que va de la “ciudad ordenada”,

“letrada” y europeizada que describe Ángel Rama en *La ciudad letrada*, y que se transforma, con el paso del tiempo, según el mismo autor, en una ciudad “modernizada”, “politizada” y “revolucionada”. En consecuencia, por todos los argumentos anteriormente mencionados, es claro que resulta pertinente analizar *LGM* como un libro polifónico.

Ahora, ya que he definido en qué consiste la polifonía de acuerdo con Bajtín y por qué motivo *LGM* puede estudiarse desde dicha perspectiva, en el siguiente capítulo me dedicaré a demostrar que dicha obra es, de hecho, polifónica.

3. *La guerra del fin del mundo*: novela polifónica

Ya que quedó asentado el concepto de polifonía y sus principales características, en este capítulo probaré que *LGFM* puede, efectivamente, contarse entre las novelas polifónicas. Para ello, tomando como referencia el marco teórico, en primer término, demostraré que en el libro aparecen retratadas diversas voces hílicas, es decir, las perspectivas de distintos sectores sociales con visiones de mundo contrapuestas. Posteriormente, dado que la polifonía es un principio estético manifiesto y observable en el discurso, daré cuenta de cómo es que está construida la polifonía en este texto; así, analizaré los recursos estructurales, narratológicos y estilísticos que construyen la polifonía al interior de *LGFM*. Por último, no todos los autores consideran que *La guerra...* sea un libro polifónico; en consecuencia, debatiré y argumentaré con aquellos autores que, explícita o implícitamente, niegan que las ideas de Mijaíl Bajtín son plenamente aplicables a la sexta novela de Vargas Llosa. Como se verá más adelante, son las lecturas políticas e ideológicas —más que las literarias— las que provocan este rechazo; sin embargo, dichos desencuentros fueron previstos por el propio Bajtín al describir el fenómeno que he denominado anteriormente como *dialogismo ampliado*.

3.1. Dimensión híllica: diversas visiones del mundo retratadas

De acuerdo con Javier García Méndez, la dimensión híllica es una de las características de la polifonía. Esto quiere decir que las voces que aparecen retratadas al interior de una novela, las cuales —según Bajtín— requieren tener independencia y estar claramente diferenciadas entre sí, deben tener una correspondencia en el mundo objetivo, es decir, en el universo extraliterario.

Al hablar acerca de la Guerra de Canudos en “Así escribí ‘La guerra del fin del mundo’: autobiografía literaria de Vargas Llosa”, el autor ha reflexionado explícitamente acerca de la dimensión hídica de su libro, reconociendo la existencia de distintos actores en el conflicto bélico. Por un lado, los republicanos positivistas, asentados en el sur de Brasil, fervientes creyentes en el progreso; luego están los líderes políticos de Bahía que, de la mano de los terratenientes, representan al Brasil monárquico, temeroso de ver declinar su poder político y económico con los cambios que le sucedieron a la instauración de la República; además, los sertaneros, gente secularmente apartada de los conflictos históricos globales, dedicada a luchar con su entorno; finalmente, los extranjeros que vienen a América Latina para cumplir en esta región sus anhelos, proyectando no lo que sucede en este territorio, sino lo que ellos quieren que sea, de tal suerte que resultan incapaces de entender este continente.

Tales son los diversos sectores que hasta ahora se dibujan. Sin embargo, concediéndole la razón a Roland Barthes en “La muerte del autor”, no son siempre los autores quienes comprenden mejor sus propias creaciones, puesto que, de acuerdo con Ángel Rama en “Una obra maestra del fanatismo artístico”, no son cuatro, sino siete “agrupamientos”, mundos y voces distintas los que aparecen en el libro. Es muy importante señalar que, como quedó consignado en el marco teórico, la alteridad y el enfrentamiento de perspectivas opuestas puede ser tematizado en escritos monológicos; empero, las novelas polifónicas están estructuradas a partir del dialogismo, de la multiplicidad de voces distintas. Para Rama¹¹, *LGFM* está construida mediante una serie

¹¹ Me pareció más exhaustiva y adecuada la clasificación propuesta por Rama que la sugerida por Gilberto Domingo Varas Loli, para quien: “El positivismo y el milenarismo, el monarquismo versus el republicanismo, el escepticismo y el pragmatismo son las ideologías y visiones en pugna [...encarnadas por el] anarquista y frenólogo Galileo Gall, el Consejero, el coronel Moreira César, el periodista miope y el barón de Cañabrava” (Varas Loli 95). Varas Loli lleva a cabo, según sus propias categorías, una comprobación acerca del carácter polifónico de la novela.

de oposiciones pareadas entre sectores sociales escindidos, la cual se articula para narrar el conflicto de Canudos. A continuación, enumeraré los grupos propuestos por Rama, comprobando su existencia al interior de la narración. El primer paso para demostrar que *La guerra...* es polifónica consiste en probar la existencia de diversas voces con una dimensión hílica.

a) Civilización y barbarie

Los primeros dos grupos que componen la novela no fueron, en realidad, trazados por Vargas Llosa, sino que —señala Ángel Rama— se remontan a los modelos del siglo XIX, visibles en *Los sertones*, de Euclides da Cunha, y en *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento: la civilización europea y progresista contra la barbarie americana y primitiva; en *LGM*, el “esquema central es el enfrentamiento de Conselheiro y sus tradicionalistas yagunzos religiosos con el Ejército republicano procedente del sur modernizado (Río, Sao Paulo, Río Grande do Sul)” (Rama “Una obra...” 11). Para comprender a cabalidad este choque de perspectivas, vale la pena recordar:

Euclides, ingeniero militar, escritor y periodista, compartía inicialmente las mismas sensibilidades y juicios acerca de la barbarie sertaneja y el fin civilizatorio de la República. Acompañó al ejército federal en la última campaña como corresponsal de guerra del diario *O Estado de São Paulo*. Permaneció en Canudos desde agosto a octubre de 1897. En sus notas se advierte la influencia de Taine, ya que sus relatos atienden al patrón raza, medio, momento y al archivo de ideas positivistas de la época. Da Cunha se había formado en la escuela militar que contó entre sus profesores a Benjamin Constant. Su mirada de la barbarie ha sido muchas veces comparada con el *Facundo* de Sarmiento, que comparte entre otros rasgos el ser textos sobre las fronteras físicas y culturales. Da Cunha describe todas las anomalías y desviaciones del nordeste. El sertón es un paisaje incoherente, ilógico, cataclísmico; la psicología de los rebeldes es de un “heroísmo mórbido”, dominado por impulsos casi animales, de mentes hipnotizadas y monstruosas. El Conselheiro es “una especie bizarra de gran hombre en sentido invertido”, representación cabal de todas las malformaciones del subsuelo popular de Brasil (Funes 78-79).

La perspectiva que Euclides da Cunha manifiesta en *Los sertones* es muy clara: “Estamos condenados a la civilización. O progresamos o desaparecemos” (Da Cunha 80). La división entre civilización y barbarie, según Da Cunha, es producto de procesos históricos diferenciados entre el sur y el norte de Brasil:

Son dos historias diferentes, en que se asientan movimientos y tendencias opuestas. Dos sociedades en formación, alejadas por destinos rivales; una del todo diferente al modo de ser de la otra, aunque ambas, sin embargo, se desenvuelven bajo los influjos de una administración única. Al paso que en el sur se dibujaban nuevas tendencias, una subdivisión mayor en la actividad, mayor vigor en el pueblo más heterogéneo, más vivaz, más práctico y aventurero, un amplio movimiento progresista; en suma, todo esto contrastaba con las agitaciones, a veces más brillantes pero siempre menos fecundas, del norte —capitanías dispersas e incoherentes, ligadas a la misma rutina, amorfas e inmóviles, en estrecha función de los documentos enviados por la Corte remota (Da Cunha 90).

Esta división de puntos de vista individuales, que representan, a su vez, perspectivas socio-históricas definidas (voces hílicas), puede verse explícitamente representada en el siguiente fragmento de *La guerra...*, donde se lee, desde el punto de vista de los sertaneros, el (des)conocimiento de las otras voces que componen la novela, el (des)encuentro de sectores claramente diferenciados. Para los sertaneros, la República, literalmente, no significó, en un inicio, nada:

¿Cuándo se enteraron el Consejero y su corte de penitentes que en 1888, allá lejos, en esas ciudades cuyos nombres incluso les sonaban extranjeros —São Paulo, Río de Janeiro, la propia Salvador; capital del Estado— la monarquía había abolido la esclavitud y que la medida provocaba agitación en los ingenios bahianos que, de pronto, se quedaron sin brazos? [...]

Y es probable que, al año siguiente, el Consejero y su estela se enteraran con el mismo retraso que la nación a la que sin saberlo pertenecían había dejado de ser Imperio y ahora era República. Nunca llegaron a saber que este acontecimiento no despertó el menor entusiasmo en las viejas autoridades, ni en los ex propietarios de esclavos (seguían siéndolo de cañaverales y rebaños) ni en los profesionales y funcionarios de Bahía que veían en esta mudanza algo así como el tiro de gracia a la ya extinta hegemonía de la ex capital (Vargas Llosa *La guerra...* 46-47).

Poco después, queda claro que sus preocupaciones son otras:

Por lo demás, ¿qué había cambiado para ellos ahora que había presidente en vez de Emperador en la atormentada tierra del norte? ¿No seguía luchando contra la esterilidad del suelo y la avaricia del agua el labrador para hacer brotar el maíz, el frejol, la papa y la mandioca y para mantener vivos a los cerdos, las gallinas y las cabras? ¿No seguían llenas de ociosos las aldeas y no eran todavía peligrosos los caminos por los bandidos? ¿No había por doquier ejércitos de pordioseros como reminiscencia de los estragos de 1877? ¿No eran los mismos los contadores de fábulas? ¿No seguían, pese a los esfuerzos del Consejero, cayéndose a pedazos las casas del Buen Jesús? (Vargas Llosa *La guerra...* 47-48).

Además, se hace patente la hostilidad con la que el Consejero y sus hombres ven a los republicanos:

Pero sí, algo cambió con la República. Para mal y confusión del mundo: la Iglesia fue separada del Estado, se estableció la libertad de cultos y se secularizaron los cementerios [...] el Consejero, antes de ir a rezar a la iglesia de la Concepción, dio a los seres de ese apartado rincón una grave primicia: el Anticristo estaba en el mundo y se llamaba República (Vargas Llosa *La guerra...* 48-49).

Mientras tanto, la República se abanderaba bajo un puñado de ideales con los que creía favorecer a los desarrapados del Sertón con el manto de la civilización. El pensamiento republicano está cifrado en la vida del coronel Moreira César:

Lo recuerdan convertido en el brazo derecho del Presidente Floriano Peixoto, aplastando con mano de hierro todas las sublevaciones que hubo en los primeros años de la República y defendiendo, en ese periódico incendiario, *O Jacobino*, sus tesis a favor de la 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 (Vargas Llosa *La guerra...* 249-250).

Inmediatamente después, se consigna la perspectiva que los republicanos sureños mantienen hacia los rebeldes de Canudos: los ven como seres atrasados, cómplices del orden monárquico y retrógrada. Éstas son las palabras de Moreira César:

El Séptimo Regimiento está aquí para develar 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 país sea un país moderno. De ciertos curas fanáticos que no se resignan a la separación de la

Iglesia y el Estado porque no quieren dar al César lo que es del César [...]. Pero están engañados. Ni los aristócratas, ni los curas, ni Inglaterra, volverán a dictar la ley en Brasil (Vargas Llosa *La guerra...* 250-251).

La escisión entre civilización y barbarie también puede apreciarse entre los sertaneros y Galileo Gall, quien apoya el movimiento milenarista encabezado por el Consejero no por lo que realmente es, sino porque proyecta sobre ellos los principios anarquistas y revolucionarios con los que creció en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Al conversar con uno de los capangas (antiguo criminal) de las fuerzas rurales de Canudos, el choque entre el pensamiento progresista y la religiosidad se hace patente en las ideas del desconcertado Galileo Gall:

Le pregunté si estaban preparados para nuevos ataques, pues la burguesía reacciona como fiera cuando se atenta contra la sacrosanta propiedad privada. Me dejó de una pieza murmurando que el dueño de todas las tierras es el Buen Jesús y que, en Canudos, el Consejero está erigiendo la iglesia más grande del mundo. Traté de explicarle que no era porque construían iglesias que el poder había enviado soldados contra ellos, pero me contestó que sí, que era precisamente por eso, pues la República quiere exterminar la religión (Vargas Llosa *La guerra...* 149-150).

Un asunto sobre el cual debo llamar la atención es que la dicotomía civilización y barbarie fue inventada por los que podrían denominarse —irónicamente—, según estas propias categorías, *civilizados*, es decir, gente como Domingo Faustino Sarmiento, Euclides da Cunha y el propio Mario Vargas Llosa. Al respecto, Claude Lévi-Strauss ofrece una argumentación pertinente en “Raza e historia”, donde explica que todas las sociedades tienden a vindicar sus propias características por encima de las de otros grupos humanos, repudiando formas culturales extrañas con las cuales no se sienten identificadas; esta actitud —bien arraigada en el hombre— ha llevado a Occidente a afirmar que hay una sola corriente progresiva y teleológica de desarrollo civilizatorio (similar a la evolución biológica), y que cualquier sociedad distinta es “bárbara” o, en el

mejor de los casos, similar a lo que los pueblos “civilizados” fueron en el pasado. Lévi-Strauss señala atinadamente que es intelectualmente incorrecto creer en un único progreso lineal; por otra parte, es inadecuado juzgar a otras culturas tomando como parámetro ideal valores propios, que para los otros grupos pueden tener poco o ningún significado (Lévi-Strauss 73-77). A esto habría que añadir que, en este mundo posindustrial y globalizado, ante crisis ecológicas, sociales y culturales como las que se atraviesan en el orbe entero, la primacía del modelo civilizatorio occidental (cuyo fin es impulsar irrestrictamente la tecnología y la economía) está en entredicho. En este tenor, otra prueba del carácter polifónico del libro es que, al describir los conflictos y las batallas desde el punto de vista de los alzados de Canudos, se recrea su visión del mundo:

Pero la lógica de los elegidos del Buen Jesús no era la de esta tierra. La guerra que ellos libraban era sólo en apariencia la del mundo exterior, la de uniformados contra andrajosos, la del litoral contra el interior, la del nuevo Brasil contra el Brasil tradicional. Todos los yagunzos eran conscientes de ser sólo fantoches de una guerra profunda, intemporal y eterna, la del bien contra el mal, que se venía librando desde el principio del tiempo (Vargas Llosa *La guerra...* 194).

b) Fuerzas políticas locales

La segunda oposición de grupos representados en la novela está formada por las dos fuerzas políticas locales de Bahía, que se encuentran enfrentadas, enemistadas. Por un lado, los herederos de la tradición del Imperio, cercanos a terratenientes esclavistas, que no perdieron su influencia política debido la distancia que separa a Bahía, en el norte, de Río de Janeiro y São Paulo, en el sur (el corazón del progresismo positivista); por el otro lado, los republicanos de la región, liderados por Epaminondas Gonçalves, reunidos en torno al diario liberal *Jornal de Notícias* y a las fuerzas de la zona del Partido Republicano Progresista. Ángel Rama señala:

la oposición entre los monárquicos regionales de Bahía y los republicanos también regionales, quienes se encuentran enzarzados en una lucha primitiva, arcaica respecto a la que ya ha vencido en la capital aunque anunciadora de la misma convergencia hacia un statu quo: una Restauración burguesa luego de la Revolución republicana que ha derribado a la Monarquía (Rama “Una obra...” 11).

Esta dicotomía está explícitamente referida por el citado líder republicano de Bahía, quien busca ganar lugares por encima de las reminiscencias monárquicas y así se lo comunica al anarquista Galileo Gall:

—Pero los enemigos de nuestros enemigos son nuestros amigos —afirmó Epaminondas Gonçalves, dejando de taconear—. Bahía es un baluarte de terratenientes retrógrados, de corazón monárquico, pese a que somos República hace ocho años. Si para acabar con la dictadura del Barón de Cañabrava sobre Bahía es preciso ayudar a los bandidos y a los sebastianistas del interior, lo haré. Nos estamos quedando cada vez más rezagados y más pobres. Hay que sacar a esta gente del poder, cueste lo que cueste, antes de que sea tarde. Si lo de Canudos dura, el Gobierno de Luis Viana entrará en crisis y, tarde o temprano, habrá una intervención federal. En el momento que Río de Janeiro intervenga, Bahía dejará de ser el feudo de los Autonomistas (Vargas Llosa *La guerra...* 122).

En realidad, el momento en que esta pugna se ve más clara es en el capítulo II de la segunda parte de la novela, que lleva como subtítulo “EL PARTIDO REPUBLICANO PROGRESISTA ACUSA AL GOBERNADOR Y AL PARTIDO AUTONOMISTA DE BAHÍA DE CONSPIRAR CONTRA LA REPÚBLICA PARA RESTAURAR EL ORDEN IMPERIAL OBSOLETO”. Se trata de la recreación ficcional de una transcripción de una sesión de la Asamblea Legislativa de Bahía, en la que los autonomistas y los republicanos debaten, mostrando los argumentos y motivos por los cuales desconfían unos de otros.

La discusión es un verdadero contrapunto en la que las acusaciones de un grupo se responden con la de sus contendientes. Epaminondas Gonçalves “acusó formalmente al gobernador del Estado de Bahía, Excmo. Sr. don Luis Viana, y a los grupos tradicionalmente vinculados a barón de Cañabrava [...] de haber atizado la rebelión de

Canudos, con ayuda de Inglaterra, a fin de producir la caída de la República” (Vargas Llosa *La guerra...* 224). Ante los embates, la respuesta:

El vicepresidente del Partido Autonomista y presidente de la Asamblea Legislativa, Excmo. Caballero don Adalberto de Gumucio, dijo que era una infamia sugerir siquiera que alguien como el barón de Cañabrava, prohombre bahiano gracias a quien este Estado tenía carreteras, ferrocarriles, puentes, hospitales de Beneficencia, escuelas y multitud de obras públicas, pudiera ser acusado, y para colmo *in absentia*, de conspirar contra la soberanía brasileña (Vargas Llosa *La guerra...* 226).

Los autonomistas, consternados y amenazados por la perspectiva y los intereses republicanos, “no podía[n] entender que se enviaran telegramas llamando a Bahía a un jacobino como el coronel Moreira César, cuyo sueño, a juzgar por la crueldad con que reprimió el levantamiento de Santa Catalina, era colocar guillotinas en las plazas del Brasil y ser el nuevo Robespierre nacional” (Vargas Llosa *La guerra...* 228). La discusión sigue así por muchas páginas. Antes de pasar al inciso siguiente, vale la pena recordar, para dejar clara la perspectiva de los monarquistas de Bahía, los argumentos que circulan entre ellos a la llegada del barón de Cañabrava a Brasil, pues, al hacerlo, queda clara su posición antagónica contra los republicanos:

—Es decir, el Gobierno y el Congreso oficializan la tesis de la conspiración —lo interrumpió Adalberto de Gumucio—. Es decir, los fanáticos sebastianistas quieren restaurar el Imperio, con ayuda del conde de Eu, de los monárquicos, de Inglaterra y, por supuesto, del Partido Autonomista de Bahía. Todas las patrañas estúpidas de la ralea jacobina convertidas en verdad oficial de la República (Vargas Llosa *La guerra...* 279).

Poco después, el Barón de Cañabrava intenta convencer a sus amigos de que las fuerzas conservadoras de Bahía serán capaces de resistir el embate de los “jacobinos”:

—Nadie nos va a arrebatar lo que es nuestro. ¿No están, en este cuarto, el poder político de Bahía, la administración de Bahía, la justicia de Bahía, el periodismo de Bahía? ¿No están aquí la mayoría de las tierras, de los bienes, de los rebaños de Bahía? Ni el coronel Moreira César puede cambiar eso. Acabar con nosotros sería acabar con Bahía, señores. Epaminondas Gonçalves y quienes lo siguen son una

curiosidad extravagante en esta tierra. No tienen ni los medios ni la gente, ni la experiencia para tomar las riendas de Bahía aunque se las pongan en las manos (Vargas Llosa *La guerra...* 250).

Por si fuera poco, el coronel Moreira César, representante de la clase militar más jacobina de Río de Janeiro, habla explícitamente de los conflictos políticos locales, ante los que, afirma, se quiere mantener ajeno: “—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—” (Vargas Llosa *La guerra...* 284).

Todos estos diálogos dan cuenta de que, en efecto, al interior de *La guerra...* está reflejada, como señala Rama, la oposición de fuerzas políticas locales, con sus respectivas perspectivas.

c) Intelectuales nacionales y extranjeros

Las fuerzas políticas locales se enfrentan para ver quién mantiene el control de Bahía y los hombres más occidentalizados de Brasil combaten a los apartados sertaneros de Canudos. Además, *LGM* incluye una tercera dicotomía, que consiste en los intelectuales extranjeros opuestos a los intelectuales locales. Los brasileños viven, como el gabinete de los *científicos* de Porfirio Díaz, entregados a los ideales positivistas: el progreso, la ciencia, el desarrollo social, la verdad y las instituciones. En contraposición, Vargas Llosa añadió al...

extranjero que viene a América Latina con el fin de encontrar sus visiones personales, su utopía. Este es un aspecto importante de nuestra historia: extranjeros que vienen a Latinoamérica y no ven lo que es, sino lo que les gustaría que fuera para que ellos pudiesen satisfacer sus visiones personales. Tenemos una larga lista de personas de este tipo, empezando por Colón, por supuesto. Él quería

llegar a la India; tropezó con América y vio en ella la India (Vargas Llosa “Así escribí...”).

Tanto el propio Vargas Llosa como Ángel Rama y Varas Loli reconocen que la presencia de Gall en la novela es enteramente una invención del autor, esto es, que no tiene fundamento en la obra de Euclides de Cunha. Para Rama, los sectores representados pueden caracterizarse de la siguiente manera:

Se trata de las interpretaciones doctrinales que de la historia de Canudos ofrecen los intelectuales desde sus respectivos corpus ideológicos, las cuales los conducen a la acción: los intelectuales que llamaríamos revolucionarios (los anarquistas de fines del XIX) están representados por el europeo Galileo Gall cuya mecanicidad doctrinal, más que el anarquismo, traduce la frenología, y cuyo desenfoque respecto a la realidad de lo que está ocurriendo delata sus orígenes foráneos, sus doctrinas igualmente foráneas nacidas de otras circunstancias históricas y a las cuales debe su errátil comportamiento con los nativos (Rama “Una obra...” 11).

Una observación que debo hacer es que, tanto para Rama como para Varas Loli, la figura de Galileo Gall se opone al periodista miope, ya que éste, al ser *alter ego* del propio Euclides de Cunha¹², sería un buen ejemplar del intelectual local, positivista, soñador y poeta. Rama señala que los “intelectuales que llamaríamos nacionales y modernizados quedan representados por el ‘periodista miope’” (Rama “Una obra...” 11). Sin embargo, al revisar la caracterización que se hace de éste, aunque sí es un intelectual y puede incluirse en dicha voz hílca, puesto que sueña con convertirse en un gran escritor, lee mucho y comparte el oficio con el autor de *Los sertones*, dista mucho de abrazar plenamente los ideales positivistas. Por ello, al conversar con Epaminondas Gonçalves, el periodista confiesa que, en realidad, es más bien apolítico:

¹² Para justificar esta aseveración, Loli cita un artículo de Horst Nitschack (Varas Loli 83). Sin embargo, en el texto de Nitschack no sólo no se encuentra la afirmación que Loli le atribuye, sino que se lee otra parcialmente contraria: “Pero, como en el caso del ‘periodista miope’ (que se queda sin nombre en toda la novela) que algunos críticos proponen identificar con el propio Euclides da Cunha, predomina claramente la parte ficcional sobre la referencial, que en el caso del periodista además es altamente especulativa” (Nitschack 125).

—Y, además, es hacer patria, contribuir a una buena causa nacional —dice Epaminondas Gonçalves—. Porque usted es uno de los nuestros, ¿no es verdad?
—No sé qué soy, señor —responde el periodista, con esa voz tan desigual como su físico: a ratos atiplada y a ratos grave, con eco—. No tengo ideas políticas ni me interesa la política (Vargas Llosa *La guerra...* 238).

Un hombre que no tiene ideas no puede ser representante de los “intelectuales” que realizan “interpretaciones doctrinales” con base en sus “corpus ideológicos”. Otros muchos elementos alejan al periodista miope de la imagen que de él propone Ángel Rama: va como observador y no como combatiente o dirigente al enfrentamiento de Canudos, jamás manifiesta creer en los valores republicanos, termina pidiéndole trabajo al barón de Cañabrava (representante de la monarquía) y, lejos de creer en Brasil, vive inmerso en vagos sueños líricos.

En realidad, la oposición entre idealistas progresistas locales y extranjeros se dibuja de manera más clara entre Galileo Gall y Epaminondas Gonçalves. Hay una escena en que esto se aprecia fácilmente: Gall está recostado en su hotel y, afuera, el Partido Republicano Progresista sostiene un mitin. Se oyen las tesis de los intelectuales brasileños:

Sin darse cuenta, su atención se ha ido desviando de Rufino a la voz que viene de afuera: «La autonomía regional y la descentralización son pretextos que utilizan el gobernador Viana, el barón de Cañabrava y sus esbirros para conservar sus privilegios e impedir que Bahía se modernice igual que los otros Estados del Brasil. ¿Quiénes son los Autonomistas? ¡Monárquicos emboscados que si no fuera por nosotros, resucitarían al Imperio corrupto y asesinarían a la República! Pero el Partido Republicano Progresista de Epaminondas Gonçalves se lo impedirá...» (Vargas Llosa *La guerra...* 104).

Entonces, siendo consecuente con los ideales anarquistas que Gall proyecta en América, reacciona con escepticismo, celebrando la indiferencia de los bahianos:

«Su indiferencia es sabia», piensa Galileo Gall. ¿De qué les sirve a las gentes de Queimadas saber que el Partido Autonomista del barón de Cañabrava está en contra del sistema centralista del Partido Republicano y que éste combate el

descentralismo y el federalismo que propone su adversario? ¿Tienen algo que ver con los intereses de los humildes las querellas retóricas de los partidos burgueses? Hacen bien en aprovechar la feria y desinteresarse de lo que dicen los del tabladillo (Vargas Llosa *La guerra...* 104).

En general, las cartas de Galileo Gall, donde lo mismo circulan las ideas de Mijaíl Bakunin que de Karl Marx, son una muestra de los ideales anarquistas y revolucionarios que contradicen el jacobinismo de los liberales:

Le dije que abolir la propiedad y el dinero y establecer una comunidad de bienes, se haga en nombre de lo que se haga, aun en el de las abstracciones gaseosas, es algo atrevido y valioso para los desheredados del mundo, un comienzo de redención para todos. Y que estas medidas desencadenarán contra ellos, tarde o temprano, una dura represión, pues la clase dominante jamás permitirá que cunda semejante ejemplo: en este país hay pobres de sobra para tomar todas las haciendas (Vargas Llosa *La guerra...* 151).

Los choques entre estos dos bandos se muestran desde el inicio de la novela, cuando Galileo Gall se presenta en el periódico de Gonçalves para apoyar el movimiento de Canudos: cada uno de ellos interpreta los hechos desde su propio horizonte:

—¿Usted pretende que publiquemos esto? —pregunta el director, agitando el papelito [...]

Epaminondas Gonçalves queda como dudando entre reír o enojarse. El hombre sigue de pie, muy serio, observándolo. El director opta por llevarse el papel a los ojos:

—«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» —lee, despacio—. ¿Se puede saber quién convoca a este mitin?

—Por ahora yo —contesta el hombre, en el acto—. Si el *Jornal de Notícias* quiere auspiciarlo, *wonderful*.

—¿Sabe usted lo que han hecho éstos, allá en Canudos? —murmura Epaminondas Gonçalves, golpeando el escritorio—. Ocupar una tierra ajena y vivir en promiscuidad, como los animales.

—Dos cosas dignas de admiración —asiente el hombre de oscuro—. Por eso he decidido gastar mi dinero en este aviso (Vargas Llosa *La guerra...* 26).

Así, queda claro que, en efecto, difieren la perspectiva de los intelectuales locales y de Galileo Gall, extranjero.

d) “Cultura del cuero” y yagunzos de Canudos

De acuerdo con Rama, en *LGM*, las historias de Rufino, Jurema y Caifás, así como la persecución de Galileo Gall, sirven para describir a la población sertanera (llamada cultura del cuero) que no está sumergida en la apocalíptica visión con la que el Consejero adoctrinó a quienes se fueron con él a Canudos:

Sin esa historia careceríamos de una visión de los hombres de pueblo del sertón con sus especificidades culturales, anteriores y posteriores a la prédica religiosa del Consejero. Efectivamente, estos personajes son sertanejos, pero no son seguidores de su doctrina, aunque la respeten: sólo los azares de sus vidas los llevan a Canudos (Rama “Una obra...” 12).

También Patricia Montenegro delinea específicamente el grupo constituido por Jurema y Rufino:

Vargas Llosa contrapone dos modos de vida totalmente incompatibles, así como para Galileo Gall el honor no tiene sentido, para Jurema y Rufino, el anarquismo de Galileo y su entusiasmo por unirse a los yagunzos, son absurdos. Cada parte podría representar un microcosmos de cultura con valores diferentes que se tocan irrumpiendo mutuamente sus ejes hasta provocar el desequilibrio de la otra (Montenegro 318).

En efecto, a lo largo de la novela figuran distintos personajes de los Sertones (el Beatito, el León de Natuba, los hermanos Vilanova, Antonio el Fogueteiro, María Cuadrado, así como los cangaceiros João Abade, João Grande, Pajeú y Pedrão); sin embargo, todos ellos orbitan en torno al Consejero, es decir: desde que aparecen, el relato de sus vidas se construye en torno a la relación de sus experiencias particulares con el movimiento que habría de derivar en la Guerra de Canudos. En cambio, el desarrollo de las historias de Rufino, Jurema y Caifás permite representar la mentalidad sertanera aislada del alzamiento milenarista.

Las características de la cultura del cuero están perfectamente descritas en el siguiente pasaje de *Los sertones*, de Euclides da Cunha¹³:

Y allí están con sus ropas características, sus hábitos antiguos, su extraño aferrarse a sus costumbres más remotas, su sentimiento religioso llevado casi, al fanatismo, y su exagerada preocupación por la honra y su bellissimo folclore, con rimas de tres siglos.

Raza fuerte y antigua, de caracteres definidos e inmutables aun en las mayores crisis, cuando la ropa de cuero del vaquero se convierte en la armadura flexible del jagunço, oriundo de todos los elementos convergentes de todos los puntos, sin embargo diferente de las demás de este país, ella es innegablemente un expresivo ejemplo de lo que significan las reacciones del medio (Da Cunha 110).

En *LGM*, los rasgos de este sector social se van dibujando lentamente por el contraste que se genera entre ellos al compararlos con los alzados de Canudos y los intelectuales.

En primer lugar, al intentar entender a Rufino, sorprende a Galileo Gall las supersticiones de los sertaneros y en su cerrado sentido del honor:

«Es una conjunción poco común», piensa. Orientación y Concentración son afines, desde luego, y nada más normal que encontrarlas en alguien que se pasa la vida recorriendo esta inmensa región, guiando viajeros, cazadores, convoyes, sirviendo de correo o rastreando el ganado extraviado. Pero ¿y la Maravillosidad? ¿Cómo congeniar la propensión a la fantasía, al delirio, a la irrealidad, típica de artistas y gentes imprácticas, con un hombre en el que todo indica al materialista, al terráqueo, al pragmático? (Vargas Llosa *La guerra...* 101).

Este rasgo, medianamente velado en Rufino, le parece visible en Jurema: “En [ella], en cambio, esta vocación anticientífica —salir del campo de la experiencia sumirse en la fantasmagoría y la ensoñación— es evidente” (Vargas Llosa *La guerra...* 103). Galileo Gall añade a esta incomprensión, la del código de honor de Rufino, su falta de fe religiosa, ante la cual se siente igualmente sorprendido:

Galileo ha estudiado su comportamiento, tomando notas sobre él: «Lee en el cielo, en los árboles, en la tierra como en un libro; es hombre de ideas simples, inflexibles, con un código moral que ha brotado de su comercio con la naturaleza

¹³ Debe resaltarse que la descripción es muy ilustrativa, pero que, al mismo tiempo, muestra a los sertaneros como gente atrasada. La lúcida mirada de Da Cunha estaba, sin embargo, atravesada transversalmente por la oposición entre civilización y barbarie.

y con los hombres, no del estudio pues no sabe leer, ni de la religión, ya que no parece muy creyente» [...] ¿La Maravillosidad se manifiesta, tal vez, en el extraño sentido del honor que muestra, en eso que podría llamarse la imaginación ética del hombre que lo conducirá a Canudos? (Vargas Llosa *La guerra...* 102-107).

A lo largo de todo el libro la persecución que lleva a cabo Rufino después de que Galileo Gall viola a Jurema da cuenta del lugar que ocupa la dignidad, el honor y, sobre todo, la hombría en la cultura del cuero.

Por otra parte, Galileo Gall, hombre moderno, ajeno a los lazos que se construían en el Sertón en torno a la producción agrícola, un hombre revolucionario para quien luchar en contra del poder y a favor de la libertad significaba todo, tampoco puede entender la sumisión con la que Rufino y Jurema se comportan ante los terratenientes. Esta subordinación por parte de ambos, además, también contrasta con la disposición de quienes se sumaron a la rebelión de Canudos, pues éstos últimos estaban en contra de la esclavitud, contaban entre sus filas con criminales que atentaban contra las haciendas (como João Grande), buscaban implantar un modelo productivo muy diferente del que imperaba y, en fin, lucharon, en cierto sentido, por su independencia con respecto a las clases políticas y económicas a la cuales Jurema y Rufino demuestran lealtad. Esto es lo que ella dice al respecto, al platicar con Gall sobre la rebelión:

—Pero, además, Canudos es del barón y el barón siempre nos ha ayudado —dice Jurema—. Esta casa, esta tierra, estos carneros los tenemos gracias al barón. Usted defiende a los yagunzos, quiere ayudarlos. Llevarlo a Canudos es como ayudarlos a ellos. ¿Cree usted que al barón le gustará que Rufino ayude a los ladrones de su hacienda?

—Claro que no le gustaría —Gruñe Gall, con sorna (Vargas Llosa *La guerra...* 163-164).

La particularidad de la que Rama denominó “cultura del cuero” puede verse también retratada en la imagen de Caifás:

Gall se pregunta por qué el hombre no se sorprende de los muertos que ha visto allá afuera, al llegar a la cabaña, por qué no le hace preguntas sobre lo que ha ocurrido, sobre cómo ha ocurrido, por qué permanece así, tranquilo, inmutable, inexpresivo, esperando ¿qué cosa?, y se dice una vez más que la gente de aquí es extraña, impenetrable, inescrutable, como le parecía la china o la del Indostán. Es un hombre muy flaco Caifás, huesudo, bruñido, con los pómulos saltados y los ojos vinosos que causan malestar pues nunca parpadean, al que apenas le conoce la voz, ya que apenas abrió la boca durante el doble viaje que hizo a su lado, y cuyo chaleco de cuero y pantalón reforzado en los fundillos y en las piernas también con tiras de cuero, y hasta las alpargatas de cordón parecen parte de su cuerpo, una áspera piel complementaria, una costra (Vargas Llosa *La guerra...* 198-199).

e) Los raros y el resto de los habitantes del Sertón

Pese a que los grupos anteriores incluyen a prácticamente todos los personajes que componen la novela, hay un puñado de seres que permanecen excluidos; su existencia da cuenta del espíritu de exhaustividad que caracteriza la obra de Vargas Llosa, en general, y *LGM*, en particular: se trata, de acuerdo con Rama, del conjunto...

integrado por los monstruos del circo ambulante, quienes a la pauta colectiva de una cultura oponen la pauta individual de su rareza, la cual sin embargo es aceptada e incorporada a las formas culturales de la sociedad sertaneja: uno y otro, en definitiva, proporcionan el sustrato permanente, el fondo del cuadro que permite percibir las diferencias y las semejanzas (Rama "Una obra..." 13).

En efecto, además de dotar de profundidad a la sociedad de los Sertones, el grupo de los cirqueros (el Enano, la Mujer Barbuda, el Hombre Araña...) sirve como telón de fondo para unir diversas historias y para bajar el ritmo cuando los otros hilos narrativos resultan demasiado intensos. La presentación que se hace en *LGM* de los cirqueros basta para demostrar su carácter marginal, los lazos lejanos que unen a sus integrantes con los Sertones:

En su mejor época, el Circo del Gitano había tenido veinte personas si podía llamarse personas a seres como la Mujer Barbuda, el Enano, el Hombre Araña, el Gigante Pedrín y Julião, tragador de sapos vivos. El circo rodaba entonces en un carromato pintado de rojo, con figuras de trapezistas, tirado por cuatro caballos en

que los Hermanos Franceses hacían acrobacias. Tenía también un pequeño zoológico, gemelo de la colección de curiosidades humanas que el Gitano había ido recolectando en sus correrías: un carnero de cinco patas, un monito de dos cabezas, una cobra (ésta normal) a la que había que alimentar con pajaritos y un chivo con tres hileras de dientes, que Pedrín mostraba al público abriéndole la jeta con sus manazas. Nunca tuvieron una carpa. Las funciones se daban en las plazas, los días de feria o en la fiesta del santo (Vargas Llosa *La guerra...* 254-255).

LGM no solamente está integrada por estas voces, sino que, más importante que ello, todas aparecen en un mismo plano, sin que el narrador o la novela en su conjunto privilegien la postura de un grupo determinado, dotándola de mayor validez. El conflicto de la obra, la Guerra de Canudos, nace a partir de la interacción entre los personajes del libro.

3.2. La polifonía en acción

Ya quedó establecido en la sección anterior que *LGM* es una novela polifónica. Sin embargo, queda aún por establecer cómo es que está construida dicha polifonía, es decir, cuáles son los recursos literarios que permiten capturar las voces hílicas. En mi investigación he encontrado cinco maneras en las que *La guerra...* da cuenta de las distintas ópticas que componen la novela: contrapunto capitular, diálogos, discurso indirecto libre, textos interpolados y variación estilística. A continuación, explicaré en qué consisten dichos procedimientos y probaré cómo es que contribuyen a construir la polifonía.

3.2.1. Contrapunto

En el marco teórico quedó consignado que, para dar cuenta de la interacción de voces que constituye el dialogismo, las novelas polifónicas recurren al contrapunto, a la alternancia rítmica de distintas perspectivas. Debo añadir que, para que un texto pueda ser

considerado polifónico, es indispensable que el contrapunto no sea solamente un recurso pasajero, sino que —como la polifonía es una máxima estructural— debe constituir el andamiaje sobre el cual se erija toda la obra.

Gilberto Domingo Varas Loli, quien sí considera *LGM* como polifónica, reconoce el contrapunto en la novela y, a grandes rasgos, explica la función que cumple: “En *La guerra del fin del mundo* Vargas Llosa realiza un verdadero *tour de force* de las técnicas del multiperspectivismo y el contrapunto que, en este caso, ya no sólo sirven para complejizar la trama, sino que se utilizan para que todos los héroes de la novela desarrollen su visión del mundo y la interpretación de los hechos de Canudos” (Varas Loli 133); además, reconoce que se trata de un acomodo indispensable para un libro polifónico: “En *La guerra del fin del mundo* el contrapunto es una técnica requerida por la propia naturaleza de la historia. Se trata de reconocer los sucesos ocurridos no desde una perspectiva unilateral sino poliédrica” (Varas Loli 135). Sin embargo, no ofrece prácticamente ninguna prueba textual de que el contrapunto está presente en la obra y se dedica más bien a señalar cómo dicha técnica es utilizada por Vargas Llosa en muchas otras novelas.

LGM está construida por cuatro grandes secciones acomodadas, *grosso modo*, en orden cronológico. La primera narra los antecedentes del conflicto y las dos primeras campañas; la segunda, muy breve, se concentra en una sesión de la Asamblea de Bahía en la que se hacen patentes los conflictos entre las fuerzas locales; la tercera describe la campaña fracasada de Moreira César; finalmente, la última da cuenta de la caída de Canudos. Cada una de estas secciones está dividida en capítulos, que, a su vez, se

encuentran subdivididos en pequeños bloques de, aproximadamente, diez páginas, los cuales constituyen las unidades narrativas fundamentales de la novela.

Casi todos estos bloques poseen un protagonista, cuyas acciones son contadas por un narrador que privilegia su perspectiva. Más adelante, al hablar acerca de la utilización del discurso indirecto libre, ofreceré ejemplos concretos; por ahora basta con señalar que en cada bloque no solamente se sigue a un personaje, sino que se presenta su manera de entender el mundo, tal y como sucede en los ejemplos citados en el apartado 3.1. de este capítulo.

Debo señalar que, prácticamente, en ningún bloque está monopolizado un solo personaje, sino que, en muchos de ellos, aparecen dos, tres o más, e interactúan entre sí, dialogan, debaten, se enfrentan o coinciden. Empero, pese a que aun dentro de los bloques se reproduce el dialogismo, al interior de casi todos éstos hay un personaje sobre cuya visión del mundo el narrador se vuelca.

Para mostrar que *LGFM* está construida polifónicamente mediante el contrapunto de principio a fin, elaboré una tabla; en ella doy cuenta de los noventa bloques que constituyen la novela y registro el nombre del personaje que lo protagoniza, así como la voz hílca (de la clasificación de Ángel Rama contenida más arriba en este capítulo) que está representada. De este modo es muy fácil apreciar que el libro está enteramente armado a partir de voces que se entrelazan y se responden al ritmo de la Guerra de Canudos. Además, incluí un brevísimo resumen acerca de lo que trata cada bloque con el fin de ligar la polifonía con el desarrollo de la acción narrativa:

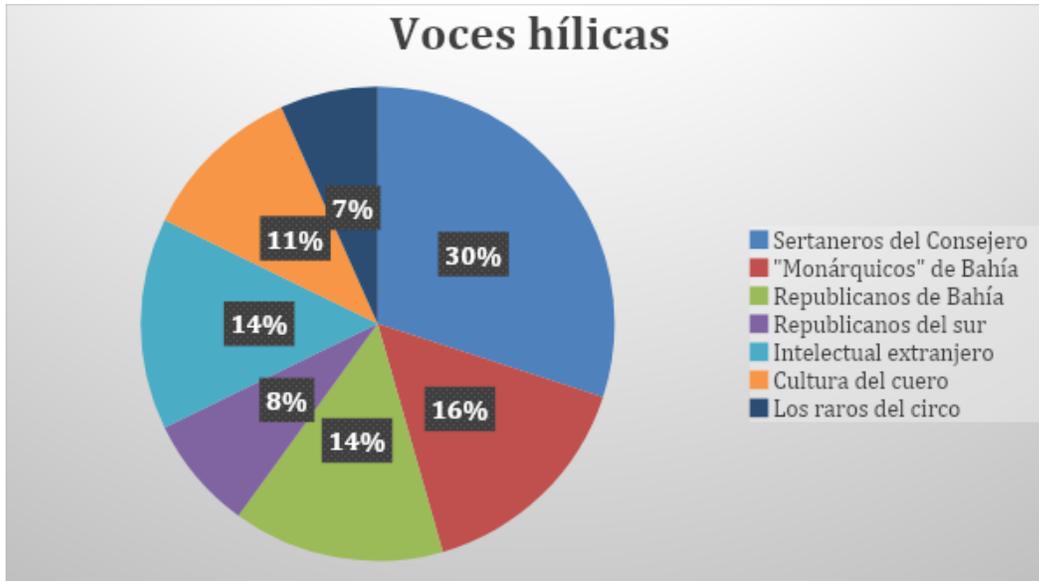
#	Voz hílca	Personaje protagónico	Resumen
1	Sertaneros del Consejero	El Consejero	El Consejero en el Sertón

2	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall en el <i>Jornal</i>
3	Sertaneros del Consejero	El Beatito	Vida del Beatito
4	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Vida de Gall
5	Sertaneros del Consejero	El Consejero	El Consejero en el Sertón
6	"Monárquicos" de Bahía	Pires Ferreira	Derrota de Ferreira
7	Sertaneros del Consejero	João Grande	Vida de João Grande
8	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall en Bahía
9	Sertaneros del Consejero	El Consejero	Sertaneros en Canudos
10	Cultura del cuero	Rufino	Rufino conoce a Gall
11	Sertaneros del Consejero	María Quadrado	Vida de María Quadrado
12	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Carta de Gall
13	Sertaneros del Consejero	El Consejero	Vida en Canudos
14	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall en Bahía
15	Sertaneros del Consejero	João Abade	Vida de João Abade
16	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall platica con Epaminondas
17	Sertaneros del Consejero	El Consejero	Batalla de los sertaneros
18	Republicanos de Bahía	Epaminondas Gonçaves	Epaminondas platica con Gall
19	Sertaneros del Consejero	Hermanos Vilanova	Vida de los Vilanova
20	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Carta de Gall
21	Sertaneros del Consejero	El Consejero	Sertaneros preparan guerra
22	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Le roban las armas a Gall
23	Sertaneros del Consejero	León de Natuba	Vida del León de Natuba
24	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall delira
25	"Monárquicos" de Bahía	Febronio de Brito	Derrota de Febronio de Brito
26	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall es traicionado
27	Sertaneros del Consejero	Padre don Joaquim	Vida del don Joaquim
28	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall reflexiona sobre sí
29	Republicanos de Bahía	Periodista miope	El periodista escribe una crónica
30	Republicanos de Bahía	Epaminondas Gonçaves	Crónica republicana
31	Republicanos de Bahía	Epaminondas Gonçaves	Epaminondas platica con el periodista
32	Republicanos del Sur	Coronel Moreira César	Moreira César llega a Queimadas
33	Los raros del Circo	Circo Gitano	Vida del Circo Gitano
34	Sertaneros del Consejero	El Consejero	Visiones del Consejero
35	Cultura del cuero	Rufino	Rufino descubre su tragedia
36	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón llega a Bahía
37	Republicanos del Sur	Coronel Moreira César	Marcha del Ejército Republicano
38	Los raros del Circo	Mujer Barbuda	Los del Circo encuentran a Gall

39	Sertaneros del Consejero	João Abade	Sertaneros preparan guerra
40	Cultura del cuero	Caifás	Caifás platica con Rufino
41	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con sus adláteres
42	Republicanos del Sur	Coronel Moreira César	Moreira César enferma
43	Los raros del Circo	Mujer Barbuda	Deambular de los raros, Jurema y Gall
44	Sertaneros del Consejero	João Grande	João Grande va a la Guardia Católica
45	Cultura del cuero	Rufino	Rufino comienza la persecución
46	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón se reúne con Moreira César
47	Republicanos del Sur	Coronel Moreira César	Las dificultades para Moreira César
48	Los raros del Circo	Mujer Barbuda	Deambular de los raros, Jurema y Gall
49	Sertaneros del Consejero	El Beatito	Sertaneros preparan su estrategia
50	Cultura del cuero	Rufino	Rufino prosigue la persecución
51	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón habla con Pajeú y Gall
52	Republicanos de Bahía	Periodista miope	Interrogatorio republicano
53	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall va de camino a Canudos
54	Sertaneros del Consejero	León de Natuba	El miedo ante la guerra
55	Cultura del cuero	Rufino	Rufino se encuentra con Jurema
56	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con sus adláteres
57	Republicanos de Bahía	Periodista miope	El periodista, aterrado en la batalla
58	Intelectual extranjero	Galileo Gall	Gall y Rufino se enfrentan
59	Sertaneros del Consejero	María Quadrado	Estalla la guerra
60	Cultura del cuero	Jurema	Gall y Rufino mueren. Jurema se va.
61	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con sus adláteres
62	Republicanos de Bahía	Periodista miope	Reveses en la batalla para Moreira
63	Cultura del cuero	Jurema	Deambular de Jurema y el Enano
64	Sertaneros del Consejero	Antonio Vilanova	Fragor de la batalla en Canudos
65	Republicanos de Bahía	Periodista miope	Los errantes llegan a Canudos
66	Republicanos de Bahía	Epaminondas Gonçalves	Epaminondas platica con el barón
67	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con el periodista
68	Sertaneros del Consejero	João Abade	João Abade y Catarina descansan
69	Republicanos de Bahía	Periodista miope	Los errantes se instalan en Canudos
70	"Monárquicos" de Bahía	Pires Ferreira	Pires Ferreria, en Queimadas
71	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con el periodista
72	Sertaneros del Consejero	Paejú	Escaramuza y emboscada
73	Cultura del cuero	Jurema	Espera en Canudos de la guerra
74	Republicanos del Sur	Sargento Fructuoso Medrano	Un rescate fallido y cruento
75	Republicanos de Bahía	Periodista miope	El barón platica con el periodista

76	Sertaneros del Consejero	João Grande	Misiones del trajín de la guerra
77	Los raros del Circo	El Enano	Jurema se le resiste a Pajeú
78	Republicanos del Sur	Teotónio Leal Cavalcanti	Horribles curaciones a los heridos
79	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con el periodista
80	Sertaneros del Consejero	Antonio Vilanova	Defensa de Canudos
81	Republicanos de Bahía	Periodista miope	El periodista y Jurema se aman
82	Republicanos del Sur	General Artur Oscar	Los republicanos reposan en Canudos
83	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	El barón platica con el periodista
84	Sertaneros del Consejero	El Beatito	Muere el Consejero
85	Cultura del cuero	Jurema	Los elegidos para escapar
86	Republicanos del Sur	Soldado Queluz	Captura de Pajeú
87	"Monárquicos" de Bahía	Barón de Cañabrava	Catarsis del barón
88	Sertaneros del Consejero	León de Natuba	León presencia la caída de Canudos
89	Los raros del Circo	El Enano	Rendición de Canudos
90	Republicanos del Sur	General Artur Oscar	Masacran a todos los sertaneros

Considero que la tabla anterior permite observar que el contrapunto es el principio articulador de la novela. Quisiera, además, añadir algunas observaciones. En primer término, para simplificar y hacer comprensibles los noventa bloques del libro, creo que presentar gráficamente la información de la tabla ayudaría a dejar en claro que cada voz hílca constituye un fragmento de la novela, una porción de la narración. No hay una que prime sobre la otra, sino que todas se intercalan. Si *LGM* fuese un círculo, es ésta la proporción que ocuparía cada una de las perspectivas de Ángel Rama:

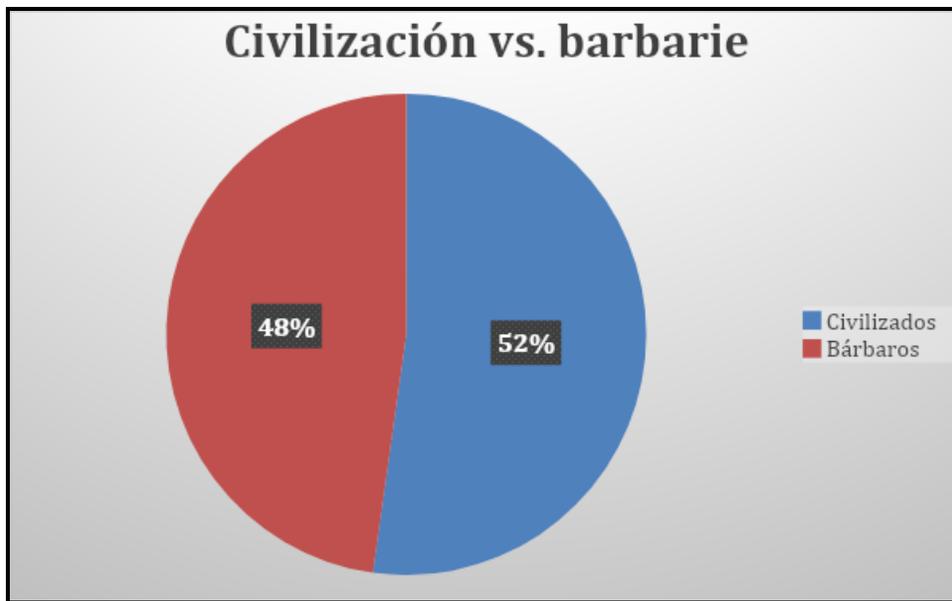


Sin embargo, al ver las proporciones que ocupan las voces hílicas, podría parecer que se les asigna un papel más importante a las voces de los sertaneros del Consejero. Para que la repartición fuese “justa” en términos cuantitativos, cada sector social debería ocupar en promedio alrededor de 15% de la novela, una regla que tiende a cumplirse salvo por la porción que se les asigna a los alzados de Canudos, los republicanos de Río de Janeiro y de São Paulo, así como a los raros del circo.

Debo señalar que, cuando Bajtín apuntaba que en las novelas polifónicas no se debía privilegiar ninguna perspectiva, no habla jamás en términos explícitamente cuantitativos; al contrario: en el contexto, su aseveración parece más bien de orden cualitativo, esto es, que el narrador o el propio autor del escrito deben respetar la autonomía de las voces hílicas, alejándose de la tendencia de aleccionar, corregir, alabar, denostar y aprobar las acciones de los personajes, que hasta entonces imperaba en la literatura. No obstante, aun desde una óptica cuantitativa, *LGFM* resulta bastante salomónica, pues la aparente preponderancia de los sertaneros del Consejero permite

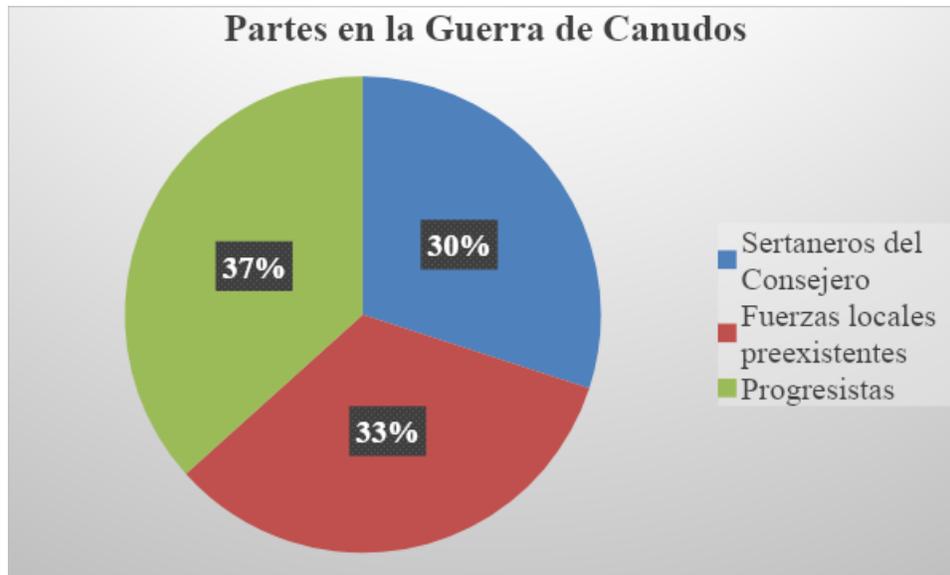
equilibrar las fuerzas que entran en disputa en la Guerra de Canudos. Esto no contradice, sino que refuerza los postulados de Bajtín en la medida en que la polifonía es un principio estructural de la novela y, por lo tanto, resulta natural que las diversas voces ocupen un espacio semejante.

Al agrupar las voces tomando como referencia la dicotomía esencial de la novela (“civilización contra barbarie”), quedarían dos conjuntos: uno, el de los “civilizados”, es decir, el de quienes han sido producto directo de los procesos de modernidad, compuesto por las dos fuerzas locales de Bahía, por los republicanos del sur de Brasil y por Galileo Gall, el intelectual extranjero; el otro grupo, en cambio, está integrado por los sertaneros del Consejero, por los cirqueros y por la población perteneciente a la cultura del cuero, es decir, por los habitantes originales de los Sertones. Como puede verse en la siguiente gráfica, la repartición de bloques al interior de la novela es casi igual entre ambos bandos:



Complementariamente, puede hacerse una tercera división. Al tomarse como base los intereses de quienes participaron en la Guerra de Canudos, hay tres grandes conjuntos: las

fuerzas locales preexistentes (compuestas por la cultura del cuero, los raros del circo y los individuos de tendencias monárquicas de Bahía), las fuerzas de cambio progresistas (íntegradas por los republicanos en general y por Galileo Gall) y, finalmente, los sertaneros del Consejero, que son, a su modo, una fuerza de cambio. Así se ve la gráfica:



Por todo lo anterior, queda claro que *LGFM* es un libro polifónico, pues, siguiendo aquello que describió Bajtín, utiliza el contrapunto para recrear en su interior las perspectivas de distintos personajes, que, a su vez, representan las voces hílicas características de la polifonía. Toda la novela está articulada mediante la alternancia rítmica de puntos de vista y, además, se le otorga un espacio más o menos similar a las distintas voces que se enfrentan, de tal suerte que el lector puede contrastar las versiones de la historia sin que se le dé mayor espacio a ninguna de ellas. Sin embargo, no es éste el único recurso mediante el cual se construye la polifonía.

3.2.2. Recursos narratológicos

LGFM está construida a partir de bloques que, intercalados entre sí, generan un contrapunto. Éste último es un principio estructural. Sin embargo, complementariamente, al interior de estos bloques hay recursos narratológicos que también sirven para darle carácter polifónico a la obra. Estos procedimientos son de dos tipos: discurso narrativo y discurso directo (diálogos). En este apartado explicaré en qué consiste cada uno de ellos y cómo es que contribuyen a dar cuenta de las voces hílicas al interior del relato.

3.2.2.1. Discurso indirecto libre

Varas Loli señala acertadamente que casi toda *LGFM* está contada por un narrador omnisciente. Apunta que, para dar cuenta de la perspectiva de los personajes, se recurre al discurso indirecto libre. Sin embargo, aunque detecta que “Vargas Llosa utiliza el discurso indirecto libre en *La guerra del fin del mundo* para revelar los estados de ánimo, las creencias, dudas, supersticiones y suspicacias de los principales personajes” (Varas Loli 144), Varas Loli comete el error de afirmar que esto se utiliza “sobre todo [para los casos] de Galileo Gall y el periodista miope, [sosteniendo que también se recurre a dicho procedimiento] para narrar la violación de la mucama Sebastiana” (150), como si se tratara de una forma de narrar utilizada en casos excepcionales al interior de la novela. Nada más alejado de la realidad. Prácticamente toda *LGFM* está narrada mediante el discurso indirecto libre.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, un narrador heterodiegético es aquél que no participa en el mundo narrado y cuya única función es la vocal (Pimentel 141-142). Para poder presentar la perspectiva de un personaje, un narrador ajeno al universo diegético puede recurrir al discurso indirecto libre, en el cual hay una “convergencia de perspectivas [entre el narrador y uno de los personajes], en las que el vehículo narrativo se mantiene aun cuando sea la perspectiva figural la que orienta la narración. [En otras palabras: la] referencia espaciotemporal, perceptual, estilística e ideológica es la del personaje” (Pimentel 115-116).

Tal es la manera en que están contados prácticamente todos los bloques de *LGM*; en ellos, hay un personaje que figura como protagonista y el narrador heterodiegético lo adopta como referencia perceptual. Un buen ejemplo de lo anterior es el siguiente fenómeno: el primer bloque del libro explica quién es el Consejero y cuál es su historia, cómo fue recorriendo los Sertones arreglando iglesias y ganando adeptos. Se nos ofrece una descripción de su físico y de su discurso, pero todo ello se hace desde la perspectiva del grupo que él encabeza, para quienes su figura aparece como milagrosa y sus ideas no son una extravagancia milenarista, sino una verdad accesible. Así, no es extraño que se afirme: “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*” (Vargas Llosa *La guerra...* 19. Las cursivas son mías) . A todas luces, esta última afirmación hecha de manera natural por el narrador externo da cuenta de que la perspectiva figural de la voz hílca es la que está orientando la narración. Lo mismo puede decirse acerca de la prédica de aquel hombre:

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, que podían ocurrir tal vez antes de lo que tardase el poblado en poner derecha la capilla alicaída. ¿Qué ocurriría cuando el Buen Jesús contemplara el desamparo en que habían dejado su casa? ¿Qué diría del proceder de esos pastores que, en vez de ayudar al pobre, le vaciaban los bolsillos cobrándole por servicios de la religión? (Vargas Llosa *La guerra...* 21-22).

Las últimas dos preguntas no pueden ser del narrador omnisciente, sino que, más bien, son parte de la prédica del Consejero, que seguramente amonestaba con palabras como éstas a sus seguidores. Para considerar que el Juicio Final y el fin del mundo son cosas “sencillas” y “cotidianas”, es necesario que la óptica de referencia sea la de los seguidores del Consejero, quienes, cuando éste se iba, afirmaban “que era santo, que había hecho milagros, que había visto la zarza ardiente en el desierto, igual que Moisés, y que una voz le había revelado el nombre impronunciable de Dios” (Vargas Llosa *La guerra...* 23). Además, en el primer bloque de la novela, al personaje delgado y sencillo que recorre los Sertones se le da un nombre: “aunque su nombre era Antonio Vicente y su apellido Mendes Maciel, comenzaron a llamarlo el Consejero” (Vargas Llosa *La guerra...* 19).

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, con ese primer bloque bastaría para haber caracterizado al Consejero, dado que éste ya tendría un nombre y una serie de atributos que se podrían (o no) ir ampliando a lo largo de la novela (Pimentel 59-94). Empero, cada vez que, en un bloque, un personaje conoce al Consejero, al verlo por primera vez, el narrador, comprometido con la perspectiva de su protagonista momentáneo, nos lo presenta como un sujeto desconocido. Esto es una prueba más de cómo se utiliza el discurso indirecto libre para recrear las voces y las perspectivas de los personajes que componen la obra. Así, por ejemplo, cuando el Beatito conoce al Consejero, no sabe

quién es (a diferencia de los lectores), pues para él es un extraño. El narrador se compromete con esta óptica:

Veinte días más tarde, bajo la quemante resolana del mediodía, irrumpió por la calle medianera de Pombal una figurilla alargada, oscura, de cabellos negros y ojos fulminantes, envuelta en una túnica morada, que, seguida de media docena de gentes que parecían pordioseros y, sin embargo, tenían caras felices, atravesó en tromba el poblado en dirección a la vieja capilla de adobes (Vargas Llosa *La guerra...* 32).

Nosotros, los lectores, sabemos que se trata del Consejero, pero como el Beatito no tiene idea de ello, la narración nos lo presenta como un ser desconocido, del que sólo pueden advertirse los rasgos exteriores, su aspecto físico y sus acciones. Este ejemplo puede replicarse con todos los adeptos a la causa de Canudos, como João Grande, a quien incluso el discurso del Consejero le es desconocido:

Un día encontró en una encrucijada de senderos, en las afueras de Pombal, a un puñado de gentes que escuchaban las palabras que les decía un hombre magro, envuelto en una túnica morada, cuyos cabellos le barrían los hombros y cuyos ojos parecían brasas. Hablaba del diablo precisamente, al que llamaba Lucifer, Perro, Can y Belcebú, de las catástrofes y los crímenes que causaba en el mundo y de lo que debían hacer los hombres que querían salvarse (Vargas Llosa *La guerra...* 63).

El efecto de la figura y de las palabras de ese misterioso hombre sobre João Grande aparecen retratadas por el narrador no como algo subjetivo, sino como un hecho; su santidad es una realidad más, comparable a otros fenómenos objetivos:

Su voz era persuasiva, llegaba al alma sin pasar por la cabeza, e incluso a un ser abrumado por la confusión, como él, le parecía un bálsamo que suturaba viejas y atroces heridas. Inmóvil, sin pestañear, João Grande lo estuvo escuchando, conmovido hasta los huesos por lo que oía y por la música con que venía dicho lo que oía. La figurilla del santo se le velaba a ratos por las lágrimas que acudían a sus ojos. Cuando el hombre reanudó su camino, se puso a seguirlo a la distancia, como un animal tímido (Vargas Llosa *La guerra...* 63).

No quiero excederme en los ejemplos. Basta señalar que lo mismo ocurre con María Quadrado (Vargas Llosa *La guerra...* 86-87), João Abade (Vargas Llosa *La guerra...*

118-119), la familia Vilanova (Vargas Llosa *La guerra...* 143-144), el León de Natuba (Vargas Llosa *La guerra...* 177-179) y el padre Joaquim (Vargas Llosa *La guerra...* 208-209). La utilización del discurso indirecto libre está generalizada en la novela y, como quedó probado, sirve para crear un efecto polifónico.

3.2.2.2. Discurso directo

Para retratar el punto de vista de los personajes, al interior de los bloques referidos anteriormente, *LGM* echa mano también de lo que Luz Aurora Pimentel denomina “discurso directo”, en el cual:

la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras, formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a las restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados (Pimentel 115).

El diálogo en *LGM* es un recurso muy utilizado. Los momentos en los que mejor puede reflejar su espíritu polifónico son aquéllos en los que dos voces hílicas distintas (pertenecientes a grupos sociales distintos) dialogan, colisionando entre sí. Ya cité más arriba la conversación que Galileo Gall sostiene con Epaminondas Gonçalves. Pero puede traerse a colación la plática entre Pajeú y el barón de Cañabrava, en la que cada uno, naturalmente, habla desde su propia perspectiva. La charla es una muestra paradigmática de la polifonía:

—¿Tú eres Pajeú? —preguntó, por fin.

—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 conmisericordia—. 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 [...]. Y, por primera vez, sintió curiosidad por oír al Consejero, ese sujeto capaz de convertir un truhan en fanático.

—¿A qué has venido?

—A quemar Calumbí —dijo la voz sin inflexiones.

—¿A quemar Calumbí? —el estupor cambió la expresión, la voz, la postura del barón.

—A purificarla —explicó el caboclo, despacio—. Después de tanto sudar, esta tierra merece descanso [...].

¿No se da cuenta el infeliz del Consejero de lo que está haciendo? —hacía esfuerzos por contener la indignación—. ¿No ve que las haciendas quemadas significan hambre y muerte para cientos de familias? ¿No se dan cuenta que esas locuras han traído ya la guerra a Bahía?

—Está en la Biblia —explicó Pajeú, sin inmutarse—. Vendrá la República, el Cortapescuezos, habrá un cataclismo. Pero los pobres se salvarán, gracias a Belo Monte.

—¿Has leído tú la Biblia, siquiera? —murmuró el barón.

—La ha leído él —dijo el caboclo—. Usted y su familia pueden irse. El Cortapescuezos ha estado aquí y se ha llevado pisteros, reses. Calumbí está maldita, se ha pasado al Can.

—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 por aceptar las verdades más obvias—. Cuando usted parta, todos se irán a Belo Monte (Vargas Llosa *La guerra...* 408-410).

Es evidente, de entrada, que, para el barón de Cañabrava, Pajeú representa una amenaza, puesto que en sus años de bandido causó muchas desgracias con sus robos y sus crímenes, cosa que no duda en manifestarle. Pajeú, renovado por la prédica milenarista del Consejero, repite sus consignas espirituales y apocalípticas con toda naturalidad, sorprendido de que el barón no las reconozca como una verdad evidente. Por su parte, el barón se ve obligado a defender sus intenciones mediante sus intervenciones: intenta persuadir a Pajeú de que arrasar Calumbí es una mala idea por los daños que ello supone para la población local, duda de los conocimientos de alguien —como Pajeú— que a sus

ojos debe figurar como un ser ignorante y, ulteriormente, convencido de su propio poder, amenaza al caboclo, diciéndole que no permitirá que atenten contra su propiedad.

Diálogos como éste, que ilustran a la perfección la polifonía, hay, literalmente, cientos en *LGMF*; por mencionar algunos más, vale la pena traer a cuento las ya referidas pláticas entre Epaminondas Gonçalves y Galileo Gall (Vargas Llosa *La guerra...* 134-138), así como las conversaciones entre el periodista miope y el barón de Cañabrava (Vargas Llosa *La guerra...* 579-588, 621-631, 679-693, 743-753, 815-825), entre Gall y Jurema (Vargas Llosa *La guerra...* 381-382); entre el coronel Moreira César y el barón (Vargas Llosa *La guerra...* 354-366), entre el barón y Gonçalves (Vargas Llosa *La guerra...* 568-576), entre muchas otras.

Además de estos diálogos, hay otras dos formas de discurso directo en *LGMF*; la primera está integrada por las cartas que el anarquista Galileo Gall escribe para la revista *l'Étincelle de la Révolte* (Vargas Llosa *La guerra...* 87-94, 148-152), en las que él mismo da cuenta, desde su propio ángulo (voz hílca), de su manera de percibir los contrastes sociales en Brasil, particularmente, el alzamiento de Canudos. Aquí un breve fragmento en el que la frenología, el anarquismo, su concepción progresiva de la historia y la incapacidad por entender la “especificidad americana” traslucen:

La racionalidad está grabada en la cabeza de todo hombre, aun 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 dirección de la historia. 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 ¿Es lo que ocurre en el Sertón bahiano? Esto sólo se puede verificar en la propia Canudos. Hasta la próxima o hasta siempre (Vargas Llosa *La guerra...* 152).

Otro caso que podría parecerse al anterior es el de la crónica que el periodista miope escribe acerca de la reunión de la Asamblea Legislativa de Bahía. Pero, al revisarla bien, se hace patente que ese discurso directo se torna, a su vez, en discurso indirecto libre y en diálogos marcados con comillas francesas angulares, como si el redactor del *Jornal de Notícias*, en lugar de expresar su punto de vista, hubiese recurrido a tales subterfugios para dar cuenta de la heteroglosia discursiva de dicha reunión:

El diputado del Partido Autonomista, Excmo. Sr. don Eduardo Glicério dijo que los republicanos, en sus ansias de poder inventan guñolescas conspiraciones de espías carbonizados y cabelleras albinas que son el hazmerreír de la gente sensata en Brasil. Y preguntó «¿Acaso el barón de Cañabrava no es el primer perjudicado con la rebelión de los fanáticos desalmados? ¿Acaso no ocupan éstos ilegalmente su propiedad?» A lo cual el Excmo. Sr. diputado don Dantas Horcadas lo interrumpió para decir «¿Y si esas tierras no fueran usurpadas sino prestadas?» El Excmo. Sr. diputado don Eduardo Glicério replicó al Excmo. Sr. diputado don Dantas Horcadas si en el Colegio Salesiano no le habían enseñado que no se interrumpe a un caballero mientras habla. El Excmo. Sr. diputado don Dantas Horcadas repuso que él no sabía que estuviera hablando con ningún caballero. El Excmo. Sr. diputado don Eduardo Glicério exclamó que ese insulto tendría una respuesta en el campo del honor a menos que se le presentaran excusas ipso facto. El presidente de la Asamblea, Excmo. caballero Adalberto de Gumucio exhortó al Excmo. Sr. diputado don Dantas Horcadas a presentar excusas a su colega, en aras de la armonía y la majestad de la institución. El Excmo. Sr. diputado don Dantas Horcadas dijo que él se había limitado a decir que no estaba informado de que, en un sentido estricto, hubiera todavía en Brasil caballeros, ni barones, ni vizcondes, porque, desde que el glorioso Gobierno republicano del mariscal Floriano Peixoto, benemérito de la Patria, cuyo recuerdo vivirá siempre en el corazón de los brasileños, todos los títulos nobiliarios habían pasado a ser papeles inservibles. Pero que no estaba en ánimo de ofender a nadie, y menos al Excmo. Sr. diputado don Eduardo Glicério. Con lo cual éste se dio por satisfecho (Vargas Llosa *La guerra...* 226-227).

Entonces, *LGFM* está compuesta por secciones narradas a partir de la perspectiva de distintos personajes que alternan entre sí para generar una estructura de contrapunto. Los ejemplos anteriores han mostrado que las voces hílicas al interior de dichos bloques son representadas, sobre todo, mediante discurso indirecto libre; en otras palabras: los lectores accedemos al mundo novelístico a través de la percepción y de la manera de ver

el mundo que tiene el protagonista de cada sección. A su vez, la novela está llena de diálogos y cartas que nos permiten conocer la perspectiva de los personajes de manera directa. Tanto la estructura general de la novela como la composición de sus unidades sirven para darle al libro su carácter polifónico.

3.2.3. Estilo

Ha quedado claro que *LGM* es una novela polifónica construida a partir del contrapunto, en la cual, por otra parte, se utiliza el discurso directo y el discurso indirecto libre para dar cabida a las diversas voces hílicas que componen el libro. Más arriba, en este capítulo, al momento de demostrar la existencia de la representación de grupos sociales variados en la trama, simplemente recurrí a ejemplos que lo ilustraran, es decir, que mostraran los sentimientos y pensamientos de los personajes. No obstante, ahora que debo probar cómo opera la polifonía, es necesario llevar a cabo una operación complementaria. Yendo de lo general a lo particular, el último nivel de análisis del que echaré mano es el estilo, puesto que, cada vez que un personaje habla o que el narrador heterodiegético expone la perspectiva de una voz mediante el discurso indirecto libre, además de las restricciones espaciotemporales y cognitivas (Pimentel 115-118), se cambia de estilo, se utilizan recursos lingüísticos que den cuenta de la diversidad. Quisiera añadir que, por la extensión del libro y por la complejidad del método, no resulta pertinente realizar un análisis estilístico de *La guerra...*; basta con ofrecer algunos ejemplos generales para dar cuenta de que el estilo se modifica según la voz hílica a la que retrata.

De acuerdo con Henri Beyle Stendhal, el estilo es “agregar a un pensamiento determinado todas las circunstancias necesarias para producir el efecto que dicho pensamiento debe producir” (Middleton Murry 15). Retomando dicha idea, John Middleton Murry afirma que el estilo literario puede ser considerado una “técnica de exposición” (Middleton Murry 20) dentro del terreno del lenguaje, que “comunica con precisión emociones o pensamientos” (Middleton Murry 89). Desde esta perspectiva, el estilo en *La guerra...* podría entenderse como la técnica utilizada para exponer los pensamientos y las emociones de los personajes y hacer que produzcan un efecto que sea consecuente. No es otra cosa que comunicar su perspectiva: lo que eran, pensaban y sentían. Complementariamente, el estilo puede entenderse como “cualquier manera específica de usar el lenguaje [...que], a partir de la revolución del Romanticismo, [...se entiende como] expresión de una personalidad individual” (Baldick 247. La traducción es mía). Así, las diferentes modulaciones estilísticas en *LGM* serían todos los cambios lingüísticos orientados a resaltar la personalidad individual de sus personajes, esto es, la variedad de voces necesarias para la polifonía.

Un buen ejemplo de dicha adecuación lingüística lo constituye la crónica de la Asamblea Legislativa de Bahía apenas citada. En ella, el narrador utiliza los procedimientos de cortesía propios del ambiente político del siglo XIX: siempre que habla de un personaje, se refiere a él como «El diputado del Partido Autonomista (o del Partido Republicano Progresista), Excmo. Sr. don...». También en el nivel léxico se ve reflejada la intención por dar cuenta de los pensamientos y sentimientos de los personajes involucrados, y de transmitir el ambiente de la época, de tal suerte que el diputado conservador, recurre a expresiones como “guiñolesco” e “ipso facto”. Además de los

planos discursivos y léxicos, el narrador hace cambios sintácticos, como en el siguiente fragmento, donde, para recrear el fragor de la batalla, abundan los verbos, oraciones y frases breves, separadas con comas, donde todo, como en la guerra, es inmediato:

Ahí están las caras de los diablos, deformadas por la rabia, ahí la ferocidad con que taconeán los ijares, las largas varillas que tiemblan, los bombachos que el viento infla. Dispara al del sable, una, dos, tres balas, sin darle, pensando que nada lo libraré de que esas lanzas lo ensarten y lo machaquen esos cascos que martillean el cascajo [...]. De detrás suyo surgen muchas figuras disparando, blandiendo machetes, facas, martillos, hachas, que se avientan contra los animales y sus cabalgaduras, baleándolos, acuchillándolos, cortándolos, en un remolino vertiginoso (Vargas Llosa *La guerra...* 777-778).

Así, con los ejemplos anteriores, he probado que desde la estructura general hasta el nivel estilístico, *LGM* opera incesantemente para mostrar, con todas las armas posibles, las voces hílicas en conflicto. De ahí que sea una novela polifónica.

3.4. Un conflicto del *dialogismo ampliado*: *La guerra del fin del mundo*, ¿polifónica o no?

Pese a que la evidencia textual hace patente que *LGM* es una novela polifónica (como he mostrado en este capítulo), debo resaltar que no todos los estudiosos literarios están de acuerdo con ello. Hay algunos que lo niegan de manera explícita; otros ofrecen argumentos que, sin que ellos lo sepan, se oponen a dicha tesis; por último, no falta quien —aun concediendo que la novela es polifónica— hace afirmaciones que, paradójicamente, probarían lo contrario. A continuación, resumiré las principales razones que ofrece la crítica para negarle a *LGM* su carácter polifónico y argumentaré por qué esto se deriva de una lectura equivocada de la novela. Finalmente, para cerrar el capítulo, explicaré cuál es la causa de esta variedad de interpretaciones.

Sara Castro Klaren, sin hablar explícitamente de la polifonía, es tal vez la autora que más argumentos ha ofrecido para excluir a *LGM* del género novelesco identificado y caracterizado por Mijaíl Bajtín. Ofrece dos: el primero, más indirecto que el segundo, consiste en afirmar que los “episodios bahianos” del libro, aquéllos que transcurren en Bahía y que hablan acerca de los conflictos políticos locales de la región, no sólo fueron un añadido de Mario Vargas Llosa al libro de Euclides da Cunha que “exceden los límites de la verosimilitud” (Castro Klaren “Locura y dolor...” 226), sino que constituyen un espacio novelesco “en el cual el narrador inserta su propia perspectiva omnisciente aparentemente imparcial a los intereses de los contendientes en Canudos” (Castro Klaren “Locura y dolor...” 210). Esto significaría que en estos momentos el narrador privilegia su perspectiva y, por lo tanto, rompe con una de las condiciones necesarias de la polifonía.

Al respecto, pueden decirse varias cosas. En primer término, cabe señalar que el conflicto bahiano no fue un añadido por parte de Vargas Llosa, sino que aparece, ya esbozado, en *Los sertones*, donde, por citar un ejemplo, se refiere que la estrategia para combatir al Consejero “en 1894 fue, en el congreso estatal de Bahía, motivo de calurosa discusión” (Da Cunha 238). La propia Castro Klaren reconoce en el artículo citado que, con los episodios bahianos, “Vargas Llosa logra así objetivar, en mayor grado que Euclides, la vida política de la burguesía costeña brasileña” (Castro Klaren “Locura y dolor...” 210). Además, no hay, en términos de técnica narrativa, diferencias entre los pasajes de Bahía y el resto del libro.

Por otro lado, la misma Castro Klaren sostiene que, por la información ofrecida en la novela, Mario Vargas Llosa privilegia la perspectiva del barón de Cañabrava (Castro

Klaren “Locura y dolor...” 220, 229). Este argumento ha sido repetido por diversos autores. Así se insinúa, por ejemplo, en "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*" (Montenegro 321). En este sentido, Ángel Rama afirma en su artículo citado, que, ante “el fanatismo que mueve toda la novela, [el barón (vocero de las ideas de Vargas Llosa) propone como solución] los impulsos a la afectividad y los placeres que vienen de la piel, [...] los impulsos irracionales del cuerpo, [haciendo referencia a] la desconcertante escena del barón haciendo el amor con Sebastiana” (Rama “Una obra...” 22-23). Desde la perspectiva de Rama, Vargas Llosa busca oponer los placeres individuales a las luchas ideológicas y a los problemas sociales, como resultado del tránsito sufrido por el autor del comunismo al liberalismo. No duda en afirmar que el escritor peruano es víctima del “fanatismo del sentimiento y del cuerpo” (Rama “Una obra...” 24).

Habría que recordar, en primera instancia, que el episodio de *LGM* citado por Ángel Rama no se trata de dos personas *haciendo el amor*, sino del barón de Cañabrava violando a Sebastiana. Ella, al descubrir que el dueño de Calumbí se ha colado hasta su habitación, intenta gritar, se paraliza, se resiste, suplica, tiembla de miedo, forcejea, solloza y se convulsiona; él, a su vez, le tapa la boca, la amenaza, la sostiene y, en una palabra, la fuerza (Vargas Llosa *La guerra...* 869-877). Este matiz hace, de entrada, que sea difícil afirmar que el autor se identifica con lo que a todas luces es un crimen, un acto reprochable, narrado con violencia. Más que una solución a los conflictos sociales e históricos que provocaron la Guerra de Canudos, me parece que se trata de lo que el propio Vargas Llosa le dijo a José Miguel de Oviedo en una entrevista a principios de 1983:

No propone eso como una solución. Lo que hay en esa escena es el reconocimiento de un fracaso, ante todo. El barón de Cañabrava [...] ha sido totalmente incapaz de prever lo de Canudos y de entender las reacciones de la gente. [...] En esa otra dimensión está algo que él siempre ha reprimido y condenado: [...] el mundo de los sentidos, el mundo del goce. [...] Él reacciona en ese momento de una manera que me parece profundamente vital: todo ha naufragado, han naufragado sus ambiciones políticas, sus bienes, sus intereses; todo eso se ha venido abajo. Y su reacción es una reacción vital.

A este argumento, añadiría yo que el barón de Cañabrava, quien a lo largo de toda la novela ha perdido sus tierras, su influencia en la vida pública e incluso a su esposa, ejerce contra Sebastiana el último gramo de poder que aún le queda. Así, esta escena, más que romper con el modelo polifónico, lo confirma en la medida que las —atroces— acciones del barón son resultado natural de los procesos que ha vivido el personaje y no de lo que el autor de la novela considera como deseable.

Muchos otros estudiosos piensan que la novela critica a los rebeldes de Canudos y a los republicanos. Gilberto Domingo Varas Loli señala que *LGM* “funciona como una alegoría contemporánea sobre los estragos que producen los fanatismos en la historia” (Varas Loli 30). Silvia Maldonado Rivera sostiene que “El gran debate humano [del libro es] el fanatismo ideológico” (Maldonado Rivera 1). Jesús Becerra Pino concluye que la novela es una “sátira contra la corrupción política, la exaltación nacionalista y el fanatismo religioso manipulador en América Latina” (Becerra Pino 95). No pretendo ahondar en el tema del fanatismo. Simplemente he de señalar que, de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*, el fanatismo es: “Apasionamiento y tenacidad *desmedida* en la defensa de creencias u opiniones, especialmente religiosas o políticas” (“Fanatismo”. Las cursivas son mías). Quienes opinan que la novela trata el tema de los fanatismos sostienen que las creencias de los participantes de la guerra fueron desmesuradas.

Por su parte, Ricardo Rodríguez Alamán comete el error de creer que *LGFM* es un mito escatológico; si fuera así, se privilegiaría la perspectiva de uno de los sectores solamente, el de Canudos, para cuyos hombres la batalla era parte del Apocalipsis. Sin embargo, debe recordarse que, en el libro, según he demostrado, aparecen retratadas las perspectivas de muchas otras voces hílicas para las que el conflicto armado tiene significados bien distintos.

Junto con estas opiniones, vale la pena señalar que a Antonio Cornejo Polar, en su artículo citado previamente, *LGFM* le parece un libro objetable (si no es que reprobable) en la medida en que las oposiciones que presenta no obedecen a una “dialéctica” (Cornejo Polar 5), de lo cual el crítico peruano deduce que “el fanatismo corroe tanto a los yagunzos como a los republicanos; o, lo que es más significativo, unos y otros equivocan sus interpretaciones de la realidad” (Cornejo Polar 10). Lo que desagrada a Cornejo Polar es que esto genera un sinsentido de la historia producto de “la posición anti-ideológica que ha asumido Vargas Llosa en nombre de un realismo pragmático” (Cornejo Polar 11). Si *LGFM* calificara como erróneas las posturas de sus personajes, la novela no podría ser polifónica.

Sin embargo, el motivo por el cual no se ofrece en *LGFM* una interpretación dialéctica es porque se trata de una novela, una obra de arte, una imagen (hablaré acerca de la imagen que ofrece *La guerra...* en el capítulo 6 de la tesis). Vale la pena recordar lo que dice Octavio Paz acerca de la imagen en *El arco y la lira*:

En fin, a pesar de que muchas imágenes se despliegan conforme al orden hegeliano, casi siempre se trata más bien de una semejanza que de una verdadera identidad. En el proceso dialéctico piedras y plumas desaparecen en favor de una tercera realidad, que ya no es piedras ni plumas sino otra cosa. Pero en algunas imágenes —precisamente las más altas— las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y aquello es aquello; y, al mismo tiempo, esto es aquello:

las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras. Lo pesado es lo ligero. No hay la transmutación cualitativa que pide la lógica de Hegel, como no hubo la reducción cuantitativa de la ciencia. En suma, también para la dialéctica la imagen constituye un escándalo y un desafío, también viola las leyes del pensamiento (Paz “La imagen” 100).

Esto significa que *LGFM* no ofrece una visión dialéctica de la Guerra de Canudos ni tampoco califica los puntos de vista de sus personajes ni critica las ideologías ni los fanatismos en la medida en que no pretende negar la validez de las voces hílicas que aparecen en el libro ni busca interpretar los hechos desde un punto de vista liberal ni marxista (lo cual, dicho sea de paso, se hubiera traducido en privilegiar una perspectiva occidental sobre el conflicto: creer en la direccionalidad y la evolución teleológica de la Historia). Más bien, la obra literaria pone ante nuestros ojos las contradicciones del ser humano y nos muestra que, maravillosamente, existen realidades irreconciliables que pueden convivir entre sí. Me parece que, en el arte, según la entendía Bajtín (y yo coincido), más que criticar al ser humano (lo cual trasluce, en este contexto, un escepticismo contra la alteridad que es, precisamente, lo que se muestra en *LGFM*), se trata de entenderlo y representarlo en toda su complejidad. Por ello, al leer literatura, se requiere más fe que razón:

Ángel Rama y también Antonio Cornejo Polar, al apuntar la falta de una síntesis dialéctica de la cuestión de Canudos en *La guerra del fin del mundo*, no advirtieron este aspecto de la novela: que no puede haber tal síntesis en ella, puesto que no fue intención del autor elaborarla. Su deseo, según hace creer la técnica narrativa utilizada, fue crear la plenitud de cosmovisiones individuales, el caleidoscopio de ideas siempre en movimiento y presentar nuevos contornos en la interacción de unas con otras, en combinaciones imposibles de expresarse en una síntesis (Renoldi-Tocalino 165).

También Enrique Krauze, liberal a ultranza, le niega el carácter polifónico a *LGFM* tomando partido por uno de los bandos. Si bien parece por momentos que simpatiza con los alzados de Canudos, al describirlos como los “verdaderos condenados

de la tierra, de nuestra tierra latinoamericana, [...enfrentados a] las élites que buscan imponerles un esquema racional” (Krauze 87), y al afirmar que “el corazón de Vargas Llosa (y de los lectores como yo) estaba con los seguidores de Conselheiro” (Krauze 88), la realidad es que termina por defender la tesis de que es necesario “construir un orden donde prive la razón” (Krauze 89), pues por “más místico o mágico que resulte el mundo encantado del mesianismo, con sus comunidades fervorosas y sus ancestrales creencias, si creemos en la libertad estamos obligados —como explicó Max Weber— a *desencantarlo*” (Krauze 89). No extraña entonces que el historiador mexicano vuelva al modelo utilizado por Euclides da Cunha, al afirmar que Vargas Llosa “se aventuró por las zonas más oscuras y *bárbaras*” (Krauze 87. Las cursivas son mías) de Latinoamérica.

Por su parte, Gabriel Luévano aboga por “la ausencia de dialogismo en la novela, [...la cual] no es polifónica ni convoca a un dialogismo sociocultural” (Luévano Gurrola 166-167). Para probarlo, en el segundo capítulo de su tesis, ofrece algunos ejemplos en los que el narrador se acerca y se aleja de la conciencia de sus personajes. Cita, por poner un caso, un pasaje en el que se afirma que para los habitantes de Canudos “lo sobrenatural era más creíble que lo natural”, y sostiene que se “refuerza la distancia entre ese sector de la historia y el narrador, profundamente irónico, pues duda de la interpretación misteriosa” (Luévano Gurrola 51). En mi opinión, se trata de un recurso narrativo que no juzga ni se burla de la forma de pensar de los sertaneros, sino que, al contrario, intenta explicar su forma de entender el mundo. Los distanciamientos momentáneos que hace el narrador de sus personajes, así como las descripciones del paisaje, de la forma de actuar y de la forma de pensar de los seres que pueblan *LGM* son parte de los recursos narrativos de los que todo novelista debe echar mano, presentes

incluso en Dostoievski. Constituyen un rasgo común a las obras literarias que no estén narradas en primera persona. En mi opinión, la “dosificación de la omnisciencia del narrador” (Luévano Gurrola 55) no pretende ocultarnos la perspectiva de los personajes, sino mostrárnosla de una manera que nos conmueva y que sea artísticamente convincente.

En resumen: todas las opiniones anteriores, que le niegan el carácter polifónico a *LGFM*, toman partido por uno de los bandos. Ya sea porque se piense que la voz del barón de Cañabrava tiene la primacía, porque se considere a los alzados de Canudos como unos fanáticos, porque se afirme que la visión religiosa es más importante que las demás o porque se le reproche a Vargas Llosa no hacer una lectura unilateral (y marxista) de los eventos, se empatiza con algunas voces hílicas del libro y se desacreditan otras. Sin embargo, como he argumentado en las páginas anteriores, me parece que estos comentarios nacen de interpretaciones inadecuadas del libro.

Mijaíl Bajtín ya había adelantado este fenómeno. Como señalé en el apartado dedicado al *dialogismo ampliado* del capítulo anterior, la participación del lector en las novelas polifónicas es necesariamente interesada; responde, de un modo u otro, a su contexto. La novela polifónica y, sobre todo, sus voces hílicas se proyectan hacia el futuro, provocando de manera natural adhesiones y discrepancias. Si un libro resulta polémico, es porque las mentalidades en él representadas todavía son problemáticas:

una de las motivaciones de los grandes novelistas es la preocupación por la realidad de su tiempo y su sociedad [lo cual] [...] permite que sus obras establezcan un diálogo con su época, y que a menudo inspiren polémicas y otros escritos, que actúan como respuestas y añaden nuevos significados a la obra original (Renoldi-Tocalino 94).

No obstante, la investigadora, en su capítulo “El contexto social y el texto literario” (Renoldi-Tocalino 94-106), se dedica a analizar el entorno en el que Vargas Llosa escribió sus libros y no a reconocer las limitaciones que el contexto de los lectores y de los críticos impuso a su interpretación de la obra.

En este caso, los conflictos sobre la Modernidad incluidos en *LGFM* siguen causando escozor: la pugna entre civilización y barbarie; entre lo local, lo nacional y lo global; entre modernización y tradicionalismo; así como entre las ideas propias y las ideas provenientes de otras latitudes, sobre todo, de los países hegemónicos.

En el siguiente capítulo llevaré a cabo la interpretación de *LGFM* a partir de su condición polifónica. Por ahora, basta señalar que, en ninguno de los trabajos que revisé, se toma en cuenta el *dialogismo ampliado* según la caracterización llevada a cabo por Mijaíl Bajtín. Esto resultó en que gran parte de la crítica literaria no fuera consciente de sus propias opiniones y limitaciones, negándole, así, el carácter polifónico a la novela. El problema de lo anterior estriba en que se pierde de vista que el libro escrito por Vargas Llosa no es un manifiesto político, sino una obra de arte, capaz de representar las contradicciones humanas sin tomar partido.

4. Canudos: la incomprensión entre los personajes

En los capítulos pasados se han sentado las bases para llevar a cabo una lectura polifónica de *LGFM*. En primer término, he definido, de acuerdo con la perspectiva de Mijaíl Bajtín, en qué consiste la polifonía y las consideraciones que deben tomarse en cuenta para estudiar un texto de tales características. Por otra parte, dado que *La guerra...* es una novela latinoamericana escrita en los años ochenta mientras que las teorías de Bajtín se desarrollaron a principios del siglo XX en Rusia a partir de la revisión de un corpus muy distinto (a saber, la obra de Fiódor Dostoievski), he explicado las razones por las que, según los estudios de Javier García Méndez, resulta pertinente hacer una lectura polifónica de la narrativa latinoamericana, incluso cuando dicha categoría analítica procede de un contexto en apariencia tan distante. También he probado que la novela en cuestión es realmente polifónica. De la mano de los estudios de Ángel Rama he identificado las voces hílicas que aparecen retratadas al interior del libro, es decir, los distintos puntos de vista que se oponen. He analizado mediante qué recursos literarios se construyen dichas perspectivas. Finalmente, he dialogado y discutido con quienes opinan que la novela no es polifónica.

Sin embargo, hasta este punto no he pasado del plano meramente descriptivo. La polifonía es una característica que pueden tener muchas obras literarias. En este capítulo explicaré el efecto de sentido que produce la multiplicidad de voces en la novela y posteriormente llevaré a cabo una lectura de *LGFM* a partir de su carácter polifónico. En otras palabras: estudiaré cuál es la interpretación que se deriva del libro en cuestión si

tomamos en cuenta que éste está articulado mediante una amplia gama de puntos de vista que —aun contradiciéndose— se presentan ante el lector sin un orden jerárquico¹⁴.

4.1. La incompreensión en *Los sertones*

Como he consignado en la “Introducción”, al leer *Los sertones*, Mario Vargas Llosa quedó fascinado con la capacidad de Euclides da Cunha para comprender que el conflicto bélico de Canudos era producto de un “terrible malentendido”. Y es que, en efecto, en las páginas del ingeniero liberal brasileño se pueden hallar numerosos episodios en los que él mismo confiesa su incapacidad de comprender a tiempo las causas de la guerra civil que puso en crisis al Brasil independiente. Para los republicanos —nos dice—, la existencia de los pueblos sertaneros suponía un galimatías ininteligible:

Entre nosotros, de un modo general, [Canudos] despertó rencores. No vimos el trazo general del acontecimiento. Aquel afloramiento original del pasado, evidenciando todas las fallas de nuestra evolución, era una bella oportunidad para estudiarlas, corregirlas o anularlas. No *comprendimos* esa elocuente lección (Da Cunha 376. Las cursivas son mías).

En una sección intitulada significativamente “Versiones disparatadas”, Da Cunha reconoce que “en lo abstruso de las opiniones, no había cómo acertar con la más pequeña noción sobre las cosas” (Da Cunha 377). Las diferencias que separan al Brasil republicano de la región de las caatingas parecen infranqueables: “Se llega, entonces, al punto de tangencia de dos sociedades, del todo ajenas la una a la otra” (Da Cunha 533). Ante las dificultades para ver la realidad de manera clara, los soldados mitifican a los jagunços, proyectando sus fantasías pesadillescas:

Los soldados enfermos, en perenne contacto con el pueblo, se habían constituido, además, en rudos cronistas de los acontecimientos, confirmándolos de forma

¹⁴ Debo señalar, una vez más, que no estoy interesado en entender cuáles son las causas que desataron la Guerra de Canudos. Para ello sería necesario llevar a cabo un estudio histórico. Mi objetivo consiste solamente en analizar el conflicto al interior de la novela de Vargas Llosa.

imaginativa, porque la propia ingenuidad les dictaba los casos, verídicos en la esencia, pero deformados por las exageraciones con que los narraban. Se urdían extraños episodios. El jagunço empezó a aparecer como un ente aparente, teratológico y monstruoso, medio hombre y medio duende; violando las leyes biológicas (Da Cunha 506).

Ante el enorme despliegue de violencia llevado a cabo por los republicanos, no se comprendía por qué los hombres al mando del Consejero insistían en pelear. En este contexto:

Las opiniones, como siempre, eran disparatadas y desacordes [...]. *No se comprendía* que, batidos según todas las órdenes del día —escritas heroicamente—, ellos, teniendo aún franca la fuga para los sertones de São Francisco, donde no había cómo descubrirlos, esperasen pertinaces en la aldea que se les cerraran, al completarse el asedio, las últimas vías de escape (Da Cunha 510. Las cursivas son mías).

Como puede observarse, Da Cunha ofrece una clara perspectiva de desavenencia entre los que participan en el conflicto de Canudos. Lo mismo hace Vargas Llosa en su novela.

4.2. La incomprensión en *La guerra del fin del mundo*

La figura de Euclides da Cunha y su libro *Los sertones* seducen a Vargas Llosa debido a su capacidad de entender que, en el conflicto bélico de Canudos, las partes no solamente tenían intereses irreconciliables (cosa que, tal vez, defina a cualquier guerra), sino que, además, por provenir de horizontes distintos, eran incapaces de comprenderse. Tal fue el punto de partida en la escritura de la novela.

No es extraño, entonces, que, a lo largo de *LGFM*, la estructura polifónica sea utilizada para precisar la imposibilidad de los sectores sociales retratados en la trama para comprenderse entre sí. En el concierto del dialogismo, las voces hílicas identificadas por Ángel Rama se yuxtaponen y se entrelazan, pero no conversan cabalmente, es decir, no

pueden aprehender el punto de vista ajeno ni transmitirle a los otros su perspectiva particular. A continuación, ofreceré una serie de ejemplos en los que se aprecia con claridad el fenómeno descrito. Cabe destacar que todos los grupos que aparecen en *La guerra...* padecen, en un momento u otro, la incompreensión.

Uno de los casos más representativos de la incomunicación es el encuentro obligado entre el coronel Moreira César, símbolo de la República, con el barón de Cañabrava, líder político de Bahía y representante de los viejos intereses monárquicos. En ese momento de la novela, Moreira César es hospedado por el barón, quien le ofrece su apoyo en la guerra contra los sertaneros. La presencia de los republicanos en aquella región beneficia en los hechos a terratenientes como el barón, pues constituye su única esperanza de recuperar el dominio de sus tierras y sus trabajadores. Aun así, la conversación resulta estéril, como lo dejan ver las palabras del general:

No voy a explicarle la República tal y como la entendemos los verdaderos republicanos. No lo entendería, porque usted es el pasado, alguien que mira atrás. ¿No comprende lo ridículo que es ser barón faltando cuatro años para que comience el siglo XX? Usted y yo somos enemigos mortales, nuestra guerra es sin cuartel y no tenemos nada que hablar (Vargas Llosa *La guerra...* 365-366. Las cursivas son mías).

En un principio, el barón de Cañabrava —quien creció en Bahía y en los Sertones— puede asimilar el punto de vista del Consejero y de sus huestes, aunque no lo comparta: cree que están locos. Sin embargo, incluso siendo un hombre culto y moderno que pasa largas temporadas en Europa, le resulta completamente ininteligible la postura de Galileo Gall, el intelectual extranjero para quien el alzamiento de Canudos es, en realidad, una revolución anarquista. Contra sus propios intereses, el barón intenta ayudar a Gall a escapar de los sertones y a huir de los republicanos que intentaron matarlo. Empatiza con el forastero, se enternece, pero todo esfuerzo por dialogar resulta inútil:

No me extraña que esos locos piensen que el fin del mundo ha llegado.

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 malentendido sin remedio* (Vargas Llosa *La guerra...* 417. Las cursivas son mías).

En esta conversación, Gall interpreta exactamente lo contrario, pues, mientras el barón lo mira como un loco, él se siente comprendido: “Porque 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 del Salvador” (Vargas Llosa *La guerra...* 435). Paradójicamente, la comprensión es engañosa. Cuando el personaje cree comunicarse de forma eficiente, se sumerge más en el proceso contrario.

Durante el encuentro de Gall con Ulpino, representante de la cultura del cuero, las incomprensiones se materializan: los códigos culturales son distintos y generan desconfianza, pero, además, los acentos lingüísticos hacen que les resulte difícil entender sus palabras:

[Galileo trató] de entablar una conversación con Ulpino. ¿Cuánto tiempo trabajaba con el barón? ¿Qué pensaba de los yagunzos? El guía respondía con tantas evasivas que no insistió. *¿Era su acento extranjero lo que hacía brotar la desconfianza en esta gente? ¿O era una incomunicación más profunda, de manera de sentir y de pensar?* (Vargas Llosa *La guerra...* 435. Las cursivas son mías).

Se trata de una conversación de sordos, en la que ninguno comprende la postura del otro, pese a los esfuerzos que ambos realizan por expresarse de manera clara y sencilla. Naturalmente, Ulpino no entiende la lectura anarquista que Gall hace de Canudos ni tampoco la despreocupación que siente por Jurema, con la cual el escocés tuvo relaciones sexuales de manera forzada. Ante la imposibilidad de hablar, se impone el silencio:

En ese momento, Ulpino dijo algo que [Gall] *no entendió*. Le hizo repetir y esta vez sus palabras sonaron claras: ¿por qué iba a Canudos? «Porque allá pasan cosas por las que he luchado toda mi vida», le dijo. «Allá están creando un mundo sin opresores ni oprimidos, donde todos son libres e iguales.» Le explicó, en los términos más sencillos de que era capaz, por qué Canudos era importante para el mundo, cómo ciertas cosas que hacían los yagunzos coincidían con un viejo ideal por el que muchos hombres habían dado su vida. Ulpino no lo interrumpió ni lo miró mientras hablaba, y *Gall no podía evitar sentir que lo que decía resbalaba en el guía*, como el viento en las rocas, *sin mellarlo*. Cuando calló, Ulpino, ladeando un poco la cabeza, y *de una manera que a Gall le pareció extraña*, murmuró que él creía que iba a Canudos para salvar a su mujer. Y, ante la sorpresa de Gall, insistió: ¿no dijo Rufino que iba a matarla? ¿No le importaba que la matara? ¿No era su mujer acaso? ¿Para qué se la había robado, entonces? «Yo no tengo mujer, yo no me he robado a nadie», replicó Gall, con fuerza. Rufino hablaba de otra persona, *era víctima de un malentendido*. El guía retornó a su mudez.

No volvieron a hablar hasta horas más tarde... (Vargas Llosa *La guerra...* 435-436. Las cursivas son mías).

Al poco tiempo, Gall se encuentra verdaderamente con los rebeldes, en quienes lleva pensando desde el inicio de la novela. Intenta explicarles su perspectiva sobre el conflicto; sin embargo, como bien anticipaba el barón, para los sertaneros, el comportamiento de Galileo carece de sentido, ya que para ellos es Dios y no la justicia social lo que justifica su alzamiento. De nuevo, el mutismo es la salida ante la incompreensión:

[Gall dio] un paso hacia el negro y en el acto todos los que tenían escopetas lo apuntaron. Hizo gestos de paz y *pidió que lo escucharan*. *Explicó* que tenía que llegar a Canudos, hablar con el Consejero, decirle algo importante, que él iba a ayudarlo contra los soldados... pero *calló*, derrotado por las caras distantes, apáticas, burlonas de los hombres. El negro esperó un momento, pero *al ver que Gall permanecía callado dijo algo que éste tampoco entendió*. Y al instante partieron, tan discretos como habían aparecido.

—¿*Qué dijo?*—murmuró Gall.

—Que a Belo Monte y al Consejero lo defienden el Padre, el Buen Jesús y el Divino —le contestó Ulpino—. No necesitan más ayuda (Vargas Llosa *La guerra...* 437. Las cursivas son mías).

Unos momentos más tarde, Ulpino y Gall discuten de nueva cuenta a causa de Jurema. Para el escocés, las relaciones de pareja deberían ser libres; para el guía

sertanero, en cambio, resulta inconcebible que a Gall no le importe que Rufino intente matar a la mujer con la que se ha acostado: “Es algo que *no se puede entender*” (Vargas Llosa *La guerra...* 440. Las cursivas son mías). Este conflicto llega a su culminación cuando ambos pelean. Uno defiende el honor mancillado de que su mujer haya sido violada; otro intenta abrirse camino rumbo al Consejero. Posteriormente, se aniquilarán en una batalla en la cual ninguno es capaz de comprender los valores del otro y en la que por momentos hablan literalmente lenguas distintas. Lo que a ellos les sucede es una muestra de lo que a gran escala origina, al interior de la trama, la Guerra de Canudos:

—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 de que *hablaba en inglés*. [...] «No te voy a matar todavía», *creyó entender*, y que el rastreador iba a ponerle la mano en la cara para quitarle su honor. Tuvo ganas de reírse. [...] «*No entiende ni entenderá razones*». El odio, como el deseo, anulaba la inteligencia y volvía al hombre puro instinto. ¿Iba a morir por esa estupidez, el hueco de una mujer? [...]

—*Trata tú de que entienda* —gritó Gall a Jurema, todavía antes de marcharse (Vargas Llosa *La guerra...* 483-483. Las cursivas son mías).

Por la ambivalencia de su carácter, uno de los personajes más interesantes de *LGMF* es el padre Joaquim. Se trata de un sacerdote sertanero que, por lo mismo, hubiera debido formar parte de las fuerzas locales preexistentes, pero que, al llevar una vida disipada, llena de mujeres y alcohol, no se identifica plenamente con los grupos religiosos a los que teóricamente representaba. Tras entrar en contacto con el Consejero, Joaquim se suma al movimiento milenarista. Finalmente, arrestado e interrogado por el coronel Moreira César, el sacerdote da cuenta, una vez más, de su incapacidad por comprender plenamente el alzamiento de los *jagunços*, pese a los esfuerzos que hace por interpretarlo:

—¿El Consejero? —pregunta Moreira César, con sarcasmo—. ¿Un santo, sin duda?

—*No lo sé, Excelencia* —dice el prisionero—. Me lo pregunto todos los días, desde que lo vi entrar a Cumbe, hace ya muchos años. Un loco, pensaba al principio, como la jerarquía. Vinieron unos padres capuchinos, mandados por el arzobispo, a averiguar. *No entendieron nada*, se asustaron, también dijeron que era loco. Pero *¿cómo se explica* entonces, señor? Esas conversiones, esa serenidad de espíritu, la felicidad de tantos miserables.

—*¿Y cómo se explican* los crímenes, la destrucción de propiedades, los ataques al Ejército? —lo interrumpe el coronel.

—Cierto, cierto, no tienen excusa —asiente el padre Joaquim—. *Pero ellos no se dan cuenta de lo que hacen*. Es decir, son crímenes que cometen de buena fe. Por amor de Dios, señor. *Hay una gran confusión*, sin duda (Vargas Llosa *La guerra...* 425-426. Las cursivas son mías).

Podría pensarse que estas explicaciones del padre Joaquim son pretextos para salvar su propia vida, para que Moreira César se apiade de él y no lo condene a muerte. Sin embargo, sus reflexiones son sinceras. Tiempo después, al hablar con Jurema, vuelve a manifestar su sorpresa ante el hecho de que los antiguos cangaceiros sean ahora honrados servidores de Dios. Tampoco comprende cómo es posible que los republicanos hayan decidido exterminar a quienes dejaron de ser criminales:

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 la razón al Consejero y pensar que, efectivamente, Satanás se ha adueñado del Brasil, que la República es el Anticristo? (Vargas Llosa *La guerra...* 722. Las cursivas son mías).

Después del interrogatorio de Moreira César al padre Joaquim, la confusión cunde incluso al interior de los republicanos. Tras haber atestiguado la charla, el periodista miope dialoga con un colega suyo; ambos son incapaces de explicar qué sucede. El episodio resulta significativo ya que son, precisamente, los corresponsales quienes tendrían que desentrañar los hechos y esbozar interpretaciones:

—¿Qué lo ha impresionado tanto? —le pregunta su colega.

—*No entendemos lo que pasa en Canudos* —responde él—. *Es más complicado, más confuso de lo que creía.*

—Bueno, yo nunca creí que emisarios de Su Majestad británica estuvieran en los sertones, si se refiere a eso —gruñe el periodista viejo—. *Pero tampoco puedo creerme el cuento del curita* de que sólo hay amor a Dios detrás de todo esto. Demasiados fusiles, demasiados estragos, una táctica muy bien concebida para que todo sea una obra de sebastianistas analfabetos (Vargas Llosa *La guerra...* 429. Las cursivas son mías).

Los malentendidos también se dan entre las fuerzas locales de Bahía, esto es, entre los antiguos líderes monárquicos —encabezados por el barón de Cañabrava—, y el Partido Republicano Progresista —liderado por el diputado Epaminondas Gonçalves—. Tanto los republicanos como los monárquicos intentan utilizar el conflicto de Canudos para ganar poder político en Bahía, una región que conocen muy bien: difunden mentiras, se atacan mediante la prensa y discuten en el Congreso, alimentando, así, los equívocos (Vargas Llosa *La guerra...* 223-236). Pero no se trata únicamente de que los intereses de ambos sean irreconciliables, sino que, tras la inesperada muerte del general Moreira César, los dos comparten su incredulidad ante los cambios que atraviesan los Sertones. Las mentiras que urdieron para desacreditarse parecen convertirse en reales, porque los modelos que tienen para comprender el mundo ya no les sirven:

—Han ocurrido cosas que *nunca hubiera soñado* —dijo [el barón], *hablando solo*—. El mejor regimiento del Brasil derrotado por una banda de pordioseros fanáticos. *¿Quién lo entiende?* Un gran estrategia militar hecho pedazos en el primer encuentro...

—*No hay manera de entenderlo*, en efecto —asintió Epaminondas Gonçalves—. Estuve una tarde con el mayor Cunha Matos. Es mucho peor de lo que se ha dicho oficialmente. [...] *¿Qué está ocurriendo en Canudos*, barón?

—*No lo sé ni lo entiendo* —dijo el barón, con pesadumbre—. *Supera todo lo que imaginaba*. Y, sin embargo, creía conocer a esta gente. Esa derrota ya no se puede explicar por el fanatismo de unos muertos de hambre. Tiene que haber algo más —lo miró otra vez, aturdido—. He llegado a pensar que ese fantástico embuste propagado por ustedes, de que en Canudos había oficiales ingleses y armamento monárquico, podía tener algo de cierto. No, no vamos a tocar ese punto, es historia vieja. Se lo digo para que vea hasta qué punto me pasma lo ocurrido con Moreira César (Vargas Llosa *La guerra...* 574. Las cursivas son mías).

Como señalé más arriba, Euclides da Cunha retrató en *Los sertones* la incomprensión que, desde su punto de vista, había sido una de las causas de la guerra sertanera. Por lo mismo, en *LGM* no resulta sorprendente que el periodista miope comparta esta inquietud con el liberal brasileño. Dicho personaje es un testigo privilegiado del conflicto bélico, pues fue el corresponsal del *Jornal de Notícias*, el periódico republicano de Bahía, y también le tocó vivir el final de la guerra al interior de Canudos, por lo cual conoció a los líderes milenaristas, entre ellos, al propio Consejero. Le resulta incomprensible entender cómo los antiguos cangaceiros se convirtieron en devotos del Buen Jesús: “Todos los bandidos del sertón estaban acá, todos se habían vuelto beatos. *¿Quién lo podía entender?*” (Vargas Llosa *La guerra...* 609. Las cursivas son mías). En esos momentos, convivió con el Enano, uno de los integrantes del circo, y con Jurema, mujer de la cultura del cuero. Como intelectual, está familiarizado con las corrientes extranjeras de pensamiento. Además, fue el periodista que más y mejor entrevistó al coronel Moreira César. Finalmente, se trata de un hombre allegado al barón de Cañabrava, con quien solía trabajar. Es, en resumen, alguien que conoce de cerca todas las perspectivas del conflicto y que, por lo mismo, comprende muy bien las mentiras y los prejuicios que circulan en todos los bandos.

En una larga plática que el periodista sostiene con el barón, le cuenta sus inquietudes: nadie entendió nada y, por lo mismo, la gente prefiere olvidar. Se trata de uno de los diálogos más importantes de la novela: la guerra ha terminado y ambos intentan dilucidar qué ha sucedido para, así, clausurar un episodio en el que ninguna verdad parece ser suficientemente convincente:

—Desde que pude sacarme de encima a los impertinentes y a los curiosos, he estado yendo al gabinete de lectura de la Academia Histórica —dijo el miope—. A revisar los periódicos, todas las noticias de Canudos. El *Jornal de Notícias*, el *Diário de Bahia*, el *Republicano*. He leído todo lo que se escribió, lo que escribí. Es algo... difícil de expresar. ¿Demasiado irreal, ve usted? *Parece una conspiración en la que todo el mundo participara, un malentendido generalizado, total* (Vargas Llosa *La guerra...* 586. Las cursivas son mías).

Ante esta exposición tan clara, el barón confiesa: “*No entiendo*” (Vargas Llosa *La guerra...* 586. Las cursivas son mías). Para él, lo sucedido en Canudos resulta incomprensible y, por lo tanto, constituye un suceso histórico que sería mejor olvidar. El silencio triunfa:

—¿Canudos? —murmuró el barón—. Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, *turbio, confuso*. La historia debe ser instructiva, ejemplar. En esta guerra nadie se cubrió de gloria. *Y nadie entiende lo que pasó*. Las gentes han decidido bajar una cortina. Es sabio. Es saludable (Vargas Llosa *La guerra...* 585. Las cursivas son mías).

El barón expresa en reiteradas ocasiones que, en su opinión, no sólo se trata de un terrible malentendido, sino que hay también locura: “Otra vez se apoderó del barón esa sensación de irrealidad, de sueño, de ficción, en que solía precipitarlo Canudos” (Vargas Llosa *La guerra...* 816). Para él, los hechos mismos carecen de sentido y, en consecuencia, el actuar de otros sectores sociales le parece absurdo. La incomunicación lo cerca:

—¿Locura, *malentendidos*? No basta, no explica todo —murmuró el barón de Cañabrava—. Ha habido también estupidez y crueldad. [...] *¿Lógico y racional* que la multitud se vuelque a las calles a destruir los periódicos, a asaltar las casas, a asesinar a gentes incapaces de señalar en el mapa dónde está Canudos, porque unos fanáticos derrotan a una expedición a miles de kilómetros de distancia? *¿Lógico y racional* eso? (Vargas Llosa *La guerra...* 621-622. Las cursivas son mías).

Entonces, el periodista explica cuál es, según su perspectiva, la causa del malentendido. Pese a su miopía, es el único capaz de comprender que, en el conflicto de Canudos, la gente no vio lo que sucedía, sino lo que quería ver, lo que había proyectado previamente

sobre la realidad. Cualquier hecho era interpretado como una corroboración de las suposiciones previas. La ceguera aparece como símbolo de la incompreensión:

—Los corresponsales —explicó el periodista miope contorsionándose en el sillón en uno de esos movimientos imprevisibles, que removían su magro esqueleto y parecían estremecer cada una de sus vértebras. Detrás de las gafas, sus ojos parpadearon, rápidos—: *Podían ver, pero, sin embargo, no veían. Sólo vieron lo que fueron a ver. Aunque no estuviese allí.* No eran uno, dos. Todos encontraron pruebas flagrantes de la conspiración monárquico-británica (Vargas Llosa *La guerra...* 679-680. Las cursivas son mías).

En un repentino golpe de clarividencia, el periodista miope comprende que “Canudos no es una historia, sino un árbol de historias” (Vargas Llosa *La guerra...* 748). Por ello, el periodista miope corrige al barón: “Debe tratar de entender” (Vargas Llosa *La guerra...* 821), le dice. Hace un esfuerzo por explicar lo que realmente sucedió: “*Más que de locos es una historia de malentendidos*” (Vargas Llosa *La guerra...* 751. Las cursivas son mías).

Sin embargo, aunque el periodista miope comprenda que hay un laberinto de confusiones, no puede entender qué es lo que sucedía, en realidad, con los hombres del Consejero, y por ello afirma que “sí eran monárquicos, *aunque de una manera que ningún monárquico hubiera entendido*” (Vargas Llosa *La guerra...* 752). En ese contexto, el barón se ve obligado a corregirlo: “Los fanáticos no eran monárquicos ni sabían lo que era el Imperio. *Es fantástico que no lo haya comprendido*” (Vargas Llosa *La guerra...* 752). Ante esta confusa realidad, manifiesta su estupefacción:

—Pues ya ha oído—dijo el barón—. ¿Qué hubieran dicho sus amigos si hubieran podido anticipar una maravilla así? ¡Los hombres y mujeres humildes del sertón levantándose en armas para atacar a la República, con el nombre de la infanta doña Isabel en los labios! *No, era demasiado irreal para que a ningún monárquico brasileño se le hubiera ocurrido ni en sueños.* (Vargas Llosa *La guerra...* 753. Las cursivas son mías).

El barón recuerda cómo terminó la guerra: Estela, su esposa, enloqueció; en Bahía se negoció con el bando liberal y, tanto los yagunzos como los monárquicos, fueron presa de persecuciones. En ese momento, reconoce que todo cuanto vivió fue producto de la falta de comunicación: “Volvió a sentir el vértigo que había sentido al darse cuenta de la magnitud de aquello, *ese laberinto de equivocaciones, desvaríos y crueldades*” (Vargas Llosa *La guerra...* 627. Las cursivas son mías).

Al final, una vez que la conversación entre el periodista y el barón ha terminado, este último sube a su cuarto. Pese a que su plática ha atravesado prácticamente toda la novela, y aun cuando han analizado con mucho detalle la Guerra de Canudos en la que ambos participaron, la sensación que le queda al barón es la de la incomunicación: “Olió, vio, en el aire espeso de la habitación, flotando como pelusas, las palabras de esa larga conversación que, le parecía ahora, había sido, *más que un diálogo, un par de monólogos intocables*. [Y piensa que la] historia [es] estúpida, *incomprensible*” (Vargas Llosa *La guerra...* 865-866. Las cursivas son mías).

Hay un momento en la batalla que ilustra perfectamente cómo la polifonía en *LGM* sirve para dar cuenta de la incomunicación de las diversas voces. Se trata de una pelea cuerpo a cuerpo entre los republicanos y los yagunzos. Los primeros ven en los segundos a emisarios de la Corona Británica que supuestamente quieren restaurar la monarquía en Brasil; los segundos ven en los primeros a heraldos de Satanás. En este momento se evidencia que los bandos luchan debido a su incapacidad de dialogar y de entender a los otros actores del conflicto. Las batallas son el ejemplo paradigmático de la incomunicación: los bandos deponen el diálogo y recurren a las armas; incapaces de escuchar al otro, deciden destruirlo:

[Pajeú se] pone la faca entre los dientes; es su costumbre, desde los tiempos del cangaço. La cicatriz se hace presente y oye, muy cerca, muy nítidos, gritos de «¡Viva la República!», «¡Viva el mariscal Floriano!», «¡Muera Inglaterra!». Los yagunzos responden: «¡Muera el Anticristo!», «¡Viva el Consejero!», «¡Viva Belo Monte!» (Vargas Llosa *La guerra...* 648).

Sin embargo, en el fragor de la guerra, los soldados ya no saben exactamente por qué están luchando. La experiencia desmiente sus propias creencias, pero tampoco se atreven a reconocer por completo sus errores. Tal es el caso de Teotónio Leal Cavalcanti, un republicano que, al hacer el rondín nocturno, entrevé que toda la guerra se trata de un enredo sin mucho sentido. Para él, los salvajes siguen siendo salvajes, gente con la cual es imposible comunicarse. Pero no hay evidencia de las conspiraciones ni del carácter monárquico de los sertaneros. Entonces, ¿por qué combatirlos?:

Prosigue su ronda, imaginando a esos niños a quienes los degenerados mandan en las noches con los hormigueros. Bárbaros, inciviles, salvajes: sólo gentes sin sentimientos pueden pervertir así a seres inocentes. Pero también sobre Canudos *han cambiado las ideas* del joven Teotónio. *¿Son, efectivamente, restauradores monárquicos? ¿Están coludidos, de veras, con la casa Braganza y los esclavistas? ¿Es cierto que los salvajes son apenas un instrumento de la Pérfida Albión?* Aunque los oye gritar ¡Muera la República!, Teotónio Leal Cavalcanti *ya no está tan seguro de eso*, tampoco. *Todo se le ha vuelto confuso.* [...] De modo que eso del Ejército monárquico, reforzado por oficiales ingleses, *le parece ahora fantástico.* «Tenemos al frente a simples caníbales», piensa. «Y, sin embargo, estamos perdiendo la guerra; la hubiéramos perdido si la segunda columna no llega a socorrernos cuando nos emboscaron en estos cerros.» *¿Cómo entender semejante paradoja?* (Vargas Llosa *La guerra...* 737. Las cursivas son mías).

Otro militar, el general Artur Oscar, observa a sus subalternos. Al hacerlo, encuentra en sus rostros la desolación de un conflicto cuyas causas ya nadie es capaz de esclarecer: “[Los soldados están] agotados, en todos descubre la misma desolación mezclada de pasmo, que él también siente por *las cosas incomprensibles de esta maldita guerra*” (Vargas Llosa *La guerra...* 798. Las cursivas son mías).

Durante la noche, en el campamento militar, los soldados que están a punto de invadir Canudos juegan a las cartas. Pese a que combaten en un mismo bando, no son capaces de ponerse de acuerdo acerca de las causas de la guerra en la que están disputando y en la que muy probablemente habrán de morir. Es paradójico que la incompreensión no sólo cunda entre voces híllicas diferenciadas, es decir, entre grupos antagónicos, sino que también imposibilita el diálogo fecundo entre los republicanos:

Ese anochecer, en la casa del Fogueteiro, el general Oscar juega a las cartas con el teniente Pinto Souza, el coronel Neri (quien se repone de su herida) y dos capitanes de su Estado Mayor. [...] *Se enfrascan de pronto en una discusión respecto a Antonio Consejero y los bandidos.* Uno de los capitanes, que es de Río, dice que la explicación de Canudos es el mestizaje, esa mezcla de negros, indios y portugueses que ha ido paulatinamente degenerando la raza hasta producir una mentalidad inferior, propensa a la superstición y al fanatismo. *Esta opinión es rebatida con ímpetu por el coronel Neri.* ¿Acaso no ha habido mezclas en otras partes del Brasil sin que se produzcan allí fenómenos similares? Él, como creía el coronel Moreira César, a quien admira y casi deifica, piensa que Canudos es obra de los enemigos de la República, los restauradores monárquicos, los antiguos esclavócratas y privilegiados que han azuzado y confundido a estos pobres hombres sin cultura inculcándoles el odio al progreso (Vargas Llosa *La guerra...* 812. Las cursivas son mías).

Sin embargo, en *LGM*, la incomunicación no sólo se da entre individuos, sino que llega también al interior de las conciencias. El general Artur Oscar expone su teoría acerca de las causas del conflicto, pero la complejidad de los hechos no le permite estar seguro de sus propias palabras. Dicho de otro modo: él mismo no es capaz de comprenderse:

El general Oscar, que ha seguido con interés el diálogo, *queda perplejo cuando le preguntan su opinión.* *Vacila.* Sí, dice al fin, la ignorancia ha permitido a los aristócratas fanatizar a esos miserables y lanzarlos contra lo que amenazaba sus intereses, pues la República garantiza la igualdad de los hombres, lo que está reñido con los privilegios del régimen aristocrático. *Pero se siente íntimamente escéptico sobre lo que dice.* Cuando los otros parten, queda cavilando en su hamaca. ¿Cuál es la explicación de Canudos? ¿Incultura? ¿Vocación de barbarie de gentes acostumbradas a la violencia y que se resisten por atavismo a la civilización? ¿Tiene algo que ver con la religión, con Dios? *Nada lo deja satisfecho* (Vargas Llosa *La guerra...* 812-813. Las cursivas son mías)

Del otro lado, asustado por las detonaciones, el periodista miope se da cuenta que los republicanos están intentando “ablandar” con los cañones a Canudos para provocar la rendición. Sin embargo, incluso en esta estrategia, se demuestra la falta de comprensión del conflicto: “«La filosofía del coronel Moréira César», pensó. Qué estúpidos, qué estúpidos, qué estúpidos. *No entendían una palabra de lo que ocurría acá, no sospechaban cómo eran esas gentes*” (Vargas Llosa *La guerra...* 775. Las cursivas son mías).

Al poco tiempo, a punto de que Canudos caiga, se dibuja un panorama apocalíptico: los niños mueren en combate y las campanadas se confunden con las explosiones. En este momento, el periodista miope no puede comprender a los sertaneros, con quienes ha estado por largo tiempo: ellos 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?*” (Vargas Llosa *La guerra...* 786. Las cursivas son mías).

Pero en el escape, temeroso de morir, al periodista le parece inexplicable que la gente de Canudos no intente salvarse. Incluso él, un hombre sensible, receptivo ante lo que otros dicen, exclama: “*No entiendo, no entiendo*, qué seres son ustedes. [...] Qué hacen aquí, por qué no han huido antes de que los cercaran, *qué locura* esperar en una ratonera a que vengan a matarlos” (Vargas Llosa *La guerra...* 792-793. Las cursivas son mías).

Muy cerca del final de la guerra, el Beatito, compadecido precisamente por el sufrimiento que tanto conmovió al periodista miope, decide negociar la rendición. Este acto, que parecería tan natural en cualquier contexto, les resulta extrañísimo a los

rebeldes del sertón. Las diferencias comienzan a cundir también entre ellos. No se comprenden:

—Que saliéramos en fila de a uno, sin ningún arma, con las manos en la cabeza —explicó el Fogueteiro, *con el tono que se emplea para contar la más descabellada fantasía o el desatino de un borracho*—. Que nos considerarían prisioneros y no nos matarían. [...]
—Beatito, Beatito, *¿te das cuenta de lo que dices?* —gimió João Grande— (Vargas Llosa *La guerra...* 897. Las cursivas son mías).

Otro caso muy significativo es el de Jurema. Se trata de una mujer que pierde todo debido a la Guerra de Canudos: tras ser violada por Galileo Gall (lo cual supone un terrible deshonor en la cultura de cuero a la que pertenece), abandona Queimadas, su hogar; se dedica a errar por los Sertones esperando que algún día Rufino, su esposo, la encuentre y la asesine; sin embargo, cuando por fin se topa con él, éste entabla un combate con Gall en el que ambos mueren; al lado del enano y del periodista miope, Jurema termina en Canudos. En una de las batallas más cruentas, cuando la población fundada por el Consejero está a punto de caer, Jurema, cuya vida está en riesgo sin que ella haya hecho nada malo, sin que haya buscado la tragedia que ahora la cerca, recuerda entre sueños el origen de todos sus males: la incomunicación:

Durmió sin dormir, con un sueño lúcido, consciente del tiroteo que sacudía los montes de Cocorobó, soñando una y otra vez con otros tiros, los de esa mañana de Queimadas, aquel amanecer en que estuvo a punto de ser muerta por los capangas y en el que el forastero de *raro hablar* la violó. Soñaba que, como sabía lo que iba a pasar, le rogaba que no lo hiciera, pues eso sería su ruina y la de Rufino y la del propio forastero, pero éste, *que no entendía su idioma, no le hacía caso* (Vargas Llosa *La guerra...* 660. Las cursivas son mías).

Finalmente, tras una terrible masacre, Canudos cae. Los pocos sertaneros que sobreviven, para quienes las causas del conflicto habían parecido claras a lo largo de toda la batalla, dejan de comprender, lentamente, qué fue lo que sucedió. Les ocurre lo mismo que al

periodista miope y que al barón de Cañabrava: ya no entienden por qué pelearon ni por qué los reprimieron. La incomunicación se transforma en sinsentido, en confusión:

—A veces pienso que el Padre, el Buen Jesús o la Señora hicieron el milagro de salvarme de entre los muertos para que me redima de esos tiros —dijo Antonio el Fogueteiro—. *No sé. No sé nada*, otra vez. En Belo Monte todo me parecía claro, el día era día y la noche era noche. Hasta ese momento, hasta que empezamos a disparar contra los inocentes y el Beatito. *Todo se volvió difícil*, otra vez (Vargas Llosa *La guerra...* 900. Las cursivas son mías).

Al final, las fuerzas republicanas recorren las ruinas de lo que alguna vez fue Belo Monte. El coronel Macedo, policía de Bahía, observa cómo se están intentando contabilizar las bajas, otea el poblado destruido, mira a los soldados platicar acerca de sus cosas, y exclama: “Cada loco con su tema” (Vargas Llosa *La guerra...* 912). En otras palabras: atestigua que la incomunicación permanece.

Después, Macedo encuentra al alférez Maranhão para dirimir a golpes la pendencia que sus propios hombres, policías locales, tienen con los militares sureños. Es notable que, incluso cuando las fuerzas republicanas han ganado, continúan peleando entre sí, incapaces de dialogar. Macedo insulta a Maranhão, pero, al provenir de regiones separadas, necesita explicarle el insulto a su rival:

—¿Usted es de muy lejos de aquí, no es cierto? —dice el coronel Macedo—. Entonces, *seguramente no sabe cuál* es para los sertaneros la peor ofensa. [...] Con un movimiento fulminante, imprevisible, fuertísimo, *golpea* esa cara blanca con la mano abierta. El golpe derriba al alférez [...] —Ponerle la mano a un hombre en la cara, así como se la he puesto —dice, mientras se abre la bragueta, velozmente saca el sexo y ve salir el chorrillo de orina transparente que salpica el fundillo del alférez Maranhão—. Pero todavía peor que eso es mearle encima (Vargas Llosa *La guerra...* 919. Las cursivas son mías).

En la última escena del libro, el coronel Macedo busca a João Abade, el bandido a quien ha estado persiguiendo toda su vida. Necesita saber qué sucedió con él. ¿Huyó, murió? Macedo requiere hechos verificables, asideros. Quiere obtener una respuesta concreta,

objetiva y racional. Una vieja le dice que ella sabe que pasó. Se trata del último desencuentro, del choque final entre dos interpretaciones de la guerra:

—¿Quieres saber de João Abade? —balbucea su boca sin dientes.
—Quiero —asiente el coronel Macedo—. ¿Lo viste morir?
La viejecita niega y hace chasquear la lengua como si chupara algo.
—¿Se escapó entonces?
La viejecita vuelve a negar, cercada por los ojos de las prisioneras.
—Lo subieron al cielo unos arcángeles —dice, chasqueando la lengua—. Yo los vi (Vargas Llosa *La guerra...* 920).

Hasta este momento, ha quedado claro que la polifonía en *LGM* sirve para dar cuenta de que la incompreensión entre las distintas voces hílicas es la causa del conflicto de Canudos. Sin embargo, en la novela, esta incapacidad de dialogar por parte de los diversos sectores sociales representados es a su vez resultado de otro proceso, a saber, el choque de tiempos históricos. A continuación, expondré a qué me refiero con esto y cómo es que aparece retratado en el libro.

5. El choque de tiempos históricos

Antes de analizar la multiplicidad de tiempos históricos en *La guerra...*, es necesario hacer una precisión terminológica, sobre todo, debido a que —por motivos que señalé más arriba— sería incorrecto utilizar ciegamente la dicotomía civilización-barbarie, aquella a la que recurrió Euclides da Cunha y que fue retomada y cuestionada por el propio Vargas Llosa en la novela. Sostener que en un mismo momento (tiempo físico, cronológico) pueden convivir distintos tiempos históricos no supone afirmar la primacía de uno sobre el otro, mucho menos en una lectura polifónica del libro, en la que, según el propio Bajtín, la imparcialidad es indispensable. Con este fin, recurriré a las ideas del historiador alemán Reinhart Koselleck.

De acuerdo con Koselleck, la temporalidad histórica (diferente del tiempo astronómico con el que se datan muchos calendarios y del tiempo biológico al que está sujeto el ser humano) se constituye a partir de niveles temporales: “Desde un único curso del tiempo se produce una dinámica de diversos estratos temporales para el mismo tiempo” (Koselleck 350)¹⁵, los cuales están determinados por un “diferentes ámbitos de experiencia y [...] distintas perspectivas de futuro” (Koselleck 14). Según aquello que un individuo o un grupo social haya vivido, se crearán en su interior distintas nociones y percepciones acerca de su presente y, por lo tanto, de las posibilidades del futuro. Esto significa que “los lazos forjados por la memoria y la esperanza” (Svampa 40) generan temporalidades variables, es decir, maneras distintas de percibir el pasado, el presente, el futuro, así como los lazos que los unen. Esto posibilita “la coexistencia de varios tiempos

¹⁵ Resulta significativo que tanto Koselleck como Euclides da Cunha recurren a una metáfora geológica para dar cuenta del funcionamiento de la historia. Conviene citar este pasaje de *Los sertones*: “Es natural que estas capas profundas de nuestra estratificación étnica se sublevasen en una anticlinal extraordinaria: Antônio Conselheiro” (Da Cunha 160).

presentes y la posibilidad de que los hombres habiten más de uno simultáneamente” (Svampa 40)¹⁶. O, como señala Koselleck, el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas se traducen en...

una diferencia temporal en el hoy, entrelazando cada uno el pasado y el futuro de manera desigual. Consciente o inconscientemente, la conexión que crean de forma alternativa tiene la estructura de un pronóstico. Así hemos alcanzado una característica del tiempo histórico que puede indicar también su variabilidad (Koselleck 342).

Si los tiempos históricos están determinados por las expectativas y las experiencias, deja de haber una única directriz progresiva que guíe el devenir humano. Retomando las ideas de Herder, el historiador alemán sostiene que es incorrecto hablar “de un tiempo histórico, sino de muchos tiempos superpuestos unos a otros” (Koselleck 14). No hay una sola manera de llevar un registro temporal de los acontecimientos, sino que coexisten en un mismo momento cronológico distintos tiempos históricos y distintas maneras de interpretar el tiempo. En este contexto, Svampa afirma: “La ventaja de esta teoría consiste en la capacidad de diferentes ritmos capaces de medir aceleraciones o ralentizaciones y revelar así una gran complejidad del tiempo histórico” (Svampa 43).

Así, dos individuos de generaciones distintas que tengan experiencias comunes pueden ser, en cierto sentido, contemporáneos, mientras que dos individuos de la misma edad que no compartan la misma experiencia vivirán en tiempos históricos diferentes. De esta manera, las aparentes divisiones de supuestos “grados civilizatorios [son sólo simultáneos anacronismos culturales, pues] eventos heterogéneos en su historicidad pueden emerger en un mismo momento” (Svampa 47).

¹⁶ Cabe resaltar que —de acuerdo con Lucila Svampa— la manera de comprender el tiempo de Koselleck sirve también para criticar la supuesta direccionalidad de la Historia, cuyo origen se encuentra en la escatología cristiana y, posteriormente, en el idealismo alemán (en especial, Hegel). Esto es importante ya que nociones como progreso, civilización y barbarie están afincadas precisamente en esta forma lineal y teleológica de pensar la temporalidad.

Con la modernidad, aumentaron los choques entre temporalidades debido a que la globalización trajo consigo el contacto entre individuos y sociedades con experiencias y expectativas muy diversas: “el enredo de viejas tradiciones e innovaciones [...] y la simultaneidad cronológica del anacronismo político y social crean situaciones temporalmente conflictivas” (Svampa 48). Esto es, a grandes rasgos, lo que sucedió en Canudos de acuerdo con Da Cunha y con Vargas Llosa¹⁷.

5.1. La causa del conflicto según Euclides da Cunha: el tiempo histórico

Tras haber visto las atrocidades que se vivieron en la Guerra de Canudos, Da Cunha no solamente alzó la voz para denunciar la incompreensión que había originado el conflicto, sino que hizo un esfuerzo por interpretarla. Como he señalado más arriba, el ingeniero brasileño, hombre decimonónico, al fin y al cabo, pensó que la lucha sertanera había sido una batalla entre civilización y barbarie.

No me parece que sea necesario volver a explicar cuáles son las limitaciones y los prejuicios inherentes a esta dicotomía. En cambio, considero indispensable apuntar que, pese a estos obstáculos y prejuicios, Da Cunha tuvo la sensibilidad de descubrir que los republicanos y los sertaneros vivían en tiempos históricos diferenciados:

Además de esto, aquellos extraordinarios patriotas estaban poco unidos por un suelo en parte desconocido; y, por lo mismo, de ellos nos separa, en todo, una coordenada histórica: el tiempo.

Aquella campaña evoca un reflujo hacia el pasado.

Y eso, en el significado integral de la palabra, es un crimen.

¹⁷ El conflicto de la diversidad de tiempos históricos es sumamente importante en la literatura latinoamericana, en especial, en el siglo XX. Pienso, por ejemplo, en *Cien años de soledad*, que comienza cuando un grupo de gitanos llega a Macondo con nuevos descubrimientos, como si vinieran de otra época. *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, es una búsqueda por conciliar los diversos tiempos históricos que desgarran al mexicano. En la cuentística de nuestro país, textos como “Chac Mool”, “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “La fiesta brava” dan cuenta de la simultaneidad de lo anacrónico. Actualmente, la globalización ha hecho convivir en un mismo momento experiencias y expectativas que vienen de lugares y épocas muy diversas.

Denunciémoslo (Da Cunha 8).

El aislamiento geográfico (y, en menor medida, la diversidad racial) es lo que genera, según Da Cunha, diferencias entre las experiencias y las expectativas de los sertaneros con las del resto de Brasil. Así, los hombres del interior de Bahía son herederos de tradiciones religiosas que vienen de épocas muy distintas, a saber, las prácticas de los grupos que allí vivían antes de la Conquista y las creencias católicas que llegaron a la región con las misiones portuguesas. Así se describe, por ejemplo, el origen del Consejero y de sus ideas:

Porque para el historiador él no fue un desequilibrado. Apareció como la integración de caracteres diferentes —vagos, indecisos, mal percibidos cuando están dispersos en la multitud, pero enérgicos y definidos cuando se resumen en una individualidad.

Todas las creencias ingenuas, desde el fetichismo del bárbaro hasta las aberraciones católicas; todas estas tendencias impulsivas de las razas inferiores, libremente ejercitadas en la indisciplina de la vida sertanera, se condensaron en su misticismo feroz y extravagante (Da Cunha 160-161).

El Consejero, síntesis de los males pretéritos para los republicanos, vive “retrocediendo en el tiempo [en una] fase remota de la evolución, [por lo cual es] anacronismo palmario” (Da Cunha 162), incompatible con la civilización.

En opinión del militar brasileño, “las exigencias crecientes de la civilización y la competencia material intensiva de las corrientes migratorias” (Da Cunha 7) hacen que las condiciones de vida en los Sertones sean “efímeras” (Da Cunha 7). Así, aunque no justifica plenamente lo sucedido en la campaña, destaca su inevitabilidad: “Estamos condenados a la civilización. O progresamos o desaparecemos” (Da Cunha 80), asevera.

Por ello, los conflictos de Canudos aparecen descritos en *Los sertones* como el choque de instituciones modernas con un pueblo cuyas costumbres eran, en muchos sentidos, antiguas, es decir, de otros estratos temporales. La guerra puso de manifiesto...

la inadaptabilidad del pueblo a la legislación superior del sistema político recién inaugurado, como si éste, *por adelantarse demasiado a una evolución lenta*, tuviese, como efecto predominante, arrastrar al país, que se había reblandecido en el marasmo monárquico, hacia un intenso espíritu de desorden, precipitando a la República por un declive donde los desastres aparecían rítmicamente, delatando la marcha cíclica de una molesta enfermedad (Da Cunha 301. Las cursivas son mías).

La frontera temporal de los sertaneros se ve reflejada en el límite espacial entre el campamento militar republicano y la línea enemiga. Se trata del “punto de tangencia de dos sociedades, [a partir de la cual nace] una tierra extraña, [con] otras costumbres, [lo cual] desequilibra [...] el desenvolvimiento evolutivo. [Al ir a Canudos, se realizaba] un retroceso prodigioso en el tiempo; un resbalar idiotizante hacia algunos siglos atrás” (Da Cunha 584). Tal es la perspectiva de Euclides da Cunha.

5.2. El choque de tiempos en *La guerra del fin mundo*

Mario Vargas Llosa, fascinado por *Los sertones*, retomó la idea de que la causa de la guerra había sido el conflicto temporal que sobrevino en Canudos. El escritor peruano plantea el problema de manera explícita:

Cuando aquellos extranjeros llegaron (y las tropas militares eran extranjeras para los campesinos que nunca habían visto gente de Río o São Paulo), sintieron amenazada su cultura propia, que estaba compuesta de *cosas primitivas, costumbres antiguas*, ideas religiosas dogmáticas, pero les daba un sentimiento a algo que todos compartían (Vargas Llosa “Así escribí...”. Las cursivas son mías).

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el fragmento citado, en *LGM* no se juzga ni se califica la posición de los distintos sectores sociales que aparecen en la novela (esto quedó probado en el tercer capítulo de esta tesis), sino que solamente se retratan sus perspectivas. Asimismo, aunque se aprovecha la diferenciación llevada a cabo por Da Cunha entre civilización y barbarie, esta división se cuestiona y se complejiza. Vargas

Llosa, en lugar de llevar a cabo una escisión binaria, da lugar a siete voces hílicas¹⁸, de las cuales cinco son fuerzas regionales de Bahía y los Sertones (los raros del circo, los de la cultura del cuero y los alzados de Canudos, los monárquicos y los republicanos locales), y, dentro de ellas, tres (las primeras que aparecen en el paréntesis anterior) pertenecen a los grupos sertaneros que Da Cunha motejaba de bárbaros. Así, lo que para el Brasil del siglo XIX apareció como una lucha del bien contra el mal, en *La guerra...* es solamente el choque entre distintos estratos temporales.

Atendiendo a la definición de Koselleck, para demostrar la existencia de distintos tiempos históricos, es suficiente comprobar que las diversas voces hílicas al interior de la novela tienen experiencias y expectativas distintas, y que, en consecuencia, su visión del tiempo es diferente.

La primera gran estratificación temporal en *LGFM* se da, de acuerdo con Ángel Rama, entre “el Ejército republicano procedente del sur modernizado [y el] Conselheiro y sus tradicionalistas yagunzos religiosos” (Rama “Una obra...” 11). Los primeros, tras haber recibido una educación cosmopolita y afrancesada, es decir, ilustrada y positivista, consideran que el fin último de la Historia es establecer una república que se rija por instituciones racionales; los segundos, en cambio, como herederos de ideas religiosas importadas durante la dominación portuguesa, sostienen que el Apocalipsis está cerca y que el fin llegará con el juicio final.

Esta división se observa claramente cuando el coronel Moreira César ordena matar a un grupo de sertaneros cercanos al Consejero. Los motivos están vinculados con el choque de tiempos históricos: “la República está obligada a defenderse de quienes, por codicia, fanatismo, ignorancia o engaño atentan contra ella y sirven los *apetitos de una*

¹⁸ Éstas se encuentran señaladas en el capítulo 3.

casta retrógrada, interesada en mantener en Brasil el atraso para explotarlo mejor” (Vargas Llosa *La guerra...* 372. Las cursivas son mías).

De igual manera, el choque de tiempos históricos se hace patente en el fragmento citado, cuando el padre Joaquim intenta explicarle al coronel Moreira César la mentalidad de los alzados de Canudos. Las experiencias, las expectativas y la interpretación de la guerra no pueden ser más disímiles:

—¿Quiénes han inculcado a esos infelices que la República es el Anticristo? ¿Quién ha convertido esas locuras en un movimiento militar contra el régimen? Eso es lo que quiero saber, señor cura —Moreira César sube la voz, que suena destemplada—: ¿Quién ha puesto a esa pobre gente al servicio de los políticos que quieren restaurar la monarquía en el Brasil?
—Ellos no son políticos, no saben nada de política —chilla el padre Joaquim—. Están contra el matrimonio civil, por eso lo del Anticristo. Son cristianos puros, señor. No pueden entender que haya matrimonio civil cuando existe un sacramento creado por Dios (Vargas Llosa *La guerra...* 426).

Algo similar ocurre cuando el barón de Cañabrava declara que la guerra de Canudos le parece inexplicable, a lo cual responde de manera significativa el periodista miope:

A menos que uno crea en Dios. [...] Como ellos, allá. Todo era transparente. La hambruna, los bombardeos, los despanzurrados, los muertos de inanición. El Perro o el Padre, el Anticristo o el Buen Jesús. Sabían al instante qué hecho procedía de uno u otro, si era benéfico o maléfico. ¿No los envidia? Todo resulta fácil si uno es capaz de identificar el mal o el bien detrás de cada cosa que ocurre (Vargas Llosa *La guerra...* 621).

Esta explicación pone de relieve que los modelos cognitivos de los alzados que el periodista miope pudo ver durante su estancia en canudos pertenecen a otro tiempo. Por otra parte, es necesario volver a citar los gritos que yagunzos y republicanos lanzan durante la batalla, los cuales ilustran a la perfección las ideas de Koselleck: “«¡Viva la República!», «¡Viva el mariscal Floriano!», «¡Muera Inglaterra!». Los yagunzos responden: «¡Muera el Anticristo!», «¡Viva el Consejero!», «¡Viva el Belo Monte!»” (Vargas Llosa *La guerra...* 648).

La segunda dicotomía se da entre los republicanos del sur y los de Bahía. Estos últimos, cuyos intereses son descritos por Ángel Rama como parte de una “lucha primitiva, arcaica respecto a la que ya ha vencido en la capital” (Rama “Una obra...” 11), se apartan del centralismo que caracteriza al coronel Moreira César. La conversación entre Epaminondas Gonçalves, el líder progresista de Bahía, y el barón de Cañabrava, da cuenta de la diferencia de cómo los tiempos históricos locales se enfrentan a los de la República:

Vamos a vernos en aprietos con el gigantesco ejército que viene a Bahía. El Gobierno federal pondrá un jefe militar y político en el Estado, alguien de confianza de Prudente de Moraes, y la Asamblea perderá su fuerza si no cierra por la falta de uso. Toda forma de poder local desaparecerá de Bahía y seremos un simple apéndice de Río. Por más partidario del centralismo que sea, me imagino que no lo es tanto para aceptar verse expulsado de la vida política [...]
—¿Sus partidarios están de acuerdo? (Vargas Llosa *La guerra...* 570-571).

También se ilustran los conflictos entre los republicanos del sur y los de Bahía en la escena final del libro, cuando el coronel Geraldo Macedo, policía sertanero, busca entre los cadáveres de Canudos a su viejo enemigo João Abade, lo cual lo lleva a enfrentarse a golpes con los soldados federales, que no comprenden ni las disputas ni los intereses de la región (Vargas Llosa *La guerra...* 907-921).

A su vez, los republicanos locales se enfrentan a las fuerzas monárquicas de aquella misma zona, que viven defendiendo los intereses de Bahía contra los republicanos y que anhelan restaurar la Corona en Brasil (o, cuando menos, mantener esquemas económicos y sociales de aquella época). Sobre este tema, es muy interesante la caracterización que hace Galileo Gall de los monárquicos bahianos:

—¿Rico como un Crespo el barón, no es verdad? —se interesa Gall, de pronto—. Un personaje *antediluviano*, sin duda, una *curiosidad arqueológica*. He sabido algunas cosas de él, en Queimadas. Por Rufino, el guía que me recomendó usted. Su mujer pertenecía al barón. Pertenecía, sí, como una cabra o una ternera. Se la

regaló para que fuera su esposa. El propio Rufino habla de él como si también hubiera sido propiedad suya. Sin rencor, con gratitud perruna. Interesante, señor Gonçalves. *La Edad Media está viva aquí* (Vargas Llosa *La guerra...* 135. Las cursivas son mías).

Otro claro ejemplo del enfrentamiento temporal de estas dos fuerzas se halla en la crónica de una sesión del Congreso de Bahía que escribe el periodista miope y que se titula, significativamente: “EL PARTIDO REPUBLICANO ACUSA AL GOBERNADOR Y AL PARTIDO AUTONOMISTA DE BAHÍA DE CONSPIRAR CONTRA LA REPÚBLICA PARA RESTAURAR EL ORDEN IMPERIAL *OBSOLETO*” (Vargas Llosa *La guerra...* 223-236. Las cursivas son mías). En ella se hace patente que la causa de la incomunicación descansa en las expectativas que ambos sectores tienen acerca del futuro de Brasil: los republicanos imaginan un país moderno, federalista, donde impere la libertad individual; los monárquicos anhelan, sobre todo, un modelo en el que prevalezca la propiedad de la tierra mediante las haciendas y la división estamental.

Por otra parte, el coronel Moreira César, como representante del pensamiento republicano del Sur, también está enfrentado con el barón de Cañabrava. Así, denuncia que hay “una rebelión de gentes que rechazan la República [para] mantener el sistema tradicional” (Vargas Llosa *La guerra...* 365). Acusa a las fuerzas locales de Bahía de fomentar “un régimen de partidos que divide y paraliza al país” (Vargas Llosa *La guerra...* 365). Finalmente, asegura: “Brasil no seguirá siendo el feudo que [los dueños de las haciendas] explotan hace siglos. 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” (Vargas Llosa *La guerra...* 365). Llama la atención que César acuse en cierto modo de atraso a sus contrincantes y que les prometa que será capaz de construir un futuro según sus propias expectativas.

Con las sucesivas derrotas republicanas en Canudos, comenzó a haber motines por todo Brasil contra quienes se consideraban monárquicos. Una prueba de que estos últimos individuos vivían con valores de otra época es que, ante los ataques y las campañas publicitarias en su contra, Gentil de Castro, viejo monárquico, en lugar de combatir políticamente, piensa en batirse a duelo:

—No tengo más alternativa que mandar mis padrinos a Aleindo Guanabara —musitó el coronel Gentil de Castro, atusándose el blanco bigote—. Ha llevado la vileza demasiado lejos.

El barón se echó a reír. «Quería batirse a duelo —pensó—. Lo único que se le ocurrió fue retar a duelo al Epaminondas Gonçalves de Río. Mientras la muchedumbre lo buscaba para lincharlo, él pensaba en padrinos vestidos de oscuro, en espadas, en desafíos a primera sangre o a muerte.» La risa le humedecía los ojos y el periodista miope lo miraba sorprendido (Vargas Llosa *La guerra...* 626-627).

Otro personaje clave en *LGFM* es Galileo Gall, el frenólogo anarquista que sueña con que Canudos representa la desaparición del Estado y de todas las formas de dominación existentes entre los seres humanos, lo cual es, en su opinión, el fin de las sociedades. La actitud de Gall responde a “doctrinas [...] foráneas nacidas *de otras circunstancias históricas*” (Rama “Una obra...” 11. Las cursivas son mías). En cierta forma, Gall representa también la modernidad, es decir, el contacto directo con ideas de otras partes del mundo. Por ello, al discutir con él, el barón de Cañabrava reflexiona acerca del choque temporal que, a partir de ese momento, está por producirse en Brasil: “Todas las armas valen —murmuró—. Es la definición de esta época, del siglo XX que se viene, señor Gall” (Vargas Llosa *La guerra...* 417). En esa misma plática, Galileo Gall reflexiona acerca de cómo la historia de Europa y la tradición intelectual que él tiene lo oponen a la realidad americana:

«Nada de lo que usted cree es cierto ni sus ideales tienen nada que ver con lo que pasa en Canudos.» La frase del barón vibró de nuevo en sus oídos y lo irritó. ¿Qué

podía entender de sus ideales un terrateniente aristócrata que vivía como si la Revolución Francesa no hubiera tenido lugar? ¿Alguien que consideraba «idealismo» una mala palabra? (Vargas Llosa *La guerra...* 434).

También debe tomarse en cuenta a los representantes de la llamada cultura del cuero, que habitan en un tiempo distinto, independiente. Son personas, según Rama, de un “enraizado tradicionalismo” (Rama “Una obra...” 12), sumisos ante los terratenientes. Se trata, en palabras del mismo crítico uruguayo, del “pueblo del sertón con sus especificidades culturales, *anteriores y posteriores* a la prédica religiosa del Consejero” (Rama “Una obra...” 12. Las cursivas son mías).

Uno de los momentos en los que se nota más claramente la especificidad de la cultura del cuero es cuando Rufino, quien se siente agraviado porque su esposa Jurema fue violada por Galileo Gall, visita al barón de Cañabrava, su antiguo amo en la hacienda, y le pide permiso para matar a Jurema. La actitud de Rufino es servil: se dirige con respeto al barón y le besa la mano. Este episodio (Vargas Llosa *La guerra...* 319-323) da cuenta de un comportamiento cuyas raíces están en el Brasil monárquico, antes de la Independencia y de la República; y contrasta con el episodio en que Pajeú, alzado de Canudos, visita al barón y se dirige a él de forma altanera (Vargas Llosa *La guerra...* 406-418).

Finalmente, deben considerarse los raros del circo. Rama señala que se trata de un grupo que forma parte del “sustrato permanente” del Sertón, pero diferenciado de éste debido a la rareza de sus integrantes.

Cuando Jurema, mujer de la cultura del cuero, y el Enano, perteneciente a los raros del circo, se encuentran con los hombres del Consejero, se hace patente la especificidad de ambos grupos. Ella sólo quiere detener el conflicto entre Galileo Gall y

Rufino; él sólo anhela sobrevivir. Ambos tienen problemas ajenos a la guerra de Canudos, pues sus experiencias y expectativas se habían reducido al círculo doméstico y sertanero en el que vivían. Sin embargo, se topan con un conflicto histórico que, aun siendo ajeno a ellos, los envuelve y termina por involucrarlos:

Jurema siente una mano entre las suyas, pequeñita, regordeta, que aprieta con fuerza. Es el Enano. La mira con alegría y con esperanza, como si ella fuera a salvarle la vida. Está embarrado y se le pega.

—Páralos, páralos, Pajeú —dice Jurema—. Salva a mi marido, salva a [...]

Es cosa de hombres, Jurema —le explica Pajeú, con calma—. Tú los metiste en eso. Déjalos donde los pusiste, que resuelvan su negocio como dos hombres. Si tu marido se salva te matará y, si muere, su muerte caerá sobre ti y tendrás que dar cuenta al Padre. En Belo Monte el Consejero te aconsejará para que te redimas. Ahora márchate porque aquí se viene la guerra. ¡Alabado sea el Buen Jesús Consejero! (Vargas Llosa *La guerra...* 506-507).

El periodista miope, Jurema y el Enano, diferentes a los alzados del Consejero, permanecen parcialmente aislados durante su estancia en Canudos. Finalmente, tras la muerte del Consejero, se decide dejarlos marcharse de aquel lugar, pues, bien mirado, no pertenecen allí.

Así, como han dejado ver estos ejemplos, en *LGFM*, el confrontamiento armado de Canudos es retratado como un conflicto causado por la incomprensión provocada por el choque y la simultaneidad de distintos tiempos históricos al interior de Brasil. Esta interpretación aparece esbozada en *Los sertones*; sin embargo, al multiplicar y dejar de juzgar las voces de los sectores sociales que participaron en el conflicto, Vargas Llosa cuestionó la oposición entre civilización y barbarie que había animado a Euclides da Cunha. En su lugar, nos ofrece una novela que pone de relieve los conflictos inherentes a la Independencia de Brasil, a su constitución como Estado Nación y, me parece, a la Modernidad en un sentido más amplio, sobre todo, en sociedades como las de América Latina, a caballo entre el mundo regional y el mundo occidentalizado.

6. Canudos como Babel

Con lo expuesto hasta ahora, he cumplido con los objetivos planteados al inicio de esta tesis, a saber: demostrar que *LGM* es un libro polifónico y llevar a cabo una interpretación (la incomunicación provocada por el choque de tiempos históricos como causa del conflicto) de la novela a partir de dicho rasgo estructural. Si tomamos en cuenta la escala crítica propuesta por Alfonso Reyes, con el trabajo he realizado lo que el estudioso regiomontano definía como exégesis, es decir, la lectura de una obra a partir de “la aplicación de métodos específicos [...] [pertenecientes a] la ciencia de la literatura” (Reyes 112). Una vez cumplida dicha labor, me voy a permitir dar un paso más allá, tratando de llegar al último grado de la escala crítica, el juicio, que no “extraña al amor, en que naturalmente se funda, ni [es] ajena a las técnicas de la exégesis, aunque no procede conforme a ellas porque anda y aun vuela por sí sola y ha soltado ya las andaderas del método, es la corona de la crítica” (Reyes 113). Se trata de un movimiento intelectual y emocional que hermana “emoción y conocimiento” (Reyes 115). En otras palabras, buscaré una imagen que me ayude a redondear la interpretación polifónica de la novela.

Al terminar de leer *LGM*, tuve la sensación de que las perspectivas de todos los personajes y los sectores sociales representados al interior de la novela; que la complejidad del conflicto histórico retratado; que los recursos estilísticos y las técnicas narrativas; y que, incluso, el momento en que fue escrita la novela y la suma de opiniones críticas en torno a ella podían representarse con una sola imagen: el pasaje bíblico de la Torre de Babel, cuando Dios castiga la soberbia de los hombres haciendo que cada uno

hable una lengua diferente por querer construir una torre que llegue hasta los cielos. Antes de explicar esta correspondencia, es necesario precisar qué entiendo por imagen.

En *El arco y la lira*, Octavio Paz afirma que una imagen es un “conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema [... el cual] contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca sin suprimirlos” (Paz “La imagen” 98). Esta capacidad de sintetizar y recrear en una unidad verbal la complejidad, la diversidad y la contradicción es lo que hace de la imagen el fin de las obras literarias: “La imagen es cifra de la condición humana [pues] somete a la unidad la pluralidad de lo real [pero] los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular” (Paz “La imagen” 98-99).

La imagen de la Torre de Babel permite explicar —sin empobrecerlo— un conflicto tan complejo como el descrito en *LGFM*, pues es capaz de sintetizar las perspectivas de las voces hílicas en una sola pieza. Por la brevedad del episodio bíblico, es posible citarlo completo, para después llevar a cabo su análisis:

Era la tierra toda de una sola lengua y de una misma palabra. En su marcha desde oriente hallaron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Dijéronse unos a otros: “Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego.” Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento. Y dijeron: “Vamos a edificarnos una ciudad y una torre cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra.” Bajó Yahvé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: “He aquí un pueblo uno; tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo.” Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros.” Y los dispersó de allí Yahvé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yahvé las lenguas de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra (Gén 11 1-9).

El episodio bíblico comienza cuando hay “una sola lengua”, antes de que exista conflicto alguno. En el caso de *LGFM*, este momento inicial puede hacer referencia a Brasil antes

de que comenzara la Guerra de Canudos (tal vez, antes de la Independencia), cuando las tensiones de los diversos sectores retratados en el libro no eran suficientemente fuertes para provocar un conflicto bélico o cuando dichos sectores ni siquiera se habían constituido como tales.

Después, llega el tiempo en que los seres humanos deciden establecerse en una tierra y fundar una ciudad. Se trata del momento en que los republicanos deciden crear Brasil como una nación unificada; en que los rebeldes del Consejero fundan Canudos como una ciudad de Dios; en que las fuerzas regionales de Bahía (liberales y monárquicos) buscan imponer sus leyes en la región; en que Galileo Gall lucha por materializar en la tierra los anhelos anarquistas; y en que sertaneros se esfuerzan por seguir viviendo según las reglas sociales preestablecidas al interior de Bahía.

De acuerdo con los comentarios a la *Biblia comentada*, la utilización de ladrillos y cemento “les indica [a los habitantes de Palestina] que los materiales de Mesopotamia no son las piedras y la argamasa de las regiones calcáreas cisjordanicas” (106); en otras palabras: la ciudad de Babilonia, como cada sociedad, tenía particularidades que la diferenciaban de otras. Complementariamente, los comentarios a *La Biblia Latinoamérica* señalan que, desde el momento en que los humanos deciden asentarse y utilizar la tecnología para crear una ciudad, hay ya, potencialmente, un conflicto:

Aquí en pocas palabras se da una versión muy pesimista del progreso y de la centralización. El descubrimiento de técnicas nuevas abre la edad de las ciudades. La concentración urbana (Dios quería que los hombres se extendieran sobre toda la tierra) crea nuevas formas de esclavitud. Sed de dominación y voluntad de protegerse contra las amenazas y los percances (16).

Es como si, con tres milenios de anticipación, la *Biblia* quisiera advertirnos aquello que Walter Benjamin expuso en su séptima tesis sobre la Historia: que no existe un

documento de cultura que no lo sea de barbarie (Benjamin 42); que el deseo mismo de crear una ciudad o una civilización se da necesariamente por la exclusión y la opresión de personas, ciudades y culturas; que en todas las voces hílicas de *LGFM* hay un deseo de privilegiar la experiencia y las expectativas propias por encima de las ajenas.

Después, viene el momento de la construcción de la Torre de Babel. Hay aquí algunas diferencias según la traducción de la *Biblia* que se tenga a la mano. De acuerdo con la *Biblia comentada*, los hombres deciden erigir la torre para hacerse famosos, por si es necesario dispersarse por la tierra. En los comentarios a dicha edición, se señalan dos elementos importantes: la soberbia de los seres humanos de querer hacerse célebres y tocar los cielos (motivo por el cual Dios los castiga), y el anhelo de dejar una huella para los tiempos venideros. Desde esta perspectiva, el deseo de los seres humanos está vinculado con el hecho de transmitir a futuras generaciones el recuerdo de la experiencia y las expectativas propias.

Por su parte, en *La torre de Babel*, Jacques Vicari señala que, según algunas leyendas judías, los seres humanos construyeron la torre por temor a que sobreviniera un nuevo diluvio universal (Vicari 119-120), lo cual, me parece, es muy similar a la motivación que impulsó a los sertaneros de Canudos.

Sin embargo, la *Biblia Latinoamérica* ofrece una lectura opuesta, acaso más cercana a lo que sucede en *LGFM*: “Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. Así nos haremos famosos, y no nos dispersaremos por todo el mundo” (Gén, 11: 4). En esta versión, los afanes humanos (la República, Canudos, los Sertones, Bahía y la arcadia anarquista) tienen por objetivo impedir la multiplicidad, imponer la

experiencia propia. Cada voz hílca intenta levantar su propia torre. Cada sector social de Brasil tiene su propio proyecto histórico.

Posteriormente, Yahvé baja a la tierra y, según los comentarios a la *Biblia comentada*, observa con ironía la soberbia de querer imponer su unidad por encima de la diversidad: “A Dios no le agrada que los hombres permanezcan unidos en esa ciudad y quiere la dispersión [...], y por eso les va a confundir las lenguas, de modo que se vean obligados a tomar derroteros diferentes. La unidad de lengua es vínculo de unión, mientras que la diversidad de lengua favorece la dispersión” (106). Se trata, por un lado, del deseo de Dios de favorecer la diversidad, así como del castigo contra los humanos por su soberbia.

En *LGFM* se da cuenta de los distintos proyectos de unidad que republicanos, monárquicos, milenaristas, anarquistas y sertaneros tratan de construir. Pero en Brasil como en Babel, Dios o la Historia condena a los hombres: metafóricamente se impone la multiplicidad de lenguas, es decir, de tiempos históricos, de proyectos para Brasil, y, en consecuencia, los humanos dejan de entenderse. Tal es la causa última de la Guerra de Canudos. Babel y Canudos son una imagen de la incomprensión.

Por otra parte, Jacques Vicari señala en el libro referido que numerosos comentarios e interpretaciones del texto bíblico añaden la violenta destrucción de la torre como parte del castigo impuesto por Dios. La guerra, la caída de Canudos y los estragos sufridos tanto en Bahía como en el resto de Brasil corresponderían con esta sanción. (Vicari 119-128).

Respecto al choque de estratos temporales, puede mencionarse que, de acuerdo con Vicari, el origen del mito babélico se dio cuando los hebreos fueron deportados a

Babilonia por su derrota contra Nabucodonosor II (Vicari 113). En este sentido, la imagen de Babel nació del choque de personas con experiencias y expectativas muy diversas.

La arrogancia humana de equipararse con Dios consiste en querer ser todos uno solo, recobrar la unidad, cuando los humanos somos, por definición, muchos, diferentes. La maravilla de *LGFM* es que, al ser una novela polifónica, nos ofrece, en una sola imagen, la variedad de perspectivas que provocaron el conflicto de Canudos. Se trata, así, de un libro babélico, pues en su unicidad es capaz de transmitirnos los conflictos que provoca la diversidad.

Esta imagen sirve para hablar de Canudos, pero también retrata la Modernidad y, en un sentido más amplio, la humanidad: al entrar en contacto con personas diferentes, el deseo por unificar y darle sentido a nuestras experiencias produce colisiones, malentendidos y desacuerdos. Pero la literatura nos permite alzarnos por encima de nosotros y ver a los demás. Quisiera concluir este capítulo con las palabras de Octavio Paz en *El arco y la lira*: “el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, *cuando se hace otro*” (Paz “La imagen” 113). Sólo una lectura polifónica en los términos aquí planteados permite reconocer que *LGFM*, más que una explicación sobre la Guerra de Canudos (tarea de políticos, sociólogos e historiadores), es una reconciliación. Como bien señala Vicari haciendo referencia a Dante Alighieri, “el lenguaje poético da también acceso a un modo de expresión que vence las condiciones impuestas a la humanidad después de Babel” (Vicari 130).

7. Conclusiones

Mario Vargas Llosa escribió en el prólogo a la *LGM* las siguientes palabras, refiriéndose al momento en que redactó la novela: “Acompañado de mi amigo Renato Ferraz, peregriné por todas las aldeas donde según la leyenda el Consejero predicó, y en ellas oí a los vecinos *discutir con ardor sobre Canudos*, como si los cañones tronaran todavía sobre el reducto rebelde y el apocalipsis pudiera sobrevenir en cualquier momento” (8-9. Las cursivas son mías).

Ardorosas también fueron las discusiones que invadieron el salón de Literatura Iberoamericana, por lo general tímido e inclusive apático, durante la clase que le dedicamos a dicha novela. ¿Cómo era posible que un libro escrito hace cuarenta años sobre una guerra de hace más de un siglo, que, por si fuera poco, ocurrió a miles de kilómetros, pudiera despertar sentimientos tan encarnizados? Al oír los argumentos de mis compañeros, unos denunciando el fanatismo del Consejero y otros alarmados por los excesos de los republicanos brasileños, pensé: «¿no se dan cuenta de que ambos bandos tienen razón? Esto es lo que genera la buena literatura. Para provocar este efecto, la novela tiene que ser polifónica. Retrata varios mundos».

Al llevar a cabo el estado de la cuestión, descubrí que buena parte de la crítica literaria se concentraba en aspectos políticos, históricos e ideológicos del libro (independientemente de la perspectiva de análisis adoptada), desacreditando el punto de vista de algunos personajes o calificando la novela misma de tendenciosa, sin reparar en que *LGM* —por decirlo de algún modo— pretende ser neutral, pues sólo pone ante nuestros ojos los motivos que impulsaron a los personajes a participar en la Guerra de

Canudos. Por otra parte, no había críticos que hicieran propiamente una lectura polifónica del libro, es decir, que estudiaran a fondo el efecto de sentido y las causas que produce la diversidad de voces en la novela. ¿Por qué?

Para responder tal interrogante, fue muy útil la lectura de Mijaíl Bajtín, quien conceptualizó y describió la novela polifónica, la cual, según el teórico ruso, se caracteriza por representar las voces y las cosmovisiones de distintos personajes en un plano de igualdad y sin calificarlas. Para ello, las novelas polifónicas están estructuradas mediante el contrapunto: la alternancia rítmica y el contraste de voces. En esta medida, la polifonía es un principio estético, pero también equivale a un procedimiento artístico observable.

Bajtín sostiene que la novela polifónica surgió en Rusia (un país excéntrico), porque allí el advenimiento de la Modernidad resultaba conflictivo debido al choque entre las costumbres locales y aquéllas que venían del extranjero. Este encuentro problemático entre las maneras de ver el mundo —representado por Fiódor Dostoievski— era parte de un fenómeno universal de la literatura, de la lengua y del hombre: el dialogismo, principio según el cual todos los actos comunicativos deben ser comprendidos como las intervenciones de un diálogo entre seres humanos.

En este orden de ideas, Bajtín comprendió que tanto los escritores como los lectores (en este caso de novelas polifónicas), se acercan a los libros situados en un contexto histórico y social que no les permite llevar a cabo interpretaciones neutras, sino que, de un modo u otro, se terminan sumando participativamente al concierto de voces y de opiniones en disputa en las obras. A esto lo denominé como *polifonía ampliada*.

Por otra parte, de la mano de Javier García Méndez, descubrí que, por condiciones muy similares a las que vivió Rusia y debido al deseo de crear una literatura que se opusiera a la tradición literaria peninsular, las novelas latinoamericanas intentaron, desde sus orígenes, dar cuenta de las voces y de los registros lingüísticos de sus habitantes. Por ello, es posible hablar de una tradición de la novela polifónica en América Latina.

Posteriormente, me dediqué a probar el carácter polifónico de *LGM*. Dado que, para Bajtín, la polifonía es un principio de estructuración artística, estudié cómo estaba construido el libro. Descubrí, en primer término, que, de acuerdo con Ángel Rama, el libro está compuesto mediante la oposición de siete voces hílicas, cada una de las cuales representa un sector social de Brasil: 1) los alzados de Canudos, 2) los republicanos de Bahía, 3) los antiguos líderes monárquicos, 4) los republicanos del sur, 5) los intelectuales extranjeros, 6) los antiguos habitantes sertaneros y 7) los raros del circo.

Tras comprobar, mediante ejemplos, la existencia de estos grupos en la obra, analicé de qué manera se *trenzaban* sus voces. De esta forma, pude concluir que *LGM* está compuesta por noventa bloques en los que, mediante el discurso indirecto libre, el narrador alterna entre personajes focales y, en consecuencia, entre voces hílicas representadas. Bloque a bloque, los distintos puntos de vista se van cediendo la voz para que conozcamos de manera profunda todas las perspectivas. Cabe destacar que, al final del libro, los distintos bandos e intereses que participan en la Guerra de Canudos reciben más o menos el mismo número de bloques para ofrecer su manera de ver el conflicto. En otras palabras: la novela no privilegia ni cualitativa ni cuantitativamente a nadie.

Apoyándome en la propuesta de Luz Aurora Pimentel sobre la narratología, comprobé que, al interior de los bloques señalados, el narrador en tercera persona recurre

al discurso indirecto libre (adopta la perspectiva de los personajes) y al discurso directo (diálogos, cartas y escritos) para mantener la estructura dialógica. Además, con el fin de producir en el lector el efecto de sentido de la diversidad, el narrador hace cambios estilísticos, según los entendía John Middleton Murry.

Cabe señalar que, hasta el presente trabajo, ningún otro investigador había probado de manera tan detallada que *LGFM* es polifónica. Si bien es cierto que algunos estudiosos como Magda María Renoldi-Toccalino y Gilberto Domingo Varas Loli reconocen el carácter polifónico del libro y ofrecen algunos elementos para sostenerlo, éste es el primer esfuerzo por llevar a cabo una demostración exhaustiva. Gracias a las ideas de Ángel Rama, pude hacer una catalogación adecuada de las voces hílicas del libro. Por otra parte, ningún crítico había reconocido lo que he denominado *polifonía ampliada*.

Considero importante apuntar que el proceso de caracterización de *LGFM* como novela polifónica (reconocimiento de una tradición de obras polifónicas, identificación de voces hílicas y análisis del libro desde su estructura general hasta la descripción de sus unidades mínimas) y su posterior lectura a partir de dicho rasgo constituyen un aporte de esta tesis a la metodología de la interpretación polifónica en la medida en que, haciendo las adecuaciones necesarias para cada caso, este método de trabajo (que no se encuentra en Mijaíl Bajtín) puede aplicarse a las novelas polifónicas en general.

Tras haber probado que *LGFM* es polifónica, me di a la tarea de interpretarla. A diferencia de otros críticos, yo busqué hacer un análisis del libro a partir de su carácter polifónico: sin juzgar negativamente a los personajes o a la novela, me concentré en

efectuar una lectura del libro tomando como base la diversidad de voces. ¿Cuál es —me preguntaba— el significado de esta interacción de puntos de vista?

Como no podía empatizar cabalmente con ninguna postura, me alejé de aquellas interpretaciones que calificaban a los personajes de fanáticos (Sara Castro Klaren), de las que sostenían que Vargas Llosa tomaba partido por algunos personajes (Ángel Rama) y de las que querían que la novela impusiera una lectura unilateral de los acontecimientos que retrata (Antonio Cornejo Polar). Por la misma razón, me pareció que la novela no podía ser un mito apocalíptico ni una fábula del subdesarrollo ni una defensa velada del liberalismo ni una condena contra los fanatismos.

Los personajes no estaban de acuerdo entre sí acerca del estilo de vida que querían, del tipo de Brasil en el que deseaban habitar, de los motivos que generaban la Guerra de Canudos ni del significado último del enfrentamiento bélico. Las experiencias, las ideas, las expectativas y las interpretaciones variaban entre sí. Lo único común a todos los sectores sociales era la incompreensión. Hay decenas de momentos en los que los personajes no se entienden y en los que se hacen conscientes de sus propias discordancias. Sobre este hecho, debo resaltar que dicho fenómeno (esbozado por Euclides da Cunha y desarrollado por Vargas Llosa) está presente en todos los sectores sociales representados en la novela, sin excepción.

No obstante, aseverar que la incompreensión era la causa del conflicto al interior del libro me hacía volver, en cierto modo, al punto de partida. ¿Por qué los personajes eran incapaces de entenderse? ¿Sería que algunos de ellos tenían razón y otros no? ¿Era a causa de sus fanatismos? Ninguna de las respuestas a estas preguntas me satisfacía en la medida en que volvía a invalidar algunas de las perspectivas del conflicto.

La solución estaba, parcialmente, en Euclides da Cunha, quien descubrió que los malentendidos de Canudos obedecían al choque de tiempos históricos. Sin embargo, aunque el liberal brasileño sí reconoció en su libro los errores de la República, pensaba que la guerra era una manifestación de la lucha entre civilización y barbarie. El problema es que esta dicotomía —como bien ha apuntado Claude Lévi-Strauss— fue inventada por las sociedades (sobre todo, las hegemónicas) para privilegiar los valores culturales propios a los ajenos como parte de un rechazo atávico de la alteridad.

Para comprender las causas de la incomunicación sin incurrir en el error señalado, fueron de mucha ayuda las ideas del historiador alemán Reinhart Koselleck, quien sostiene que, a diferencia del tiempo físico, el tiempo humano está definido por la experiencia y las expectativas, de tal manera que en un mismo momento cronológico pueden convivir muchos tiempos históricos. Esta manera de comprender la temporalidad humana cuestiona también el carácter lineal, progresivo y teleológico que tenemos los occidentales de entender la Historia.

Así, al multiplicar las voces de manera polifónica, en *LGM* el choque de tiempos históricos, es decir, de experiencias y expectativas por parte de las diversas voces hílicas, genera la incompreensión y, en consecuencia, la Guerra de Canudos. Este fenómeno no sólo se aprecia en todos los sectores sociales que aparecen en la novela, sino que, por si fuera poco, se extiende a la manera en que los participantes del conflicto entienden la Historia. En el libro se aprecia que los alzados de Canudos están convencidos de que el Apocalipsis se acerca; que los republicanos (de Bahía y del Sur) creen que la Historia es progresiva y racional; que los monárquicos sienten una nostalgia por el orden pasado; que Galileo Gall opina que la revolución y la abolición de toda forma de poder es el fin de las

sociedades humanas; y que para los habitantes de Canudos el tiempo se comprende, sobre todo, a partir del presente. Con numerosos ejemplos, demostré que, en *La guerra...*, la polifonía sirve para representar el choque de tiempos.

El conflicto de Canudos, según aparece retratado en *LGFM*, evoca el mito bíblico de Babel: los seres humanos viven en la concordia hasta que deciden fundar una ciudad, una civilización de acuerdo con normas culturales y sociales propias, excluyentes (en Babilonia o Brasil, con base en la utopía anarquista, en los sertones, Bahía o Canudos). Ese momento en el que el deseo de unidad, así como el miedo al olvido, a la dispersión y a la alteridad se apoderan del ser humano, está representado con la construcción de la Torre de Babel, un monumento que simboliza la soberbia del hombre ante Dios y el peligro que subyace a todo deseo de imponer valores propios por encima de los ajenos. El castigo no se hace esperar: Yahvé multiplica las lenguas y los malentendidos (los brasileños dejan de entenderse, se acumulan las tensiones y estalla la guerra), y dispersa la humanidad.

Es importante señalar que esta equiparación metafórica entra Canudos y Babel cumple con el propósito de explicar *LGFM* como una obra artística que nos ofrece una imagen del ser humano, a saber, una novela que permite ver al hombre con todas sus contradicciones individuales, sociales e históricas, sin tomar partido y, sobre todo, sin pretender encorsetar los acontecimientos humanos con teorías que, aunque iluminan parcialmente los hechos, les restan complejidad y belleza. Porque las obras de arte, me parece, más que explicar los hechos para que los entendamos, los recrean para que podamos sentirlos.

El proceso de modernización (o de posmodernización) de América Latina no ha concluido. Las interacciones globales (con los consecuentes intercambios culturales) se multiplican día a día, sobre todo, desde que ingresamos a la era digital. Cada amanecer nos enteramos de nuevos avances tecnológicos. Los choques de tiempos históricos se multiplican en la medida en que personas con expectativas y experiencias de la más diversa índole estamos obligadas a convivir. En este contexto, el peligro de la homogenización, de la adopción global de modelos de vida hegemónicos, es tan grande como el de los nacionalismos y los radicalismos regionalistas. La pulverización de los significados es una amenaza al igual que la imposición de una sola lectura del mundo.

Lo expuesto anteriormente me permite volver al inicio. Si la crítica literaria (mucho de ella escrita en el contexto de la Guerra Fría, cuando el capitalismo y el socialismo se oponían con beligerancia) han desatendido el carácter polifónico de *La guerra...*, es debido a que los conflictos retratados en ella permanecen abiertos. Por citar algunos ejemplos, mientras escribía esta tesis tuvo lugar la elección de Estados Unidos en la que antagonizaron Joe Biden y Donald Trump, la cual concluyó con la toma del Capitolio; estalló la guerra entre Rusia y Ucrania; compitieron por la presidencia de Brasil Jair Bolsonaro y Luiz Inácio Lula da Silva; Chile se debatió por la creación de una nueva constitución; México vive polarizado por la actual administración y sus opositores; varios presidentes en América Latina han sido forzados a abandonar sus cargos; en Europa la ultraderecha se abre camino... Aún están latentes las pugnas entre lo global y lo local; lo nacional y lo regional; idealismo y pragmatismo; fe y razón; entre lo que hemos sido y lo que estamos obligados a ser. *LGM* es, en esta medida, un símbolo de Brasil, de América Latina y, en última instancia, del mundo contemporáneo.

Llevar a cabo una lectura polifónica de la *LGFM*, de Mario Vargas Llosa, supone reconocer la diversidad y un esfuerzo por devolverle a la literatura su carácter artístico, metafórico, en el que los elementos más disímiles y contradictorios pueden convivir y fusionarse sin perder su carácter individual. En esta medida, leer una novela y dejarse invadir por sus palabras es un acto de fe necesario para la humanidad. Tal vez, ahora más que nunca.

Obras citadas

- Alcázar, Jorge. "Prólogo". *Problemas en la poética de Dostoievski*, de Mijaíl M. Bajtín, FCE, 2017, pp. 9-24.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor", traducido por C. Fernández Medrano. 1968. teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf
- Bajtín, Mijaíl M. "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*, traducido por Tatiana Bubnova, Siglo XXI, 1999, pp. 248-293.
- . "Épica y novela (Acerca de la metodología del análisis novelístico)". *Teoría y estética de la novela*, dirigido por Darío Villanueva, traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, p. 449-486.
- . *Problemas en la poética de Dostoievski*, traducido por Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Baldick, Chris. "Style". *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, segunda edición Oxford University Press, 2001, p. 247.
- Becerra Pino, Hernán de Jesús. 'La guerra del fin del mundo'. *Entre el mito y la historia*. 1996, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de maestría. 132.248.9.195/ppt1997/0241142/Index.html.
- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de Historia", *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echeverría, UACM ITACA, 2008, pp. 31-57.
- Bernucci, Leopoldo M. *Historia de un malentendido: un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*. Peter Lang, 1989.
- . "Vargas Llosa y la tradición bíblica: La guerra del fin del mundo". *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm. 141, 1987, pp. 965-977, revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4402/4569.
- Biblia Comentada*. Mercabá. Traducida por Alberto Colunga Cueto y Eloíno Nacar Fúster. www.mercaba.org/Biblia/Comentada/INDICE_GENERAL.htm.
- . *Historia de un Malentendido: un Estudio Transtextual de La Guerra del Fin del Mundo de Mario Vargas Llosa*, Peter Lang, 1989.
- Bubnova, Tatiana. "'Problemas de la poética de Dostoievski': ¿Una filosofía de la novela, o la novela de una filosofía?". *Problemas en la poética de Dostoievski*, de Mijaíl M. Bajtín, FCE, 2017, pp. 25-54.
- . "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". *Acta poética*, año 27, núm. 1 (primavera), 2006, pp. 97-114, www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a6.pdf.
- Campos, Jorge. "Vargas Llosa y su *Guerra del fin del mundo*". *Mario Vargas Llosa*, Taurus, 1986, pp. 298-302.
- Castro Klaren, Sara. "Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, núm. 20, 1984, pp. 207-231, www.jstor.org/stable/4530168.
- . "Santos and Cangaceiros: Inscription without Discourse in *Os Sertões* and *La guerra del fin del mundo*". *Hispanic Issue*, vol. 101, núm. 2, 1986, pp. 366-388, www.jstor.org/stable/2905769.

- Cornejo Polar, Antonio. “La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia”. *Hispanamérica*, año 11, núm. 31, 1982, pp. 3-14, www.jstor.org/stable/20541956.
- Cunha, Euclides da. *Los sertones*, traducido por Velia Márquez, Conaculta, 2015.
- “Fanatismos”. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, dle.rae.es/fanatismo
- Fuentes, Carlos. “Chac Mool”. *Los días enmascarados*, Ediciones Era, 1988, pp. 9-27.
- Funes, Patricia. *Historia de las ideas políticas en América Latina*. El Colegio de México, 2018.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Mondadori (Biblioteca García Márquez), 1999.
- García Méndez, Javier. “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”. *Casa de las Américas*, núm. 160, pp. 10-30.
- Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. *La semana de colores, Elena Garro cuentos completos*, Alfaguara, 2016, pp. 27-41.
- Guzmán Pinedo, Marina. “Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico”. *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 12, 1993, pp. 55-61, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1117.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, traducido por Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Crítica, 1998.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducido por Norberto Smilg, Paidós, 1993.
- Krauze, Enrique. *Spinoza en el Parque México*. Tusquets, 2022.
- La Biblia Latinoamérica*. Editorial Verbo Divino, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude. “Raza e historia”. *Raza y cultura*, Atalaya, 1999, pp. 37-104.
- Luévano Gurrola, Gabriel. *Entre el silencio y el artificio: la poética de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*. 2021. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de maestría, 132.248.9.195/ptd2021/octubre/0815715/Index.html.
- Maldonado Rivera, Silvia. *Historia y discurso en la guerra del fin del mundo*. 1986, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura. 132.248.9.195/pmig2018/0032068/Index.html.
- Mautner Wasserman, Renata R. “Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality”. *PMLA*, vol. 108, núm. 103, mayo de 1993, pp. 460-473, doi.org/10.2307/462615
- Meneses, Carlos. “La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa (A propósito de *La guerra del fin del mundo*)”. *Revista iberoamericana*, vol. 49, núm. 123, 1983, pp. 523-529, doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3795.
- Middleton Murry J. *El estilo literario*, traducido por Jorge Hernández Campos, FCE, 2014.
- Montenegro, Patricia G. “La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 20, año 10, 1984, pp. 311-321, www.jstor.org/stable/4530178.
- Nitschack, Horst. “Mario Vargas Llosa: la ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 80, 2011, pp. 117-133, www.jstor.org/stable/41350259.

- Payne, Judith A., "Leopoldo M. Bernucci. *Historia de un Malentendido: un Estudio Transtextual de La Guerra del Fin del Mundo de Mario Vargas Llosa*". *Romance Quarterly*, vol. 40, 1993, pp. 115-116, doi.org/10.1080/08831157.1993.10545023.
- Pacheco, José Emilio. "La fiesta brava". *El principio del placer*, Ediciones Era, 1998, pp. 65-98.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad; El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, FCE, 2015, pp. 7-231.
- . "La imagen". *El arco y la lira*. FCE, 1973, pp. 98-113.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI, 2017.
- Poupeney Hart, Catherine. "Del silencio a la palabra, *La guerra del fin del mundo* a *El hablador*: la novela entre historia y mito". *Revista de estudios hispánicos*, núm. 17-18, año 1990-1991, pp. 207-216, smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2020/03/19.-Del-silencio-a-la-palabra-de-La-guerra-del-fin-del-mundo-a-El-hablador-la-novela-entre-historia-y-mito-por-Catherine-Poupeney-Hart.pdf.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- . "Una obra maestra del fanatismo artístico". *Revista de la Universidad de México*, 14, 1982, pp. 8-24, www.revistadelauniversidad.mx/articulos/6c187df8-45ba-469a-808e-158951cd65eb/una-obra-maestra-del-fanatismo-artistico-la-guerra-del-fin-del-mundo.
- Renoldi-Toccalino, Magda María. *Polifonía e ideología en La guerra del fin del mundo*. 1987. State University of New York, tesis de doctorado, www.proquest.com/pagepdf/303625549?accountid=14598.
- Retamozo, Martín. "Teoría política posfundacional en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. ¿Canudos posestructuralista?". *Orbis Tertius*, vol. 17, núm. 18, 2012 pp. 1-16, www.aacademica.org/martin.retamozo/10.pdf.
- Reyes, Alfonso. "Aristarco o anatomía de la crítica". *Obras completas de Alfonso Reyes XIV*, FCE, 1997, pp. 104-116.
- Rodríguez Alamán, Ricardo. *La mitología como discurso literario (Ensayo sobre La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa)*. 2002. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, 132.248.9.195/ppt2002/0308413/Index.html.
- Schlickers, Sabine. "Conversación en la Catedral y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: Novela totalizadora y novela total". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, núm. 48, 1998, pp. 185-211, doi.org/10.2307/4531003.
- Svampa, Lucila. "Repensando la contemporaneidad de lo no contemporáneo. La mirada de Reinhart Koselleck". *Cuadernos de filosofía*, julio - diciembre. 2018, pp. 39-54, doi.org/10.34096/cf.n71.7302.
- Varas Loli, Gilberto Domingo. *Una novela polifónica: La guerra del fin del mundo*. 2018. Universidad Nacional de Trujillo, tesis de maestría, dspace.unitru.edu.pe/handle/UNITRU/11597.
- Vargas Llosa, Mario. "Así escribí *La guerra del fin del mundo*: autobiografía literaria de Vargas Llosa." *El País*, 17 de noviembre de 2020, elpais.com/babelia/2020-11-17/asi-escribi-la-guerra-del-fin-del-mundo-autobiografia-literaria-de-vargas-llosa.html

- _____. “El camino hacia la ruptura”. *Letras Libres*, núm. 207, marzo 2016, año XVIII, pp. 14-21.
- _____. *El llamado de la tribu*. Alfaguara, 2018.
- _____. “Elogio de la ‘dama de hierro’”. *El País*, 01 de diciembre de 1990. elpais.com/diario/1990/12/02/opinion/660092408_850215.html
- _____. “Entrevista en *La imagen y la palabra*”. Entrevistado por José Miguel Oviedo. 4 de enero de 1983.
- _____. *La guerra del fin del mundo*. Debolsillo, 2019.
- _____. “Las claves del escritor”. *Revista de la Universidad de México*, entrevista por María Esther Gilio, 14, 1982, pp. 11-16, [www.revistadelauniversidad.mx/articulos/93fa3f8e-6ae4-44d6-8bef-a6d68ae0a137/las-claves-del-escriptor-\(entrevista-con-mario-vargas-llosa\)](http://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/93fa3f8e-6ae4-44d6-8bef-a6d68ae0a137/las-claves-del-escriptor-(entrevista-con-mario-vargas-llosa)).
- Vicari, Jacques. *La torre de Babel*, traducido por Felipe Garrido, FCE, 2006.