UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

ENTRE EL SILENCIO Y EL ARTIFICIO: LA POÉTICA DE *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO* DE MARIO VARGAS LLOSA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:
GABRIEL LUÉVANO GURROLA

TUTORA: DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CIALC)

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE, 2021

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.

Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar.

Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*

Para mis padres, Patricia y Gabriel,

con profundo agradecimiento

y mayor cariño

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera pasado de la primera página sin la ayuda, en primer lugar, de mi asesora, la doctora María Begoña Pulido Herráez, quien, con paciencia, generosidad y rigor académico, guio cada etapa del presente trabajo. No hubiera logrado abrirme camino entre el análisis formal, personal y crítico de una novela crucial para mi vida como lector.

Asimismo, los amables y lúcidos comentarios de mis sinodales fueron de suma importancia.

Índice

Introducción……6

Capítulo I. La poética de Mario Vargas Llosa

1. 1. Dos sentidos de "lo histórico"…….22

1. 2. El intelectual y el hombre natural……26

1. 3. El alcance de la totalidad…….34

Capítulo II. El narrador de *La guerra del fin del mundo*

2. 1. Los límites de la omnisciencia…….45

2. 2. Perspectiva ambigua del narrador…….55

2. 3. Discurso narrativizado…….63

2. 4. La descripción animalesca……...72

2. 5. La autoconciencia del cuerpo……..78

2. 6. El discurso indirecto libre……89

Capítulo III. La figura del intelectual y la escritura

3.1 Las cartas y el problema de la oralidad…….101

3.2 La crónica, los nombres y la vista…….120

Capítulo IV. Concepciones de la historia y el tiempo…….134

Conclusiones……...150

Bibliografía general…….169

Introducción

De acuerdo con Mario Vargas Llosa, *Los sertones* (1902) de Euclides da Cunha es una de las obras capitales de la literatura de nuestro continente. Mezcla de ensayo sociológico y narración bélica, el testimonio literario, personal y científico del autor brasileño, que viajara al poblado de Canudos para presenciar el exterminio de una comuna religiosa a fines del siglo XIX, *Los sertones* sería el punto de partida para que Vargas Llosa se planteara la escritura de una novela que abarcara las cuatro campañas militares contra el movimiento de Antonio el Consejero, las cuales, en su opinión, habían sido poco estudiadas. Casi ochenta años después, *La guerra del fin del mundo* (1981) sorprendería por su dimensión literaria, su perfección formal y su audaz imaginación, pero también por las inevitables diferencias que guarda con el ensayo de Euclides da Cuhna, que inmediatamente llamarían la atención de los críticos especializados.

A nadie escapa que Mario Vargas Llosa es una figura importante a la que invariablemente se admira, cita y refuta en medio de los debates literarios, culturales y políticos de nuestra conflictiva actualidad. Al reconocimiento de sus virtudes literarias, que la mayoría de críticos y lectores de distintos niveles le conceden, se le enfrenta, también, una mirada reflexiva o incluso, escéptica. Igualmente, no son pocas las posiciones intermedias que pretenden conciliar la desconfianza ante algunas posiciones políticas y teóricas del autor con la celebración de los indudables logros literarios de un nutrido puñado de sus novelas. Estas posiciones, desde luego, no siempre son el resultado de lecturas acuciosas, o al menos atentas, de esas novelas y postulados. Plantear la cuestión de forma tal que se tenga que *condenar* una parte y *salvar* otra de una carrera tan prolífica como la de Vargas Llosa, omite

el hecho de que una obra es un complejo campo de posibilidades, responsabilidades y tendencias que conviven dentro de un mismo autor, donde la política y el arte sí pueden estar imbricados.

Por ejemplo, uno de los lugares comunes más difundidos es decir que *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) evidencian un cambio en los intereses y los alcances del talento de MVLL, mientras que *La guerra del fin del mundo* (1981) supone una vuelta a las ambiciones de la etapa de los años sesenta. Puede ser cierto en un sentido. Las dos novelas *menores* están impregnadas de una comicidad desenfadada que no se encuentra en demasiados libros del peruano, y además son de un volumen mucho más discreto. Pero *La guerra del fin del mundo* no solo recuerda a los proyectos narrativos de *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), ya que combina las técnicas utilizadas en éstas, y una temática similar, con elementos nuevos o que quizá pudieron estar latentes en un inicio, pero que son desarrollados ahora hasta abrir vetas creativas distintas. *La guerra del fin del mundo* ofrece un amplio material de análisis en cuanto a que ese regreso a la gran narrativa totalizante combina elementos que nos hablan también de un replanteo literario, profesional, o incluso personal, de MVLL, más que las novelas lúdicas de mediados y finales de los setenta, cuyas novedades, por otro lado –juegos de intertextualidad, humor–, también recupera, de alguna forma, la novela de Canudos.

La aparición de *La guerra del fin del mundo* fue acompañada de un ánimo dual para sus lectores y críticos: entre la celebración de un regreso a la gran narración totalizante dejada atrás con las dos novelas anteriores –las ya mencionadas *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*– y el asombro, precedido de una expectación intensa por tratarse de una novela ambientada, por primera vez en la carrera de Mario Vargas Llosa, fuera de Perú. Ángel

Rama dice, en "Una obra maestra del fanatismo artístico*",* que debemos a la novela el enlace de dos dimensiones de nuestro continente: "una audaz integración cultural latinoamericana asociando sus dos hemisferios (brasileño e hispanoamericano)".[1] Enlaza algo más, habría que añadir: distintas etapas de la visión literaria y política del autor.

Para Seymour Menton, en *La nueva novela histórica de la América Latina*, *1979-1992* (1993), el tema central de la novela es indiscutiblemente el fanatismo, denunciado desde un "elogio de la objetividad".[2] Es este un tema clave, desde luego, que convive con otros, presentes desde el debut del autor en el género: la hipocresía del ejército, el clasismo, la incomunicación que este conlleva, la derrota del individuo –a la vez pírrica victoria por el simple hecho de mostrar resistencia–, el intelectual que se debate entre el ejercicio libre de su vocación y su entrega a actividades denigratorias. El fanatismo es un elemento más en la serie de intereses mencionados porque entronca con un tema superior, que podría responder a la inquietud y expectativa de los lectores de su tiempo ante la variación del escenario de la novela. Este tema, el de la irracionalidad o el inconsciente, de los demonios de un escritor y sus vertientes, es caro a Mario Vargas Llosa y es abordado tesoneramente en estudios como el iniciático *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio* (1971), *La verdad de las mentiras* (1990) y otros compendios de breves y medianos ensayos. Implica un rastreo del oficio literario, de la naturaleza de la ficción y el reconocimiento admirativo del prestigio de la figura de autor; con ello, convoca a un lector partícipe de la misma raíz de insatisfacción que produce el pacto garante de ilusión que genera la literatura. Para uno de los caminos a seguir en el ejercicio de la rebeldía, por lo tanto, bastaría un mínimo grado de insatisfacción

[1] Ángel Rama, "Una obra maestra del fanatismo artístico", en *Revista de la Universidad de México*, núm. XXX, junio, 1982, p. 8.
[2] Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 71.

con la realidad, aunque sea inconsciente, compartido por todos los seres humanos; por él transita quien consume literatura, como igualmente cine, música y otros productos culturales que le garanticen cierta libertad y tranquilidad, o bien, exacerben sus necesidades. Una manifestación mayor de esa rebeldía es la delineada por el desempeño artístico del creador profesional, que, ignorante en un principio de los orígenes de su desacuerdo con el mundo, a medida que escribe se convierte en un rebelde dueño de sus recursos y conocedor de sus móviles intelectuales y artísticos.

Hemos visto desarrollarse la teoría de los demonios de MVLL a través de su obra crítica y sus participaciones en conferencias y entrevistas. En ellas se destaca el culto a los autores modernos, a las técnicas que les permitieron elevar su desacuerdo con el mundo hasta transformarlo en un producto redondo, coherente y desmesurado que compite con lo imperfecto de la realidad. A la perfección y maestría formales se suma, en la cima de la concepción de Vargas Llosa, el afán de totalización, que requiere el paso de una perspectiva meramente personal e íntima a una objetivación de alcance universal. De ahí que diga en *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975):

> Entre la descripción de la vida objetiva y la vida subjetiva, de la acción y de la reflexión, me seduce más la primera que la segunda, y siempre me pareció hazaña mayor la descripción de la segunda a través de la primera que lo inverso (prefiero a Tolstoi que a Dostoievski, la invención realista a la fantástica, y entre irrealidades la que está más cerca de lo concreto que de lo abstracto, por ejemplo la pornografía a la ciencia ficción, la literatura rosa a los cuentos de terror).[3]

Pero resulta lícito preguntarse si un demonio –que siguiendo la lógica de MVLL vuelve una y otra vez a tomar posesión de la pluma del escritor debido a su naturaleza

[3] Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2009, p. 16.

obsesiva– no cambia o puede generar diferentes tratamientos en cuanto a su proceso de objetivación y, por ende, modificar el carácter de la totalidad conseguida. Así, puede entenderse la elección de Vargas Llosa, a pesar de la sorpresa ante el aprovechamiento literario de un momento histórico traumático para un país ajeno, ya que en ella descansa una anécdota que responde a las inquietudes que lo desvelan. Pero, al mismo tiempo, las implicaciones políticas de la elección son todo menos sencillas, al menos desde cierto enfoque, atendiendo a la perspectiva del autor, que en esos años da un viraje hacia el liberalismo militante. Es tentador adoptar una postura más reflexiva más que beligerante ante la celebración del regreso a la gran narrativa, cuyos mecanismos de objetivación tal vez ya no pueden ser los mismos que los empleados en *La ciudad y los perros* o *Conversación en La Catedral*, estos últimos, proyectos desarrollados en un tiempo en que la creencia juvenil en las posibilidades de una revolución socialista perdura en el autor. Aunque la idea del fracaso es medular como tema y como aceptación de los límites de la "voluntad deicida", y aparece ya en las primeras novelas, en *La guerra del fin del mundo* se alía a un cuestionamiento más radical, profundo y ambicioso de la realidad, que toca a los mismos medios, físicos e intelectuales, de la percepción.

Lo anterior se presta para reevaluar el carácter de la rebelión y los pozos de irracionalidad que se proponen en la novela. Si, al decir de Carlos Granés, a partir de *Pantaleón y las visitadoras* podemos distinguir un viraje hacia la postura de que "el cambio social será el resultado de transformaciones individuales, no de revoluciones totales"[4], también es dable indicar el reforzamiento de la tesis vargallosiana de la supremacía de la

[4] Carlos Granés, *La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, p. 54.

ficción por sobre el material que le sirve de base. Supremacía que invita a precisar la visión de la historia presente en la obra, que nos es útil para entender la teoría de la creación que la sustenta.

Para Antonio Cornejo Polar, en "*La guerra del fin del mundo*: sentido (y sinsentido) de la historia", MVLL, lejos de revivir el esquema civilización-barbarie, opta por una serie de oposiciones que se revelan finalmente como parte de un mismo mundo, cuyas partes terminan por ser intercambiables:

> […] rastreando las postulaciones de la novela, el relativismo del pensamiento central conduce a una homologación entre el primitivismo y la modernidad, lo que evidentemente implica una escéptica negación de la historia, y lo que es más grave, una homologación de las actitudes sociales, de suerte que tan culpables (o tan inocentes) son los que se rebelan como los que reprimen. [5]

Tal unión inquietante entre la irracionalidad de ese primitivismo y su *otro* –la cara urbana y detentadora de la fe en el progreso y los recursos interpretativos racionales de la cultura occidental, representada mayormente en las figuras intelectuales–, obliga a pensar en una relación compleja entre la novela y los postulados de la teoría de la creación desarrollada por MVLL. Relación que, por un lado, permite percibir la coherencia conceptual de tal propuesta, y al mismo tiempo, cómo a través de su evolución y fortalecimiento ésta modifica la naturaleza de las técnicas narrativas y su realización máxima, perseguida desde *La ciudad y los perros*. Lo interesante de la crítica de Cornejo es que no solo toca el conflicto moral de la relativización y la adjudicación de responsabilidades ante el problema de la violencia y la incomunicación, pues ese prurito, según él, halla su correlato en la valoración estructural de

[5] Antonio Cornejo Polar, "*La Guerra del fin del mundo:* sentido (y sinsentido) de la historia", *Hispamérica*, año XI, núm. 32, Maryland, abril de1982, p. 223.

la obra. Su crítica considera que el objetivo recurrentemente ponderado por MVLL admite matices:

> la relación opositiva resulta ser una forma de análisis que puede dar razón de uno y otro de sus extremos, y tal vez de algunos de sus vínculos superficiales, pero […] deja escapar precisamente la categoría mayor y más importante: la de totalidad. En otras palabras: la oposición es mucho más mecánica que dialéctica y en esa medida desapercibe que sólo en términos de contradicción (y no de simple enfrentamiento y oposición) podría entenderse y representarse la totalidad.[6]

Aun así, es justo aclarar que la aparición de *La guerra del fin del mundo* coincide en el tiempo con las lecturas que MVLL hace de las obras de Isaiah Berlin y Karl Popper.[7] A partir de ellas, la crítica denominada "antihistoricista" y el rechazo de las utopías como un producto nocivo de abstracciones ideológicas, comienzan a poblar las opiniones intelectuales del autor, y lo ayudan a afinar sus postulados sobre la creación literaria que hallarán su forma en *La verdad de las mentiras*. Y este encauzamiento de las ideas de ambos filósofos hacia su obsesión por desentrañar la naturaleza de las tareas de la escritura literaria lo lleva a aprovechar aquella parte de la crítica que le permite seguir defendiendo el denominador común en todas las etapas de su teoría de la creación. Así lo explica Efraín Kristal:

---

[6] *Ibídem,* p. 217.

[7] Efraín Kristal resume, en *Tentación de la palabra. Arte literario y vocación política en las novelas de Mario Vargas Llosa* (Fondo de Cultura Económica, México, 2018), algunos de los postulados que llamaron vivamente la atención de MVLL. De Berlin lo convence la postura pluralista que considera la inconmensurabilidad de los valores humanos como prueba de los inoperancias de los proyectos de sociedades ideales. Asimismo, la relatividad de las teorías, que deben aterrizar siempre en análisis concretos de las problemáticas humanas. De Popper le subyugan las reflexiones entorno a las posturas historicistas que, en pos de proyectos futuros, sacrifican el presente de las sociedades, comprometiendo de este modo la libertad de expresión. Son igualmente importantes para la participación activa de MVLL en el debate intelectual, la idea de la desconfianza hacia las teorías irrefutables y la verificación empírica de hipótesis, que, en realidad, para ser válidas deben permitir ser refutadas por medios absolutamente racionales, así como la división entre sociedades abiertas, donde la historia y la ficción se encuentran claramente definidas, y las sociedades cerradas, aún devotas del pensamiento mágico. Pero hacia estos últimos puntos, según se verá un poco más adelante, MVLL ofrece resistencia debido a la teoría que ha venido alimentando desde sus inicios literarios, a la que le es fundamental la aceptación de los elementos irracionales en el proceso de transgresión presente, para él, en la escritura artística.

> Vargas Llosa ha aceptado algunas de las tesis centrales de Popper (su crítica al historicismo, su optimismo por la ciencia en la sociedad democrática y sus ideas sobre la utopía y la violencia), pero no acepta su tesis central: que los únicos métodos válidos para comprender la naturaleza y sociedad son los métodos racionales.[8]

La influencia de algunos otros autores que coinciden en aceptar la existencia de una dimensión incontrolable del ser humano, ya habían contribuido a conformar la firme creencia que el autor mantiene en el sustrato de las fuerzas del placer y el inconsciente que subyacen a la creación artística: la literatura surrealista de César Moro, apreciada por MVLL en su juventud; el replanteo de su primer acercamiento hacia Camus, cuya metáfora de Sísifo retoma como una acertada ejemplificación de la sana actitud que debe llevar al hombre a aceptar la futilidad de las grandes empresas existenciales; el fervoroso respeto por el concepto de la transgresión de Georges Bataille. MVLL ha intentado siempre conciliar esas influencias con otras vertientes de su concepción. Primero, como contrapeso de las tesis sartreanas, después, el abanderamiento de la disciplina flaubertiana –que comienza a librarlo de la noción de compromiso político enfocado al socialismo–, de su concepción de los mundos ficticios autónomos y, por último, de la aceptación parcial de los reparos de Popper y Berlin en torno a las ideologías utópicas e historicistas.[9]

---

[8] Efraín Kristal, *op. cit.,* p. 267.

[9] José Miguel Oviedo, uno de los principales críticos de la obra de MVLL, resume en *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad* (1970, Barral editores, Barcelona), las diversas influencias literarias de los que el autor ha tomado, muchas veces luchando contra la contradicción, las tesis centrales de su concepción de la novela y de la literatura en general, que se pretende "comprometida" -por la búsqueda constante de una verdad a la que sólo la creación puede dirigir-, pero no militante: "Si Sartre impulsa la que podríamos llamar su *teoría de la literatura como insurrección permanente*, si Flaubert alienta su teoría de la creación como realidad autónoma, si las novelas de caballería genera su *teoría de la novela total*, un nudo muy complejo de estímulos intelectuales y de comprobaciones personales sobre la historia literaria, motiva la más polémica y apasionada: la *teoría apocalíptica de la novela"* (p. 60). Esta última parte de su ideario lleva a MVLL a afirmar que la tarea del escritor se sirve de la "parálisis histórica" de un mundo a punto de estallar en pedazos. La lucha constante del escritor, alimentada por las crisis de la realidad, no siempre consciente, tiene en su ambición por alcanzar la autonomía, que agrega un elemento estrictamente personal a los materiales tomados del mundo, un cariz irracional. Lo cual aviva de alguna manera lo que queda de la noción sartreana de insurrección intelectual en la

Las tesis del antihistoricismo y pluralismo le sirven doblemente para apoyar su defensa de la autonomía de las novelas y, también, paradójicamente, para fortalecer las ideas desde las que ha defendido teóricamente el papel de la irracionalidad que mueve a la escritura. En *La verdad de las mentiras,* la literatura se presenta como una efectiva manera de desviar las fuerzas oscuras, la tendencia a construir utopías y modelos de vida irrefutables, pero, igualmente, como un deseo de destruir y desobedecer los órdenes sociales. Se sirve del fondo del inconsciente, irracional, que es ya una facultad humana antes que producto de un ideario político socialista. Lo incorpora y lo doma, no lo niega.

Si el relativismo y la intercambiabilidad de funciones son principios notables en *La guerra del fin del mundo*, se debe a lo que el mismo Cornejo Polar sugiere, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*: la crítica en las obras de MVLL es más ética que social. Para Cornejo, la poética explícita del narrador se alimenta de la "vasta" oposición entre realidad y literatura. La eficacia y el virtuosismo de los productos novelísticos de MVLL se sostienen por un esmero técnico que ofrece la salida de la plenitud artística al desorden de un mundo en el que la irracionalidad cumplirá, dentro de la obra, un elemento de suma importancia para la visión perfeccionista del autor:

> El caos y la imperfección del mundo, su resistencia frente a los esfuerzos de explicación y el riguroso desatino de los designios que caprichosamente gobiernan la existencia del hombre y de la sociedad son exorcizados –o pretenden serlo– mediante un sistema formal perfecto y armónico, presidido por firmes leyes de coherencia, donde nada queda librado a la improvisación.[10]

afinación que MVLL hace de su teoría, a la que se van sumando progresivamente cada una de las influencias mencionadas por Oviedo.

[10] Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Segunda edición, Lima, 2013, p. 164.

El rechazo al fanatismo, considerado tema central por Menton, puede ser una de las vetas de la obra, pero no la definitiva, o al menos no la que se encuentra en el fondo de su concepción. La denuncia del fanatismo, del cual participan todos los bandos en disputa, y la compleja diferenciación de los campos de lo racional e irracional, son bifurcaciones de una preocupación que corroe al MVLL de los ochenta: la imposibilidad de comprender la realidad. La desconfianza ante la ausencia de un sentido claro o válido detrás de los modelos de sociedad enfrentados en la novela, concomitante con una reflexión sobre el papel de los intelectuales, se ve acompañada por una vuelta a la obsesión por escribir una novela total, o totalizante, puesta en el centro del debate. Obsesión que es tocada, en su concepción y desarrollo, por los análisis del elemento inconsciente, ininteligible, del quehacer literario y crítico de MVLL. Además, *La guerra del fin del mundo* es interesante porque tematiza y ejemplifica, dada la tendencia autorreflexiva del autor, el dudoso carácter objetivo de todo enfoque racional de un suceso que incorpore gran número de voluntades y conflictos. Así, se verán también modificadas y enriquecidas las técnicas literarias que MVLL tiene por necesarias para establecer un cierto orden autónomo que suplante el de lo real y dé cuenta de las zonas profundas de la conciencia y la voz de los personajes, para alcanzar un efecto de universalidad, entre las que debería destacar como primordial el uso de un narrador *moderno*, flaubertiano.

Los temas a tratar en este trabajo, entonces, se circunscriben a tres aspectos, aprovechando las particulares vías que traza la ambición de totalidad, en la teoría vargallosiana de la creación (que será revisada en el capítulo I), puesta a prueba e incorporada en forma de tema en la obra: la naturaleza del narrador que acusa un cambio con respecto a las obras anteriores del MVLL, como resultado del escepticismo en cuanto a las

posibilidades de abarcar una realidad total (capítulo II); el papel de los intelectuales-escritores y la escritura, registro o creación de verdades (capítulo III); y finalmente (capítulo IV), la particular visión de la historia (lo que el autor llama su "dictadura", su sinsentido, violencia y vínculo con el fanatismo) y el tiempo, que se dibuja en las tensiones que el narrador crea por medio de la misma figura del intelectual y su confrontación con el resto de los personajes. Confrontación que, se verá, abre caminos para la reflexión en cuanto ellas reflejan una estructura que pone de relieve y matiza la categoría de novela totalizadora[11], sobre todo en el manejo de conciencias y voces que muestra la obra.

Cabe destacar, a grandes rasgos, algunos de los puntos que toca la investigación que aquí se presenta, siguiendo el esquema general descrito líneas arriba. Posteriormente, el capítulo que sigue al resumen de la poética de MVLL, que analiza al narrador, hará énfasis en su carácter ambiguo, que se debate entre una distancia respecto de los hechos que cuenta, cuando pretende ceñirse a un relato donde controla todo, y una visibilidad que se vuelve diáfana cuando se acerca a la historia y duda acerca de las motivaciones que la mueven, poniendo intencionalmente en entredicho la facultad de la representación. El manejo de las focalizaciones, del tipo de descripción con que se presenta y caracteriza a los personajes, y las conjugaciones entre distintos tipos de discurso, como el indirecto libre, lleva, en cada subcapítulo, a determinar la presentación y configuración de las voces, imágenes y contenido de la conciencia de cada uno de los personajes.

[11] En "*Conversación en la catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total" (en *Revista de crítica literaria*, año XXIV, núm. 48, Lima-Berkeley, 1998), Sabine Schlickers plantea de esta forma la distancia que la novela en cuestión toma respecto de la "mímesis crítica" de *Conversación en la catedral: "*En *La guerra del fin del mundo*, 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 representarla" (p. 186).

El capítulo III se plantea continuar con lo estudiado en la sección anterior, desde el plano de la composición de la obra, pues éste contribuye al tipo de configuración de voces o conciencias que el narrador emprende. Está dedicado a discernir las implicaciones de incorporar dos géneros de escritura –la carta y la crónica–, en una novela que vuelve una y otra vez al problema de la imposibilidad de defender o descubrir verdades objetivas. Por ende, se elaboró un repaso breve de las características propias de esos géneros pensando en la relación que mantienen con algunos de los temas recurrentes de los debates desarrollados por la novela: la desconfianza de la vista y las limitaciones del lenguaje. En la presencia peculiar de esos géneros y temas que aquí se propone estudiar, está en juego la dicotomía oralidad-escritura, cuya particular presencia en la obra está ligada con algunas constantes de la visión y propuesta teórica de MVLL, de ahí que sea otro de los puntos a enfocar a lo largo del análisis.

Finalmente, en el breve capítulo cuarto, la investigación cerrará la exploración del uso de voces por parte del narrador con un comentario abocado a entender cómo la forma de representación de cada discurso en la novela refleja el choque entre distintas concepciones del tiempo y la historia. Concepciones que, también desde el contenido, se dirigen a delinear una idea de las dificultades de acceder a un conocimiento histórico y registrarlo. Tratar de comprender esta idea, cercana a la tendencia de MVLL a criticar lo que considera el yugo del historicismo, se sumará al esfuerzo por descifrar el sentido de un tono pesimista que se corresponde con la ambigüedad del narrador y a un determinado aprovechamiento de la confrontación de las nociones de oralidad y escritura, que sirven a propósitos que la poética de la novela –distinta en parte de la descrita por el autor en sus ensayos–, se preocupa por reiterar, modificando y enriqueciendo la noción de totalidad.

Por estar al servicio de la búsqueda de esa totalidad, los ejes temáticos ya expuestos –además del tratamiento introductorio que continúa adelante, de cara a la delimitación de las tesis del autor peruano–, se abordarán en buena medida con el apoyo de los postulados de Mijaíl Bajtín en torno a la novela polifónica y su enfoque dialógico;[12] lo que no significa que no se emplee también la teoría de una serie de críticos que se preocupan por las actitudes autorales detrás de los modos de narrar (Genette, Barthes, Starobinski, etc.). Así lo permite el necesario estudio de la voz enunciativa como instancia organizadora del material, que hace posible una evaluación desde ese ángulo, gracias a la tensión entre los personajes que en el principio de la obra se presentan como contraparte del mundo racional (aquellos que se van a unir al Consejero), y las figuras intelectuales (aun cuando luego estas se muestren como partícipes del mismo sinsentido), así como entre todas ellas y el narrador: permite aproximarse con ello al carácter de la estructura de la novela. Es decir, si aquí la totalidad se problematiza, también la idea de la homologación planteada por Cornejo, en cuanto a los grados y matices como puede aparecer. El uso del discurso indirecto libre, por ejemplo, o de los diálogos explícitos[13], y la incorporación en la obra de una crónica periodística o de cartas,

[12] De vital importancia para esta investigación son las ideas de Françoise Perus, que advierten respecto de lo estéril y empobrecedor que puede ser el uso de los conceptos del crítico ruso si se hace a modo de casillas o modelos esenciales, traspuestos acríticamente al campo de nuestra literatura. Interesa aquí estudiar la manera como MVLL ofrece una solución artística al problema abierto por aquello que, en palabras de Perus, la noción de dialogismo da por sentado y tiene como base: "Una zona fronteriza entre espacios socioculturales y sociolingüísticos diversos y relativamente inestables que obedecen a temporalidades disímiles" ("El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 1995, p. 34). La presentación y elaboración literaria de esa zona no admite, en la postura de Bajtín, una mera diferenciación estilística de los lenguajes incorporados en una novela. La heteroglosia bajtiniana no garantiza necesariamente dialogismo o polifonía. Es necesario determinar si los variados materiales que convoca o a los que se refiere la novela llegan a ser palabra ajena, y qué tanto está orientada, como enunciado, a ella. Determinar si hay orientación hacia la palabra ajena o, por el contrario, si nos hallamos con una propuesta que ilustra la imposibilidad de dialogismo interno, resulta pertinente para distinguir el lugar de *La guerra del fin del mundo* como sucesora de novelas que tradicionalmente se han considerado no sólo totales o totalizadoras, sino más abiertas a la experimentación que las últimas escritas por su autor.

[13] En su artículo ya citado, Rama desmenuza algunos puntos que abren paso al desarrollo de los elementos enlistados arriba. Por ejemplo, hace notar la organización por fragmentos que en la novela equivalen a un retroceso en el ímpetu experimentador, que en el autor se comienza a perder con *Pantaleón y las visitadoras,* y

no así de los discursos orales del Consejero, obligan a tomar en cuenta la configuración de las voces-conciencia y de los diversos enunciados dentro de la novela, cruciales para la representación de los horizontes socioculturales que el material trabajado en ella sugiere.[14] Y por tanto, cruciales para la elaboración de un mundo que persigue cierto nivel de autonomía, y aún más, para la concepción misma del realismo y la modernidad literaria, para la que es caro el desempeño del narrador según MVLL, en este caso, dado por omnisciente.[15]

La idea planteada por Cornejo Polar sobre la homologación entre los polos tradicionalmente identificados como la barbarie y la civilización, la contraposición de los intelectuales y aquellos participantes de la fiebre milenarista, invita a preguntarnos cuál es la orientación de las voces dentro de la novela, tomando en cuenta la preponderancia de la irracionalidad como tema básico. O aún más, si hay una configuración dialógica de

---

que responden a su particular lógica narrativa y no a la cronología de los acontecimientos. En cuanto al uso de los diálogos, por ejemplo, Rama intuye una diferencia notable entre los casos del pistero Rufino, cuyos diálogos son parcos y de "lengua muerta", y el del periodista miope con el barón de Cañabrava -el personaje, por cierto, más irreal en la novela según el uruguayo-, que es recopilatorio y "más bien, dos monólogos que se intercalan y en los que cada uno hace su balance" (Ángel Rama, *op. cit*., p. 21).

[14] Vale la pena traer a cuento la diferenciación hecha por Bajtín entre géneros primarios o simples, pertenecientes a la esfera de comunicación directa, y los géneros secundarios o complejos que los reúnen y reelaboran: "Estos géneros primarios, incluidos en la composición de los complejos, se transforman dentro de ellos y adquieren especial carácter: pierden la relación directa con la realidad y con los enunciados reales de otros (por ejemplo, las réplicas del diálogo habitual o las cartas en una novela), conservando su forma y significado habitual sólo en el plano del contenido de la novela, son parte de la realidad solamente a través de la novela en su totalidad, o sea como un hecho artístico-literario y no de la vida cotidiana." (Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Las fronteras del discurso*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2011, p.14).

[15] Dice Cornejo: "En *La guerra del fin del mundo* la narración está integrada a la conciencia de los personajes, a veces colectivos, de suerte que el narrador se instrumentaliza como una especie de transcriptor de lo que perciben, sienten o piensan aquellos, sin que sea posible detectar inflexiones que delaten su individualidad: es un narrador objetivo y distante. De aquí que lo que explícitamente se dice en la novela no pueda remitirse a él, como sí cabe hacerlo en lo que toca al plano de la construcción del relato, obviamente dependiente o expresiva de su concepción del mundo y de su peculiar manera de entender y practicar la escritura novelesca. Hay procedimientos metodológicos, sin embargo, que permiten integrar el pensamiento de los personajes y referirlo, aunque nunca global o directamente, a esa visión del mundo que ordena la totalidad de la novela como objeto intencionalmente producido por el narrador" (Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 220). Aunque aquí se suscribe lo expresado en relación a la importancia de atender al estudio del plano de la construcción del relato en cuanto a lo que nos puede decir del nunca neutral procedimiento del narrador, no se abandona la oportunidad de poner de relieve, para comprobar qué tanto es tal, ese carácter pretendidamente "objetivo y distante".

discursos, e incluso, cómo esa configuración resuelve el problema de la verosimilitud de corte realista que tanto se celebra, no sin justicia, en la obra de MVLL.[16]

El límite de la verosimilitud, que determina la autonomía de la obra literaria, depende para MVLL del narrador. Resulta incitante investigar cómo es posible superar la libre coexistencia de los horizontes socioculturales de la novela cuando el narrador propugnado por MVLL busca conformarse como invisible y omnisciente a la vez; si esa autonomía que se persigue muestra una apariencia de objetividad, que en el gusto del peruano supone una toma de partido por la obra de Tolstoi sobre la de Dostoievski. ¿Se puede, de acuerdo con la temática y el enfoque de la novela, ser ambas cosas?

Recordemos las palabras de Bajtín, en cuanto a la novela inaugurada por Dostoievski, que combina voces independientes en una unidad de orden distinto al carácter monológico del género anterior a él: "es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como un todo en el cual interactúan, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra".[17] Desde este punto de vista, los personajes no pueden ser portadores de la palabra del autor. La eficacia de la apariencia de verosimilitud implicaría la reducción del poder del narrador, por lo tanto de su apariencia omnisciente. Más allá de la intención de clasificar a MVLL como autor inclinado a la novela monológica o dialógica, la investigación se servirá, en parte, de los conceptos del teórico ruso para guiar

[16] Precisamente, responder a estas cuestiones, por cierto, ayudará a fijar, junto con la poética específica de la obra, sus objetivos específicos, que, dialógicos o no, finalmente erigen una construcción narrativa de alcances técnicos tan avanzados que sólo pueden invitar a un cuidadoso análisis con el fin de fijar el sentido de una propuesta autoral a la que no se le puede negar la eficacia y riqueza de su genio artístico.

[17] Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Tercera edición, México, 2017, p. 79.

el análisis de los temas indicados páginas atrás en vistas a la configuración general hecha por la voz enunciativa.

Para Bajtín, la autoconciencia, nunca autosuficiente, no es completada por un tercero indiferente, y requiere la representación de los discursos de los personajes como sujetos y no objetos de enunciación, unificados bajo un mismo estilo que mantenga las voces como tema sin colocarlas como fundamento de la estructura misma de la obra. El enfoque bajtiniano y su concepción del dialogismo y de una "totalidad abierta", que trata de definir lo que el propio Dostoievski llamaba un realismo "superior", facilita asimismo la búsqueda de la visión autoral de la voz enunciativa de la obra literaria, y en este caso específico, la reflexión sobre el sentido de totalidad defendido por MVLL y su puesta a prueba –en primer lugar, por él mismo–, en *La guerra del fin del mundo*.

Finalmente, esa visión autoral latente en esta novela, a la que muchos críticos y lectores suelen considerar la más imponente y lograda del autor (algo que aquí no interesa, de ningún modo, desmentir), no deja de plantear preguntas de crucial importancia en cuanto a la relación que guarda con la tradición novelística latinoamericana posterior a su publicación. Y quizá, lo que sería aún más importante, con la tradición anterior, a la que el mismo MVLL pertenece y a la que él, prácticamente, junto con un notable grupo de autores, delineó a partir de una obra muy variada y de toda una crítica de la literatura. Por tanto, la presente investigación analizará *La guerra del fin del mundo* pensándola también como una lección de escritura, a través de la cual MVLL responde implícitamente a las críticas que reevalúan el fenómeno del Boom, actualizando a éste y proponiendo una pista insoslayable para entender la cosmovisión detrás de las decisiones artísticas de su etapa profesional que se inicia en los años ochenta.

Capítulo I. La poética de Mario Vargas Llosa

1. 1. Dos sentidos de "lo histórico"

En su estudio sobre García Márquez, MVLL clasifica los demonios del escritor en varios grupos: personales, históricos y culturales. Los primeros atienden a traumas o desavenencias de diversa índole que determinarán un desacuerdo con el mundo: las relaciones viciadas, según las nombra MVLL, forzosamente ocultas y generalmente desconocidas en el origen de la vocación del artista, que conforman su deseo de edificar una realidad alterna. Éstos fundamentan la conocida afirmación de que los novelistas son rebeldes, aunque rebeldes a ciegas, sin saber por qué o contra qué escriben, hasta que el proceso de creación les permite conocerse a sí mismos. Los demonios históricos y culturales refieren al acervo común de todos los hombres, por lo tanto identificables, a diferencia de los demonios de carácter individual. De ahí que Armando Pereira indique, en *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa* (1995)[18], la tensión más flagrante contenida en tal clasificación: en ella se incurre en una combinación de procesos primarios (traumas, dudas, resentimientos), desconocidos para el mismo creador, y secundarios, a los que sólo se puede recurrir por la razón y la conciencia.

En los tres tipos de demonio, sin embargo, se opera, de acuerdo con la teoría de MVLL, un ejercicio de transmutación en aras de la universalidad.[19] Al realizarse artísticamente, esos demonios se convierten en temas que pueden leerse como experiencias vividas universalmente por todos los hombres. Los demonios históricos y culturales, que ya

[18] Armando Pereira, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones filológicas, México, 1995.
[19] Lo cual no impediría, por cierto, que en autores como Carpentier o Borges tengan más peso los demonios históricos y culturales, respectivamente.

contaban con un carácter colectivo y documental, por hacer referencia a actividades compartidas, se vuelven, en alianza con los demonios personales, parte de una manifestación que rehace una época, a la par que contienen una individualidad específica. Se vuelven históricos en otro sentido, dentro de un mundo autónomo, no documental.

Las fuerzas contradictorias de irracionalidad y racionalidad advertidas por Pereira en la clasificación de MVLL se concilian artísticamente dentro de una obra, en la que se puede reconocer una época y a la que se ha sumado un elemento nuevo, añadido. La predilección de Tolstoi sobre Dostoievski[20], expresada en *La orgía perpetua*, lejos de apostar por una reducción al primer tipo de demonio, supone un equilibrio con los otros a fin de alcanzar el artificio supremo, digamos, la "ficcionalización" de la vida.

Esta característica fundamental de la teoría de la creación (la noción de autonomía), por muy ecuánime que se presente, no deja de reflejar una peculiar visión de la historia. El registro de un hecho documental es susceptible, para MVLL, a una interpretación y un proceso que le darán un estatuto maleable, que sustituye un orden (el académico-

[20] Es sabido que MVLL valora positivamente a los novelistas de ambición descomunal que, además, dan una mayor impresión de cubrir todos los aspectos, caracteres y situaciones que atraviesa un ser humano. Granés recuerda que para el peruano existen autores que profundizan en un mismo tema a lo largo de toda su obra, -Kafka, Faulkner, Woolf-, mientras que otros "ramifican sus intereses", -Melville, Tolstoi, Balzac. Tras indicar esta clasificación, dice: "Aunque expresa predilección por el primer grupo, Vargas Llosa se ubica en el segundo debido a la presunta heterogeneidad de sus relatos, en cuya base parecería no haber una temática común que los hermane. En este análisis se evaluará la designación taxonómica del autor, mostrando que sus distintas ficciones constituyen un universo coherente, articulado en torno a problemáticas- o demonios, para usar sus propios términos- que reaparecen de novela a novela con distintos rostros y matices" (Carlos Granés, *op.cit*., p. 25). Aunque creer en la unidad temática de la obra de MVLL parecería no romper la clasificación de tres tipos de demonios, sí permite pensar en la predilección del demonio personal sobre los restantes en el peruano, con lo cual se comienza a problematizar la supuesta imparcialidad de los productos que se ofrecen como mundos totales. Más si pensamos en la recurrente anécdota del descubrimiento del padre en la infancia, que el mismo escritor ha dicho, inauguró las llamadas por él "relaciones viciadas con la realidad". Además, la calificación de la "supuesta heterogeneidad", por parte de Granés, problematiza lo que después se trabajará: la tarea del narrador omnisciente y distante en la administración de voces y horizontes socioculturales.

historiográfico) por otro, basado en la complementariedad de un referente, la imaginación y la mentira persuasiva. Es decir, una redirección del mismo adjetivo "histórico":

> […] el suplantador de Dios sólo triunfa en su empresa de reconstrucción de la realidad, cuando las experiencias de su mundo ficticio -trasposiciones verbales de 'demonios' personales, históricos y culturales- adquieren un carácter 'histórico' en el sentido de universales, de experiencias susceptibles de ser adoptadas o identificadas como suyas por todos los hombres. Esto lo consigue el deicida que triunfa; el que fracasa convierte en su obra los demonios históricos y culturales, esas experiencias universales, en 'temas' y 'motivos' individuales, sin significación ni vida para los demás).[21]

Lo histórico, acorde con la licencia tomada por MVLL, ya no es, en literatura, lo que se puede comprobar en la vida de un escritor y que puede llevar a una comparación inútil de su biografía y su obra. La primera fase de la escritura es bucear en la inconsciencia, pero la validez atemporal,[22] curiosamente también considerada "histórica", es lo que escaparía de lo meramente "histórico" en su carácter comprobable, documental, real en un sentido *inferior*. Oviedo cita en *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, las palabras del autor en torno al "material explosivo" de la novela:

> Unlike poetry or drama, whose origins coincides with the origin of all civilizations, the novel is the most "historic" of all literary genres to the extent that it has a definite place and date of birth. This desinterested verbal

[21] Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Barral Editores, Caracas, 1971, p. 122.

[22] En este punto vale la pena recordar el estudio del elemento mítico en la obra de Vargas Llosa hecho por Rosa Boldori de Baldussi: "Una narrativa realista como la varguiana no parece abundar en apelaciones a lo maravilloso, a aquellas modalidades aparentemente trascendentales a nuestros 'razonables' hábitos occidentales" (*Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974, p. 41). Aparte de indicar la falta del elemento maravilloso, la cita es interesante porque entrecomilla el adjetivo "realista" para calificar el estilo de MVLL, idea que tocaré más adelante. Después, Baldussi glosa el comentario de una mesa redonda del peruano con Luis Agüero en la que afirma su deseo de haber querido "dar una visión mítica del colegio de *La ciudad y los perros*, en cuanto a la imposición dentro de él de una serie de convenciones y falacias en las que nadie cree pero se siguen al pie de la letra. Concluye la autora: "Vargas no parece distinguir bien mito de leyenda; lo equipara al símbolo, y sus cualidades serían lo intemporal, lo llamado a perdurar por inusitado y grandioso" (*Ibídem*, p. 42). La posterior aparición de *La guerra del fin del mundo* podría suponer, de algún modo, un desarrollo de esas cualidades, de acuerdo con la concepción de la novela como respuesta a los callejones sin salida de la historia, que alimentan a su vez la visión apocalíptica de la crisis del progreso y la racionalidad en los que se confunden sus contrarios, la barbarie y la fe.

> representation of human reality… was born in the west, in the high Middle Ages, when faith was dying and human reason was replacing God as the instrument for understanding life […].[23]

Es decir, el género novelístico nace en un momento de crisis de valores, y eso estimula su desarrollo (aunque MVLL indicará después, al alejarse de las posturas de izquierda, que no se escriben novelas en tiempos de optimismo revolucionario). Y aquí puede haber una imprecisión, si confrontamos lo dicho en *Historia de un deicidio* con las palabras recogidas por Oviedo: un uso indiscriminado de las dos acepciones de lo histórico por el autor. La novela es histórica porque tiene un origen ubicado en los momentos de crisis en que se reevalúan los valores de la vida en sociedad, los discursos del poder institucional. Responde a la debilidad de las respuestas oficiales ante un momento de zozobra política y cultural. Histórica porque se pueden señalar en su gestación los momentos documentados de los quiebres de sociedades y épocas, gracias a la existencia de los registros de los acontecimientos y la conciencia de ellos; pero ella misma es un orden paralelo. De lo histórico como acontecimiento y crisis social, documentable, y como un tipo de demonio, se pasa a lo histórico autónomo, independiente, en algún momento sustitutivo del desorden de la realidad,[24]que mantiene de ésta las energías que impulsan al individuo a responder contra sus limitaciones. El manejo de ambos sentidos –lo histórico como el acervo común de una época, contexto contra el que reacciona el escritor, y lo histórico enriquecido por los

[23] José Miguel Oviedo, *op. cit*., p. 61.

[24] No es ocioso recordar aquí la entrevista que el propio José Miguel Oviedo hace a su antiguo compañero en el colegio Leoncio Prado en 1981, publicada bajo el nombre "Vargas Llosa habla de su nueva novela". En ella, MVLL revela que, antes aun de emprender el viaje de reconocimiento al norte de Brasil ya había escrito ochocientas páginas de mil cien contempladas como borrador. Después adivina: "Es posible que el viaje modifique profundamente la historia. De todos modos, el viaje será utilísimo para mí porque después de estar tanto tiempo trabajando imaginariamente en este mundo y en estos personajes, poder tocar, ver, oler el ambiente de la historia es algo que me va a ayudar enormemente […] Todas las veces pasadas me ha ocurrido lo mismo: cuando escribía sobre la Amazonía y volvía a ella, siempre el viaje era como una gran inyección de vitalidad para mis novelas" (en *Mario Vargas Llosa*, Taurus, Madrid, 1981, p. 316).

demonios personales que responden a las crisis de la realidad agregando en su obra una perspectiva única a ese acervo, y lo elevan a una universalidad artística–, explicaría la ambigüedad de algunas de las exposiciones de MVLL.

Sea como fuere, el cotejo de estas opiniones nos permite indicar lo necesario que resulta remitirnos a la poética expresada por MVLL, para precisar el uso que el autor da al adjetivo "histórico". Asimismo, reiterar la distancia y el diálogo que median entre la novela y *Los sertones*, de Euclides da Cuhna. Y más que nada, atender el tránsito que va de aceptación, por parte de MVLL, de las ideas sartreanas del compromiso del intelectual, a la valoración de la libertad creativa por encima de cualquier tinte autoritario, y de las fuerzas del inconsciente. Finalmente, de la selva a los sertones, la preocupación por la irracionalidad se mantiene como esa otra dimensión de la vida humana que se impone contra los modelos ilustrados y a la que ellos mismos reaccionan, rechazándola, sucumbiendo o devorándola[25].

1. 2. El intelectual y el hombre natural

La distinción entre dos formas de referirse a lo histórico aparece en las reevaluaciones de los dos premios Nobel franceses. En el artículo "Revisión de Albert Camus*"* (1962), MVLL denomina al argelino como un esteticista contemplativo, incapaz de elaborar una propuesta

[25] No es difícil comprobar la fidelidad que guarda el autor con el tema de la irracionalidad presente en ese otro mundo distinto de la cultura y modernidad occidental. Reiteradamente lo confiesa o deja adivinar en recuentos biográficos o colecciones de ensayos que le sirven para fijar sus filiaciones literarias. En tales obras –*El pez en el agua, La verdad de las mentiras* o *La utopía arcaica*–, MVLL explica, además, que su formación intelectual debe desproporcionadamente más a la literatura y cultura extranjeras que a la peruana, y sin embargo, se apresta a asegurar de inmediato que de cualquier modo no hubiera logrado escribir sus principales obras sin la experiencia peruana, presente en novelas que incluso no tienen por escenario a Perú. Si creemos en estas opiniones bordeamos la respuesta de por qué escribir una obra basada en la guerra de Canudos, y cuál es el enfoque.

intelectual sistemática. Esta vacuidad habría provocado el estupor y abandono de los lectores que buscaban posiciones firmes ante conflictos urgentes, y se tornaría visible en la ambigüedad de sus tomas de posición frente a la guerra de Argelia. La visión "deshumanizada" del arte traslucida en su estilo deja ver el "carácter puramente retórico de una doctrina que pretende liberar al hombre del compromiso de elegir a cada instante entre las alternativa dramáticas que la historia le plantea".[26]

Es preciso anotar que, con anterioridad a este juicio sobre lo inválido de la visión camusiana como una doctrina o guía política, se anotaba que todas sus obras literarias "expresan formas particulares de la vida, es decir, están sólidamente instaladas en la historia".[27] Más interesante es que, al final del texto, se compare la lectura ideal de Camus con la de Flaubert o Gide, no con la de Diderot o Sartre, por el esmero de su estilo y la búsqueda de la perfección formal y la belleza. Atributos que en un artículo posterior, "Camus y la literatura" (1965), MVLL señala como indisociables del quehacer literario y ajenos a los compromisos ideológicos. Esto es revelador porque, precisamente, la completa rendición ante el magisterio de Camus se dará tras el afianzamiento de la figura preponderante de Flaubert en sus escritos teóricos.

La modificación de las lealtades literarias de MVLL, que van del autor de *Las moscas* (1943) al de *Madame Bovary* (1856), lo llevará a establecer, una vez más a partir de contraposiciones binarias, una acerba crítica contra las ideologías y una preconización del artista como un rebelde antidogmático y volcado a su batalla con la forma y, sin embargo, capaz aún de ofrecer la ilusión de realidad. "Revisión de Albert Camus" se escribe trece años

[26] Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea (1962-1982),* Seix Barral, México, 1983, p. 20
[27] *Ibídem*, p. 19.

antes de que aparezca *La orgía perpetua*, no obstante, augura brevemente su espíritu.[28] Mientras, en ambos textos encontramos un deseo por aferrarse a una concepción rebelde de la literatura.

En "Los otros contra Sartre" (1964), sin hacer de ningún modo una defensa del arte por el arte, y asegurando que el francés es "un escritor que merece una admiración sin reservas", consigna su desacuerdo ante la idea de la inutilidad burguesa de la escritura. Asegura que la lectura despierta el sentido de la libertad, la dimensión histórica, y cambia la vida aunque paulatinamente: "de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar".[29] Opinión esta última bastante significativa porque, aquello que era una defensa de aquello que más le había seducido de Sartre, la idea de que la escritura tiene incidencia en el mundo (que después Sartre matizaría cuando sugiere a los jóvenes autores una renuncia de la literatura), se vuelve una reivindicación de los escritores no afiliados a una fórmula política, a través de la reivindicación de la individualidad.

La desconfianza de la agenda política explícita y las empresas colectivas se muestra abiertamente en "Albert Camus y la moral de los límites" (1975), donde MVLL anota lo que será un tópico recurrente en su posterior discurso liberal: la tendencia totalitaria de las ideologías. Para esto, recupera las ideas esbozadas anteriormente sobre el argelino, cuyo provincianismo y carácter contemplativo lo habrían alejado de "la idolatría de la historia" que hizo presa de los intelectuales de la época: "Enemistados en todo lo demás […]

[28] En su estudio, MVLL rechaza la descripción de Flaubert como un esteticista. Ahora, a pesar de que ese adjetivo aplicado a Flaubert es usado para Camus, el reconocimiento de la dimensión histórica de ambos, en tanto respuesta de una crisis social, nos ayuda a comprobar una relación efectiva de ambos autores en el panteón de dioses literarios del peruano.
[29] Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea…, op.cit*., p. 40.

compartían el dogma más extendido de nuestro tiempo: la historia es el instrumento clave de la problemática humana, el territorio donde se decide todo el destino del hombre."[30] Para MVLL, la hegemonía del modelo del hombre citadino, desindividualizado, convertido en un "archipiélago de categorías mentales", un mero producto de las ideologías, se explica y justifica en la necesidad histórica. Necesidad que aboga por el exterminio de las contradicciones en su búsqueda de la utopía. La resistencia encarnada por Camus es la del hombre y la religión naturales, según MVLL, que no solo encuentran regocijo en los elementos de la naturaleza, sino también purificación espiritual. El hombre que ama y da placer a su cuerpo asumiría un diseño de la vida que concilie lo racional e irracional, en el que no se rehúye o niega lo que escapa al intelecto y a la materialidad, es decir, lo que viene de esa naturaleza a la que Camus habría sacralizado, dándole su lugar al lado de las formas racionales de la sociedad.

En este punto es ineludible la comparación del enfrentamiento de los ideales identificados con Camus contra la abstracción, los vicios de la vida urbana, y el yugo de la historia, con aquel presente en *La guerra del fin del mundo*. Quizá esa desconfianza en torno al hombre de ciudad puede llegar a iluminar el trato no siempre empático que en la novela se le da a los personajes ajenos al sertón. Y aun así, se adivina una cierta preponderancia de estos frente al tratamiento de los habitantes de Canudos y sus alrededores, que se acomodarían a la concepción del hombre natural. En ellos cobra un matiz enigmático la presentación de su voz y conciencia, precisamente por ser básicamente de origen rural, sensibles a la inmediatez del ambiente. Ahora bien, la capacidad para la contemplación se halla presente en los personajes que, al principio de una manera indirecta, forman alianza con

[30] *Ibídem,* p. 234.

el bando reñido con lo que representa Canudos, pero que son algo más que determina su condición preponderante en la novela: escribientes. Esto es aún más interesante cuando recordamos que es la percepción misma lo que se pone en duda, como lo anota Peter Elmore en *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana* (1997):

> Contra las ilusiones de un realismo ingenuo, *La guerra del fin del mundo* interroga la objetividad de los datos que suministran los sentidos; en último análisis, la realidad de los sujetos de la ficción está constituida por imágenes falibles, por representaciones que distan de ser incuestionables. De ahí que la percepción visual no aparezca en la novela de Vargas Llosa como garantía de lo verdadero, en las acepciones empírica y moral del término.[31]

Menciono lo anterior, a reserva de su más amplio desarrollo en los capítulos posteriores, para marcar la dificultad de establecer una coincidencia sencilla y dada por hecha entre la novela de MVLL y sus postulados críticos. Pero también con el objetivo de fijar un sentido de su poética que englobe la riqueza de aristas en su concepción de la literatura y rastrear el espíritu de la propuesta de *La guerra de fin del mundo*, donde parece jugarse la distinción entre posturas acerca del papel del arte y la escritura, de la historia y la figura del artista, y de la sinrazón, que, en el planteamiento de MVLL, parece alcanzar tanto a la revolución como a la rebelión individual.

Efraín Kristal realiza, en *Tentación de la palabra*, un recorrido a través del proceso que lleva a MVLL del respeto de la figura de Sartre a la idolatría por Flaubert. En ese sentido, *La orgía perpetua* es un libro de transición porque acentúa el valor del empeño personal en la creación literaria, ejemplificado en el rigor, la disciplina y las obsesiones irracionales, que

[31]Peter Elmore, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1997, p. 118.

en este punto rebasan la sujeción a cualquier compromiso político. En este libro la famosa metáfora del buitre que se alimenta de las sobras de la realidad, con la que usualmente MVLL ilustra el oficio del creador, sufre una modificación bastante ilustrativa.

Para Kristal, MVLL defendió una idea de la función social de la literatura que trató de hacer conciliar un lenguaje enfocado en la defensa de la libertad de la creación con un lenguaje empeñado en asegurar las consecuencias políticas de la escritura, que tendrían que llevar inequívocamente a la revolución socialista. El pesimismo de las primeras novelas de MVLL participaba de la concepción sartreana de que la literatura debía "demostrar que la justicia era imposible, debido a la hipocresía y la corrupción intrínseca de la sociedad capitalista".[32] El buitre se alimentaba de la crisis del sistema injusto, de sus defectos, ruinas y miserias. Después, alejada de la ideología del escritor comprometido de izquierda, la metáfora presenta al escritor como esa misma ave, pero nutriéndose de las imperfecciones de la realidad, con un fin subversivo libre, inclinado casi enteramente a lo personal, desconocido, irracional, que transforma la realidad sin necesariamente ofrecer una salida política tendiente al socialismo.[33] Así, el desarrollo de la teoría de la creación de MVLL obedece a una inquietud presente desde el principio en su época sartreana: para el escritor francés la denuncia de la falsa libertad del capitalismo exigía un conocimiento claro y una decisión consciente del intelectual, mientras el peruano siempre hizo hincapié en el

[32] Efraín Kristal, *op. cit*., p. 44.
[33] Según Kristal, el alejamiento de MVLL respecto a los postulados de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1927), se da en el punto en el que José María Arguedas estaba más de acuerdo con José Carlos Mariátegui: "Su exhortación a que la literatura nacional del Perú se ocupe principalmente del tema indígena" (*Ibídem*, p. 48). El triunfo del socialismo, por tanto, llegaría después de entender las condiciones del pueblo indígena. Apunta Kristal que MVLL propugna por un proyecto literario paralelo al del indigenismo, al que podía "adherirse sin reservas": la denuncia del sistema imperante en el país. La ambición literaria de MVLL, tendiente ya en este momento a la amplitud con vistas a abarcar una realidad completa, parece esconderse en este reparo a sumarse al proyecto socialista de Mariátegui, Arguedas y Salazar Bondy, a quienes, por lo demás, apreció en su momento.

desconocimiento de los motivos que mueven al artista, aunque al final su producto pudiera contribuir a la causa revolucionaria.

El deseo de conciliar extremos aparece como constante en la enunciación de la poética de MVLL. Armando Pereira indicaba la compleja fusión en un mismo término ("demonio"), de distintos procesos –primarios y secundarios–, que alimentan la escritura en la visión del autor. Esa unión de extremos se repite en la porfiada conciliación entre autonomía y compromiso revolucionario que MVLL defendió en los años sesenta. También está presente en la reconsideración de la obra de Camus, que tiene como contraparte, a su vez, el nuevo entusiasmo del novelista por las ideas de Karl Popper sobre las sociedades abiertas y cerradas, en los setenta.

La política es sólo una parcela de la vida humana para MVLL y el fanatismo una derivación de la misma. Por su parte, la historia (una cierta visión o interpretación de la historia) corre el peligro de convertirse en un yugo que puede servir como instrumento a ideologías tiránicas o mediocres, o bien, un estadio que permita llegar a una transformación que supere la insuficiencia de los dogmas, los partidos políticos y la retórica barata. El modelo del artista y el intelectual (que no ideólogo) de la visión de MVLL es sumamente escéptico, duda y se enfrenta en su camino a diversas tentaciones degradantes que lo alejan de sus propósitos: el periodismo en su faceta más dudosa, por ejemplo, cuya presencia recurrente en su obra adolece de la misma supeditación de la historia a un orden mayor.

A la imagen de su intelectual ideal, MVLL contrapone en sus novelas figuras de intelectuales que representan, para él, la alienación o desviación de las mejores causas de la escritura y el compromiso artístico (Santiago Zavala, Pedro Camacho, Galileo Gall). Sin embargo, debajo de esa confrontación pervive la fe en la utilidad práctica de la literatura, que

le permite a MVLL superar la inicial valoración de Camus como esteticista. Finalmente, hace hincapié siempre en la necesidad de elementos referenciales fuertes e interesantes.[34] Y lo que es igualmente importante, una apelación a la fuerza moral que subyace en la ficción. Por eso a MVLL no le es difícil transitar de la figura del *intelectual engagé*, firme en el cometido de modificar la realidad –aun si esto significaba descuidar la literatura–, a la figura del intelectual en lucha contra sus motivos ocultos, que modifica sin abandonar su cruzada personal. Modificación que será descrita con toda una serie de ingeniosas expresiones agrupadas bajo un tono que acentúa la noción de atentado contra el mundo: el escritor canibaliza, vampiriza, saquea, asesina, traiciona, desacredita, deforma, retoca, desrealiza la realidad. Estamos ante otro tipo de rebelión que libra al escritor de la mutilación de su libertad creativa, de acuerdo con MVLL, metaforizada por él en la imagen de una solitaria insaciable que obliga al que la alberga a devorar lo que crea necesario para sus deseos.[35]

Considerar al fanatismo como una faceta de la irracionalidad –dimensión humana de la que se sirve el intelectual como creador libre, contemplativo y rebelde en un sentido mayor que la supera, aceptándola–,[36]junto con la ideología y el servilismo ante la historia que,

[34] En un diálogo con José Miguel Oviedo, recopilado bajo el título "La literatura, la vida y el poder en la obra de Vargas Llosa"), el autor confiesa, a propósito de la búsqueda de una funcionalidad que, en el caso específico de *La guerra del fin del mundo,* lo llevó a "desperuanizar" su lenguaje: "Si como lector una literatura abstracta generalmente me provoca rechazo, como escritor simplemente para mí es imposible concebir una historia que no tenga un contexto social, natural, que no remita, por menos en mi memoria, a algún modelo vivo" (en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa,* Planeta, Lima, 2008, p. 238).

[35] Los dos esfuerzos de conversión de la realidad, uno directo y práctico, el del escritor comprometido, y otro artístico, pueden reconocerse en los cuestionamientos que en *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1970), formula José Miguel Oviedo. Dice, sobre el tipo de provocación por medio del cual el escritor, según los postulados de MVLL, mueve a los hombres a reconocer la cercanía del "fin de un mundo", que él ha captado antes que ellos: "si la novela es siempre un material explosivo que inflama la época en la que surge para crear otra nueva y mejor, ¿no será entonces viable una gran novela en las etapas más humanas y progresistas que sigan al apocalipsis?¿Una revolución auténtica liquidaría también a ese producto presuntamente burgués que es la novela?" (José Miguel Oviedo, *op. cit*., p. 40).

[36] En *Historia de un deicidio,* MVLL explica el trabajo de la escritura como un proceso en el que un autor posee una libertad estrecha cuando escoge la temática de su obra, pero transita a un manejo consciente, soberano, de

paradójicamente, buscarían erradicar la sinrazón,[37] nos ayuda a centrar las diversas temáticas de *La guerra del fin del mundo* en un aspecto mayor, el de la totalidad. Ésta implica rehacer el mundo, porque si la realidad resulta insuficiente, tampoco se puede conocer, así que no bastan el periodismo y el acercamiento científico y sociológico para desentrañar una posible verdad humana. La literatura se corona como campeona porque inventa una mentira que en su propio orden autónomo formula una respuesta que de otro modo quedaría flotando y diluida en la realidad.

1. 3. El alcance de la totalidad

Como el dilema de la elección del escritor entre Camus y Sartre, del que sobrevive la idea del compromiso literario del artista con la realidad –aunque la rehaga–, resulta sumamente útil otro tándem, que sirve a MVLL para continuar su tesis sobre la ambición del género novelístico: la visión artística que él encuentra en José María Arguedas frente a la de Gustave Flaubert, cuyo contraste, hecho por nosotros en retrospectiva, ayuda a fijar la obsesión de MVLL por la ilusión de objetividad por encima de la perspectiva subjetiva, si se comparan los juicios tanto de *La utopía arcaica* (2011) como de *La orgía perpetua.*

la técnica*:* "En el dominio específico de sus fuentes, el suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir y de las que esta voluntad se nutre incansablemente al traducirse en una praxis. Pero en el ejercicio de su vocación, en la operación concreta de convertir sus obsesiones en historias, el suplantador de Dios recupera su libertad y puede ejercerla sin límites. El esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma, y es precisamente en este dominio –el del lenguaje y el orden de una ficción–, en el que se decide su victoria o su fracaso como suplantador de Dios" (Mario Vargas Llosa, *op. cit*., p. 109).

[37] Sumamente significativo resulta que MVLL equipare a esos idólatras de la historia, que ven al hombre como una pieza sobre la que se erigirá un mundo ideal, como son para él los marxistas, con los fanáticos del cristianismo. La creación, en este sentido, del personaje de Galileo Gall, combatiente de una revolución distinta a la que cree ver en Canudos pero parecida a ella en la fuerza que la mueve, parece tener el objetivo de dibujar los peligros y las paradojas de ese parentesco.

Ariel Dorfman considera en "Mario Vargas Llosa y José María Arguedas*"* (1971), después de reconocer el valor de las facultades artísticas de ambos escritores, que sus obras representan dos visiones de la realidad y el futuro de América. En términos de diálogo, que no de confrontación, apunta afinidades y diferencias. El manejo del tema de la imaginación o la rebeldía, por ejemplo, denominador común en ambas carreras literarias, los separa. Para Arguedas, dice, la rebelión es una "acción originaria" y en ella no hay nada ciego o determinado de manera accidental. Los sueños y la inconformidad de los personajes de sus novelas y cuentos los presentan como protagonistas de su propia historia. El hombre puede vencer al destino y superar, o controlar, lo maligno que los domina. Ésta es, para Dorfman, una visión luminosa de la imaginación, mientras que a la de MVLL la presenta como una tendencia a fabricar espejismos. Por ejemplo, el pasado, en sus novelas, lejos de ser una fuerza de empuje a la transformación efectiva del mundo, prepara el terreno al fracaso. El presente para él es solo el producto de un sinnúmero de casualidades, y el sentido de las acciones de los personajes está en el "no-encuentro", en una búsqueda constante y frustrada. El "hacerse ajeno" a las raíces que padecen los personajes deja el campo libre para el despliegue del acto lingüístico creador: un "edificio fantasmagórico". No hay pasado redimido que lleve a la salvación.

Esa visión más bien oscura y relativista del pasado y la imaginación, que distancia a MVLL de su colega, tiene estrecha relación con la descripción del oficio literario defendida por el autor de *La guerra del fin de mundo*. El trato de un escritor con el lenguaje, para él, debe ser arduo, complejo, incluso angustioso, porque la mejor garantía del alcance de un mundo autónomo descansa en la transformación de la realidad, que ya no abruma al escritor, sino que le sirve.

En *La orgía perpetua,* MVLL divide a los discípulos de Flaubert según la manera como asimilaron la lección del maestro y disociaron forma y contenido. Unos, los naturalistas, centrarían su escritura en el retrato de lo real, aprovechando que Flaubert sintiera predilección por "el reino de la mediocridad", del hombre común y sin brillo, como materia de trabajo. La elaboración artística de estos escritores fue mínima para MVLL, contrariamente a los logros de autores como Henry James, que despreciando el plano anecdótico habrían de entregarse a ejercicios sumamente estilizados.

De alguna manera, la inclinación de MVLL por colocar a Flaubert como padre de la novela moderna, en una línea divisoria que relega a lo que él llama "prehistoria literaria" a los autores ajenos a la lección narrativa del escritor francés, permea las opiniones de *La utopía arcaica* (1996). MVLL ha trazado un mapa, donde un antes y un después de la novela depende de la atenuación de la figura del narrador en el relato y la búsqueda de un punto de vista objetivo por medio del cual se oculta o debilita la presencia explícita de una postura autoral. En ese mapa, considera a José María Arguedas representante de una posición más tradicional.

La utopía arcaica comparte con *Historia de un deicidio*, o los estudios sobre Víctor Hugo y Juan Carlos Onetti, *La tentación de lo imposible* (2004) y *El Viaje a la ficción* (2008), el mismo mecanismo para desentrañar las relaciones viciadas, que son para MVLL los aspectos de la biografía de un autor que lo llevan a entrar en desacuerdo con su mundo. Cada creador difiere en sus motivos para "atentar" contra el mundo, porque tuvo una vida precaria o demasiado resuelta, por ejemplo, o un descubrimiento de la sexualidad precoz o tardío. De cualquier modo su oficio literario se basa en una relación inarmónica con él. La edificación de un mundo autónomo necesita de una trasmutación de la realidad, un desapego, una

voluntad lo suficientemente deicida, como la que MVLL adjudica a Flaubert y no a Arguedas.[38] Para MVLL, *Todas las sangres* (1964) no se corresponde con su modelo de escritura porque en ella Arguedas habría querido ser "extremadamente" fiel a lo real. En otras obras o pasajes, a pesar de todo, la desfigura, dice, según se aprecia en la forma en que "desrealiza la realidad": cuando evita abordar el tema de la sexualidad y solo lo hace para retratarla como un medio de alienación del ser humano. Pero MVLL, entregando una clave para entender los juicios de su estudio, asegura que Arguedas sabía que era irreversible la aculturación del indio, a la que tanto se opuso, pero aun así se aferró a un indigenismo que en su vertiente de escuela literaria lo habría llevado a comprometer o lastrar su riqueza de estilo.

El contenido de la obra literaria, para MVLL, es un efecto de la estructura, en la que se encuentra implícitamente. Una novela no ilustra las ideas que un escritor tiene antes de comenzar a escribir. "La intencionalidad se extravía en la creación", dice, al explicar que el proceso de creación es la búsqueda de una verdad secreta. Los reparos de *La orgía perpetua* contra la abstracción de algunos naturalistas están emparentados con aquellos que en "Albert Camus o la moral de los límites" le sirven a MVLL para distinguir al rebelde del revolucionario. El revolucionario lucha presa de una idea inmóvil. El rebelde, como Camus, se ampara en la moral, y no desprecia las contradicciones del pensamiento. En realidad, el periplo ensayístico de MVLL guarda estrecha relación con su alejamiento de las ideas de la

[38] En Arguedas, el "fanático deseo de no ser un aculturado", en palabras de Vargas Llosa, proviene de un sentimiento de fraternidad con el mundo indígena de su infancia, derivado de la pérdida de su madre y los horrores de la relación posterior con su madrastra y el sadismo del hermanastro. La utopía que perseguiría en toda su carrera literaria sería una tentativa para preservar esa única fuente de libertad y compañía que lo enfrentó a los modelos de la vida occidental. En el caso de Víctor Hugo, por otro lado, algunas obsesiones, como el rechazo de la pena de muerte, podrían rastrearse, de acuerdo con MVLL, en las experiencias de un viaje a España durante su niñez, donde contempló con horror el cuerpo colgante de un ajusticiado.

literatura comprometida con la causa socialista, a la que el autor comprende dentro del imperio de "la idolatría de la historia", en la que el individuo del presente, argumenta, importa menos que el del pasado y el futuro.

El relator invisible, una de las facetas del narrador omnisciente y el principal instrumento para la teoría de la impersonalidad de Flaubert, según MVLL, quiere mostrar, nunca demostrar. Tiene la mayor responsabilidad en la transmisión de los hechos narrados y lo hace por medio de una "ausencia locuaz", comparado con una cámara cinematográfica. Difuminar al narrador, por lo tanto, ayuda a lograr la sensación de autosuficiencia del mundo novelístico. El extremo contrario, en el que se encontraría un autor como Víctor Hugo, ejemplifica una cara distinta de ese omnisciente todopoderoso, cuya libertad es, sin embargo, su mayor peligro, como dice en *La orgía perpetua*: "cualquier abuso, incongruencia o capricho en el uso de sus ilimitados poderes disminuye o anula el poder de persuasión de lo narrado. En *Madame Bovarie* emplea esa libertad en recortársela a sí mismo".[39]

MVLL coloca a Víctor Hugo en la línea de los escritores clásicos, pre-flaubertianos, y advierte en numerosas ocasiones sobre el ego que lo llevaría a convertirse en un "divino estenógrafo" cuya presencia permea todos los rincones de *Los miserables* (1862). Sin embargo, llega a decir, a propósito de una escena "ceremoniosa" de encuentro entre Jean Valjean y Cosette: "Nos avasalla emocionalmente, aniquilando nuestra conciencia crítica".[40] Este vasallaje al que se refiere está relacionado con la capacidad para añadir tema tras tema al relato; con la suma de sub-tramas y detalles dirigida directamente a los deseos de un tipo de lector que busca perderse en las palabras como en la realidad misma. La desproporción de

[39] Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*…, *op.cit.*, p. 149.
[40] Mario Vargas Llosa, *La tentación de…*, *op. cit.*, p. 126.

su proyecto narrativo lleva a MVLL a distinguir en él un deseo totalizador afín a sus ideas del género novelístico, a pesar de no ser un escritor moderno, y de emplear un narrador omnisciente, protagónico y para nada invisible. Excusa a Flaubert y a Víctor Hugo de lo que MVLL cree constriñe a Arguedas: el deseo de ilustrar tesis políticas. Lo hace cuando valora en ellos la sustitución de la realidad, ya sea a través de la invisibilidad que oculta el contenido ideológico del autor en la estructura misma, o por medio de la excesiva, ególatra, acumulación de materiales de gran "sedimento humano" de un narrador que no resiste participar en la historia.

Sin embargo, es importante indicar que MVLL no deja de advertir que el uso de un narrador omnisciente, invisible o no, implica forzosamente un recorte de sus "facultades divinas". Aun el narrador de Víctor Hugo, sentado en su trono a lo largo de la novela, mide, o incluso limita, la información de su historia de acuerdo con su proyecto narrativo: "En lo que concierne a la organización de los materiales narrativos, el afán totalizador hizo que la acumulación cuantitativa se llevaría a cabo con el sacrificio de la integración cualitativa de los elementos de la ficción".[41]

Me parece adecuado traer a cuento la cita anterior por lo que tiene de parecido con las afirmaciones que en algunas de las primeras críticas de *La guerra del fin del mundo* harían autores ya mencionados, como Ángel Rama, que podrían suscribir la opinión del peruano para aplicársela a él mismo. Para el uruguayo, el éxito de la obra: "no se deberá al arte de la seducción […] sino al imperio de la fuerza creadora".[42] Opinión colindante con las de Rama y Cornejo Polar.

[41] *Ibídem*, p. 199.
[42] Ángel Rama, *op. cit*., p. 8.

Ahora bien, la idea de la ausencia de movimiento dialéctico en la novela, apuntado por Cornejo, guarda parecido con la idea del callejón sin salida que Julio Ortega analiza en *Vargas Llosa, el habla del mal* (1973), texto en el que aborda lo que llama una "derivación perversa" esencial en la obra de MVLL. La propuesta central del ensayo consiste en explicar el rigor formal de la novelística en cuestión como un encubrimiento o disfrazamiento de la sordidez de la cotidianidad. Para ello indica dos tendencias que coexisten en la obra de MVLL sin tocarse, y sin disminuir la maestría narrativa ni el poco común talento del autor. Una, la ya desarrollada, de corte sartreano, implica el reconocimiento del positivismo de una crítica social. Otra encauza el rigor y destreza de la forma a una lucidez o claridad que rehúye, también intencionalmente, mostrar toda raíz de los hechos narrados. Esta tendencia se enfoca en ofrecer al lector una "conciencia del texto", de la perfección de su estructura, y es atraída por la concepción de la novela de Georges Bataille, en la que el género tiene por norma un doblaje que seduce y cuestiona. Por lo tanto, la eficacia de las estrategias narrativas del peruano encubre lo que de la realidad recreada se da por insondable, o incluso "intolerable", para usar la palabra de Ortega. ¿Pero qué se encubre exactamente? El mismo Ortega responde: "Evidentemente, aquello que ya la estrategia argumental no puede explicar: la naturaleza de los hechos, sus relaciones ambiguas y conflictivas, el sesgo peculiar de las obsesiones que los dictan".[43]

Aunque el texto se publicó originalmente en la *Revista de la Universidad de México* en 1973, diez años antes de la aparición de *La guerra del fin del mundo*, resulta premonitorio de sus mecanismos, en los que parece que se encarna la lucha entre el deseo crítico de

[43] Julio Ortega, *Vargas Llosa: el habla del mal*, en Ángel Rama (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Taurus Ediciones, Madrid, 1981, p. 26.

condenar todo fanatismo, como dice Menton, y una habilidosa táctica que juega a esconder dentro de un armazón perfecto la raíz del conflicto que trata. Mecanismos que ponen en el centro el drama del individuo rebelde, y a la vez problematizan las posibilidades de clarificar las causas de esa humana pugna contra lo establecido. El hecho de borrar toda posibilidad de entrada a la mente de Antonio Consejero, por ejemplo, o el tono misterioso de los encuentros que los personajes que lo rodean tienen con él en la primera parte de la novela, el solipsismo de los intelectuales Gall y el periodista miope, y la problematización de la percepción misma, colocan en especial relieve la doble valencia encubridora a la que se refiere Ortega.

En verdad, Vargas Llosa, en su vertiente autorreflexiva, desarrolla su aparato conceptual en imbricación compleja y fina entre sus novelas y ensayos. De ahí que haya sido necesario resumir en páginas anteriores la importancia que se da a la irracionalidad como fuente de rebeldía en el hombre, y específicamente en el trabajo intelectual, cuyas vertientes, atendiendo al grado de conciencia o de libertad, se pueden volcar a la tiranía de la historia, la política y la ideología.

El leitmotiv del fracaso respondería, en la doble valencia planteada por Ortega, al signo lúdico, que niega todo desenlace a lo que el signo positivo de la crítica porfía en ofrecer. A este respecto se acomoda lo expresado por Mary E. Davis en su texto "La elección del fracaso: Vargas Llosa y William Faulkner":

> […] quizás el progreso más importante en la prosa de Vargas Llosa ha sido su uso del fracaso. Aunque Luchting cree que "la condición existencial del ser latinoamericano, como aparece en las obras de Vargas Llosa, es la frustración entelequial", las últimas dos novelas [*Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*] proponen el fracaso como un paso vital hacia una identidad viable.[44]

[44] Davis, Mary E., "La elección del fracaso: Vargas Llosa y William Faulkner", en Ángel Rama (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Taurus Ediciones, Madrid, 1981, p. 45.

Es interesante que Davis plantee una evolución del manejo de la idea del fracaso en la obra de MVLL a partir de las novelas en las que parece haber abandonado la ambición totalizadora de *Conversación en La Catedral*. Pantaleón y Varguitas, protagonistas de *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, salen purificados de la frustración de sus empresas, profesional y amorosa respectivamente, gracias a la adquisición de un nuevo conocimiento de sí mismos. El fracaso se vuelve, según Davis, una forma de dirigir al hombre a su verdadera personalidad. En el juego extraliterario de *La tía Julia y el escribidor*, esta redirección del fracaso se vuelve aún más patente, cuando de alguna forma acredita el modelo de artista que al mismo tiempo acredita a su autor. En ella, el protagonista escapa de la derrota que para Camacho, el autor de radionovelas, significa la locura: "No sufre el fracaso final, sino que se vuelve el autor del libro que el lector está leyendo".[45]

Tener presente esta opinión sobre el fracaso y su relación con el descubrimiento de la identidad, sumado a la lucha entre crítica e imposibilidad de comprender el mundo, para abordar una obra que supuso una vuelta a la ambición deicida, nos permite reflexionar sobre el carácter de la totalidad en lo tocante a su manejo de las voces. Tal vez estemos ante una configuración que juega estratégicamente con la integración de voces, si consideramos que el bando de los intelectuales, o de aquellos que tienen capacidad de observar críticamente y elaborar un esfuerzo de interpretación, se opone a lo representado por el Consejero y sus seguidores, permeados por un tono de misterio. El hecho de que ambos polos, aunque enfrentados, participen del clima de fanatismo o de equivocación, vuelve más interesante el problema, en cuanto a lo que de inquietante tiene el disfraz de la variedad de los horizontes

[45] *Ibídem,* p. 46.

mentales en juego. Es decir, la pregunta es quién o quiénes, desde el fracaso del entendimiento de la realidad, tiene(n) identidad, por lo tanto, voz-conciencia, cuando el mecanicismo que acusa Cornejo, o la imposibilidad de dialéctica y síntesis abordada por Ortega, incide en la naturaleza del realismo, por demás sorprendente, que sustenta la novela.

Es cierto que MVLL reconoce las limitaciones de la mímesis en el realismo literario, así como los peligros constantes de cotejar lo documentable con la ficción. Anoto, para consignar solo una muestra de lo anterior, lo que se lee en *La utopía arcaica*: "La realidad verbal que es la novela no refleja una realidad vivida preexistente, no es el espejo stendhaliano, sino más bien lo niega".[46] En este sentido, también queda claro que para él resulta crucial la conformación de un tipo de narrador eficaz e invisible para sobrepasar la *tradicionalidad* de la escritura anterior a Flaubert y el mero deseo de vastedad de la tentación deicida. Son ambas afirmaciones lo que aquí nos interesa evaluar: qué tipo de realismo se consigue en *La guerra del fin del mundo* y cómo su narrador resuelve el problema de la representación de las tensiones entre los horizontes socioculturales del material con que trabaja. Teniendo en cuenta lo aportado por Ortega, Oviedo y Rama, podemos plantear el debate entre transigir y aceptar que estamos ante una totalidad abierta y dialógica, o especular sobre un armazón de extraordinaria ambición cuya factura, conscientemente, abre una serie de reflexiones que complejizan el realismo que le es tan caro al autor. [47]

[46] Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo,* Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, México, 2015, p. 371.

[47] Raymond Williams parecería responder a esta pregunta con sus opiniones acerca de la obra en cuestión, a la que considera todavía una novela moderna frente a los experimentos posmodernos de los años posteriores a su publicación. Además, no vacila en calificarla como novela dialógica, ni en asegurar que combina una técnica tradicional con la modalidad del narrador preconizado en los ensayos críticos de su autor: "Con respecto a la técnica narrativa, *La guerra del fin del mundo*, a primera vista, parece ser una novela tradicional y hasta sencilla. Es la única novela de Vargas Llosa narrada consistentemente por un narrador omnisciente y fuera de la historia […] Vargas Llosa logra utilizar sus mejores capacidades como un autor tradicional y como autor moderno" (*Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio,* UNAM, Taurus Ediciones, México, 2001, pp. 218-219).

El estudio de los límites y mecanismos del narrador, de su aparente invisibilidad u omnisciencia, por tanto, debe abrir el estudio de la novela. Este estudio de la organización ejercida por la voz enunciativa se detendrá en la forma de caracterizar a los personajes y en la utilización del estilo indirecto libre[48] para determinar el manejo de las voces conciencia. Y seguirá, en el siguiente capítulo, analizando la incorporación en la novela del discurso de la crónica periodística y del uso de la comunicación epistolar; a través de ambos géneros se podrá discernir el carácter del enfrentamiento de la oralidad y la escritura, al menos solo temáticamente, y de la relación entre la vista y la conciencia.[49] Por último, como segmento final, se hablará sobre la manera como el relato absorbe y representa, o no, las distintas concepciones del tiempo y la historia de los bandos en guerra. Solo una vez realizado, entonces, el análisis del papel del narrador, es dable evaluar la concepción de la historia, de los intelectuales, de la rebeldía e irracionalidad del individuo que muestra la novela.

[48] En *La orgía perpetua*, la definición de MVLL del estilo indirecto libre ya es, de entrada, reveladora: "El estilo indirecto libre –el único aporte técnico de Flaubert que destaca la crítica- consiste muy claramente en una forma de narración ambigua, en la cual el narrador narra tan cerca del personaje que el lector tiene la impresión, por momentos, que quien está hablando es el propio personaje […] La raíz del estilo indirecto libre es la ambigüedad, esa duda o confusión del punto de vista, que ya no es del narrador pero no es todavía del personaje" (Mario Vargas Llosa, *La orgía*…, *op. cit*., p. 159). Esta definición es importante porque refuerza el manejo de la subjetividad del personaje, su punto de vista, por parte del narrador, algo a tomar en cuenta si se quiere entender la naturaleza de la obra en cuestión.

[49] En este punto serán de gran ayuda las puntualizaciones de Cornejo Polar compendiadas en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (Centro de estudios literario "Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana editores, Lima, 2003), acerca de las dificultades de la forma novelística para estratificar voces pertenecientes a distintos horizontes socioculturales.

Capítulo II. El narrador de *La guerra del fin del mundo*

2. 1. La omnisciencia y sus límites

Como se ha visto, la totalización novelesca es, para MVLL, un ideal que, aunque no admite una receta que prefigure modelos absolutos, sí exige técnicas narrativas sumamente complejas, incluso disruptivas de una tradición que, en su momento, algunos autores de la generación del "Boom", buscaron superar. El siguiente apartado aborda la manera como el narrador de *La guerra del fin del mundo* responde a esa aspiración de totalidad desde una aparente modelo tradicional, pero sin abandonar el uso de técnicas muy complejas que se combinan para dotar, por ejemplo, a la omnisciencia –ingrediente de gran importancia para la totalización y que aún en esta novela se suele dar por invisible–, de una flexibilidad específica. Determinar las características a partir de las cuales la voz enunciativa elabora mecanismos para no abandonar el control frente a lo narrado hará posible fijar la relación que ésta mantiene con la voces que convoca, o al menos, con el contenido de la conciencia de sus personajes y sus horizontes mentales; además, ayudará a definir el papel que cumple el tema de la irracionalidad, la cual alcanza tanto al contenido como a la estructura, para la visión de la obra.

Sabine Schlickers propone, en "*Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vagas Llosa. Novela totalizadora y novela total*"* (1998), una distinción para abordar la distancia entre la novela del ochenio de Odría y la de la conflagración brasileña: la novela total y la novela totalizadora. Con la "novela total" refiere al abanico de temas y situaciones, personajes y puntos de vista presente en la obra, que dará la impresión de abarcar

el mundo. La "novela totalizadora" tendría que ver con la posibilidad, la facultad misma, fuera del contenido, de representar la realidad. Es decir, con el fin de hacer una reconstrucción de la realidad extraliteraria, "fática", el autor utilizaría o inventaría técnicas que, sin dejar de seguir las pautas de la ficción mimética, darán la impresión de aprehender racional y críticamente esa realidad. La novela total abarca, en el contenido, una realidad compuesta por distintos y múltiples niveles, donde coexisten tanto la razón y la sinrazón, como lo privado y lo político. En este sentido, *La guerra del fin del mundo* se puede ubicar perfectamente en el rubro de novela total, pero Schlickers la cataloga, también, como un "relato de acontecimientos", donde domina un estilo descriptivo y preciso. *Conversación en La Catedral* sería una novela totalizadora porque logra representar lo que la novela total solo hace temáticamente, a través de técnicas muy complejas como la del "salto cualitativo", que disminuye la omnipotencia del narrador para transitar a realidades subjetivas; a una pluralidad de voces a las que se evita homogeneizar gracias a la imparcialidad de ese narrador que también pasa a los narratarios: "En esta novela fragmentada y dialogada [MVLL] desarrolla y supera a la vez la escritura realista a lo Balzac".[50] De cualquier modo, también indica la autora, las técnicas de representación novelesca llegan a ser analógicamente tan complejas como la realidad que pretenden recrear.

Para Schlickers, *La guerra del fin del mundo* se distancia del designio de novela totalizadora presente en *Conversación en La Catedral,* tanto en el contenido como en la expresión. Plantea una paradoja: mientras el uso de técnicas experimentales, que rompe los estereotipos de la recepción, termina por orientar al lector en *Conversación en La Catedral*, la reducción de éstas en la novela sobre Canudos desorienta. La utilización, por ejemplo, de

[50] Sabine Schlickers, *op. cit*., p. 185.

un narrador de apariencia tradicional, invisible, que sin embargo, según Schlickers, no es omnisciente, pone de relieve los límites de la representatividad. Así, "la historicidad" del tema, lo que tiene de clarificador de una época, al que se adecuan las técnicas aparentemente tradicionales de corte realista, permanece solo en la superficie del discurso. La separación entre novela totalizadora y total que propone le permite colocar a *La guerra del fin del mundo* en un punto de la carrera de MVLL tendiente al pesimismo, a un repliegue de su aspiración por crear una obra que abarque la totalidad del mundo en términos extraliterarios. Actitud que, para Schlickers, comienza a hacerse notoria desde novelas anteriores y en coincidencia con su cambio de postura política a partir del caso Padilla en 1971.

Si la historia, de acuerdo con las ideas de MVLL, no se mueve según pautas racionales, sigue señalando la autora, tampoco es posible representarla racionalmente. Por tanto, el autor implícito "pone en tela de juicio los esquemas racionales que ofuscan en vez de servir de instrumento para la apropiación de la realidad".[51] A nivel del contenido, donde podría alcanzarse al menos la novela total, por la exhaustiva profusión de personajes, el narrador niega a éstos la capacidad de entender el sentido de lo que están viviendo, poniendo en relieve lo absurdo que subyace en todo intento de establecer una solución. Dice Schlickers: "A nivel extratextual, Canudos demuestra el fracaso de la razón. A nivel intratextual, la historia de Canudos demuestra el fracaso de la idea de la explicabilidad del mundo".[52] Momentáneamente, Schlickers parece dar por sentado que la novela de Canudos quizá también ve modificado su estatuto de novela total, aunque las mismas características que establece permiten reconocerla como tal. El repliegue, si tampoco fuera novela total, se daría

[51] *Ibídem*, p. 196.

[52] *Ibídem*, p. 203.

por partida doble. Sin embargo, es posible, en nuestra opinión, matizar en parte sus postulados.

Schlickers asegura que en *La guerra del fin del mundo* se borra la línea divisoria entre el narrador y la visión restringida de los personajes, pero sin llegar nunca a fusionarse con ellos. Así, el rigor en la construcción de la novela torna compleja la comprensión del mundo ficticio, pues según la visión de MVLL, la historia no puede resumirse en un modelo geométrico: "el fracaso poético reside en el fracaso de la razón".[53] Esto lleva a Schlickers a afirmar que el narrador no es omnisciente, aunque sería más preciso decir que, desde su particular omnisciencia, se permite recortar sus recursos omnipotentes, ocultando las posibles respuestas que expliquen Canudos. Precisamente, Schlickers indica, en otro punto de su análisis, un lugar de privilegio desde el cual el narrador niega a los personajes una comprensión de los acontecimientos, cuando él tampoco puede o *quiere* comprender. ¿Cómo hacer congeniar esta superioridad en el plano del discurso con los aparentes límites narrativos que se evidencian como si fuera una recurrente tarea premeditada? La naturaleza ambigua de este narrador se observa, por ejemplo, en uno de los segmentos de la parte Uno, específicamente el primero del capítulo II, correspondiente al esquema en el cual cada inicio de capítulo trata del asentamiento en Canudos por parte de los seguidores del Consejero. El comienzo de la novela, donde el lector tendrá el mayor acercamiento al contenido de la conciencia del líder mesiánico que el narrador permite, dará paso, siguiendo el esquema, a trechos más informativos. Así, aludiendo a esta naturaleza flexible, leemos:

> ¿Cuándo se enteraron el Consejero y su corte de penitentes que, en 1888, allá lejos, en esas ciudades cuyos nombres incluso les sonaban extranjeros –Sao Paulo, Río de Janeiro, la propia Salvador, capital del Estado– la monarquía había abolido la esclavitud y que la medida

[53] *Ídem.*

> provocaba agitación en los ingenios bahianos que, de pronto, se quedaron sin brazos?[54]

¿Cuál es el carácter de la pregunta planteada? Si en el primer segmento del capítulo uno el Consejero es presentado de forma descriptiva (quijotesca, incluso quevediana), por un narrador ajeno y distanciado ("alto y tan flaco que parecía siempre de perfil"), se evidencia una intromisión diáfana de ese narrador en los siguientes inicios de capítulo, como aquel al que pertenece la cita. Por momentos, el narrador parece contar el arribo del santo a los pueblos del sertón desde la perspectiva de sus moradores, y del mismo sebastianista. Una pregunta como "¿llegaría el mundo a 1990?", no puede estar sino en la mente de los habitantes, considerando que el uso privilegiado de la información en torno a la abolición de la esclavitud o la distribución geográfica que deja traslucir el segmento, nos haría pensar en un narrador omnisciente y distanciado; después mucho menos, cuando usa el estilo indirecto libre.

La diferencia aumenta si le damos seguimiento a la contextualización del narrador del pasaje transcrito:

> 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 era ahora República. Nunca llegarían a saber que este acontecimiento no despertó el menor entusiasmo en las viejas autoridades […] y aunque lo hubieran sabido no lo hubieran entendido ni les hubiera importado, pues las preocupaciones del Consejero y los suyos eran otras (30)

[54]Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, 1981, Barcelona, p. 30. (De aquí en adelante, por motivos prácticos, los números de página de cada extracto perteneciente a *La guerra del fin del mundo* se indicarán al final de la misma cita).

Lo anterior es altamente significativo. Nos queda claro que existe un nivel de la realidad al que se puede acceder por la vía a la que el narrador parece en primer momento adscribirse. Él controla el conocimiento geográfico y temporal, mueve su dominio no solo al año inmediato siguiente al del infalible dato de la abolición, sino también a un futuro más lejano e impreciso, que fija todo lo que vendrá a continuación en la novela, desde el cual asegura el horizonte mental firmemente definido de los acompañantes del Consejero. Se expresa como si tuviese conocimiento de lo que piensan y lo que no pensarán. Claro está, sin asomo de duda, que se califica a los personajes y se los engloba en unas cuantas líneas, agrupando los motivos individuales de la fidelidad hacia su movimiento. Así, da a entender la existencia de una explicación ajena a la que pudiera controlar el narrador, pero que al mismo tiempo conoce. Esta ambigüedad resulta sumamente compleja porque romper la imparcialidad implicaría otro tipo de omnisciencia.[55] Hablaríamos de una omnisciencia que juega a ser media o intencionalmente constreñida. Por un lado el narrador juzga y asegura que, de cualquier modo, si hubieran tenido los datos certeros del mundo al que pertenecían, los sertaneros no hubieran entendido mayor cosa, pero al tiempo solo indica que "es probable" establecer el punto en que la noticia atrasada del cambio de sistema político de

[55] En su análisis del narrador "protoplasmático" creado por Flaubert, Vargas Llosa dice, en *La orgía perpetua,* acerca del narrador omnisciente: "Su extraordinaria libertad […] es, sin embargo, su mayor peligro: cualquier abuso, incongruencia o capricho en el uso de sus ilimitados poderes disminuye o anula el poder de persuasión de lo narrado. En *Madame Bovary* emplea esa libertad en recortársela a sí mismo" (Mario Vargas Llosa, *La orgía*…, p. 149). Además, distingue dos clases de narrador omnisciente. El primero, "relator invisible", neutral, no se entromete en la historia pero opina de alguna manera, "sinuosamente", desde la organización del material, el encadenamiento de los episodios, etcétera. Por su parte, el "narrador filósofo" se manifiesta abiertamente. Aparece como un "forastero" en el mundo ficticio y muchas veces su aparición delata una equivocación, un acto fallido de la obra. Opina, sentencia, juzga. En *La guerra del fin del mundo*, por lo que hemos visto, existen intromisiones de narrador-filósofo. Pero si hablamos de un error, sería por la redundancia entre las tácticas del narrador invisible y la enunciación de esos límites a través del filósofo que no se resiste a dejar en claro su límite, de apariencia más controlada que negligente.

Brasil llegara a sus oídos. Por un lado parece que sabe todo, por otro deja entrever que en ocasiones todo es una conjetura.

En el tercer segmento del sexto capítulo de la primera parte, dedicado a introducir en la historia al León de Natuba, encontramos un comentario más del narrador sobre sus criaturas, que podría ayudar a distinguir una especie de patrón. Cuando el hojalatero Zósimo está a punto de encender la hoguera para quemar vivo a quien acusa de enfermar a su hija, el Consejero hace acto de presencia y detiene el sacrificio:

> En ese momento llegó el santo. Debía haber puesto los pies en Natuba la noche anterior, esa madrugada, y alguien le informaría lo que estaba por suceder. Pero esa explicación era demasiado ordinaria para los vecinos, a quienes lo sobrenatural era más creíble que lo natural. Ellos dirían que su facultad de adivinación, o el Buen Jesús, lo llevaron a ese paraje del sertón […] (104).

El fragmento alude a dos formas de entender el mundo, de analizar e interpretar los acontecimientos, una basada en la lógica, la razón. Otra en el misterio, lo irracional. Repite la combinación entre una realidad concreta, firme, y otra permeada por el sentido de lo sobrenatural perseguido por los habitantes de los pueblos bahianos. Ahora, lo interesante es que el narrador ensaya una posible y más verosímil razón para la llegada del santo. No está del todo seguro, solo propone. Y aun así la duda, por breve que sea, refuerza la distancia entre ese sector de la historia y el narrador, profundamente irónico, pues duda de la interpretación misteriosa.

El narrador disocia las bases de la rebelión venidera del contexto social, económico y político, cuando nos indica que los sertaneros permanecieron –permanecerían de cualquier modo–, ajenos a las agitaciones suscitadas por el cambio de gobierno y las medidas libertarias que no entusiasman a las viejas autoridades de Bahía y generan desabasto de mano

de obra en los ingenios.[56] El dato historiográfico, objetivo, documental, ofrecido a partir del recuento geográfico de las zonas visitadas por el Consejero al inicio de la obra hasta las fechas y hechos precisos que serán, primero ignorados, luego entendidos falazmente, es relegado. Las razones de los habitantes de Canudos son otras, acaso la tendencia a la fábula, según dice el narrador en el momento en que el santo salva al escriba.

Y a pesar de esa distancia leemos lo siguiente, desde la seguridad de la adopción de una postura superior de quien cuenta con el material suficiente como para dar un diagnóstico del modo de vida experimentado en Canudos: "en general, la vida era pacífica y reinaba un espíritu de colaboración entre los vecinos" (60). Antes, ha dicho respecto de los crímenes, haciendo más fuerte la capacidad del narrador para lanzar aseveraciones morales desde un control maestro de los datos, como si obedeciera a un interés neutral de ser justo y ecuánime: "Pero esas cosas ocurrían allí en menor escala que en otras partes y en la periferia de ese centro activo, fraterno, ferviente, ascético, que eran el Consejero y sus discípulos" (60).

En ese primer segmento del capítulo IV de la primera parte, a la que pertenecen las palabras anteriores, es posible captar uno de los cambios recurrentes en la postura del narrador, casi imperceptibles. La definición del tipo de vida en la comuna sigue a un discurso

[56] A reserva de que esta disociación será tratada más ampliamente en capítulos posteriores, no es ocioso recordar lo expresado por Efraín Kristal en su análisis de la obra en cuestión. El autor inscribe a MVLL en la tradición alimentada por Stendhal y Tolstoi que elabora la confrontación entre el mundo de los ideales y el mundo práctico, mucho más terrible e impreciso, de la guerra. Apunta Kristal que MVLL tomó en cuenta, para la redacción de *La guerra del fin del mundo,* las tesis de Isaiah Berlin sobre Tolstoi. Éstas aseguran que los grandes héroes del escritor ruso son aquellos que reconocen las limitaciones humanas, no aquellos que saben más y encierran la realidad en ideales y estratagemas. Kristal agrega, en ese tenor, que, en la concepción de Tolstoi, quienes pretenden abarcar la guerra en su totalidad son ingenuos y charlatanes, pero al mismo tiempo, la dimensión trágica de este pensamiento está en que el ruso creía en la existencia de una razón o un sentido de la historia, aunque el ser humano jamás pudiese alcanzar esos principios universales. En MVLL no radica tal elemento trágico porque la ausencia de principios no le causa mayor conflicto. Dice Kristal: "No presenta las motivaciones de sus personajes ni intenta explicarlas porque en el fondo está convencido de que no hay nada que explicar, no hay ninguna explicación que ilumine el mundo interno de sus personajes, porque ese mundo interno es oscuro en principio" (Efraín Kristal, *op. cit*., p. 305).

narrativizado[57] que expone algunas de las ideas proféticas del líder rebelde. Sobre la venida del rey Sebastián I, leemos: "Ellos verían a Don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada: verían su rostro bondadoso, adolescente, les sonreiría […]" (59). Evidentemente esas palabras sobre el rostro del rey no forman parte de la visión del narrador que, se ha visto, marca su distancia, calificando a quienes las suscriben. De igual modo, la pregunta sobre la dudosa llegada del mundo a 1900 es perfectamente ubicable en la mente de los personajes que rodean al Consejero. Sin embargo, el constante vaivén del discurso narrativizado de los personajes al discurso directo, no focalizado, del narrador, dibuja una línea en que éste muestra abiertamente sus restricciones. Esa línea se traza en ese espacio apenas bordeado, las "otras razones" ajenas a las querellas políticas. En tal espacio el narrador se declara, a ratos y de una manera muy fina, dispuesto a participar del azoro o al menos de la tolerancia, quizá la aceptación, de los motivos misteriosos de los sertaneros.

Resulta necesario poner de relieve las categorías empleadas por Schlickers para acercarse a los cambios de faceta en el narrador de la obra. Podemos establecer que, en efecto, el narrador da la impresión de no ser omnisciente, por la manera como dosifica, oculta, dilata o niega cierta información, pero a la vez tiene un lugar privilegiado desde el que esboza una suerte de fondo para los acontecimientos que realmente le interesa contar. No será, a primera vista, un fondo dialógico como lo planteaba Bajtín para la independencia

[57] Utilizo la terminología fijada por Luz Aurora Pimentel, en lo referente a la presentación del discurso figural de los personajes. Discurso que puede ser "citado" en forma de monólogo interior, diálogo, soliloquio, carta, o bien "referido". La primera opción responde a un modo de enunciación dramático y la segunda a un modo narrativo, en el que "se opera una transposición en la que el discurso figural se ve mediado, en distintos grados, por el discurso narrativo" (*El relato en perspectiva,* Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, México, 2019, p. 85). La mediación del discurso del personaje, en la segunda modalidad, indica Pimentel, ocurre en distintos grados. La variante más transparente es el discurso indirecto libre y el monólogo narrado, frente al discurso narrativizado, que en mayor medida se apropia de la voz del otro y la transforma, al punto que ya no se oye.

de los héroes de la novela dostoievskiana, de acuerdo con lo que se lee en *Problemas de la poética de Dostoievski*:

> En una concepción monológica de la novela, el héroe aparece cerrado y sus fronteras semánticas están trazadas nítidamente […]. La autoconciencia del héroe se incluye en el marco de la conciencia del autor que la define y la representa y que le es inaccesible desde el interior, y que además se da sobre un fondo estable del mundo exterior.[58]

En cambio, el papel del narrador se encuentra mucho más cerca del tono "omnímodo" que George Steiner, en *Tolstoi o Dostoievski*, indicaba como instrumento de concreción utilizado por el autor de *Guerra y paz*. Ese tono, según el crítico, armonizaría las facetas de creador y moralista de Tolstoi: "En ciertos momentos, su espíritu espacioso se inclinaba hacia la vida de la imaginación; en otros, cedía a lo que Ibsen llamó «los derechos del ideal»".[59] El "esfuerzo exegético" acompaña, para Steiner, la elaboración épica de una crónica del tiempo de la humanidad, bajo la omnipresente perspectiva de un autor que, se ha dicho, guarda la misma relación con sus personajes que la de un dios con sus creaciones.

Por lo tanto, el tono del narrador que crea MVLL tampoco puede ser neutral o invisible. Y esos comentarios explícitos y generales muchas veces bien podrían reducir las posibilidades de presentar una voz *pura*, en la que los rasgos firmes de la personalidad de su portador fueran resultado de ella y su autoconciencia. Pero lo interesante es que ese estilo doxal, filósofo en palabras de MVLL, que sería una muestra de abuso del privilegio propio de la omnisciencia, aquí exhibe sus limitaciones. Esa intromisión ofrece claves de lectura. Marca la línea para que el lector sepa cómo leer la novela, y acaso, para que asimile las

[58] Mijaíl Bajtín, *op. cit*., p. 133.
[59] George Steiner, *Tolstoi o Dostoievski*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002, p. 248.

mudas del narrador, siempre latentes de ser descubiertas. La existencia de un narrador que se entromete en la historia estaría, aparentemente, preparando el terreno para un tratamiento que vuelve el contenido de su conciencia un atributo caracterológico. No obstante, es indispensable constatar que es el mismo narrador quien juega con establecer sus propias "fronteras semánticas". En efecto, en algunos casos la conciencia de un personaje le es inaccesible, en otros no tanto. ¿Hablaríamos, entonces, de un uso planificado de las distintas fronteras o límites del grado de omnisciencia, o del rompimiento, bien medido, de las normas establecidas en un principio por el mismo narrador?

2. 2. Perspectiva ambigua del narrador

Los rasgos del narrador a los que nos hemos referido, comienzan a perfilar qué tipo de totalidad alcanza *La guerra del fin del mundo*, en la cual se refleja una postura muy clara de la visión crítica de la historia y sus complejidades. También determinan el peculiar juego entre toma de distancia y acercamiento que éste se permite con sus personajes, en el que lo eludido es tan importante y pensado como lo que se cuenta. La dosificación de la omnisciencia del narrador, por tanto, incide en la construcción del discurso figural.

Schlickers indica algunos momentos de la novela donde se cumplen las supersticiones de ciertos personajes: muere el secuaz del bandido Pajeú, Taramela, y con él la suerte que reiteradamente le adjudica a su persona, ya que es decapitado al poco tiempo; o el campanero del Templo del Buen Jesús cae de una de sus torres, llevando consigo el símbolo de la resistencia que representaba para los combatientes (poco después la iglesia misma será derribada). Dice la autora:

> Realizándose, la creencia pierde algo de su aspecto completamente irracional, o al revés: adquiere cierta dimensión racional. Pero como en el mundo novelesco la razón se revela siempre como insuficiente, se puede concluir que la razón y sinrazón constituyen sólo dos caras de una misma e inútil medalla.[60]

La movilidad del narrador entre el saber y la duda tiene que ver con esa oposición entre razón y sinrazón. El afán totalizador halla una barrera en este trastrocamiento de los principios de lo razonable y lo enigmático. El narrador es la instancia organizadora del material novelesco, y desde esta posición firme plantea el único camino seguro, aquel de las informaciones que, ya se ha visto, no son las únicas que componen la historia que se quiere contar. Son insuficientes, como la razón, y por tanto el narrador construye esas dos caras de la medalla a la que se refiere Schlickers. Fija su posición fuera de los acontecimientos, desde ella juzga, para pasar luego a focalizar ciertos pasajes desde la perspectiva de los sertaneros. Y también se ubica hábilmente en un término medio, estratégico.

Un ejemplo más de la primera posición. El narrador construido por MVLL no duda ni un momento en exclamar, en el segmento inicial del capítulo VII de la primera parte, acerca del comportamiento de los yagunzos triunfadores en la segunda arremetida de los soldados contra Canudos:

> 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 del nuevo Brasil contra el Brasil tradicional. Todos los yagunzos eran conscientes de ser sólo fantoches de una guerra profunda, intemporal, eterna […] (114).

[60] Sabine Schlickers, *op.cit*., p. 197.

Los datos objetivos que nos puede dar el narrador, entonces, forman parte del mundo de las apariencias.[61] Cabe preguntarse si existe, a lo largo de la novela, un acercamiento a ese otro mundo, más allá de su formulación en estos tramos informativos. Posibilidades las hay, pero en variadas ocasiones los límites de la omnisciencia se acentúan dotando de un tono de misterio el discurso figural de los personajes, directo o mediado. Abundantes son los ejemplos. Tal vez, como botón de muestra, uno de los más ilustrativos sea el encuentro entre Jurema y Caifás, esbirro de Epaminondas Gonçalves, en el apartado dos del capítulo segundo de la tercera parte. Al acercarse acompañado de sus ayudantes, "el encuerado" suscita una honda inquietud en Jurema, según la impresión de la Barbuda, por un momento el punto focalizador del segmento. La esposa de Rufino se aparta del carromato donde yace Galileo Gall para acercarse al recién llegado, separado a su vez del resto: "Desde sus caballos, los cinco hombres miraban ese diálogo que para ellos, como para la Barbuda, sólo era un movimiento de los labios. ¿Qué se decían?" (p. 174).

Tenemos la imagen del diálogo, no su desenvolvimiento. El diálogo se ve, se ven los labios, resulta inaccesible el contenido. Ya en el segmento de la fallida inmolación del León de Natuba había aparecido este ocultamiento del discurso de los personajes. El diálogo entre el escriba y su salvador mantiene en ascuas a los espectadores: "Y así, moviendo el Consejero la cabeza hacia el oído y hacia la boca del otro, estuvieron secreteándose" (p.105). El secreto de la charla entre Jurema y Caifás, expresado en la pregunta –"¿qué se decían?"–

[61] Entre lo razonable y lo enigmático, el narrador juega con rasgar la certidumbre de los datos serios y sin abandonar la tercera persona pasa del estilo que define a los pobladores de Canudos como "variopinta colectividad", y al individuo dentro de ella "hombre filiforme", a contar como si no pudiera dejar de agregar a la idea de las coincidencias casi mágicas, sumamente importante para la trama, un guiño de la poética de la novela. Por ejemplo, en el primer segmento del capítulo dos de la parte Uno, para defenderse de las serpientes en el peregrinaje por el sertón, se nos dice que los caminantes confeccionaron detentes con la imagen de Cristo: "El gesto debió complacer al Padre pues ninguno de los peregrinos fue mordido" (p. 28). En un episodio tan cargado de definiciones firmes de los personajes, la duda, entre risueña y crédula es, por tanto, además de marcadamente irónica, significativa.

por un instante parece interesar igualmente al narrador. Unas líneas más adelante, cuando el sicario recibe los cabellos trasquilados del frenólogo, para lo que debe acercase al carromato, vuelve a cruzar palabras con la mujer, y la Barbuda puede oírlos. Entonces nos queda en claro la procedencia de los cabellos, que, el lector ya sabe por la crónica del periodista miope de la segunda parte, fueron presentados junto al cadáver de un filicida exhumado mientras la charla ocurre. Sabemos también el estado de la situación Rufino-Gall-Jurema, la trama del honor perdido y la inminente venganza del pistero despojado, que, en algún momento, dice a Caifás: "Yo tengo otra guerra".

Algo similar ocurre con la historia del párroco de Cumbe, Don Joaquím, y la tenida por milagrosa Alejandrinha Correa. El enamoramiento entre ambos personajes es narrado de forma discreta, como se resume la vida de los demás sertaneros, en pocas páginas o párrafos. Y el tono permite, además, la elipsis:

> El romance debió empezar muy poco a poco, bajo las coposas cajaranas de la Plaza de la Iglesia, o en las callejuelas de Cumbe donde el curita y la rabdomante debieron cruzarse, descruzarse, y él mirarla como si estuviera tomándole un examen […] Y él debió ser el primero en dirigirle la palabra, claro está […] (p. 121).

El desarrollo del idilio, supuesto pero probable, parece ocultar no solo la ausencia de datos certeros, sino una especie de pudor.[62] El cura tendrá posteriormente momentos de perplejidad y autorreflexión, sobre todo cuando lo atrapen los soldados para llevarlo con Moreira César. En ellos el narrador nos permite echar un vistazo a los miedos del sacerdote y a sus ambivalentes sentimientos frente a la comuna de Canudos. Lo interesante es que sus

[62] Utilizo esta palabra porque el narrador de la novela no escatimará, muchos capítulos después, las descripciones e intromisiones en la vida íntima, en el plano sexual y afectivo, de personajes como el Barón de Cañabrava, Gall y el periodista miope, lo que contradice al pudor en el trato de la relación del sacerdote.

conflictos con el amor que sigue sintiendo por la madre de sus hijos, solo se sugieren, como en el caso de la evolución emocional de Jurema.

En este punto vemos otro elemento recurrente. Ese conflicto ajeno a los marcos políticos y económicos planteados por el narrador y advertidos por los personajes que giran en torno al Barón de Cañabrava y el periodista miope, encuentra representación en el drama pasional del rastreador Rufino. Pero por el tratamiento del conflicto, en el que la joven violada cumple la función de nexo entre los distintos varones interesados en ella, permite traer a cuento una apreciación más de Schlickers: "El único personaje que no fracasa porque no tiene ningún esquema o concepto; que obedece por el contrario a sus instintos, es Jurema, una mujer que no pertenece a ningún lado y tiene sin embargo contacto con todos."[63] Esta falta de conceptos encarnada en el personaje responde al ocultamiento que el narrador consigue al desligar de su contexto histórico, de las facultades racionales de la comprensión, la historia, su historia, de Canudos. El límite que se detiene en su conciencia, en lo oscurecido de su figura, es uno más de los enigmas sembrados premeditadamente por la voz enunciativa de la novela.

En otros casos el narrador focaliza trechos amplios de la trama en personajes a los que es relativamente sencillo adjudicar las percepciones truncas o fallidas, pues chocan con la información proveniente de la privilegiada perspectiva no focalizada, o de focalización cero, que a su vez cede a la parcialmente abarcadora focalización externa.[64] En muchos

[63] Sabine Schlickers, *op.cit.*, p. 197.

[64] Luz Aurora Pimentel suscribe, en *El relato en perspectiva,* las ideas de Gerard Genette en torno a la focalización como "un tamiz de la conciencia" que le permite al narrador "narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia", (Luz Aurora Pimentel, *op. cit*., p. 98). Estaríamos hablando, respectivamente, de la focalización cero, focalización interna, y focalización externa. La primera cuenta con un mínimo de restricciones. En ella el "foco" del relato pasa indiscriminadamente de una mente a otra y tiene acceso a cada una, así como la capacidad de ofrecer información que no dependa de los límites cognoscitivos de los personajes, que en la focalización interna

casos, se consigue un efecto de vasos comunicantes, sobre todo cuando se aborda varias veces un mismo dato.

Por ejemplo, la existencia del alambre que el Beatito ciñe a su estómago. En el tercer segmento del primer capítulo de la primera parte el narrador relata los orígenes de su orfandad, la sequía que la provocó matando a sus padres, la infancia desgraciada con un padrastro irascible, hasta la "consagración". El Consejero lo acepta en su séquito tras comprobar que ha soportado por un año el uso del alambre que lo martiriza. En el tercer segmento del capítulo IV de la tercera parte se nos revela el uso de ese mismo objeto desde la perspectiva del personaje, cuya rutina se nos presenta como una extensión de ese martirio, pues antes de dejarse herir por el sacristán se acomoda el alambre. La perspectiva limitada del narrador que intenta contar desde el lugar del Beatito permite introducir un dato intrigante que no se resuelve, quedando en suspenso, y que constituye uno de los puntos álgidos de la novela: la posible quema de la hacienda Calumbí, propuesta por João Abade y comunicada al Consejero y sus cercanos. También en el apartado tres del capítulo I de la tercera parte, tenemos un vistazo del interior de Santuario del Buen Jesús, ahora gracias a los ojos del León de Natuba. Desde esa mirada vemos el cilicio que "se decía, no se había quitado desde que de niño se lo ciñó el Consejero" (p. 154). Lo interesante está en que el narrador no deja de ofrecer en esos pasajes información que solo puede venir de él, resumiendo y recordando hechos, además de que se permite definir y evaluar. Esto es más claro en el Beatito: "Porque el Beatito, aunque débil, tenía un espíritu lo bastante fuerte para que nadie notara las flaquezas de su carne, en esa ciudad en la que ejercía las funciones espirituales más altas,

permiten al narrador "cerrar el ángulo de la percepción". En nuestra novela se percibe el uso, en algunos casos, de estos tres tipos.

después del Consejero" (p. 226). Hay una especie de punto medio entre focalización interna y focalización cero, que a su vez, por las restricciones que se impone, encajaría mejor como focalización externa (o bien, todas ellas, como *pseudofocalizaciones*).

Por indicar otro caso importante, puede recordarse el importante capítulo –en el que se utiliza el indirecto libre, de uso peculiar a lo largo de la novela– donde Galileo Gall, presa de la incertidumbre tras haber violado a Jurema, comienza a preguntarse quiénes son aquellos que lo atacaron para robar los fusiles que ha de transportar a Canudos: "¿Eran gentes del Consejero? ¿Los capitaneaba el de la curtiembre de Queimadas, ese Pajeú?" (p. 108). Aunque no queda muy claro que la voz que expresa esas preguntas sea la voz autónoma del personaje, es lógico pensar que la duda pertenece al frenólogo. El narrador no ejerce su poder abarcador a lo largo de todo el episodio, en indirecto libre, porque eso supondría debilitar demasiado la atmósfera de intriga que necesita la trama. ¿Pero qué pasa cuando el espectro del narrador asoma un poco más la cabeza?

El comienzo de la parte Tres, donde por fin aparece Moreira César, no está focalizado en personaje alguno en su mayor parte, ni se emplea en él el estilo indirecto libre. La descripción del ambiente y los soldados, los diálogos, la información bélica corren por cuenta del narrador. También la ironía. Un pequeño conato de narrar en perspectiva de los subalternos del "jacobino" cierra con un comentario revelador. Ellos consideran la hipótesis del declive de César bajo el gobierno civil, no militar, del presidente Morais:

> Pero, se dicen, no debe ser cierto, pues si así fuera, no estaría aquí en Queimadas, al frente del cuerpo más célebre del Ejército del Brasil, mandado por el propio gobierno a desempeñar una misión de la que, quién puede dudarlo, regresará a Río con su prestigio acrecentado (p. 147).

Ese "quién puede dudarlo" esconde cierto humor macabro. La narración sin focalización interna se rompe casi imperceptiblemente para plantear una duda terminada en un acto de fe, que parece muy firme. Pero este narrador privilegiado que dirige el segmento, como ya se ha visto en los episodios informativos de la parte de Canudos, suele intercalar juicios. Sabemos que él conoce en buena medida los pormenores de la historia, o al menos así lo parece, al decir que los sertaneros no entienden, ni habrían de entender, lo que viven o lo que viene para ellos en términos políticos.

Sabemos también, cuando se da a entender que la lucha a la que asistirá el lector es muy distinta que la de la civilización y la barbarie, o lo tradicional y lo moderno, que los soldados tampoco entenderán gran cosa. El "quién puede dudarlo" está cargado de una elegante y maliciosa ironía.[65] Detrás se encuentra el narrador que sabe a medias, o decide saber a medias, pero opina como si supiera, sin dejar que los personajes se enteren gran cosa de los acontecimientos, y se ríe.

[65] Parecida a la idea del narrador filósofo de Vargas Llosa es la categoría de "omnisciencia editorial" de Norman Friedman, explicada en su ensayo "El punto de vista". A diferencia de la omnisciencia neutral, que sin negarse la primacía de la voz pone coto a las intrusiones en la narración, la omnisciencia editorial posee un punto de vista ilimitado que le permite interpolar ideas propias a la par que las emociones e ideas de sus personales. Esos comentarios son una consecuencia de la "actitud editorial", y pueden tener relación explícita o no con la trama, y le permiten juzgar a sus personajes. Friedman ofrece una lista de autores que se sirven de ella, como Dickens y Lawrence, "no solo con la intención de clarificar y reforzar los propósitos de una historia, sino, lo que es más importante, también para desarrollar una tensión irónica entre, por un lado, el pensamiento del narrador y, por otro, los personajes y sus situaciones" (en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá, editor, Crítica, Barcelona, 1996, p. 81). El narrador filósofo puede equivaler al narrador de actitud editorial, salvo por el ilimitado poder de acceso a las mentes de sus personajes o de control de los motivos de los acontecimientos, aunque sí deja en claro, por la manera en que juzga a unos y otros, que cuenta con una perspectiva privilegiada. De ciertos momentos de semiomnisciencia editorial, que corresponden a una focalización cero, pasa a la neutral, de focalización externa, y luego atisbos de focalización interna, que tiene que ver en lo que en términos de Friedman sería una "omnisciencia selectiva". Pareciera que un atributo de la omnisciencia editorial –los juicios y comentarios- invalidan o restringen otro, el del ilimitado conocimiento, reforzando, en su no cumplimiento, esa ironía, y con ella, el propósito de la historia. Aunque es interesante pensar, si la omnisciencia editorial se cumple en parte, cómo operaría en MVLL la omnisciencia selectiva, más tendiente a "mostrar" una escena, o una voz pura, y no a "resumir", como haría la voz del narrador (los entrecomillados también son términos de Friedman).

La fractura del narrador firme, que muestra igualmente su poder y sus restricciones, abre un espacio que incluye diversos acercamientos a los personajes. En algunos momentos se cambia el enfoque de la narración para ver y "oír", a ratos, a través de los ojos y oídos de los personajes, como en el ejemplo citado de la Barbuda y Jurema. Pero también, como en el caso del segmento de los soldados y Moreira, el repentino cambio de perspectiva no deja de guiar a la técnica del narrador desdoblado. La focalización interna se debate entre un reforzamiento de la oscuridad de sus mentes –el caso de Jurema y la Barbuda-, y el guiño irónico que mostrará, mediante el avance de la trama, la equivocación y miopía de los personajes "focos". He ahí el término medio al que aludimos anteriormente. La focalización aparece rodeada por la controlada omnipotencia de una voz que la abarca.

El narrador morigera el poder de sus capacidades sin dejar de sugerir un plano manejable, desde el que se permite comentar, definir y marcar su enunciación, a través de claves de lectura, como se verá más adelante. Esto no significa, por cierto, que no pueda transmitir cierta parte del contenido de la conciencia de los personajes, de una forma discreta y fuertemente mediada, así como existen algunos intentos de contar en perspectiva de sus personajes, dosificada su autonomía.

2. 3. Discurso narrativizado

Constatar que las decisiones narrativas hasta aquí estudiadas acusan un plan escrupulosamente trazado, que dotan a la voz enunciativa de una muy flexible facultad de controlar los límites que se impone como estrategia, permite reflexionar cómo el aparente estilo tradicional de la obra no deja de elaborar una crítica profunda de la objetividad y aún

más, una pista de lectura que busca poner de relieve la artificialidad de la idea de reconstrucción histórica y de la misma novela. Así, hace posible trazar un puente bastante significativo entre la novela de Canudos y las empresas posteriores del autor, plenas de juegos intertextuales.

En *El narrador* (1936), Walter Benjamin distingue entre el narrador del género novelístico y aquel más afín a los géneros de carácter popular como el cuento, la leyenda o la fábula: el narrador anónimo y artesanal, alimentado por el viaje y el conocimiento de la tradición popular arraigada en la tierra. Este narrador, a diferencia del novelístico, no explica, ni transmite "un contexto psicológico de lo ocurrido". En ese sentido no informa, a pesar de que cumple una función práctica:

> Trae consigo, abierta o velada, su utilidad. Una vez podrá consistir esta utilidad en una moraleja, otra vez en una indicación práctica, una tercera en un proverbio o en una regla de vida: en todos los casos, el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente.[66]

El narrador de *La guerra del fin del mundo*, por su condición de juez de los hechos que narra, dista de la figura ancestral abordada por Benjamin, aun cuando el periodista miope, en su charla con el Barón, desde una mirada retrospectiva, defina lo acontecido en Canudos como un "árbol de historias". Sin embargo, los rasgos descritos por el crítico alemán, primeramente en el plano temático, permiten reflexionar sobre las características, si no del narrador de la novela o del miope, sí del pivote de ese árbol, el Consejero, y luego, cómo esas mismas características ayudan a precisar los mecanismos de su representación.

[66] Walter Benjamin, *El narrador,* Ediciones/Metales pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 64

Ya escribía Ángel Rama que, a diferencia de Da Cunha, MVLL no pretende reconstruir la personalidad del Consejero. La "oquedad", la "nube negra" detrás de las acciones de la historia, se mantienen gracias a omisiones hábiles, intencionadas. Respecto de los rasgos de esa personalidad, el autor "los elude y aun habiendo conocido materiales que no estuvieron a disposición de Da Cunha cuando escribió *Os Sertões*, como fueron los sermones escritos de puño y letra del Consejero. Prefiere mantener una ficción evangélica de profeta oral, dotándolo de un escribiente, y no desentrañar la significación de esos textos originales".[67] En ese sentido, MVLL, al no reconstruir completamente la identidad del Consejero, hace notar lo complicado de todo intento por representar, asimilar o entender la alteridad. No conocemos el origen de sus sueños ni la forma mediante la cual se comunica con otros personajes, como sí los conocemos de otros creadores o soñadores de la novela.

MVLL decide, según Rama, transmitir la "simpleza" de los sermones mediante los recursos de la narración evangélica a través de algunos personajes, para así sostener el aura de sobrenaturalidad del líder. Es cierto, y la mención de esa simpleza (a la cual siempre se alude, pero no se ve) permite dos lecturas, la del contenido y la de la enunciación. En la primera, los rasgos del narrador de Benjamin bien pueden atribuirse, en principio, al Consejero: alguien que siempre se está yendo o va llegando y, gracias al juego de repeticiones, da la impresión de estar siempre presente y arraigarse a la tierra, de portar un conocimiento artesanal aunque la artesanía de sus palabras se nos escape.

En varios episodios, el narrador de la novela especifica la temática de los sermones y su combinación de elementos mágicos o proféticos y recomendaciones concretas a modo de prevenciones. "Eran consejos prácticos, sencillos", dice en el primer segmento de la novela.

[67] Ángel Rama, *op.cit*., p. 11.

Digamos que es más explícito en el resumen del inicio del capítulo VI de la parte tres, aunque sigue sin mostrar los sermones directamente: "Predicaba con rauca voz, sin moverse, sobre los temas de siempre: la superioridad del espíritu, las ventajas de ser pobre y frugal, el odio a los impíos y la necesidad de salvar a Canudos para que fuera refugio de justos" (p. 93).

Volviendo a los conceptos que, en *El relato en perspectiva,* definen los caminos de la presentación de un "acontecimiento verbal", claramente estamos ante un discurso narrativo, no dramático. Aquí el personaje no existe en su discurso, ni observamos en él rasgos que produzcan un efecto de fragmentariedad o de "historia en proceso". Las palabras clave del Consejero no se citan, se refieren, se resumen[68], e incluso se interpretan sus consecuencias. Y aunque una de las modalidades de la representación directa del decir de los personajes sea el diálogo, junto al monólogo y el soliloquio, las magras participaciones del líder en el santuario, frente a sus lugartenientes, existen para ser recabadas por su escriba, el León.

Precisamente en uno de los episodios dedicados a la planeación de la lucha contra la brigada de Moreira César, en los que el Consejero exclamará brevemente sus inspiradas frases, encontramos la mención de un hecho del que ya teníamos noticia por otro personaje, Galileo Gall: la expedición de fray João Evangelista a Canudos. El anarquista, en una de sus cartas, relata la historia desde su convicción parcial respecto de las bases revolucionarias del hecho. Pero el recuerdo de esa fallida entrevista en lo que podría haber sido la mente del Consejero es referido por el discurso narrativizado más que por el indirecto libre o directo

[68] En torno a la "típica brutalidad" de Flaubert, Luz Aurora Pimentel precave acerca de la importancia de atender al uso del resumen para advertir la dimensión ideológica del relato. Pone el ejemplo de la disparidad entre la descripción profusa de un pasaje de la ensoñación de Emma Bovary y el "resumen tajante" de las vivencias de viaje de Frédéric en *La educación sentimental*: "esa distancia cuantificable es también punto de partida para una distancia *calificable* que se resuelve en un juicio explícito sobre el personaje" (Luz Aurora Pimentel, *op.cit*., p. 85). Así, resulta clara una desvalorización de origen autoral, comenta.

(nótese la segura mención a las disposiciones de la cúpula eclesiástica, que no parece ser propia del personaje):

> En los primeros tiempos de Canudos varios párrocos venían a decir misa, a bautizar a los niños y a casar a las parejas. Pero desde aquella Santa Misión, con misioneros y capuchinos de Salvador, que terminó tan mal, el Arzobispo de Bahía había prohibido a los párrocos prestar servicios espirituales a Canudos (p. 156).

MVLL evita con destreza contraponer una versión distinta a la de Gall, porque eso significaría separar al Consejero de su carga de sobrenaturalidad. Además, la narración evangélica, en busca del engrosamiento de la *nube negra*, de la noción de misterio, perdería densidad. El misterio, que, tratándose de un acontecimiento histórico, pormenorizado ampliamente en *Los sertones*, juega en favor de la concepción crítica sobre el recuento histórico objetivo propuesta por la novela. A MVLL no le interesa dar mayor realce al material historiográfico, como se ve también en la mención, aún más somera, de la masacre de Piedras Encantadas, en el segmento inaugural de María Quadrado. Está la suficiente información para saber que se derramó sangre en ellas, pero no se ahonda en detalles, como lo hizo, por el contrario, Da Cunha (no habría que perder de vista que ambos proyectos narrativos no tendrían por qué coincidir, pues, finalmente, dialogan gracias a sus diferencias).

Desde luego, lejos de citar otras voces, se apuesta por la cantidad de detalles que el narrador puede ofrecer para no ceder el control que asegura la ilusión referencial. Se niega el privilegio de la narración delegada al objeto de las alabanzas y diatribas, pero sí lo ostentan el anarquista y el miope. Dice Pimentel: "Un personaje también puede tomar la palabra para narrar, constituyéndose así en un narrador delegado […]. Tal forma de fragmentar y disponer

la fuente de información narrativa es una de las muchas maneras de generar una impresión de *polifonía narrativa*". [69]

El ejemplo mejor de la evasión del delegar narrativo esconde, sin embargo, la materialidad de las facultades de creación y convencimiento del personaje central, que no protagónico. El capítulo VII de la parte Uno encuentra a los sertaneros preparándose para la lucha contra la segunda expedición militar, comandada por Febronio de Brito. La arenga del Consejero, en la cual se compara a Canudos con Tierra Santa, estimula la valentía de los improvisados guerreros y la certeza de que luchan esa guerra intemporal de la que ya se ha hecho mención:

> El Consejero fue, como siempre, a lo esencial. Habló de la transubstanciación del Padre y del Hijo, que eran dos y uno […] para que lo oscuro fuera claro, explicó que Belo Monte podía ser, también, Jerusalén. Con su dedo índice mostró, en la dirección de la Favela, el Huerto de los Olivos, donde el Hijo había pasado la noche atroz de la traición de Judas […]. Añadió que el Santo Sepulcro se encontraba a un cuarto de legua […]. Pormenorizó luego […] por qué callejuelas de Canudos pasaba el camino del Calvario […]. El Consejero pidió a la multitud […] que cantara un Himno compuesto por el Beatito (p. 111).

La cita es de extrema importancia para lo que se desarrollará en apartados posteriores: la desconfianza de la vista. Pero en este punto resulta útil notar la recurrencia del oscurecimiento de las palabras de algunos hablantes que, como ya se ha dicho a partir del ejemplo de la enigmática charla de Jurema y Rufino, cuyos labios son admirados por la Barbuda, se representan como imágenes antes que como voces. Estrategia empleada por el narrador con una finalidad dual, porque permite, por un lado, resumir en pocos párrafos la información necesaria para que el lector se dé una idea de la propensión de los rebeldes de

[69] Luz Aurora Pimentel, *op. cit*., p. 89.

crear mundos propios sobre el mundo empobrecido en el que viven. Por el otro, evita el discurrir explícito de esa misma facultad, como no lo hace con las lecturas de la realidad del periodista miope y el anarquista. [70]

Se comprueba la filiación tolstoiana, antes que dostoievskiana, de MVLL, sobre todo en aquello que Romain Rolland, en sus *Vidas ejemplares* (1925), advierte como una constante narrativa de Tolstoi: la predilección por grandes cuadros sociales, de las imágenes de "los rebaños humanos", en los que las vidas individuales están supeditadas a una suerte de ley divina. Sobre las críticas que en su época recibió el escritor ruso, que lo acusaban de dar un tratamiento "estacionario" a sus personajes, Roland dice: "Tolstoi mismo convenía en haber sacrificado un poco, por momentos, los caracteres individuales en bien del cuadro histórico".[71]

La sombra arrojada sobre el discurso de los seguidores del Consejero privilegia un cuadro genérico, una imagen de colectividad hermética, antes que un efecto de oralidad, que hubiera llevado a otro tipo de simetría estructural: la que una narración delegada hubiera otorgado a la ya altamente compleja y rica factura de la historia. El Consejero habló, explicó,

[70] Y esta segunda finalidad, ensombrecer la propensión a fantasear en unos para realzar la de otros (las cartas y la crónica presentes en la novela también son mentiras), nos invita a preguntarnos por la concepción del quehacer escriturario, político e intelectual de la novela. Hedy Habra ha estudiado en *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa* (Ediciones de Iberoamericana/ Vervuert, Madrid, 2012), la marcada "índole" visual de la capacidad "especulativa" y escapista de muchos de los personajes de MVLL: el repertorio de imágenes multiplicadas de la perversión erótica de Cayo Bermúdez en *Conversación en la Catedral*, o la colección de fotografías que despierta las evocaciones del narrador de *El hablador*. ¿Pero qué pasa cuando la imagen se pone en entredicho explícitamente? Resulta revelador que, tras la arenga por medio de la cual el Consejero hace ver a sus seguidores los famosos escenarios bíblicos sobre su asentamiento, el narrador deslice lo siguiente: "Cuando el anciano Macambira vio parecer a los yagunzos que regresaban del Cambaio, murmuró que, por lo visto, el Buen Jesús quería que los perros entraran a Jerusalén. Ninguno de sus hijos advirtió que se había confundido de palabra" (p. 112). La confusión, como el desencuentro, es el motivo recurrente en la novela, y alcanza al miope y Gall, pero ellos tienen la escritura. Tal vez por eso su capacidad especulativa, y por tanto su voz, pueden parecer más convincentes.

[71] Romain Rolland, *Vidas ejemplares*, Universidad Nacional Autónoma de México/Secretaría de Educación Pública, México, 1988, p. 326.

añadió, pormenorizó, y pidió cantar una composición que tampoco tendremos la sensación de escuchar.[72] La esencialidad de esas acciones a la que se refiere el narrador recae, para nosotros, en los adjetivos mismos, la constante indicación de los atributos físicos de la voz.

Bien planteó Rama que al narrador le interesa únicamente constatar la reacción que suscitan los sermones en los fieles. La voz cavernosa del Consejero encuentra los atajos del corazón por su profundidad física, y no necesariamente gracias a su capacidad persuasiva, abismada en la oquedad del misterio. El triunfo de la sensualidad, del tacto antes que de la vista, y de la animalización de todos los personajes importantes, apela a una promiscuidad y primitivismo que a todas luces incide en el desarrollo de las conciencias.

Al estudiar el "antagonismo" de los dos grandes escritores rusos, George Steiner recupera, en *Tolstoi o Dostoievski*, las categorías de Hegel sobre la "totalidad de los objetos" y la "totalidad de las acciones". El crítico norteamericano las aplica para mostrar la distancia entre el modo épico (homérico) del estilo de Tolstoi y el modo dramático (shakespeareano) de Dostoievski; éste, preocupado por la búsqueda de una dinámica de colisión entre personajes, aquel, pleno de detalles que conforman un *amueblado* denso. En el autor de *Guerra y paz* se da una "delimitación de los personajes" a partir de la descripción de los convencionalismos y trabajos de la "experiencia habitual"; en el caso del creador de *Crimen y castigo* se despoja a los personajes hasta una "desnudez esencial", o de acuerdo con Bajtín, un pensamiento a cuya generación no asistimos, un "material semántico" que se ofrece a la conciencia "de un solo golpe". Puntualiza Steiner:

[72] Bajtín habla en *Problemas de la poética de Dostoievski* del "hecho sin voz, sin entonación, o con una entonación convencional", que puede convertirse en material para la voz y el juicio acerca de sí mismo de un personaje, si en principio no rebasa la naturaleza del discurso protocolario y meramente informativo, es decir, que no abarca ni cierra desde el exterior y determina a distancia su imagen objetiva y neutral. Opuesto a lo anterior, las palabras del Consejero ejemplifican el "discurso *in absentia*" ajeno a la intención de Dostoievski.

> Homero y Tolstoi son narradores omniscientes. No emplean la voz independiente y ficticia que novelistas como Dostoievsky o Conrad colocan entre ellos y sus lectores, ni el "punto de vista" deliberadamente limitado del James de su época de madurez […]. Evidentemente Tolstoi consideró la relación entre él y sus personajes como las del omnisciente creador con los seres creados."[73]

Steiner no deja, de cualquier modo, de considerar como humanista[74] el enfoque de Tolstoi. Esto se ve, dice, en el manejo que dentro de sus novelas tienen aún los personajes menores, a los que se preserva del anonimato y el aislamiento: "no hay en él [Tolstoi] nada de aquella transformación de los seres humanos en animales u objetos inertes".[75] En el siguiente apartado se abordará, precisamente, la cuestión de la animalidad y su relación con la conciencia del cuerpo, crucial para los personajes tratados con mayor uso del monólogo interior y el discurso indirecto libre. Pero es importante comentar en este punto lo revelador que resulta el hecho de que MVLL busque moverse en los dos registros. El discurso narrativizado convierte al narrador en la voz enunciativa principal cuando se trata al Consejero y algunos de los suyos, pero el punto de vista "deliberadamente limitado" que Steiner indicada en relación con James, enunciado por el narrador mismo en la novela, nos hace pensar en los motivos de la inclinación en algunos momentos a la forma dramática o

[73] George Steiner, *op. cit.,* p.133.
[74] La visión de la vida realista en la concepción del arte de Tolstoi, dice Steiner, era también moral y religiosa. Así se explica los ataques del autor a la dramaturgia, porque el teatro provocaba la "pérdida del discernimiento moral" en los espectadores, como pasa en un capítulo de *Ana Karenina*. Tolstoi diferencia "la ilusión verdadera" de la "falsa". Y aquí es difícil no pensar en los comentarios de Vargas Llosa al respecto de la mentira verdadera. La "naturalidad" de las acciones que Tolstoi aseguró no encontrar en Shakespeare, puede no hallar apoyo en el planteamiento que Vargas Llosa ofrece en *La verdad de las mentiras*: "La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui géneris, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos" (*La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 13). Seguramente al ruso le hubiera repugnado tal aserción. Pero es curioso cómo, aun cuando el peruano dice que la novela nos permite vivir con "impunidad" experiencias que la vida real no nos permite, se plantea la distancia, o el discernimiento entre la verdad de la vida real y la ficticia. Vargas no deja de buscar la ilusión real, pero el uso del oxímoron ya es una propuesta para no confundir la mentira estética y el mundo llano.
[75] George Steiner, *op. cit*., p. 110.

directa cuando se trata de la perspectiva de los intelectuales.[76] A ratos parece que *La guerra del fin del mundo* se ubica en el grupo de las inusuales "formas mixtas" que Steiner considera como a caballo entre el estilo de los dos narradores rusos. Lo que no quita el hecho de que MVLL guarde especialmente una familiaridad extraordinaria con el espíritu narrativo de las grandes empresas novelísticas del autor de *Guerra y Paz*.

2. 4. La descripción animalesca

Antes de valorar la naturaleza del uso del discurso indirecto libre, es útil dedicar algunos comentarios a un punto clave de la caracterización de los personajes llevada a cabo por el narrador de *La guerra del fin del mundo*: la animalización. Y con ello, de un derivado de ésta, que se libra de la rigidez de la imagen de la colectividad en la novela. Tal punto clave permite una elaboración mayor en el desarrollo de identidades, del estudio de sus crisis y, por tanto, del replanteo de la imagen que de sí mismos llegan a tener algunos personajes. Se refiere al motivo del cuerpo constreñido y luego liberado a la conciencia de sí, entre el sentido del placer y la fealdad, eje en torno al cual gira la ambigüedad que mueve los episodios más cercanos a una focalización interna de la obra.

Si bien el humor atraviesa toda la obra, la descripción animalesca y la imagen del cuerpo grotesco vienen a completar una imagen del hermetismo y misterio de la comuna de Canudos. La asunción de las voces-conciencia en la novela, se verá, depende de una lógica

[76] Como indica Pimentel, la perspectiva de la trama, que se constata en la selección orientada de la información y en las restricciones de la misma, puede o no coincidir con la perspectiva del narrador. Aun cuando el narrador es la única fuente de información del relato es posible matizar una posible coincidencia. La multiplicación de la instancia de la enunciación, como pasa con la inclusión de géneros en el material de la obra, cuanto más vuelve notorio el contraste entre la omnisciencia parcial del narrador y la apertura de modalidades de la narración.

en la que la descripción proveniente del narrador de peculiar omnisciencia, que fija muy claramente sus objetivos, determina los cuestionamientos de la identidad de algunos personajes. Además, por otro lado, se comprobará que, en un sentido mayor, tal estrategia también dirige al cuestionamiento que la misma enunciación de la novela hace de la vastedad de una empresa narrativa que solo puede ser una aproximación a las complejidades de conocer la otredad.

Explica Luz Aurora Pimentel que una descripción añade una serie de modalizadores que sirven de "operadores tonales" a la ilusión de realidad que da una nomenclatura, es decir, el tema descriptivo. Muchos de esos rasgos no necesariamente son atributos o propiedades del objeto que se describe, y por lo tanto su uso, su redundancia semántica, es moral, y puede ejercer un juicio valorativo. Tal unión, dice, entre la dimensión denotativa y la ideológica, rebasa el propósito de "pintar" la realidad: "Es por ello que Philip Hamon insiste en que, con frecuencia, y más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato".[77]

Describir un gran número de personajes, así como los conglomerados que forman, comparándolos con un mundo salvaje, es una constante a lo largo de la novela y refleja una cáustica postura humorística del narrador, aunque muchas veces esa práctica pueda revestirse de cierto aire benévolo.[78] También refuerza las complicadas ligaduras de los juegos de

[77] Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI, México, 2001, p. 28.

[78] A propósito de *La casa verde*, José Miguel Oviedo establece, en el cuarto volumen de su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2012), una relación entre la estética realista de los años veinte y treinta y la veta "regionalista" de Vargas Llosa, con la que comparte la proclividad al uso de espacios "abiertos y salvajes": "La selva, el desierto, el sertão, son ámbitos que le permitirán examinar la conducta de personajes enfrentados a medios que, ya sean propios o extraños, son siempre hostiles y presentan un reto del que no pueden escapar" (*Historia de la literatura Hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 335). La ausencia de normatividad en esos espacios, según Oviedo, sirve a Vargas Llosa para la construcción de personajes aventureros y rebeldes, y estimular en ellos la necesidad de crear mundos "a su medida". Es

estructura, los recursos narrativos que otorgan coherencia a su orientación ideológica. Así se comprueba en la redundancia de ese tono en apenas los primeros tres segmentos de la obra: presentación del Consejero, Galileo Gall y el Beatito.

En el primero no existe discurso directo (libre o regido) del líder ni de sus fieles más cercanos. Sí lo hay en los otros dos, en mayor medida en Gall. Gracias a él vemos a Epaminondas Gonçalves asegurando al frenólogo, cuando éste intenta publicar un alegato en solidaridad con los rebeldes, que aquellos han instaurado una sociedad promiscua y bestial. De alguna manera responde a lo que, en un tenue asomo de estilo indirecto libre pregunta –se pregunta– el Consejero: "¿eran los hombres animales?".

A la pregunta lanzada al aire por el Consejero, contestada implícita e irónicamente por Epaminondas –ironía que, por cierto, prefigura el fin degradado de las aspiraciones fraternales de Gall–, el narrador añade su propia mirada cuando presenta la vida del Beatito, bajo el imperio del estilo narrativizado. "Hembras" son la hermana del pequeño fanático y las mujeres del pueblo que logran que el brutal padrastro lo mande a cumplir con los sacramentos religiosos. En toda la obra el estilo directo, indirecto, luego el indirecto libre y el narrativizado, aprovechan la crudeza de los calificativos que animalizan, pero es en el último donde brincan los más evidentes: los fieles se ciñen al Consejero "como pollos alrededor de la gallina" y se retuercen víctimas de las alimañas que pescan igual que "perros sarnosos"; otra muchedumbre, hambrienta y expectante del banquete ofrecido a Moreira César en su partida hacia Canudos, es un "enjambre de hombres, mujeres y niños"; María Quadrado arriba a Monte Santo, antes de sumarse al movimiento milenarista, "como un

interesante este apunte porque invita a pensar en el tipo de relación que los personajes de la novela mantienen con su entorno, y por qué se juega ahí la capacidad de crear, imaginar y expresarse.

animal que olfatea, inminente, la presa o la querencia"; el León de Natuba, personaje que evidentemente permitía extender la tonalidad descriptiva, parece más bien un perro cuando busca colocar su cabeza en las rodillas de la única persona que lo ha tratado humanamente y que posa sus manos con "rapidez felina" en sus crenchas; y lo que quizá resulte más revelador, la introducción del esclavo João Grande a la historia, que aporta abundantemente a la uniformidad de la descripción animalesca, como la adecuación de los dichos de Epaminondas a la pregunta del Consejero.

En este apartado se cuenta el experimento del hacendado Adalberto de Gumucio, consistente en el estricto control de la natalidad de los negros de sus dominios. Gumucio, junto al también hacendado José Bernardo Murau, aparecerán posteriormente en un par de ocasiones como aliados del Barón de Cañabrava, pero sirviendo igualmente de contraste a la inteligencia y corrección de su jefe, al exhibir sus cínicos prejuicios y temperamentales rechazos a lo representado por Canudos. Sin embargo, tras lo que podría ser una fría crítica a las prácticas que en las tierras de Gumucio equiparan a caballos y siervos, dice el narrador, con cierta sorna, que éstas dan por resultado "un magnífico producto": Joao Grande, que al final de su apartado sigue al Consejero "como un animal tímido".

A pesar de que piensa en una relación distinta entre la condición humana y la figura del animal, Florencia Garramuño identifica en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (2015), una serie de características que pueden ser útiles para entender las ideas de comunidad e individuo que Vargas Llosa califica en los términos ya indicados. Llaman la atención de Garramuño las imágenes de convivencia entre humanos y animales en obras contemporáneas como las de Clarice Lispector y Luiz Ruffato, porque no echan mano de la difundida práctica de la animalización de los humanos y su estrategia

inversa, la humanización del animal.[79] En tales obras se apuesta por la indistinción de las definiciones de lo humano y lo animal, de la cual resulta una narrativa abierta en la que se da cuenta de la horadación de la comunidad humana. No hay metamorfosis, sino un debilitamiento de los personajes como sujetos, aunque permanecen en la narración los rasgos singulares de cada uno: no son individuos, siguen siendo personas.

Difícilmente los sertaneros participan de la comunidad horadada a la que se refiere Garramuño. La imagen compacta que da el narrador de la cerrada sociedad de Canudos se magnifica a la vez que aumentan los esfuerzos, al fin insuficientes, por desbrozarla y explicarla, de aquellos que desde fuera también contribuyen a su destrucción. La desintegración comunal y de las mentalidades fanáticas individuales viene del exterior o de las dificultades que conlleva la guerra, no de la vida animal o compartida con animales. Pero en el caso de un personaje tan protagónico como el Barón de Cañabrava, la aproximación del análisis de Garramuño funciona plenamente. Y eso explica la fortuna del ahondamiento de su identidad en la novela desde su aparición hasta su grotesco desenlace, vuelto estuprador. La relación entre el hacendado y el camaleón de su jardín cobra el peso de una metáfora de la vuelta a un mundo natural ajeno a la compleja coyuntura donde se han trenzado, para el personaje, las peores debilidades de la política y el idealismo. No es casual que el camaleón materialice su presencia para reclamar la atención del terrateniente en momentos clave de sus conciliábulos, como tampoco lo es que se describa como "prehistórico".

[79] Joel Hancock indica en su ensayo "Técnicas de animalización y claroscuro: el lenguaje descriptivo en *La ciudad y los perros*" (1975), compilado en el libro ya mencionado, *Mario Varga Llosa*, editado por Oviedo, que MVLL se sirve de juegos simbólicos de luces y sombras que, al volver mortecino el ambiente, completan la caricatura de los personajes iniciada con la descripción animalesca, diluyendo los rasgos individuales. En *La guerra del fin del mundo* la comparación animalesca de ciertos personajes incide en el grado con que el narrador presentará o no el contenido de su conciencia. Además, las equivocaciones y el escepticismo frente a lo visto y lo experimentado, que en la novela obstruyen la posibilidad del entendimiento entre horizontes socioculturales, evoca de alguna manera el manejo ambiental que Hancock considera contiguo a la técnica de la animalización.

Los personajes que interesan a las tesis de Garramuño resisten a la "pulsión de la biografía", por lo general no tienen nombre, y cuando lo poseen usualmente están construidos de forma que representen una sensibilidad, aunque parca, generacional. El Barón de MVLL no tiene nombre, no tiene historia, ni biografía precisa y resumida en un bloque como los sertaneros en la parte Uno. Surge bien entrada la novela como un ser y una conciencia de apariencia íntegra. Se alcanza a rozar el espacio que no conocemos cuando alguien como el periodista le planta cara para zaherirlo, pero también para definirlo en comparación con él, haciendo mención de su probable y afortunada vida amatoria. Ese espacio que se revela al final de su último fragmento, cuando el narrador menciona su frustración sexual, como un punto culminante de la desintegración mental y de la imagen de su existencia.

Del periodista miope tampoco se sabe mucho, salvo lo que se dice de él –las aspiraciones artísticas–, y lo que él mismo confiesa: precariedad de su relación con las mujeres. Y aquí, a la ausencia de nombre se suma el tópico del placer que vuelve al cuerpo el principal punto de unión de ambos actantes. Dice Garramuño, sobre las obras pertenecientes a lo que llama literatura postautónoma:

> Es como si estas narrativas sometieran a los personajes a una suerte de corriente centrífuga que barriera con todo rasgo individual para quedarse con el núcleo descarnado de la persona –cuerpo, carne–, ese qué o quién que es afectado por los acontecimientos y que recibe su impacto. Porque lo que no desaparece de estos textos es precisamente ese núcleo que se quiere personal, aun cuando reniegue de toda individualidad".[80]

Es necesario apuntar que no existe metamorfosis animalesca, contra la que previene la ensayista argentina, en la caída a los terrenos de las pasiones y el deseo del miope y el

[80] Florencia Garramuño, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 124.

Barón.[81] Basta recordar que, en la entrevista recopilatoria, que dividida marca el comienzo de cada capítulo de la parte Cuatro, el periodista, sin dejar de ser a ojos del hacendado y del narrador el "espantapájaros" de siempre, reafirma su posición como intelectual, cuya tarea se ha ungido de un compromiso singularmente testimonial. El descenso del Barón, siguiendo la misma línea, no es menos sombrío, por la violencia del audaz apartado y la imagen que lo despide: un amanecer que, a través de la ventana, le lleva los cantos de sus trabajadores, recordándole que ya es un total extranjero en sus propias tierras. Como pasa con Gall, su aporte a la bestialidad general no lo homologa al sentido animal que, ya se ha visto, acompaña en buena parte a los consejeristas. De ahí que la expresión empleada por el narrador para definirlo, aparentemente en la mente del personaje, "él era, a fin de cuentas, un sertanero", funcione a la larga como una propuesta, finalmente irónica, más que una premonición de armonía y entendimiento del otro.

2. 5. La autoconciencia del cuerpo

Como se ha visto, el "hombre natural", reconciliado con el mundo, sus pasiones y su dimensión irracional, es un concepto que interesa y preocupa a MVLL. En *La guerra del fin del mundo*, en tanto obra de redefinición y actualización de la poética general del autor, el

[81] Armando Pereira advierte, en la concepción metafórica del término "demonio", y más específicamente en su paso de la individualidad del creador al reconocimiento como experiencia compartida, por su carácter histórico, que la permea, la influencia decisiva de Georges Bataille. La esencia común de esos demonios deriva de estructuras primarias que se mantienen en el tiempo. Cambian sólo en su exterioridad, y es así porque el orden social no logra suprimirlas del todo. El arte, para Vargas Llosa, recupera y se alimenta de los elementos irracionales e instintivos del creador, en lo que tienen de individual, pero al encarnarlos, lleva consigo las determinaciones sociales de su época. La transgresión planteada por Bataille, indica Pereira, no es un regreso a la naturaleza: "El retorno de lo reprimido adquiere entonces el carácter de la transgresión: buscará hacia atrás, más allá de las prohibiciones, la violencia instintiva que alguna vez fue, pero no para perderse en ella, tan solo para *re-conocer* una región ("olvidada") que sigue existiendo en nosotros" (Armando Pereira, *op. cit*., p. 72). La novela ejemplifica tal concepción en el periodista miope y el Barón de Cañabrava, en quienes no se efectúa una mera inversión que los animaliza.

interés por la relación entre el ser humano, su animalidad y corporalidad, cobra gran importancia, pues apuntala las estrategias que unifican o distancian a los personajes de su coyuntura, lo que es crucial para generar un efecto de autoconciencia. En muchos casos, el tratamiento de la corporalidad alimenta el humor negro del autor.

Las características del cuerpo grotesco, procreador, ofrecidas por Bajtín en su estudio de François Rabelais, constituyen un instrumento valioso para dilucidar el sentido de las despiadadas descripciones por medio de las cuales el narrador de la novela reitera la figura altamente metafórica –como la del camaleón–, del periodista miope. Y lo hacen sobre todo respecto a aquello en lo que esta figura se separa de ellas, pues el aire festivo preconizado en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1941) no aparece en el constante sufrimiento de los personajes en la novela, aunque al final se sugiera un renacimiento para algunos.

El carácter figurativo del periodista miope no está únicamente en el cinismo y la extravagancia que ostenta a lo largo de la obra hasta avanzada la parte Tres. Mientras dura su dudosa seguridad, que lo mantiene distante de las triquiñuelas de su jefe, como si fuese solo un mercenario, puede decirse que juega un papel cómico, risible, de alguna manera libre de la violencia circundante. Así lo hace notar el narrador al calificar de "ineducada" la vocecita impertinente que pide más té en la cena ofrecida a Moreira César en Calumbí, de cuya tensión parece indiferente. Por ejemplo, cuando todos los presentes bajan la cabeza, incómodos tras la discusión agria entre el coronel y el Barón, el periodista permanece alegre, incluso desafiante. De alguna manera el anfitrión de la cena enuncia explícitamente lo que el narrador ya ha hecho de manera implícita al describir físicamente al personaje: el periodista festeja con una carcajada cuando el Barón advierte a Moreira César de su deslealtad, pues de

trabajar para él se ha puesto a las órdenes de Gonçalves. En realidad, el narrador hace decir al Barón, en otras palabras, lo referido por él en la cuarta parte, al recibir al miope tras su regreso de Europa: "pareciera dividirse en cuatro, seis partes" (p. 337).

El cuerpo del periodista es como su voz física, como la voz cambiante a la par que su conciencia: un ser que se desdobla. Ese rasgo es el mismo que el miope identifica, tan aterrado, en el personaje que más puede representar su doble: el León de Natuba. "¿Cómo podía un esqueleto humano descomponerse, plegarse de ese modo?" (p. 457), piensa al distinguir, ya perdidos los anteojos, el cuerpo del escriba. Y es la cercanía de ese cuerpo, como los de Jurema y el enano, que no ve pero siente, el detonante de su crisis de conciencia, que se alimenta de la confesión ante sí y los otros de su complejo de inferioridad, de su despreciada y ridícula imagen.[82] Ahora, es importante decir que, a pesar de la caracterización ridiculizante del periodista miope, los rasgos de su excentricidad y fealdad, a los que luego reacciona el mismo personaje, no son los mismos rasgos animales de los sertaneros en general, como si el manejo que el narrador hace de él le otorgase la capacidad de revelar su propia persona, siempre en vecindad con éstos.

Son de sobra conocidas las descripciones del cuerpo grotesco elaboradas por Bajtín, como la siguiente:

> Formado de profundidades fecundas y de excrecencias reproductivas, no se halla nunca rigurosamente delimitado del mundo: se muda en este último, se mezcla y se funde con él: los mundos nuevos y desconocidos se ocultan (como en la boca de Pantagruel). El cuerpo adquiere una escala

[82] De algún modo es útil traer a cuento el análisis filosófico de Giorgio Agamben en torno a la vecindad extrema entre el aturdimiento del animal y el aburrimiento profundo de lo humano, en *Lo abierto*. *El hombre y el animal* (Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006). Agamben retoma las ideas de Heidegger acerca de la pobreza del mundo animal, abierto a lo no develado, como una respuesta frente a las ideas de la antropomorfización del animal y, por consiguiente, de la animalización del hombre. El animal estaría abierto a un conocimiento más amplio, y a la vez "cerrado en su opacidad integral", fuera de sí, dislocado. Y no obstante, la esencia del animal, excluido del develamiento del ente, configura un fondo del que se puede separar la esencia del hombre.

> cósmica mientras que el cosmos se corporaliza. Los elementos cósmicos se transforman en alegres elementos corporales del cuerpo creciente, procreador y triunfador.[83]

La incontinencia nasal y la ropa "postiza, equívoca en su figura sin garbo" que lo convierten, según el narrador, en una "caricatura de sí mismo", y en suma, esa personificación deshilachada del miope, a cuya debilidad se unen los anteojos, la pluma de ganso y el tintero como una extensión de su materialidad, encajan en buena medida en la categoría de Bajtín. Para el crítico ruso, la concepción del cuerpo grotesco, ejemplificada plenamente en la obra de Rabelais, es "bicorporal", porque en la muerte anuncia un nuevo cuerpo, al que se liga, nutriéndolo de significados múltiples. Es decir, nunca es del todo individual, cerrado y completo. A través de sus salientes, engarza con el mundo, al que absorbe.

Al compararse con un espantapájaros, el periodista es representado sobre todo por su indumentaria, excesiva y complementaria de su volubilidad como ser en construcción, que al final de su charla con el hacendado confiesa su perplejidad, también su aparente apertura. Mientras el Barón niega con mayor ahínco la inteligibilidad de los hechos ocurridos y trata de olvidar desesperadamente su participación en ellos, el periodista, sin casarse con interpretación alguna, esboza posibles vías para entender la conflagración. Las hipótesis que aventura y niega inmediatamente irritan al Barón, desde la consideración de los infundios que aseguraban el apoyo de Inglaterra, hasta la explicación divina de la perseverancia de los sertaneros –dando a entender que no era descabellado aceptar la presencia de la mano de

[83] Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza editorial, Madrid, 2003, p. 305.

Dios detrás del carisma del Consejero–, pasando por las dudas en torno a la anuencia parcial que la iglesia católica y los dueños de los ingenios (nostálgicos de la monarquía), mantuvieron frente a la rebelión.

Como el miope, el Barón intuye que todo aquello que creía conocer de los sertaneros se viene abajo, junto con su poder. Y para ahondar en esa dolorosa separación respecto de lo circundante recuerda un encuentro mantenido con el santo años atrás, cuando aún era un solitario seguido por un puñado pequeño de fieles. Sumido en la desesperación, busca justificarse ante sí mismo, librándose de la responsabilidad de su indiferencia e ingenuidad ante aquel hombre que trastornaría su vida. Por el contrario, el periodista es apremiado por su conciencia, por la deuda contraída con Jurema y el enano, para evitar que se olviden los acontecimientos. Y he aquí la mayor distancia respecto al tono alegre y fértil de las concepciones de la cultura popular de Bajtín.[84]

La pérdida de sus aditamentos de trabajo, y más aún, de su visión completa, de esos lentes que forman parte de su carne misma, borrada toda frontera con ella, le permiten conocer el amor, el placer genuino del cuerpo, la amistad, el amor por la vida trenzada al placer del hambre y la avidez de alimento. Por ejemplo, cuando alguien le ofrece una escudilla de leche, dice el narrador: "Siempre que comía en Canudos le dolían las

[84] En torno al cuerpo grotesco, destaca como una postura alternativa a la de Bajtín, de orden afirmativo, la de Wolfgang Kayser, desarrollada en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), a la que el enfoque de Vargas Llosa se inclina. Ella resalta de la visión grotesca la sensación de mundo enajenado donde el ser humano parece formar parte de un teatro de títeres vacío y sin sentido: "Colma de inquietud nuestro pensamiento y su capacidad de percepción de lo verdadero y lo percibido" (Es necesario aclarar que buena parte de la presente investigación se escribió durante condiciones de pandemia. Por lo tanto, las restricciones derivadas del confinamiento impidieron el acceso físico a bibliotecas. De ahí que algunas consultas de material bibliográfico se hiciera de forma electrónica. En ese sentido se dificulta la indicación de páginas de las citas extraídas, como la anterior, de Kayser, cuyo texto se puede encontrar en la plataforma *Scribd*, con la siguiente liga: https://es.scribd.com/read/282866776/Lo-grotesco-Su-realizacion-en-literatura-y-pintura#b_search-menu_980887). Aunque concuerda con Bajtín en las características del cuerpo grotesco, por ejemplo en su carácter mixto y abierto, opta por elegir, de la disyuntiva entre risa-horror, la última como finalidad de su sentido.

mandíbulas, como anquilosadas por falta de práctica: era un dolor placentero, que su cuerpo festejaba" (p. 453). Pero pasadas las descripciones de los paréntesis de felicidad al lado de Jurema, queda en el horizonte del personaje el recuerdo del asco, desprecio y humillación que lo condujeron a alcanzar esa placidez. El cambio de escritor cínico a intelectual comprometido, que le permite barajar hipótesis para entender la guerra, sin ser satisfactorias, nace del horror. Queda una atmósfera de desconcierto y angustia en la plática desarrollada en el despacho del Barón, de ahí que la preservación de la memoria se proyecte más como una reconstrucción a ciegas, no del todo promisoria.

Son el asco ante sí mismo y la vergüenza y el resentimiento experimentados por el miope a través de ciertos personajes que le sirven como espejo de temores y traumas, los elementos que aumentan su protagonismo. Privilegio en cuanto a cantidad de segmentos dedicados a él, y a momentos de confesión, de "palabra en el umbral" –para usar los términos de Bajtín en su análisis de Dostoievski–, que el narrador le otorga. Y son esos elementos los que confieren un cariz sombrío al personaje, envejecido y humillado al tener que pedir nuevamente empleo al Barón. Además, su crisis de identidad acusa también características de lo abyecto, como lo ha formulado Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* (1980): "Su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto".[85]

Ese punto supremo de lo abyecto igualmente se relaciona con la pérdida de sentido de la individualidad que se ha mencionado partiendo de la perspectiva de Garramuño: "Nos

[85] Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, sexta edición, 2006, p. 12.

confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal".[86] Pero en un plano coincidente con ese replanteamiento destructivo y reestructurador de la existencia, el manejo de la imagen del periodista refleja abyección también en lo tocante a la vuelta a lo materno. De acuerdo con Kristeva, la conformación de un sujeto nace de la separación del natural alojamiento que es la autoridad de la madre. Esta distancia se marca a partir de una aversión por el funcionamiento del cuerpo, las sustancias y secreciones y la pérdida de control de ellos. Lo abyecto es un no-ser que acecha al sujeto.[87]

Es recurrente la comparación del periodista miope con un niño ante la seguridad tranquila y resignada de Jurema.[88] Ella misma dice al bandido Pajeú, cuando la pretende por esposa, que es como su hijo. El regreso del Barón a una edad de placer recobrado, en el caso del periodista resulta un regreso a la edad infantil y la pasividad frente a la figura femenina representada en la protección maternal que complace y divierte a Jurema. A ambos los molesta esa fuerza natural que los emparienta con Galileo Gall más que con los sertaneros.

[86] *Ibídem*, p. 21.

[87] Frances Connelly, al recuperar este sentido de lo abyecto, en *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* (2015), lo precisa de la siguiente forma: "La abyección colapsa los límites entre sujeto y objeto; por decirlo de otra manera, no podemos objetualizar lo abyecto lo suficiente como para mantener nuestra propia subjetividad en relación a él" (Consultado electrónicamente, a causa de pandemia, en la plataforma *Scribd*, en la liga: https://es.scribd.com/read/431834555/Lo-grotesco-en-el-arte-y-la-cultura-occidentales-La-imagen-en-juego#b_search-menu_966011).

[88] Existe un punto de unión entre la "imagen topográfica", donde ocurre, en palabras de Bajtín, una permutación permanente de lo alto y lo bajo, y las "imágenes de lo turbio", a las que alude Kristeva como contenedores de lo abyecto, complicadas, mixtas y ambiguas: un deudor que estafa, un odio que sonríe, etcétera. La lógica de la novela desarrolla un gran número de imágenes como ésta. La del periodista es fundamental. Resulta notorio que el aniñamiento del miope aparezca después de que éste rememore amargamente la imagen de temerario aventurero que tenía entre sus compañeros del *Jornal de Noticias,* y aún, con sus reservas, al lado de Moreira y sus compañeros corresponsales. Es un aventurero infantilizado, como un periodista que no ve nada, salvo el suelo para no tropezar con los cadáveres y combatientes. A lo largo de la novela se suman a esa clase de imagen los santos que asesinan, un gigante lloroso (João Grande), el político que odia la política (Barón), el cobarde que arriesga la vida (padre Joaquim); también las reiteradas alusiones a la ciencia como contigua a la magia, en las curaciones y sahumerios de Moreira César, tras un ataque epiléptico, llevadas a cabo por el doctor Souza Ferreiro, y en Galileo Gall, visto por muchos como un adivino por "leer" las cabezas.

Perturbado por la fealdad, las enfermedades, el espectáculo de las "lacras" de la desigualdad de los sistemas políticos, el frenólogo ve en la destrucción del cuerpo una oportunidad para reforzar sus creencias y sumar a los sertaneros a las ideas libertarias que defiende; aunque, a diferencia del Barón y el miope, comparte con las doctrinas religiosas de los milenaristas la seguridad de la redención que de alguna manera lo protege de los horrores del cuerpo. Basta recordar el ánimo que infunde al enano, asegurando que llegará el momento en que la ciencia pueda curar a los seres disminuidos. O la forma como acepta con facilidad la certeza de que el sexo no afecta la vocación revolucionaria, después de haber violado a Jurema. Se compadece de la debilidad, pero ello, a pesar de las dudas que experimenta, lo termina aislando radicalmente, pues no lo acerca a la mentalidad de los sertaneros, ni le permite entrar del todo en crisis con su identidad.[89]

La impecable lógica de la novela antepone la sequedad de Rufino a la verborrea reintegrada al placer sexual de Galileo, al exagerado físico del miope, que lo caricaturiza, y al violento descenso a la satisfacción ciega del Barón. Este personaje habla poco, casi no se sabe lo que piensa, y semejante parquedad encaja a la perfección con la descripción de sus acciones y su figura. Constantemente el narrador le otorga rasgos que resaltan una levedad diametralmente opuesta al idealismo de Gall, quien, paradójicamente, lucha en una cruzada personal en pos de la objetividad científica. Rufino parece, a ojos de Gall, "flotar en el aire".

[89] El violento carácter de la agresión contra Jurema se agudiza en la manera como Gall evalúa las razones que lo llevaron a abusar de ella en casa de Rufino y, por segunda vez, en el camino rumbo a Canudos. Él se explica a sí mismo la violación como un resultado del miedo, primero a los esbirros enviados para exterminarlo, después frente a la posibilidad de retrasar su incorporación al combate tras la muerte de la burra que los lleva. "¿Pensaría Jurema que era un loco, tal vez el diablo?" (p. 124); "Para ella tú eres lo atroz" (p. 125). Estas expresiones dan muestra de un impulso autoconsciente que, sin embargo, parece quedar incompleto, no sólo por la frialdad con que reprime y adecua las emociones padecidas desde el ataque de Caifás a una imagen de sí que no se modifica en lo esencial. También parece incompleta, y por tanto frustrada, aumentando su distancia de los demás personajes y su soledad en la novela, por la decisión narrativa de no mostrar la parte correspondiente a Jurema, cuya "quieta resignación de su cuerpo" tiene que ver, igualmente, con su silencio a lo largo de la novela.

De esta manera, es una "silueta" que se recorta del ambiente al que pertenece como si estuviera fundido con él. Silueta cuando regresa a su casa una vez le informaron de la huida de Jurema, cuando charla con Caifás de "las cosas del honor" en la feria de Queimadas, así como al solicitar al Barón el permiso para matar a su esposa, y al entrar a una pequeña capilla en Ipupiará para devolver una faca sustraída de sus ofrendas.

La calma y contención a través de las cuales es presentado el pistero a lo largo de la novela alcanza a la imagen de los habitantes de Canudos, mostrados como seres resignados a los embates enemigos, al sufrimiento y la hostilidad de la tierra. Tales rasgos hablan por ellos a través de la historia individual del guía. Así como de la de Antonio Vilanova, cuyos instantes de duda conocemos al ser informados por el narrador de su impotencia al ver derrumbarse la utopía de Canudos, igual que las empresas fallidas de su juventud que lo llevaron a conocer al Consejero. El que sea el único "apóstol" librado con seguridad de la matanza de la cuarta expedición refuerza el sentido de resistencia y renovación adjudicado a la imagen masificada de comunidad. En realidad, el narrador disminuye la voz de unos para fortalecer la de otros, al final también incompletos, y así recalcar los mecanismos del fanatismo intelectual, idealista y político, antes que el religioso, siempre entre brumas. Es decir, ambos son inquietantes, pero el que se puede intentar explicar, o el que le interesa explicar a Vargas Llosa, es el que toca a su propio quehacer intelectual, político y escriturario.

Ahora bien, el carácter religioso que reviste esa imagen misma de lo colectivo, fuera de los momentos de duda de aquellos personajes gracias a los cuales tenemos una perspectiva del horror de la guerra, en realidad la encierra y vuelve impenetrable. La funde con el ambiente, la concilia con el otro horror, el corporal. Libra a los sertaneros de lo abyecto, tanto

en lo que tienen de carnavalesco, así como en aquello que los distingue de él, acorde, de algún modo, con el trato animalizador mencionado anteriormente.[90] Su cuerpo carece de dualidad, es decir, no son polisémicos como se ha visto que lo es el del periodista miope, para quien la diversidad de interpretaciones casa con la variedad y doblez mismas de su físico. Al reducirse su horror al cuerpo, al resignarse a la violencia que los deforma, los acontecimientos tienen, a la vez, un solo sentido para ellos.

De hecho, el mismo carácter milenarista de la rebelión sertanera facilitaba ya una descripción de cuadros de colectividad hermética y doliente. Eduardo Parrilla Sotomayor indicaba, en "La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa"[91], que, a diferencia de la celebración de la vida corporal, carnavalesca, el sentido de la utopía religiosa del milenarismo tiene un carácter abiertamente disidente. La mortificación de la carne, no así su placer, garantiza bajo este movimiento mesiánico la salvación después de la muerte, jamás en el orden o plano temporal de la tierra

Piensa Gall, como se muestra a través del estilo indirecto libre: "la salud era egoísta, igual que el amor, igual que la riqueza y el poder; lo enclaustraba a uno en sí mismo. Sí, era preferible no tener nada, no amar, pero ¿cómo renunciar a la salud para ser solidario de los

[90] Al servirse de las ideas de Kristeva, Frances Connelly indica, en *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, las similitudes entre las concepciones carnavalescas y abyectas del cuerpo, así como los motivos que las separan: "Como lo carnavalesco, lo abyecto está enraizado en los procesos corporales y se desencadena cuando el cuerpo unificado se convierte en polisémico, abierto al mundo. Si lo carnavalesco produce risa ante las vulnerabilidades del cuerpo viviente y ostenta las convenciones sociales que intentaba ocultar, lo abyecto provoca un repentino horror, enfrentándonos a la mortalidad del cuerpo" (Consultado electrónicamente, a causa de pandemia, en la plataforma *Scribd*, en la liga: https://es.scribd.com/read/431834555/Lo-grotesco-en-el-arte-y-la-cultura-occidentales-La-imagen-en-juego#b_search-menu_966011).

[91] Eduardo Parrilla Sotomayor, "La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa, en *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez (coords.), Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, México, marzo 2010.

hermanos enfermos?" (p. 225). Aunque el narrador lo ridiculice y lo vuelva partícipe del drama del absurdo, es en efecto la idea del cuerpo, como símbolo de protesta para el personaje, lo que le permite mostrar con mayor profusión el contenido de su conciencia.

El manejo de la relación de los sertaneros con la enfermedad y el decaimiento del cuerpo es distinto. No hay para ellos, en general, asco ni miedo. Y si lo hay, va dirigido a la celebración de éste. "Una hermosa apariencia solía ocultar un espíritu sucio y nauseabundo" (p. 50), pontifica el Consejero en uno de sus sermones. La conciliación con la inhóspita fortuna que les depara la guerra y los estragos de la pobreza, así como de la podredumbre y las funciones corporales encuentra el grado máximo en el famoso segmento de la comunión con las heces del Consejero: durante el bombardeo a las torres de Templo del Buen Jesús, el líder de la rebelión, ya moribundo, comienza a emitir una aguadija que es interpretada por el Beatito como un castigo mandado por el Padre para mortificar al elegido: "Había algo misterioso y sagrado en esos cuescos súbitos" (p. 479), asegura.[92]

Como se ve, el miedo y el desconcierto que en los personajes representantes del mundo intelectual generan sensaciones e ideas que podríamos calificar como procesos ligados al reconocimiento de lo abyecto, en el caso de los rebeldes se amortigua en una inquietante cercanía con el mundo natural que ahonda su dimensión inescrutable.

[92] La lectura de la naturaleza por parte de los sertaneros sugerida en la obra se asemeja a lo que Kristeva llama "escritura de lo real", propia de los ritos de las sociedades ágrafas.

2. 6. El estilo indirecto libre

Hasta aquí se ha visto cómo el narrador de *La guerra del fin de mundo* está dotado de una serie de facultades que refuerzan su control preciso a lo largo de la obra, a pesar de que su omnisciencia plantee límites a los que, de cualquier modo, siempre es claro que puede transgredir en pos de la rigurosa modelación de su poética, sumamente crítica, escéptica e irónica. El estilo indirecto libre, que ha sido perfeccionado por MVLL en la primera etapa de su carrera novelística, adquiere bajo la preponderancia del estilo narrativizado en tercera persona, un sentido de prolongación de la omnisciencia. Utilizado de una manera que resulta orgánica con respecto a la flexibilidad del narrador en tercera persona, el indirecto libre, también dosificado estratégicamente, cumple la función de recalcar la dimensión metaliteraria de la obra, al sugerir reflexiones que, de los personajes, se hacen extensivos al todo que es la novela como mecanismo que opone a la realidad una propia.

Para Gérard Genette, decidir narrar una historia en primera o tercera persona encierra un dilema de suma importancia para la visión artística de una obra: "La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar una historia por uno de sus 'personajes' o por un narrador extraño a dicha historia".[93]

Por ende, la decisión de utilizar el discurso directo o indirecto se reviste de las mismas implicaciones de actitud que establecen la orientación del relato. Pero el punto intermedio del discurso indirecto libre, considerado un recurso equilibrador de ambas maneras de narrar, además de mediar y conciliar dos actitudes, puede volver más nítido u oscuro lo narrado, en

[93] Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 298.

cuanto a que su mediación puede privilegiar una actitud sobre otra,[94] con variados grados de maestría y persuasión.

La guerra del fin del mundo decide evitar, para efectos de su poética, el monólogo interior, que, en palabras de Óscar Tacca, crea la sensación de "un descenso a la conciencia sin intención de análisis u ordenamiento racional que reproduce fielmente su devenir, espontáneo, irracional y caótico".[95] En cambio, hay en ella un uso abundante del discurso directo e indirecto: en el primer caso marcado por comillas, guiones o dos puntos, más un verbo declarativo; en el segundo a partir del verbo más una conjunción. Pero en ciertos momentos se utiliza el indirecto libre, cuando desaparecen el verbo y signo que introducen las palabras como supuestamente fueron dichas, y a la vez se mantiene la voz del narrador. Éste persiste en su lenguaje y perspectiva, combinados con los del personaje, acusando una dirección firme de la narración. Y en ese sentido, parece cumplirse la intención de salvar el escollo indicado por Óscar Tacca: caer en la monotonía y excesiva distancia de la "regularidad excluyente del estilo indirecto" o desintegrar la unidad del relato en la búsqueda de efectos de fidelidad del discurso directo. Porque no compromete la claridad narrativa ni la explicitud, según los términos del crítico argentino, es obvio que tal recurso tiene para él ventajas inapreciables. Así describe su virtud:

> El narrador mimetiza su lenguaje con el del personaje, lo torna semejante, hasta calcarlo (aunque una calca nunca es el original); llega a dar la ilusión de una imitación o una repetición casi perfecta, pero conserva el dominio de la palabra introduciendo aclaraciones o acotaciones a voluntad, ya

[94] Bajo la reserva de que en realidad todo relato está contado en primera persona, porque virtualmente la figura del narrador puede, en todo momento, intervenir como tal en el relato, Genette explica que en la novela moderna se da un "vértigo pronominal", una "relación flotante" entre el narrador y sus personajes. El estilo indirecto libre, como recurso mediador, podría considerarse una forma de evitar ese vértigo, extendiendo la sombra del narrador al discurso del personaje en primera persona, evitando que éste arrebate su poder, y negando o controlando el tono de fluctuación indicado por el crítico francés.

[95] Óscar Tacca, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1966, p. 70.

> ostensiblemente, ya de modo velado e inaparente al intervenir en la economía o en el orden de lo que "reproduce".[96]

Sin embargo, aceptar que existe, detrás del equilibrio, la inclinación a diluir la presencia del narrador, o bien, a marcarlo, haciendo notar la naturaleza, digamos artificial, de la estrategia narrativa, nos devuelve al problema de la elección tras la cual sigue perviviendo una actitud de la voz enunciativa. Pero pensar en el peligro de hacer ostensible la figura del narrador ajeno al mundo diegético de la obra, conlleva de igual modo precisar no solo la eficacia del recurso, sino también la relación entre éste y los demás estilos, con los que convive.

En *La guerra del fin del mundo* son de particular interés los segmentos protagonizados por Galileo Gall, donde es especialmente claro el ágil juego de estilos del narrador. Por ejemplo, tras la violación de Jurema, luego de haber asesinado a los esbirros que lo atacan en casa del pistero, en el apartado final del sexto capítulo de la parte Uno, leemos:

> ¿Pensaba, soñaba? Estoy a las afueras de Queimadas, es de día, esta es la hamaca de Rufino. Lo demás era confuso. Sobre todo, la conjunción de circunstancias que, ese amanecer, habían trastornado una vez más su vida. En la duermevela, persistía el asombro que se apoderó de él desde que, acabando de hacer el amor, cayó dormido (p. 105).

Difícilmente se podría decir que es poco claro el ejemplo de uso del indirecto libre en esta cita, extraída del inicio del apartado. El lenguaje personal, que fija al frenólogo a su circunstancia inmediata, se alía al lenguaje de la tercera persona. Lo comprobamos en el choque, acaso poco perceptible en una primera lectura, entre los distintos tiempos –"estoy",

[96] *Ibídem*, p. 30.

"había"– y los artículos –"esta hamaca", "ese despertar". Y aun cuando se habla de "él", como si el narrador recordara su estatuto de superioridad exterior, la incorporación de la frase "hacer el amor" produce un efecto de combinación en cuanto más adelante, ya vuelto al discurso narrativizado, se maneja el mismo hecho como lo que es: una violación. Gall piensa que hizo el amor, y no que violó, pero es la narración en tercera persona la que utiliza esas palabras.

El pasaje es de suma importancia para comprender la disposición del recurso en cuanto se dosifica o abandona para privilegiar un discurso directo –regido o libre, presente en los diálogos y cartas– o indirecto, en el que el narrador transmite la información clave para la trama. Pasado el primer párrafo, transcrito arriba, la persuasión del indirecto libre podría ponerse en peligro:

> Sí, para alguien que creía que el destino era en buena parte innato […] era duro comprobar la existencia de ese margen imprevisible […] ¿Cuánto tiempo llevaba descansando? La fatiga había desaparecido, en todo caso. ¿Habría desaparecido también la muchacha? ¿Habría ido a pedir auxilio, a buscar gente que viniera a prenderlo? Pensó o soñó: "los planes se hicieron humo cuando debían materializarse". Pensó o soñó: "La adversidad es plural" (p. 106).

Primeramente, el lector se encuentra ahora con un tono de confirmación de las palabras y estado mental de quien pasa a denominarse "alguien", ahora en medio del manto caracterizador de un ente externo a su predicamento. Confirmación o aval de las palabras del personaje que puede poner en peligro el efecto de presente desarrollado mientras leemos el inicio del segmento, marcado por un tono de duda. El lenguaje adquiere un aspecto un tanto más neutral gracias a la extirpación del "yo" y se convierte casi en una momentánea

concesión, de pocas líneas, al mundo interno de Gall, en su acontecer espontáneo.[97] Pero la osadía de este segundo párrafo está en la incrustación, previo cambio del modo verbal que va del "pensaba-soñaba" al pretérito de "pensó-soñó", del discurso directo regido, el cual se distingue por el uso del verbo declarativo y, por si fuera poco, por el entrecomillado de las palabras *genuinas* del personaje. Parece quedar claro, en lectura atenta, que lo anterior no pudo ser la palabra o pensamiento del personaje tal cual se expresó y experimentó.

Sin embargo, el narrador no compromete la unidad del segmento, pues cubre sus huellas de una manera notable. Siembra un párrafo más de indirecto libre, poco antes de que comience el capítulo siguiente (VII), después de contar los orígenes del celibato de Gall, dominada la narración en tercera persona, intercalada por breves entrecomillados de estilo directo: frases y dudas del frenólogo. Este párrafo de indirecto libre aparece cuando se llega a tocar el problema de lo que él supone es el rompimiento de su abstinencia. Lo identificamos por la misma confusión entre artículos, incluso de una interjección, y las preguntas que ahora dudamos a quién pertenecen:

> ¿Cómo podía explicarse lo de esta madrugada? En su alma –no, en su espíritu, la palabra alma estaba infectada de mugre religiosa–, a ocultas de su conciencia, se fueron almacenando en estos años los apetitos que creía desarraigados […] Ah, si hubiera podido examinar todo esto como

[97] La novela contiene, aparte de lo citado arriba, otros momentos de afirmación categórica, que afianzan el lugar preponderante del narrador omnisciente, que en algunos momentos permite la aparición del discurso de ciertos personajes, pero vuelve a la carga para apuntalar la narración. Por mencionar algunos de esos momentos, en el cuarto segmento del capítulo II de la parte Tres, el coronel José Bernardo Murau se queja ante el Barón de Cañabrava de la merma de sus haciendas: "Me he pasado medio siglo aquí solo para llegar a la vejez y ver cómo todo se desmorona", y en el párrafo inmediato a esta confesión, dice el narrador: "Era, efectivamente, un hombre viejísimo, huesudo" (p. 185). Con un dejo irónico el narrador recupera el espacio que dio a este personaje menor para confirmar la disminución de su físico. El narrador domina la novela, se da la prerrogativa de avalar la participación o la coincidencia del discurso de los personajes con su conocimiento superior, aun cuando ese discurso se resume en estilo indirecto, es decir, estando ausente. Así se ve en el segundo segmento del capítulo II de la parte Cuatro, cuando Pajeú espía a los soldados: "Han llegado dos pisteros, ambos muy jóvenes. Hablan ahogándose y uno de ellos se soba los pies hinchados, mientras explican a Pajeú que han seguido a las tropas desde Monte Santo. En efecto, son miles de soldados" (p. 368).

> un problema ajeno, objetivamente […] Pensó o soñó, con amargo sarcasmo: "Tienes que resignarte a fornicar, Galileo" (p. 108).

Según Mieke Bal, además de la desaparición de señales explícitas que revelen el paso a la voz de un personajes en el indirecto libre, el narrador debe verse implicado en su objeto para que el efecto de percibir una voz ajena gane fuerza. El lenguaje impersonal se ha de ver invadido para convertir al "yo" en un "autor que testifica". De esta forma el contenido que transmite el estilo indirecto libre cobra mayor verosimilitud. La función emotiva del lenguaje, fortaleciendo la percepción de estar ante quien parece decir al lector "yo narro", es de capital importancia para que el narrador personaje se refiera a sí mismo, o para que el omnisciente dé la apariencia de ser ese otro narrador: "Las señales de funcionamiento emotivo son, por lo tanto, también señales de autorreferencia".[98]

La interjección que descubre el hartazgo y la exasperación del frenólogo, y su proclividad a un tipo de descripción que denota desprecio, chocan, como lo permite el recurso, con el recordatorio de la verdadera palabra del personaje: "pensó", "soñó". Y sin embargo, la amargura que el narrador adjudica a los devaneos de Gall está dotada de la misma carga evaluadora. De ahí que el párrafo cuente con una cohesión que amalgama, o libere, el resto del segmento del absoluto control del narrador externo.

Esa amalgama, no obstante, termina por arrojar una duda más. Como ya se ha dicho, la impersonalidad del narrador de *La guerra del fin del mundo* es, al menos en parte, solo aparente. La descripción animalesca, la aprobación o la toma de distancia de las acciones del Consejero, la demorada caracterización de la fealdad en el periodista y varios pobladores del

[98] Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Tercera edición, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, p. 142.

sertón, van de la mano de las restricciones autoimpuestas de la visión omnisciente del narrador.

Dice Tacca: "El indirecto libre es, en un sentido, una forma de extensión de la omnisciencia que planea por encima del mundo y revela los entresijos del alma."[99] Lo adecuado sería, en el caso de *La guerra del fin del mundo*, preguntarse cuál es el tipo de omnisciencia que se extiende, si sabemos que el narrador no solo se arroga el poder de mostrar un conocimiento incompleto del sentido total de lo acontecido –uno de los requisitos del indirecto libre según Tacca–, sino también, con ello, de los "entresijos del alma".[100] ¿Significa esto que el recurso desmerece para el ojo atento que se ha percatado de las restricciones del narrador en los segmentos escritos en discurso narrativizado y focalización externa o cero? Este lector demasiado puntilloso puede desconfiar del indirecto libre porque rastrea la figura del narrador no tan "impersonal" en esa combinación de estilos que apunta a la interioridad de un personaje.

Pero, por otro lado, se puede interpretar el carácter parcial de la omnisciencia como una forma de allanar el terreno para introducir el indirecto libre en momentos que revelan y afirman las intenciones del autor, la poética y propuesta de la obra, los puntos clave: la imposibilidad de acceder a un conocimiento objetivo de la realidad –motivo encarnado en la

[99] Oscar Tacca, *op. cit*., p. 62.

[100] Vargas Llosa estaría de acuerdo con la afirmación acerca de la búsqueda de la matriz del pensamiento de un personaje desde el indirecto libre. La extensión de la omnisciencia es así mismo un recorte, idea que aparece, como ya se ha visto, en *La orgía perpetua*, donde dice, tras aceptar que ya existían antes de *Madame Bovary* los monólogos: "En determinados momentos los personajes se hablaban a sí mismos y se contaban lo que sentían, pensaban o recordaban. En eso estriba la diferencia: se *hablaban*, no se pensaban […] El estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario –el narrador omnisciente– parece volatilizarse. El lector tiene la impresión de haber sido recibido en el seno mismo de esa intimidad, de estar escuchando, viendo, una conciencia en movimiento antes o sin necesidad de que se convierta en expresión oral, es decir, siente que comparte una subjetividad" (Mario Vargas Llosa, *La orgía*…, p. 164). De acuerdo con lo anterior, el que los personajes no hablen, y se reduzca el efecto de oralidad de lo que hubiera sido su discurso directo, permite al lector experimentar la sensación de asistir al nacimiento mismo de un pensamiento.

desconfianza de la vista–, y la revaloración del cuerpo y el placer, frente al derrumbe del conocimiento documental. Tiene completo sentido, entonces, que además de Gall, sea Joao Abade quien, tal vez un poco menos, englobe esas preocupaciones.

Ya se sabe que el narrador omnisciente de la novela no es del todo invisible: evalúa y usa un tono no siempre impersonal. Eso de alguna manera puede tomarse como un peligro para la verosimilitud del indirecto libre, porque uno puede ver a ese narrador externo interponiéndose entre la voz del personaje y el lector, pero también como una estrategia que prepara los espacios para el uso de ese recurso, por demás formalmente válido y logrado. De cualquier modo, es importante apuntar, sea cual sea la postura que se elija, por qué, si se prepara el terreno para confundir al narrador pseudo-impersonal con los personajes en sus momentos de quiebre, no hay un uso del indirecto libre tan difundido en todos los casos.

El manejo de los episodios centrados en João Abade es un caso especial. De entre todos los alzados, el otrora asesino y cuatrero es no solo el lugarteniente central de la rebelión. También, a ratos, es el más privilegiado. En el tercer segmento del capítulo dos de la parte Tres, se halla un breve ejemplo de indirecto libre:

> Joao Abade salió del almacén pensando en lo raras que resultaban las cosas de su vida y, acaso, las de todas las vidas. “Como en las historias de los troveros”, pensó. Él, que al encontrar al Consejero creyó que la sangre desaparecería de su camino, estaba ahora envuelto en una guerra peor que todas las que había conocido. ¿Para eso hizo el padre que se arrepintiera de sus pecados? ¿Para seguir matando y viendo morir? Sí, sin duda para eso (p. 178).

La participación directa del pensamiento de Abade en el extracto es reducida, en comparación con las citas ya revisadas sobre Gall. Pero en este punto comprobamos la importancia de las caracterizaciones de los sertaneros en la primera parte de la novela. Ellas

cifran todo desarrollo posterior. Aunque sanguinario, Abade se muestra desde el principio como un ser tocado por una debilidad lírica, una sensible inclinación por la narrativa oral. Y es esa propensión lo que otorga al narrador un sesgo que le permite explayarse reiteradamente en los orígenes de su devoción por el Consejero, y, con ello, en sus flaquezas, temores y deseos.

En otros casos, la razón íntima, motor de las devociones y afiliación de cada personaje al movimiento, queda parcialmente en las sombras, mientras el narrador dosifica, demora o se aproxima cautelosamente a la historia de los participantes en la revuelta.[101] Por ejemplo, una contraparte casi simétrica de Abade, hasta por el nombre, es la de João Grande, cuyo dolor por los caballos muertos en batalla hace recordar el parentesco que tiene con ellos desde la preparación de su alumbramiento por el racista Adalberto de Gumucio. Abade, nos dice el narrador cuando lo eligen dirigente de la "guardia católica", se convierte en una "nulidad" en cada encuentro con el líder. Por ello resulta notorio, al final del segmento de donde se toma la última cita, el contraste entre los dos João. Uno se ha preguntado sobre las razones de su conversión, herido por la violencia de la que no ha escapado. Otro, nunca dudoso de su fe, se detiene al ser informado por Abade de la decisión que lo hace responsable de la dirigencia de la guardia católica: "miraba las cumbres del contorno como si estuviera viendo en ellas los guerreros resplandecientes del Rey Don Sebastián" (p. 182).

A pesar de que el uso del indirecto libre no es especialmente notorio en el sertanero que interesa más al narrador por estar ligado a los puntos miliares de la novela, la recurrencia

[101] De María Quadrado sólo se sabe, gracias al miope que espía la conversación que ella tiene con el León, que mató a su hijo accidentalmente. De Antonio Vilanova, apenas, la paz experimentada al descifrar una misteriosa frase del santo y dejar la vida trashumante. Con el León de Natuba, todo se reduce al aprecio recibido por quien lo trata como un dueño a su mascota.

de las descripciones de dimensión emotiva, en estilo indirecto, resulta en comparación más amplia que en el resto de los personajes.[102] Todos tienen su momento para situarse en el centro de la narración, todos son, en mayor o menor medida, un foco. No obstante, la perspectiva desde la cual cada uno encarna un ángulo del conflicto muchas veces se vuelve inquietante cuando se presenta en forma de preguntas sembradas en la narración firme del indirecto, pues no siempre cumplen un papel autorreflexivo. Por ende, mucho de la "forma interrogativa", que de acuerdo con Vargas Llosa es un puente para volver imperceptibles las mudas del narrador, dota de unidad externa el discurrir mental de los personajes más enigmáticos.

Cuando los cuestionamientos poseen una carga emotiva grande, generan una ambigüedad que complejiza, al menos brevemente, la separación entre el personaje y el narrador inserto en el entramado de juicios y espacios en blanco que dejan tras de sí esas dudas sin respuesta. Cuando no hay tal carga emotiva, esas preguntas cobran una función informativa, o mejor dicho, desinformativa, con el fin intencionado de aumentar la extrañeza de una situación o lograr un efecto de suspenso en la historia. Esto resulta claro en la muy

[102] Igualmente, el discurso del narrador se demora en los ejes centrales de la historia, y los personajes que los conforman. Esa demora permite adelantar la conclusión de que, en medio de la tendencia a dirigir férreamente, en pos de la unidad del relato, la información acerca de los personajes, conformando así una sola y monótona voz, o bien, de liberar diferentes voces, ganando en verosimilitud, el narrador se inclina por la primera opción. Para Oscar Tacca, el estilo directo supone un peligro para la eficacia de un relato porque priva al narrador de reanimar las palabras de los personajes que, sin su intermediación, se ven arrancadas de su "fuente viviente". Es decir, abusar de ese discurso deja suspendidas las palabras, volviéndoles inertes. El indirecto libre permite al narrador vadear ese peligro al revelar, dando muestras de una ambición mayor, "el hontanar de donde brota, la matriz donde cobra vida y nacimiento" (Oscar Tacca, *op. cit*., p. 39). En la novela, el trabajo de ese hontanar al que se refiere Tacca se parcela entre el discurso del narrador, y un poco el directo, y el indirecto libre, pero, como se ha dicho, solo en ciertos personajes. Por el discurso del narrador, por ejemplo, se informa acerca del amorío entre Joao Abade y Catarina, una mujer que sobrevivió a la matanza en Custodia perpetrada por el *cangaceiro* para vengar la muerte de sus tíos, a manos de Geraldo Macedo, su persecutor. Se mencionan las largas conversaciones en que Abade cuenta a su esposa las historias de los troveros que lo fascinan. Nunca asistimos al desarrollo de estos sucesos contados por sus protagonistas, pero es clara la reiteración temática, que luego aparecerá, en discurso directo, en las breves charlas de Abade con Catarina y la más larga del Barón y el miope.

efectiva dilación con la que se cuenta la derrota de la expedición de Moreira César y la huida de los soldados, o se describe la ruta que éstos toman para transportar el armamento.

"¿Por qué [los soldados] se van si han ganado?" (p. 386), se pregunta Jurema. "¿Por qué hacen este movimiento que los demora y que parece un retroceso tanto como un avance?" (p. 370), se extraña Pajeú, cuyo lenguaje es opacado por el narrador que cuenta en tercera persona el segmento en el que el bandido hostiga a la tropa, para desviarla según sus deseos. Los soldados son "esas camadas malditas" o "ingleses", en ese segmento particularmente largo, pero los pequeños guiños de indirecto libre y esas preguntas pragmáticas, son usados como respiraderos para aligerar la monotonía del discurso narrativizado.

Desde la perspectiva del periodista miope la narración cuenta con preguntas que sistematizan o resumen lo que en otro tratamiento habría llevado varias cuartillas, pero que lo muestran, a diferencia de otros personajes, como ideólogo: "¿Tiene razón su colega, el Coronel? ¿Puede explicarse Canudos de acuerdo con los conceptos familiares de conjura, rebeldía, subversión, intrigas de políticos que quieren la restauración monárquica?" (p. 250). Un cuestionamiento como este, en el que el indirecto libre es mínimo, prefigura la charla que ocupará todos los inicios de capítulo de la cuarta parte. El narrador resume, bajo el juego de focalización interna y externa, los temas que le interesa desbrozar. Resume, reserva y reitera en tres personajes –Gall, miope y Barón–, la reflexión temática sobre la poética misma de la obra, que cuenta para ello con la mayor diversidad de técnicas disponibles. Gall y el periodista cuentan con tramos de la novela en discurso narrativizado, indirecto, indirecto libre. Asimismo, en directo, en forma de conversaciones cortas o largas (con el Barón ambos), y con la introducción de cartas y una crónica, en parte menos acotadas que los

diálogos. Todas ellas apuntan a mostrar una dimensión autorreflexiva,[103] frustrada por la desesperación de los mismos personajes, pero que vuelve más nítida su imagen para ellos mismos y para el narrador. Imagen ligada forzosamente a su oficio escriturario, que al entrar en crisis con una idea de la oralidad (nunca desarrollada), detona amplias consideraciones en torno al sentido de su papel intelectual.

[103] Genette apunta, en *Figuras III*, que las funciones del narrador de un texto literario, enfocadas cada una a un aspecto específico del relato, pueden distribuirse de una manera parecida a como Jakobson distribuye las funciones del lenguaje. Así, por ejemplo, lo que puede llamarse "función de control", orientada a la "organización interna", a las articulaciones y conexiones del texto, se relaciona con el discurso metalingüístico, o la "función comunicativa", centrada en el aspecto de la situación narrativa, orientada hacia un narratario con quien se busca establecer contacto, equivale a la función fática. Ahora bien, Genette hace notar que la función homóloga a la que Jakobson llama "función emotiva", que orienta al narrador hacia sí mismo, cuando precia sus recuerdos o indica el origen de sus informaciones, podría nombrarse "función testimonial". Pero también esa función puede llamarse "función ideológica", cuando las intervenciones directas o indirectas del narrador adquieren un carácter más didáctico, "de un comentario autorizado a la acción", conformando un discurso explicativo que a su vez es vehículo de la motivación realista. Genette reconoce el esfuerzo de escritores como Dostoievski, Tolstoi o Mann -jamás Proust-, de permitir a sus personajes el empleo de la función ideológica, del comentario, hasta el punto de volver algunas escenas verdaderos "coloquios teóricos". De este modo, afirma la existencia de una decisión del autor en el manejo de la función ideológica, que puede tender o no a compartirla, y restarle el control absoluto: "Lo que falta subrayar aquí es la situación de casi monopolio del narrador respecto de lo que hemos denominado la función ideológica y el carácter delibrado (no obligatorio) de ese monopolio. En efecto, de todas la funciones extranarrativas, ésta es la única que no corresponde necesariamente al narrador" (Gérard Genette, *op. cit*., p. 311). El privilegio del comentario en *La guerra del fin del mundo* está reservado mayoritariamente a los intelectuales, o a aquellos personajes, como el Barón, en los que está ausente la técnica de la animalización estudiada previamente.

Capítulo III. La figura del intelectual y la escritura

3. 1. Las cartas y el manejo de la oralidad

El juicio implícito en el modelo de descripción y el dominio del narrador omnisciente se ven completados a partir de una profunda reflexión sobre el valor, los alcances y peligros de ciertas formas de la escritura. Al ser las cartas y la crónica presentes en la novela dos de los ejemplos más evidentes de un discurso figural directo, es decir, de voces con un grado alto de autonomía, la reflexión sobre la cultura letrada, que es también una crítica de la lectura, refuerza la hipótesis que considera a *La guerra del fin del mundo* como una obra de actualización de las tesis del pensamiento de MVLL. Así, a la totalidad del inmenso proyecto narrativo se le agrega toda una serie de claves que funcionan como guía y lección de lectura, que redondea una poética especialmente interesada en indicar los conflictos que surgen de todo acercamiento a una verdad que siempre terminará por ser incompleta.

El estudio en este capítulo de los géneros de la carta y la crónica periodística incorporados a la novela busca colocarlos frente a los atributos del mundo no letrado que los acechan o circunscriben,[104] al mundo oral, en el primer caso; a un ejercicio de la mirada conciliada con la realidad, no problematizada, en el segundo. En el presente apartado se tratará ese conflicto en el que la referencia culta del mundo letrado es derrotada en cuanto a su nula apertura comunicativa; cómo este silencio y derrota permiten al autor de la obra una reflexión en la que la imagen de la oralidad y el problema de la visión están al servicio de su

[104] Sin que este asedio se dé en sentido inverso. Las manifestaciones de escritura de cartas o crónicas se contraponen a otras imágenes, es decir, no se dejan penetrar del todo por ellas.

teoría de la novela. Teoría que, no hay que olvidar, puede ser tan tolstoiana como flaubertiana, y en este caso, más la primera.

En el segundo apartado, el tratamiento del problema de la crónica y la vista partirá de un rápido análisis del modelo de la descripción física usado en la novela, para pasar al dilema de los nombres y del lenguaje como una respuesta a la desconfianza nacida de la duda de la percepción. Duda que alcanza, en el miope, a su propio físico. Todo en relación, como Gall en sus cartas, con la capacidad de elaborar un lenguaje distintivo que los separa del resto de los personajes, y que, sin embargo, se acota por la presencia de éstos y la estrategia, velada o casi explícita, del narrador. De ahí que estos apartados finales sigan analizando las meditaciones que dentro de la obra apuntan a la artificialidad de la narración y el discurso, las visiones y el registro de un acontecimiento histórico. Punto este último que invita a un análisis de cierre en torno del problema de las concepciones del tiempo elaboradas, o al menos descritas, en la obra, que reflejan de alguna manera el conflicto del binomio oralidad-escritura. De momento, entonces, se comenzará con algunas puntualizaciones sobre lo que implica, en los términos que propone MVLL, la redacción de cartas, y en general la comunicación escrita, en *La guerra del fin del mundo*.

La guerra del fin del mundo no es, sobra decirlo, una novela epistolar. El lector encuentra en ella solo dos cartas del frenólogo anarquista, y conoce el contenido de cinco más, anteriores. Desde su primera aparición –incluso previamente a que el periodista revele a Epaminondas Gonçalves, y de paso a quien lee la novela–, el nombre de Gall, sabemos que escribe, pues se nos presenta un telegrama suyo. Además, sabemos que su escritura tiene algo de poco confiable, en tanto proviene de alguien "que anda pidiendo permiso a la gente de Bahía para tocarles la cabeza" (p. 20). Apuntar esto no es inútil, porque no solo se asiste

a una temprana caracterización de lo que de más singular e identificable hay en el frenólogo, sino también a la posterior y evidente ausencia de esos ejemplos de discursos, limitados a la parte Uno, como la crónica del miope a la pequeñísima parte Dos.

Si atendemos a los testimonios de Vargas Llosa, y a los de sus analistas, de apegarse a su primer plan, habría centrado la acción del libro en la tercera batalla, antes de comprender que la historia debía abarcar no solo las cuatro campañas en su totalidad, sino la ramificación de historias mínimas, derivadas de la historia central. La rápida descripción, casi preliminar, como a modo de síntesis, de los choques armados iniciales y de los protagonistas y actantes secundarios de la novela, alcanza a las cartas y la crónica, relegadas a un espacio de transición a los acontecimientos. La evaluación del papel de la intelectualidad, la escritura y su endeble lazo con la razón y la verdad, que la novela propone, depende en gran medida de esa descripción. De nuevo asistimos a un plan trazado cuidadosamente por MVLL.

Aunque no hablemos de una novela epistolar, es necesario pensar en cómo juegan las voces escriturarias con la incrustación y el enfoque que en la obra hace de ellas el narrador, y sobre todo, con el desarrollo posterior de la trama. La carta, de acuerdo con la útil diferenciación genérica hecha por Bajtín, pertenece como género primario a una esfera de la actividad humana que le da unidad, estabilidad de estilo, y una determinada actitud de respuesta. Una esfera forzosamente letrada en este caso, aunque la oralidad se halle oculta, englobada dentro del modelo de la carta familiar, según se explica más adelante. Dice Bajtín:

> Estos géneros primarios, incluidos en la composición de los complejos, se transforman dentro de ellos y adquieren especial carácter: pierden relación directa con la realidad y con los enunciados reales de otros (por ejemplo, las réplicas del diálogo habitual o las cartas en una novela).[105]

[105] Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros…", *op. cit.,* p. 14.

La necesidad de descubrir ese especial carácter que el modelo de carta personal o familiar –el cual ya impone un límite a la voluntad discursiva del autor–, cobra en las cartas del frenólogo, requiere tener en cuenta los rasgos comunes que el género mismo posee. Sin embargo, si la dialogización de un género secundario, en este caso la novela, acude a los discursos no literarios de la cultura popular, en la opinión de Bajtín, resulta notorio que la incorporación de la carta[106] reduce la relación que ésta mantiene con el mundo vivo, oral, popular. Y es así ya que eso, precisamente, permite revelar la alienación e incompetencia de la figura del escritor encarnada en el miope.

El estudio de Claudio Guillén sobre el género epistolar, "Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad",[107] resulta sumamente importante para entender el papel en él de la oralidad y su relación con el remitente a quien se envía una misiva. También para tener presente la disolución de la carta en lo que él llama "frecuencia del lenguaje metacrítico", que comparte con la novela. Así como los puntos de unión entre la carta familiar "real" y la carta literaria.

Para el académico español, tres categorías atraviesan el género epistolar: la literariedad, la poeticidad y, previamente, el alfabetismo. Éstas, no necesariamente excluyen, al menos en principio, el presupuesto de una comunicación directa y hablada, a pesar de exigir del remitente un dominio del canal escrito. La escritura no se opone a la oralidad, no la deja atrás, sino que la supone, la implica, la contiene. El tono familiar y amistoso, que

[106] Junto con la crónica uno de los pocos recursos que suspenden momentáneamente la participación omnipresente del narrador.
[107] Claudio Guillén, "Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad", en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, Universidad de Zaragoza, núm. 2, 1991, pp. 71-92.

trasciende los fines prácticos, o el adoctrinamiento y la predicación en algunos casos, descansa en ese germen de oralidad hasta el punto de haberse vuelto a lo largo de la historia un manual de buenas maneras y aun de galanteo.

Según Guillén, la identificación de una carta real o fingida entraña una dificultad que provoca, muchas veces, la búsqueda de criterios externos a la escritura para resolver el problema. La poeticidad y literariedad de la carta son desatadas por un "impulso de lenguaje", el cual la dota de apariencia ficticia. El producto es ambiguo, ya que una "fuerza imaginaria progresiva" lleva al redactor a escribir sobre lo que él es, y lo que cree que es. Y para que esto suceda es necesaria una subordinación de la segunda persona participante en el carteo, aquella a quien se escribe, cuya presencia, dice el estudioso, se vuelve borrosa. La literariedad depende de eso: el lector no tiene por qué ser el destinatario.[108] En este punto, mismo donde la suposición de oralidad se compromete, la elaboración epistolar adquiere la forma de una "comunicación solitaria".

Los restos de habla, la tendencia hacia el lenguaje metacrítico que vuelve a la carta un género autoconsciente y a su cultivador un ser que se desdobla, se difuminan en los alcances extremos de la poeticidad. Guillén apunta la presión latente de una nostalgia por la conversación oral en la escritura, un esfuerzo por tratar de apegarse a lo que se diría al

[108] La carta, bajo el análisis de Guillén, debe su polisemia a la puesta en duda de la "pertinencia del receptor". Entre lo que el escritor es y lo que hace creer que es, el otro, aunque desdibujado y ausente, sea el receptor u otro hipotético lector, permite el impulso del lenguaje al que se refiere el crítico español: la "copresencia" del tú para el que el yo escribe permite la multiplicidad del yo epistolar. Tal postulado reafirma los rasgos que Bajtín ve en la carta y que le sirven para rastrear los grados iniciales de dialogismo en la temprana obra *El doble* de Dostoievski: "La epístola se caracteriza por una aguda sensación de interlocutor, del destinatario. Al igual que la réplica de un diálogo, la epístola va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con sus posible respuesta" (Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética…*, *op. cit*., p. 374). De este modo, el género carta es favorable a mostrar la "palabra ajena reflejada" El que Guillén indique que dentro de la novela la carta se vuelve comunicación solitaria no contradice las opiniones de Bajtín, pues –como pasa con su personaje, Dévushkin–, quien redacta una carta piensa constantemente en el otro, y por medio de la reticencia o la palabra humilde, por ejemplo, lo supone contiguo, mirándolo: lo toma en cuenta.

interlocutor si se tuviera enfrente. Pero la incorporación de una carta en la novela, como recurso para entrar en la mente de un personaje, también puede servir para problematizar el hecho mismo de la comunicación:

> ¿Trasmitir a una persona lo que le diríamos si estuviéramos con ella? Curiosamente, quien no suscribiría estas ideas es el novelista que incluye cartas en sus narraciones por el motivo opuesto, es decir, con objeto de suplir lo que sus personajes no osan o no pueden decirse de viva voz.[109]

La ironía, e incluso la mordacidad, detrás de la construcción del personaje del frenólogo, estriban en que él escribe como habla, o por mejor decir, habla como escribe. El desglose de sus preocupaciones revolucionarias rige todo acercamiento a los habitantes del sertón. Gall dice lo que piensa y lo que escribe, de ahí que el fracaso de sus intentos por ser entendido sea especialmente notorio. Las palabras que arroja como si se tratase de unas líneas dentro de una botella lanzada al mar (pues él mismo duda de la existencia de *L´Étincelle de la révolte*), no corren suerte más fecunda en los pobladores que se cruzan con él. No es sino hasta que el Barón de Cañabrava lo aloja en Calumbí cuando el anarquista adopta un trato más confidencial, derivado de la sensación de ser tomado finalmente en serio, aunque sigue dando muestras de dogmatismo, pues continúa considerando a los yagunzos más afines a sus ideas que el hacendado. No habiendo comunicación real y viva con los destinatarios de sus cartas (los otrora compañeros de lucha de una imprenta que él intuye que ya no existe), tampoco se desarrolla una comunicación, provista de rastros o elementos de oralidad, con los sertaneros, los cuales son una imagen para el frenólogo, como lo son aquellos a quienes escribe. La afinidad con el sertón es endeble, a la postre, porque el subrepticio entendimiento entre Gall y el Barón, parecido en extrañeza al del miope y Moreira César, queda por encima del que

[109] Claudio Guillén, *op. cit*., p. 81.

pueden guardar el anarquista y los rebeldes, en su mayoría ágrafos. No por nada éste redacta una serie de cuartillas que entrega al Barón con la encomienda de mandarlas a Europa.

Las cartas de Galileo Gall no pueden ser enunciados de orientación dialógica porque, a pesar de la incierta condición de sus destinatarios, no solo dan la impresión de una comunicación solitaria, pues las pobres, nulas o abstractas referencias a la presencia, cosmovisión y lenguaje de los sertaneros, hacen creer que no quiere hablar con ellos como entre iguales. Además, en la totalidad de la novela –y a pesar de tener como contrapeso, por cada episodio suyo en la primera parte, un segmento dedicado al sertón–, no es respondido con un enunciado que dé cuenta de la cultura hablada que moviliza el Consejero. Por tanto, sus cartas no se ponen en diálogo con la oralidad, cuyos vestigios ha desterrado de su redacción.

Así, el alfabetismo, elemento básico de la carta, es un símbolo, en este caso, de la comprensión frustrada y la distancia insalvable entre dos mundos, así como de la falta de comunicación real, de interlocución. Paradójicamente, la inexistencia del interlocutor alejado que requieren las cartas es casi equivalente a la ausencia de vínculos entre Gall y aquellos con quienes tiene cercanía física.

El único digno, en el mundo de Gall, para recoger y transmitir los misterios de su persona (entre ellos su verdadero nombre ni más ni menos, nunca conocido por los lectores), tenía que ser el Barón, que al igual que Jurema se vuelve una especie de núcleo al que se conectan, sin quererlo, gran parte de los personajes de la obra. Y sin embargo, igual que el nombre y los demás pormenores de su vida oculta, el posible tono familiar –precisamente lo que permite, según Guillén, morigerar la tendencia a la predicación en la carta–, queda fuera de alcance. Su ausencia perturba, pero la insinuación de su existencia, a la par, facilita tomar

una postura escéptica ante las fórmulas con las que Gall trata de hermanos y compañeros a los yagunzos. De la misma forma que las secas cortesías del miope en su crónica –donde maneja el título de "excelentísimo" para cada político implicado en la reyerta a raíz de la derrota de la segunda expedición contra Canudos–, revelan una escritura mercenaria, gris y maliciosa.

Esta depreciación de las cartas de Gall, a la sombra de lo que pudo ser una escritura abierta, solo conocida por un personaje lo suficientemente sensible e ilustrado como para buscar a los inexistentes destinatarios en Francia, coincide con la primerísima impresión del lector del mundo de Galileo, Epaminondas y el miope. El narrador la ofrece en el segmento dos del capítulo I de la primera parte. Las palabras precisas, textuales, de Gall y el miope, el "papelito" que instiga a la adhesión al movimiento consejerista y la nota informativa sobre el viaje de la compañía del teniente Pires Ferreira rumbo a Canudos, son, respetivamente, rechazados o publicados debajo de "los entierros y las misas". Y de alguna manera emparejados a un pequeño mensaje pagado, anunciante de unas "Lavativas Giffoni". La imagen de la escritura en esos breves párrafos es la de una actividad ilusa, egoísta, práctica o limitada a un poder que la degrada.

O bien, la escritura pierde el estatuto respetable en contraposición con el mundo oral, acechante, y sin embargo solo esbozado, en subordinación al desarrollo de los escritores de la novela, que pueden darse cuenta o no de la artificialidad del conocimiento letrado. No es casual que tanto el miope como Gall y el Barón, sientan profundo interés, incluso molestia y perplejidad por los romances vueltos moneda corriente en el habla de los sertaneros, siendo el periodista quien más se deja afectar por el absurdo de querer cubrir la complejidad de los hechos por los medios habituales. El encuentro que tiene con el León de Natuba ilustra la debilidad de las convicciones intelectuales del miope. "La cultura, los libros no tienen nada

que ver con la historia del Consejero" (p. 397), dice en la charla con el Barón, quien se remite a los relatos del catecismo para explicar el comportamiento valiente del padre Joaquím, de ordinario temeroso.

El buscar orientación en referencias de un texto religioso –antes que científico o filosófico como hace Gall–, deriva del encontronazo entre la educación del miope y la del León. "Sé qué es la electricidad", le presume el escriba al miope. También posee conocimientos de astronomía, momificación y física (la ley de Arquímedes), pero con el mismo celo le explica que ha leído devotamente las Horas Marianas y el Misal Abreviado. La denominación del anuncio de las tablas de impuestos en Natuba como "jeroglíficos" que solo son descifrados por el pequeño escriba, lo descubren casi como el detentador de un arte arcano. La superioridad del sabio de Canudos está en la facultad de leer y escribir, no en el conocimiento obtenido de ella, que puede dar el mismo valor a un dato científico y a una frase destinada a convertirse en "evangelio". El periodista lo comprende y ve en esa indiscriminada labor el absurdo de su oficio. La escritura y su predilecto receptáculo, el libro –misal, evangelio o estudio científico–, deja de ser "un sistema de comunicación", derrotado por la dimensión "esotérica" de la letra, para usar palabras de Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire.*[110]

[110] Cornejo Polar encuentra en el paradigmático encuentro, o desencuentro, entre el Inca Atahuallpa y el padre Vicente de Valverde en Cajamarca, en 1532, el "grado cero" de la interacción entre oralidad y escritura en el escenario latinoamericano. La experiencia colonial enfrenta la cultura oral –la voz del inca-, y la cultura escrita –la letra del texto bíblico ofrecido por Valverde en el diálogo frustrado. Sin embargo, el conflicto que deriva en el triunfo de la letra sobre la voz del mundo indígena, "ha sesgado la letra hacia lo sagrado y la ha sobrecargado de dimensiones harto más esotéricas que simbólicas" (Antonio Cornejo Polar, *Escribir en*…, *op. cit*., p. 40). La desvinculación de la escritura y su poder comunicativo vuelve fetiche al libro, cuyo único significado es el poder. La voz se ha quedado sin materialidad para manifestarse. En *La guerra del fin de mundo*, la aparición de una escritura degradada y esotérica sigue representando el espacio triunfante frente a otro tipo de cultura, solo insinuada.

Sin embargo, aunque maltratada, la escritura de los personajes es visible. No leemos-escuchamos las Horas Marianas, los cuentos de los troveros, las arengas del santo, la canción con la cual el León *ojea* a la niña Almudia, y que pervive con su carácter misterioso en el quehacer escriturario del escriba (no muere escribiendo, sino salmodiando un rezo, o quizá la composición embrujadora). No conocemos esas manifestaciones de oralidad en la medida en que tampoco conocemos el "resumen de lo que soy" de Gall y los resultados de las pesquisas que el miope lleva a cabo para elaborar la historia de Canudos. El producto de la transformación del miope es invisible, e invisible es lo que permite llegar a ella, la idea de fabulación que alimenta el horizonte sociocultural de los sertaneros.

Esa facultad de contar e imaginar es, sobre todo, el fondo sobre el que la novela explora el papel de la escritura en la conformación consciente de una verdad poco objetiva. Fondo que se les revela al miope y a Gall y que únicamente es aceptado por el primero. De ahí que nada en la conversación con el Barón se aleje lo más mínimo del programa trazado por el narrador. Por ejemplo, al pedirle trabajo para salvar a su amigo tuberculoso, el miope le confía a Cañabrava que su salvación fue el miedo del Enano, tan "fabuloso" que le dio fuerzas: "Tengo una deuda con él. Me salvó la vida. ¿Quiere saber cómo? Hablando de Carlomagno, de los Doce pares de Francia" (p. 338). La respuesta del Barón, aunque irónica, da en la diana: "O sea que Canudos hizo de usted un periodista íntegro" (p. 338).

El camino de Gall es distinto. El obsesivo celo con el que lucha por hermanar la teoría con la práctica termina por ser en el fondo una lucha desigual en la que la teoría dirige y derrota a la acción. La objetividad es una quimera, la ciencia tiene mayores vínculos con la fe de lo que se creía y no existe oposición entre racionalidad e irracionalidad, porque todos estos elementos enlistados son englobables por la escritura. Ésta, a su vez, es una construcción que

puede ser traspasada por la mentira, la oralidad, la fabulación. Gall se cierra a esa verdad. Los intentos de encapsular el mundo a partir de las normas de la frenología, su deseo por demostrar que el espíritu es una extensión del cuerpo, son resultado de la superioridad que la escritura tiene en el mundo de Gall.

La diversidad racial admirada por el frenólogo en Bahía y descrita brevemente en una de sus cartas tenía por fuerza que ser "un desafío para la ciencia". Y lo desconocido, como la ciencia, requiere ser escrito para cobrar valor: "Lo que oí daría materia para muchos números de *L´Étincelle de la révolte"* (p. 55). Los conceptos necesarios para decodificar la maraña de acontecimientos habrán de apoyarse en la experiencia extranjera: "en el fondo del Brasil, renace de sus cenizas la Idea que la reacción cree haber enterrado allá en Europa en la sangre de las revoluciones derrotadas" (p. 57). La bibliofilia clausura los puentes de Gall con la vida, pero, a diferencia del miope, se aferra a sus referencias inútiles.[111] Por eso vuelve al recuerdo de sus lecturas cuando se imposibilita participar de la oscura comunicación, por ejemplo, entre la Barbuda y el Enano, plena de pleitos y reconciliaciones, con sus propios mecanismos, límites y vericuetos, también en la sombra.

[111] Hugh Kenner elabora varias ideas útiles para explicar el comportamiento del frenólogo y el predominio en la novela de los canales de la escritura personificados en él y el miope. El género de la novela, vista como una máquina del saber, lógica, semejante a la vida, puede pertenecer con facilidad a la categoría de "escritura sin voz", que encuentra en la tradición de Flaubert y Joyce, más interesados en la oración que en el acontecimiento. En esta tradición la novela se construiría siguiendo las pautas del conocimiento enciclopédico. No hay relación entre fragmentos salvo cuando hay referencias cruzadas, a la manera del diccionario: "no se corrigen mutuamente, y ninguna brinda una perspectiva en relación con otro asunto. En consecuencia, no se establece un diálogo" (*Flaubert, Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 27).

Tal vez sería injusto acusar a MVLL de la "ausencia de perspectiva unitaria" a la que se refiere Kenner. Resulta claro que intenta tender puentes entre los distintos escenarios de la obra y guiar la interpretación del lector, en los episodios más reflexivos de la novela, como los de la plática en el despacho del Barón, o a partir de constantes recordatorios de acontecimientos pasados, nombres, o acciones simultáneas y de los juicios que el narrador suelta. Pero si el mundo del Consejero es absolutamente cerrado por misterioso e invisible, no lo es menos el de Gall, con todo su despliegue retórico. Y no lo es porque parte de la construcción enciclopédica a la que tiende el género, que según Kenner, descansa en personajes creados para hablar como se habla en los libros y representar al hombre adiestrado en una cultura "totalmente topográfica".

J.J. Armas Marcelo indica una constante de la novelística de MVLL, en ocasiones pasada por alto o trabajada un tanto menos que la idea del "flaubertismo" de la disciplina del autor y de la recurrencia de personajes que escriben: si algunos personajes adolecen de la enfermedad de la escritura, o de la rebeldía y el ansia de poder, es porque antes que nada leen vorazmente, literatura o no:

> La teoría literaria de MVLL se ha ido desarrollando a lo largo de los años. Sus lecturas infantiles y juveniles descansan sobre la base de algunos nombres conocidos, que se repiten en declaraciones, artículos e, incluso, en la devoción que MVLL atribuye a algunos de los personaje de sus novelas por estos autores.[112]

El periodista miope, admirador de Víctor Hugo, se une al grupo de Alberto Fernández y Cayo Bermúdez, lectores de novela erótica y pornografía; y de Fonchito, cuyo libro de cabecera es una novela de Dumas. Al mismo grupo de personajes lectores pertenece Galileo Gall, con la excepción de que sus lecturas, sobre todo filosóficas y médicas, obliteran más crasamente su comercio con los otros. Cada autor evocado por él sale en su ayuda cuando se hace patente la incomprensión del mundo que lo rodea y la burla o indiferencia de sus interlocutores.

Claudio Guillén previene que la carta no "reproduce un diálogo parcial o completamente, excepto cuando se cita",[113] a la par que indica la recurrente trasformación de la misma en comunicación solitaria y la intensificación del efecto de silencio y represión de lo oral que los novelistas generan al incorporar a sus obras el intercambio epistolar. Gall lee el relatorio de fray Joao Evangelista y de viva voz escucha los pormenores de su visita a Canudos, pero se le cita poco y, sin dejar de hacer mofa de la mojigatería del sacerdote,

[112] J.J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Editorial Norma, Colombia, 1991, p. 336.
[113] Claudio Guillén, *op. cit*., p. 80.

salpimienta su testimonio con los autores que le son caros. Apela a Bakunin y a Montesquieu, "alguien que no era de los nuestros", para demostrar que la revuelta tenía una naturaleza por encima de la ignorancia y el fanatismo religioso. Del ruso toma la defensa del potencial revolucionario de los presos y delincuentes, y del francés la confianza en la existencia de un reducto de razón aun en las mentes primitivas.

Curiosamente, y para ahondar en la miopía y torpeza de Gall, sabemos, gracias a la peculiar forma de focalización interna, que recurre a los ejemplos y citas provenientes de la lectura aun cuando no escribe. Así, el tercer segmento del cuarto capítulo de la parte Uno ofrece un ejemplo valioso. Gall espera en una pensión de Queimadas a que se cumpla el plazo para viajar con Rufino hacia Canudos. Impaciente, atisba por una ventana la feria celebrada por el partido autonomista y la indiferencia de los pobladores: "Saben lo que hacen, son sabios" (p. 64), piensa. Y acto seguido, para obligarse a pensar en "cosas objetivas", comienza a hojear un manoseado libro de Proudhon: *Systéme des contradictions*. O bien, el lector puede distinguir una de estas citas sin lectura cuando se describe la inmensa incomprensión entre Gall y el guía Ulpino, quien termina entregándolo a Rufino. Ulpino no puede entender que Gall sea indiferente con Jurema, siendo que él la robó para sí, de acuerdo con los códigos no escritos del honor y la hombría. Por su parte, el frenólogo intuye lo ocioso de las explicaciones y vuelve a las urdimbres letradas de su mente: "El Consejero había utilizado la superstición religiosa para soliviantar a los campesinos […] La religión era, en el mejor de los casos, lo que había escrito David Hume–, un sueño de hombres enfermos" (p. 255).

Gall se contradice, o cree en dos tipos de sabiduría: la manejada por el Consejero, tan hábil para encauzar los impulsos beatos de los desheredados hacia la revolución añorada, y la de aquellos, intuitiva, práctica, que los hace merecedores del elogio más bien indulgente,

paternalista, que lleva al frenólogo a la certeza de que ahí reside la verdadera política. Desde luego, Gall se acomoda en la primera sabiduría, la del mando persuasivo del Consejero, quien disfrazaría la verdad para acercarla a los humildes. O se mueve como si quisiera emparejarse con ella. La otra sabiduría, mientras avanza la novela, parece significar cosa muy distinta para el siempre iluso personaje, cuya visión de sí mismo no dista de la que el miope mantuvo antes de hacer examen de conciencia. Usando el indirecto libre, el narrador nos introduce en la cabeza del periodista en el segmento dos del capítulo VI de la parte Tres: "¿Cómo había llegado a meterse en esta trampa, de la que no iba a salir, creyendo que así ponía un granito de arena en la empresa de desbarbarizar el mundo?" (p. 282).

El tono familiar del frenólogo no logra superar el afán por abstraer y catequizar. De modo alguno es galante o persuasivo, pues el impulso de lenguaje –para recuperar los términos de Guillén–, no esconde una elaboración de la oralidad, ya que se ejercita en la conciencia retórica de su escritura, útil solo para sí. El lector, a diferencia del personaje, es invitado por el narrador, en el segmento biográfico de la vida de Gall, para leer sus cartas e interpretar sus acciones como las de alguien que vivió escuchando los adiestramientos políticos de su padre como si se tratara de cuentos de hadas. El reto de enfrentarse a lo desconocido –la comunicación sertanera–, o lo olvidado –la fuerza de las pasiones–, no pasa de ser un pequeño adorno, una adición a la trayectoria intelectual, jamás removida en sus cimientos: "Otra novedad, compañero. Pensó: El destino quiere completar tu educación antes de que mueras, infligiéndote experiencias desconocidas" (p. 126). El sueño ilustrado permanece.

La ausencia de dialogismo de *La guerra del fin del mundo* no está necesariamente en los conflictos o dificultades del diálogo formal, en el sentido de prosecución de réplicas, de las charlas resumidas o presentadas como discurso directo, regido o no, entre Gall y Rufino,

Ulpino y Jurema. Ni hay atisbos de cruces entre horizontes socioculturales en el trato mantenido por Gall, el Barón, Gonçalves o el miope, en primer lugar porque pertenecen al mismo bando ilustrado de la escritura. La consecuente búsqueda de algo distinto del dialogismo debe su realidad más patente a la oposición oralidad-escritura, donde solo se visibiliza la imagen de un extremo para visibilizar y realzar los conflictos del discurso del otro.[114]

De ahí que, más allá del diálogo formal, los discursos del Consejero y el Enano no estén objetivados, y mucho menos relativizados; carecen de enunciados elaborados acorde con un género primario sensible a la vida popular, espiritual o festiva, para polemizar con los enunciados del mundo letrado. En este sentido, además, cabe puntualizar que los giros del lenguaje que colorean el discurso del narrador de la novela, cuando focaliza o semifocaliza

[114] Francoise Perus enfatiza en "Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana" (2009), la importancia de tener presente el trasfondo sociocultural de los géneros discursivos para entender la configuración de las voces- conciencia en el enfoque de Bajtín. A partir de éste se individualiza y materializa, o bien, se objetiva una voz, a la que los géneros primarios dotan de una "dimensión social y típica", y dependiendo de la orientación, monológica o dialógica, que le dé la voz enunciativa, será independiente y autónoma o imagen preestablecida subordinada a una fuerza mayor. La configuración dialógica de esas voces, en el plano del estilo que abarca el de la composición de los enunciados aún monológicos, se juega en el trasfondo de las esferas sociales y los contactos que éstas, a través de los géneros luego elaborados por los secundarios, mantienen entre sí: "si bien teóricamente al menos toda ficción puede acercar y confrontar en su propio ámbito mundos que, fuera de él, se hallan separados y distantes, y propiciar así formas de acercamiento y dialogismo inexistentes, incipientes o endebles en el mundo real, estas formas de acercamiento ficticias no dejan de ser tributarias de la materialidad y las resistencias propias de los materiales traídos a dicho ámbito" ("Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana" en *Tópicos del seminario*, núm. 21, México, 2009, p. 185).

Ahora bien, si tanto Bajtín como Guillén han indicado el sedimento o la base oral del género carta, aun cuando no es literatura propiamente dicha, y la pérdida de esa base cuando es incorporada a un género culto como la novela, resulta significativo que en *La guerra del fin del mundo* no haya una respuesta, a través de la elaboración de géneros orales, sermón o cuento popular, a los enunciados de Gall y el periodista miope. No existe intercambio en la modelación de un mismo objeto, compartido por los representantes de la cultura letrada y la oral, que podría ser la crítica a la idea de República o la definición de la revuelta armada. Los sertaneros no alcanzan el estatuto de voz-conciencia porque no parecen estar moldeados a partir de las ideas que portan. En palabras de Bajtín, no son una "visión discursiva", pero sí personajes acción. Basta recordar, para ilustrar lo anterior, la fugaz entrevista que el bandido Pajeú mantiene con el Barón, en la que aquél le explica a éste que no necesita leer la Biblia cuando el Consejero ya lo ha hecho. En ningún momento el lector presencia la cosmovisión o ideología de quien genera las ideas o perfila los valores que siguen los sertaneros, lo que hubiese aportado un matiz de contraste ya que no sólo sería orador, sino también lector.

la narración en un personaje –como la definición del sol como una bola roja en el cielo–, son recursos lingüísticos bastante eficaces. En cuanto a esto, ya indicaba Bajtín, en su estudio sobre Dostoievski, que las novelas de Tolstoi y Turgueniev contienen, respecto de las del autor de *El doble*, un mayor número de lenguajes sociales y una marcada orientación al habla, con el fin de animar el estilo monocorde del narrador, pero no así un ángulo dialógico, orientado a la palabra ajena.

El narrador decide no incorporar algún fragmento del mencionado una y otra vez romance de Roberto el Diablo, o un ejemplo aunque fuese al bies de las fiestas recordadas por el miope cuando escucha un sermón del Consejero: los candomblés, que tanto lo llegaron a impresionar. Y hay absoluta premeditación y sistema en esa estrategia y en el esfuerzo por ocultarla, que hacen pensar a académicos como Leopoldo M. Bernucci que el "refinado" gusto de MVLL por la tradición oral, concentrado, en este caso, en la leyenda del criminal reintegrado al mundo, se aprovecha como "transposición temática y estilística que repercute en la escritura de la novela".[115] La disposición de la novela, para Bernucci regulada por las imágenes bíblicas o de costumbres de raíces medievales como la idea del honor, redunda en un modelo apocalíptico de tragedia inminente.[116] Por otro lado incide en la dinámica que rige las relaciones entre seres humanos, pero también en "la estructura global de la obra".

[115] Leopoldo M. Bernucci, "*La guerra del fin del mundo* y la Edad Media actualizada", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* Colegio de México, XXXVIII, núm. 1, México, 1990, p. 367.

[116] Para William Rowe, las primeras cuatro novelas de MVLL acusan una crítica de la destrucción social y el fracaso de la individualización, aunque apunta una diferencia de grado en la experimentación formal que permite, o no, una distancia de lo que llama un "estado de inocencia", ahistórico, de los personajes. Rowe asegura que detrás de la estructura constituida por la variedad de sus voces, la primera novela de MVLL esconde una "omnisciencia encubierta, que produce el phatos seductor dentro de una modelación trágica de los hechos" (*Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural,* México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 103). La pérdida de la inocencia, derivada de una rendición ante los mecanismos del poder y la violencia, significa la renuncia a "nuevas posibilidades de respuesta". *La guerra del fin del mundo* vuelve a ubicarse en un lugar crucial en cuanto al recurso de la piedad y la modelación de un mundo trágico o apocalíptico, según el término de Bernucci. Lo es porque la pérdida de una inocencia inicial solo se reserva a una parte de los personajes de la obra. La tragedia del descubrimiento de verdades amargas y la asimilación de la violencia

Lo interesante de los análisis de Bernucci está en que él mismo precisa indirectamente que la elaboración de la oralidad, que según su opinión mantiene la fuerza de "su poder discursivo", en el fondo puede ser más temática que estilística. Acierta al distinguir en la novela dos sistemas de representación, uno verbal y otro gestual. Por un lado están los diálogos y declaraciones de los personajes, por el otro, lógicamente, los gestos que evidencian los códigos morales del medioevo, como la obsesión de sobajar físicamente a un enemigo poniendo la mano en el rostro (Rufino), u orinándolo (Geraldo Macedo con el Alférez Maranhão, al final de la novela). La elaboración de la tradición oral, a diferencia de las imágenes bíblicas, no puede ser explícita, por ser, precisamente, elaboración. Los personajes ligados a esa tradición son representados en buena medida desde el sistema gestual, mientras que Gall y el miope son representados como seres sobre todo verbales.

Pero hay algo más. Dice Bernucci, acerca del aprecio de MVLL por la cultura oral:

> Se remonta a sus lecturas pretéritas y estudios sobre la novelas de caballerías que marcaron época durante sus primeros escritos de crítica literaria, lecturas que, como se sabe, también le han dado a él la oportunidad de desarrollar presupuestos teóricos útiles sobre la llamada "novela total" y la ficción en general. Sin embargo, si hay algo de novedoso en todo eso, estaría en el hecho de que el escritor descubrió geográficamente este tipo de tradición oral durante las investigaciones que en 1979 hizo en Brasil para la elaboración de *La guerra del fin del mundo.*[117]

A MVLL le interesa la oralidad en lo que tiene de manipulable. Vuelta un elemento esencial en la configuración de ingredientes de la novela total y en los productos literarios que

circundante del miope, el Barón y en cierta medida Gall, y algo menos Joao Abade, no es la tragedia del grueso de los sertaneros. La visión trágica de la obra les depara otros conflictos, y por tanto los aparta del problema de la individualidad que lleva a los otros personajes a una reconsideración de sus creencias que de cualquier modo es solo tentativa, al final derrotada. Y esto es importante, pues al hacer hincapié en la incertidumbre o el carácter incompleto de las imágenes y destinos de aquellos que descuellan de la inocencia general del sertón, la atención hacia la figura del narrador se fortalece.

[117] Leopoldo M. Bernucci*, op.cit.,* p. 372.

luchan por alcanzarla.[118] El descubrimiento de la oralidad efectiva, real y viva viene a completar o intensificar la fascinación obtenida a través de las lecturas de obras como el *Tirante el blanco.* Novela total, la de Martorell, antes que nada porque incorpora una dimensión mítica e irreal al mundo narrado, que en la obra realista de MVLL solo puede aparecer acotada o reducida a una obsesión o fantasía de los múltiples personajes lectores-escritores.

Cuando Gall reflexiona en torno a los relatos de los troveros en el estremecedor segmento dos del capítulo cuarto de la parte Tres, donde el frenólogo renuncia a congraciarse con Jurema, se encuentra, en Algodones, a un santón que se dirige con su séquito a Canudos, y piensa orgullosamente en un artículo escrito por él en Barcelona: "Contra la opresión de la enfermedad". Al final del apartado, los cirqueros encuentran en el pueblito de San Antonio un escuálido "auditorio de pesadilla". Gall, emocionado por el recuerdo traído a su memoria gracias al sermón del profeta que promete al Enano una nueva vida libre de taras corporales, pontifica a los pobladores. Vuelve a deslizarse de su interés por la tradición juglar –invisible para el lector, como las palabras del profeta anónimo-, a los ideales excitados de su escritura. Algo parecido ocurre con el Barón de Cañabrava después de oír hablar al miope de los cuentos del Enano:

[118] Ya advertía Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*, que el novelístico es el menos oralizable de los géneros. El peligro de la macrosíntesis, es decir, de constituir un espacio homogéneo armonizante que abarque y atenúe los dilemas históricos de los que trata, lo acompaña, sobre todo si se toma en cuenta que es un género que de suyo tematiza "la urgencia de la formación de un público lector" (Antonio Cornejo Polar, *Escribir en…*, *op. cit*., p. 112). La carrera altamente autoreflexiva y autoreferencial de MVLL aprovecha la significación del mundo oral para nutrir sus exploraciones teóricas sobre el valor de las facultades narrativas, luego reflejadas, precedidas o no, por sus exploraciones literarias, como la novela *El Hablador* (1987), por ejemplo. La formación de un lector idóneo para su propia obra o adecuado a su propia visión de la literatura, meta fijada doblemente como ensayista y autor de novelas, encuentra en la utilización de las imágenes de personajes lectores-escritores la manera de continuar con la elaboración teórica y temática de su público. Así, los protagonistas de *El Hablador* y *La tía Julia y el escribidor* son atraídos por manifestaciones primitivas de narración –los mitos machiguengas y los sórdidos radioteatros–, que a la postre son parte del combustible que los ayudará a pulir su cruzada íntima, la escritura literaria profesional.

> recordó al profesor Thales de Azevedo, un académico amigo […] se quedaba horas fascinado oyendo a los troveros de la ferias, se hacía dictar las letras que oía cantar y contar y aseguraba que eran romances medievales, traídos por los primeros portugueses y conservados por la tradición sertanera (p. 338).

La reiteración de la escritura que aprovecha el canto o la leyenda, las mutaciones de la misma oralidad y las del paso a la letra, alcanzan en el penúltimo segmento una dimensión de metáfora que define la poética de la *La guerra del fin del mundo* y sus mecanismos de representación. Ahí, Antonio el Fogueteiro, quien ha salvado la vida al término del combate fingiendo estar muerto, relata a los hermanos Vilanova, periodista y compañía, los detalles trágicos de la tregua negociada por el Beatito. El padre Joaquim, Joao Grande y, en especial, Joao Abade, reaccionan enloquecidamente a la medida y disparan a las mujeres, ancianos y niños que se acercan a los soldados para salvarlos de la condena espiritual. Antonia, mujer de Antonio, lo enerva al sugerir el regreso de la parte maligna de Abade y la conversación se detiene en el dilema del remordimiento: si Abade habría llorado al sacrificar a los desvalidos. Entonces, el Enano, sumido en los delirios de la tuberculosis, interviene para asegurar que él vio el llanto de Abade cuando éste escuchó la historia de Roberto el Diablo. Al decirlo, sin transición alguna, la narración se retrotrae al pasado para revivir la escena. Joao Abade, herido por escuchar nuevamente la leyenda, interpela agresivamente al Enano, preguntándole las razones detrás de las maldades cometidas por el que mataba por goce. El Enano, temeroso, le responde con timidez: "No sé, no sé […] no está en el cuento", aunque poco antes lo había corregido, recordándole que Roberto no era hijo de Rey, sino hijo de Duque: "con una seguridad que provenía de toda una vida contando esa historia que ya no se acordaba cuándo ni dónde había aprendido, y que él había llevado y traído por los pueblos, referido cientos,

miles de veces, alargándola, dramatizándola, de acuerdo al estado de ánimo del cambiante auditorio" (p. 520).

Por demás señero es que, sistemáticamente, sea más explícito de nuevo lo contingente al acto de contar la leyenda, lo que lo acota y juzga, pues se describen los gestos del sufrido cirquero, como solo por gestos sabemos realmente de Rufino y su drama. No se muestra la materia discursiva, el discurso en sí. Y de la misma forma que el origen, el final del cuento es un terreno manipulable de acuerdo con el ánimo del auditorio: Roberto el Diablo descubre ser heredero de un reino o busca la paz en un convento. El Enano tiene la potestad de hacer modificaciones, pero de ningún modo de interpretar o responder a lo que, finalmente, solo corresponde al gran narrador de la novela, semi-invisible. El ocultamiento de la historia y su carácter fragmentario, sumado a la negación de su sentido a los personajes, desemboca en el final ambiguo de la obra. Nadie conoce el paradero de Joao Abade o de su cuerpo, y la explicación de la anciana legañosa –"se lo llevaron al cielo unos arcángeles"–, tiene la validez de todas las posibilidades del cierre argumental que se imaginen, al igual que la leyenda de Roberto el Diablo.

3. 2. La crónica, los nombres y la vista

Como parte de una muy cuidada lógica que marca un juego de distancias y similitudes entre el narrador y sus personajes, entre ellos mismos, y entre un lenguaje oculto de insinuado carácter oral y el lenguaje de las posibilidades de la creación literaria, la facultad de la percepción es problematizada hasta tocar una nueva arista en la crítica de las verdades absolutas. Por ende, si el estatuto de verdad se pone en duda, la capacidad autorreflexiva

coincide con el grado de presencia verbal que algunos personajes ostentan, al ser distanciados por el narrador de la unidad que guardan con su entorno, con sus creencias y consigo mismos. La lógica de la novela, entonces, se sigue sirviendo de las estrategias descriptivas y de los mecanismos de ocultamiento para encadenar el problema de la vista con la crítica del lenguaje, las posibilidades de la invención y el absurdo de la búsqueda de explicaciones objetivas. Así, se verá que el género de la crónica, como el de la carta, cumple en la novela un papel que intensifica su postura esencialmente irónica y escéptica.

Bastante se ha abundado sobre el problema de la percepción y la puesta en duda de las capacidades de la vista en *La guerra del fin del mundo*. Pero es necesario añadir o reiterar que ese elemento de la obra está profundamente ligado al tipo de descripciones físicas, antes que morales, de los actantes. Descripción en la cual la mirada parece sobresalir como un instrumento de dominio. Alonso Cueto ve, desde el comienzo de la novela, en la preponderancia del cuerpo, sus atributos y usos, un homenaje –aunque tal vez la palabra "guiño" sería más precisa–, a las prácticas frenológicas de Galileo Gall: "El inicio de *La guerra del fin del mundo* […] asimila las acciones a la apariencia física del protagonista. Uno no puede imaginar al Conselehiro sino como un hombre con el aspecto que describe. La descripción es una premisa de su conducta, de la narración".[119]

El retrato de este hombre cuyos ojos "ardían con fuego perpetuo", corresponde, según Cueto, a una estructura novelesca clásica, en la cual las acciones de los personajes siempre proceden a su descripción física, y que toma por modelo la apertura del Quijote. El crítico peruano acierta, además, al decir que esa descripción, en el caso del Consejero, lo enrarece,

[119]Alonso Cueto, "Las novelas de Mario Vargas Llosa: una teología del poder", en *Estudios públicos*, núm. 122, Santiago, 2011, p. 580.

antes que lo familiariza con el lector. El que la descripción encuentre y enuncie en los primeros párrafos su propio límite vuelve automáticamente inexplicable la cuestión del poder que ejerce la vista sobre los que se posan dentro de sus dominios, sin necesidad del lenguaje. Ergo, el único acercamiento posible hacia su persona será descriptivo en lo superficial o, indirectamente, a través de aquellos que son objeto de su visión.

Extendiendo sus opiniones, Cueto indica la constante vargallosiana del uso del cuerpo como una medición del grado de poder de cada personaje central, y por tanto, de cómo la lucha por detentar el poder o resistirse a él es esencial en ese mundo que exige ubicación en el mapa de la violencia omnipresente. El manejo específico del abuso sexual en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) o *Elogio de la madrastra* (1988), según él, lo ilustra: "Desear, poseer y violar un cuerpo ajeno se convierte en un acto de afirmación. El cuerpo de la víctima de ese modo es un registro del poder, una evidencia de su posición en el universo".[120]

Si se traslada a nuestro tema la línea de pensamiento de Cueto, puede decirse que en *La guerra del fin del mundo*, aunque la violación sigue siendo un elemento frecuente, las coordenadas del cuerpo como un instrumento para emplear o recibir el poder se intensifican en la seguridad, y casi la magia, de la vista. Quienes ven a los otros son dominadores, quienes son vistos, corren un mayor peligro de ser dominados. Pero si el poder –encarnado por el Consejero, y en menor medida por Moreira César o Epaminondas Gonçalves, todos personajes sin intimidad en la obra–, solo puede ser cercado por la descripción física, la indefensión o el miedo ante la mirada del otro otorga un privilegio (que se vuelve verbal),

[120] *Ibídem*, p. 584.

para el narrador y para los personajes mismos. Y esto se ve, sobre todo, en el periodista miope.

En *The living eye* (1961), Jean Starobinski[121] considera a lo que llama "la mirada fija" como un exceso en busca de emancipación de las limitaciones de la vista natural, siempre insatisfecha. La mirada concupiscente, ávida de tocar lo que se encuentra detrás y más allá de las apariencias, desea lo que no le es dado en los objetos. Así, no le basta coleccionar imágenes: intenta establecer relaciones con ellas. La mirada geométrica, una faceta de la mirada fija, por ejemplo, violenta la experiencia natural de la visión. Es ansiosa, desea, quiere hablar, y su naturaleza insaciable permite a la conciencia sustraerse del cuerpo. A Starobinski le interesa la escritura que es una variante o que nace de una mirada en constante crítica de los datos primarios. Considera que los ensayos de su libro buscan centrarse en el mundo de la mirada que sufre una metamorfosis en la coyuntura que lo relaciona con otras conciencias humanas, cuyo papel muchas veces es solo el de ser vistas: "By refocusing on distant objects (whose fate is often merely to be glimpsed) consciousness begins by transforming itself".[122]

De entrada, Galileo Gall no cree corregir lo que ha visto, lo evidente para sus ojos es lo que hay de natural en las acciones de aquellos con quienes se encuentra. No hay margen de error para él. La experiencia política y práctica que cree nacer de su incapacidad para la imaginación y lo contemplativo –pues a él también le han auscultado la cabeza–, lo convierte en un vidente acreditado que no persigue lo inexistente y se remite a lo concreto: un rebelde completo y consciente frente a los bandidos, rebeldes "a ciegas", desde su concepción. Por supuesto, la construcción del personaje dice otra cosa.

[121] Jean Starobinski, *The living eye*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1989.
[122] Jean Starobinski, *op. cit*., p. 7.

El Barón de Cañabrava, que podría pasar por un portavoz de MVLL, tiene al frenólogo por alguien que ve con los "ojos" de las ideas. La remisión hacia las referencias de la escritura, ya mencionada anteriormente, le impide encontrar la verdad oculta, oblicua, indirecta de los objetos que lo fascinan. Su equivocación ni siquiera llega a ser invención porque traduce lo que ve con claves de escritura, que a su vez lo esconden de la mirada ajena, negándole la más mínima oportunidad de un diálogo genuino con sus "hermanos" de Canudos. De hecho, al considerarlos "ciegos" en su búsqueda por un mundo donde puedan vivir libres, no necesariamente posa sus ojos en ellos, y les niega la posibilidad de ver a menos que lo escuchen. La mirada fija de Gall, si pensamos en las meditaciones de Starobinski, jamás se acerca a una transformación que amplíe su conocimiento del mundo porque carece de la sensación de concupiscencia que lo obligue a relacionarse afectiva y efectivamente con los otros: seres no vistos y, por tanto, carentes de capacidad para responder y mirar a su vez, a sí mismos y a los demás. Su nombre, por si fuera poco, es una referencia a su visión solipsista; las implicaciones de su elección dan luces sobre el principio de construcción del personaje, pues, como lo indicó Roland Barthes, un nombre debe cuestionarse como un símbolo cargado de espesor semántico.[123]

Para Starobinski, el temor a la mirada fija acompaña al problema del nombre propio. Dice, cuando analiza el uso elaborado de seudónimos por medio de los cuales Stendhal intentó sobrellevar sus complejos físicos y su ambición de fama y amor: "He destroys the

[123] Fijando la atención en ese detalle, se comprueba la relevancia de la búsqueda que ensayara Barthes sobre la toponimia en Proust, en el texto dedicado al autor, "Proust y los nombres", presente en *El grado cero de la escritura* (1972): "Poseer el sistema de los nombres [es] poseer las significaciones esenciales del libro" (Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2011, p. 125), escribió el crítico francés, interesado en encontrar conexiones entre los intereses de Proust y las reminiscencias del narrador de *En busca del tiempo perdido*. Rastrear la lógica del nombre propio, concluye, permite acceder a la "sintaxis profunda" de la obra, pues su estructura coincide con la de ésta. De cierta manera, en la novela de MVLL hay también un plan insinuado por los nombres de algunos personajes, como se desarrollará en siguientes cuartillas o, para decirlo en términos de Barthes, un "acto de federación" en ellos, que se afana en la unidad del relato.

name that leaves him feeling vulnerable in the part of himself that reflects the onlooker´s gaze".[124] El nombre que nos imponen al nacer nos entrega a la conciencia y a la mirada ajenas. El seudónimo elegido por quien Starobinski llama "el egotista", le permite ver sin ser visto. Invita al otro a la aventura de la mirada, pero él ya se ha dado, además, una entidad verbal.

A diferencia de los seguidores del Consejero, cuyos nombres han sido impuestos, Gall elige el suyo inspirado en el padre de la frenología, Franz Joseph Gall. La entidad verbal que se da a sí mismo le permite elaborar una relación con el lenguaje distinta a la de los sertaneros. Estos ven en sus nombres, en toda palabra que emite el Consejero, la verdad última, el signo mágico, insustituible. Para el embozado Gall, "los nombres no importaban, eran envolturas, y si servían para que las gentes sin instrucción identificaran más fácilmente los contenidos, era indiferente que en vez de decir justicia e injusticia […] se hablara de Dios y del Diablo" (p. 255). El problema de Gall –y este punto puede ser una de las manifestaciones de la teoría del yugo de la historia de MVLL–, es que sigue creyendo en la existencia de una verdad evidente, derivada absolutamente de los sentidos. Finalmente, no se puede acceder a la verdad por medio de la mirada fija, insatisfecha, porque no está oculta salvo por los nombres. Él se oculta con su seudónimo como un conocedor de las teorías que pueden endulzar una realidad amarga o cruda con palabras que seduzcan a los interlocutores. No hay, pues, crítica de la vista.

Mirar sin ser visto es algo que podría decirse del Consejero. Ya se ha mencionado el parecido entre Gall y él, pero esa relación no reside en el mero hecho de que se les llame idealistas por parte de otros personajes. Resulta forzoso indicar su principio de conformación

[124] Jean Starobinski, *op. cit*., p. 81.

más que alimentar reflexiones generales sobre el fanatismo, muchas veces encauzadas por el mismo MVLL, lo que astutamente desvía la atención del modo como elabora la construcción de personajes (de otro modo, el artificio quedaría comprometido). En ese sentido, el autor se vuelve a presentar como alguien más complejo cuando no se reducen sus obras a una opinión política o meramente coyuntural, aunque su quehacer literario pueda coincidir, en un nivel profundo, con esas opiniones.

En "*La guerra del fin del mundo* y la Edad Media actualizada" (1990), Leopoldo Bernucci supone un parentesco entre la novela y el romance de Roberto el Diablo. El manejo biográfico de las vidas de João Grande y João Satán traza para el crítico líneas que conectan la estructura novelística con las de la saga, la leyenda e incluso la hagiografía, debido a que sugieren su intertextualidad con las historias medievales y la "noción de oralidad" que se adjudica a los habitantes del sertón. Ahora bien, si se atiende a la muy notoria estrategia de la reiterada presentación de los personajes como si fuera siempre la primera vez que el lector se encuentra con ellos, fácilmente podría convenirse en que la novela se sirve de componentes de los géneros orales referidos por Bernucci. Sin embargo, es justo recordar la ausencia de elaboración visible de un discurso oral del Consejero para reconsiderar algunos puntos. Como botón de muestra sirve rememorar que en el primer segmento del capítulo IV de la parte Uno, unas cuantas líneas del santo, escuetas, en discurso directo regido –"Que levanten las manos los ricos…"–, terminan en una intensa metáfora fuertemente visual, enmarcada en claroscuros que la realzan: "En las sombras chisporroteantes emergía entonces, de entre los harapos y los cueros y las raídas blusas de algodón, un bosque de brazos" (p. 58).

La subordinación de esa noción de oralidad a imágenes poderosas pero silentes vuelve más certero el canal de análisis de Alonso Cueto. La repetición de datos ya descritos

con motivo de recordar al lector hechos pasados participa tanto de la estrategia narrativa de modelo clásico, quijotesco, que enfatiza la descripción física de los personajes, como de un empleo del lenguaje de las narraciones populares. Y referirse constantemente a los personajes desde sus atributos, rarezas y defectos, ya se ha dicho, abre posibilidades distintas para cada uno, en concordancia con la propuesta de la obra.

Los sertaneros reciben un nombre y aunque sienten la presión de las miradas de quien se los ha impuesto (el santo), éstas consiguen la suspensión de su conciencia. Todos los personajes se sienten queridos porque se reconcilian con la fealdad, la pobreza y demás estigmas corporales. Son unidad con su físico y su visión, de ahí que en ocasiones crean ver lo profetizado, no duden de esas imágenes y, por ende, no tengan una entidad verbal tan intensa, como sí la tiene el frenólogo. Éste, por otro lado, evita el requisamiento de la mirada ajena. Solo tiene un atisbo de autoconciencia física después de violar a Jurema, cuando se dice que él es lo atroz para ella. Un momento que no atañe a su físico, que sorprende a quienes se encuentra. Así como la muerte lo espera mucho antes de que termine la novela, Gall queda suspendido también en lo tocante a sus privilegios dentro de la historia: ve pero no siente que es visto, o niega saberlo, y no deja espacio para la potencia creadora de la mirada fija del otro. Si la voz en *La guerra del fin del mundo* nace de una particular consciencia del físico y las pasiones propias, los límites del deseo de la vista fija, que forzosamente trascienden al dato primario, tan perseguido por Gall, limitan también los alcances de esa voz.

No queda fuera de esta lógica el sentido de las relaciones de Jurema con Gall y el miope. Aunque no tenga mayor presencia discursiva, la actitud indiferente de la esposa de Rufino hacia su agresor da una pincelada que completa el aislamiento y la soledad de quien no se deja penetrar por los otros. El caso del miope vuelve a ser distinto, ya que, radicalmente

y por su nombre mismo, él no tiene una vista confiable, y perdiendo los anteojos no solo queda ciego, sino a merced y consciente de todas las miradas.[125]

La desorientación final del miope da cuenta del papel del lenguaje auto-otorgado de quien no puede abarcar las imágenes perdidas, los hechos directos. Cuando el periodista recuerda los motes con los cuales calumniaba a los rebeldes – "caníbales del sertón", "tarados del alma", etcétera–, avala la operación manipuladora a nombre de la supervivencia del tema Canudos: "Pero esos adjetivos eran preferibles, al menos la gente pensaba en eso" (p. 341). O en otras palabras, la campaña de memoria iniciada por el miope está destinada a la derrota si se plantea en términos de veracidad y fidelidad a los acontecimientos. Servirse de la truculencia de la última noticia sobre la guerra –la visita de una médium al escenario del combate–, o la irónica consideración de un cariz divino detrás de la matanza, abona a la diatriba de Moreira César contra los intelectuales, que no parece ser, por cierto, la del autor de la novela en su faceta de intelectual.

La diametral distancia entre el miope y Galileo Gall es la misma que guarda con el jefe del séptimo regimiento, y toca, desde luego, al problema de la mirada. Moreira César asegura que los intelectuales, aunque útiles, son peligrosos por su tendencia a "usar las mejores ideas para justificar las peores bribonadas" (p. 209). Esto lo dice alguien que, en el lecho de muerte, increpa a sus tenientes lamentándose de las mentiras inevitables también

[125] Resulta de capital relevancia para ahondar en el problema de los nombres en la obra de MVLL, el estudio de Elvire Gómez-Vidal, "Poética de la figura femenina en la obra de Vargas Llosa" (en *Mario Vargas Llosa. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez [coords.], Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, México 2010), en el que la autora asegura que el diseño de los personajes femeninos permite la anuencia de meditaciones sobre la esencia de la ficción. Sus nombres (Urania, La Musa, Teresa), monstruosidades semánticas como decía Barthes, no serían casuales, pues "vertebran" la estructura de la narración. En *La guerra del fin del mundo*, a la endeblez del periodista –cuyo nombre que es su oficio, y por tanto su esencia comprometida cuando no se le permitirle ejercerlo–, se contrapone el nombre de Jurema, planta ruda y rígidamente aferrada a la tierra: el personaje es tan inextricable como el sertón.

alimentadas por él a nombre del bien mayor: la República. César baja por un instante su máscara, pero jamás se vuelve cercano al lector. Es tan inescrutable como el Consejero y, a su modo, Gall. De ahí que las mirada dirigidas, con un brillo compasivo, a los hambrientos de la estación de Queimadas o al pequeño grupo de seres raquíticos encontrado durante la marcha, al que hace una venia, no rompan la barrera de la vista primaria. Si veía algo más, o se sentía visto, no lo sabemos.

Aunque los tres personajes mienten, lo confiesen con mayor o menor honestidad, aceptando que el lenguaje es un instrumento para la defensa de algo preciado –libertad, república o memoria–, únicamente el miope descubre la inutilidad de preservar intacta una esencia ideal. Los nombres son importantes, como los adjetivos difamatorios, por su fuerza evocadora y, acaso en sí mismos, no meras máscaras, sino sustancialidad. La "dudosa fijeza de su mirada" que atormenta al Barón, a medio camino entre el interés del otro y el deseo insatisfecho de ver –por tanto endeble como el nombre del portador mismo (miope) –, es una puerta abierta en ambas direcciones. Acepta la ridiculez y cobardía expuesta a los demás pero no abandona su oficio: contar, nombrar, inventar, aun si la vista no le dio lo necesario. Más que un homenaje a Euclides de Cuhna es un proto-Vargas Llosa, un escribidor que busca lo que Vargas Llosa ha logrado con la novela a la que pertenece: una reconstrucción, no un texto periodístico o un análisis sociológico formal.[126]

[126] Leemos lo siguiente en el compendio de ensayos de Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación* (CCyDEL/UNAM, México, 2004), específicamente en la sección dedicada a la novela de MVLL*:* "A diferencia de Euclides da Cunha, quien a través de su obra buscó dar un diagnóstico de los males que aquejaban a la sociedad rural nordestina e impedían su entrada en el progreso, Mario Vargas Llosa asume una posición relativista, procurando acercar su novela a una crónica antes que a una evaluación, aun cuando *La guerra del fin del mundo* se convierta en realidad en un juicio sobre los intelectuales" (Consultado electrónicamente, a causa de pandemia, en la plataforma *Scribd* en la liga: https://es.scribd.com/document/333360831/Liliana-Weinberg-Literatura-Latinoamericana-Descolonizar-La-Imaginacion). Weinberg distingue aquello que separa a *La guerra del fin del mundo* de la obra de Da Cunha, sin perder de vista que el estilo pretendidamente imparcial y limpio, parecido al de un estilo cronístico, no evita

La incorporación del texto periodístico que constituye casi la totalidad de la parte Dos de la novela, mantiene el principio de figuración del personaje de Galileo, pero las similitudes básicas, como la elección de los géneros cultivados por ambos intelectuales, desembocan en dos concepciones de la escritura y sus fuentes; y con ello, de los datos primarios de la vista. La crónica del miope cumple con varios objetivos, estructurales y temáticos. A través de ella sabemos del inminente arribo del Barón a Bahía y de la solicitud de ayuda por parte del bando republicano a Moreira César. Del mismo modo, sugiere la captura, vejación y muerte del supuesto agente inglés, Gall, dotando eficazmente a la trama de un efecto de incertidumbre. Gracias a ese texto, además, se comienza a hacer patente el paralelismo entre el mundo de la política y el del sertón en un punto crucial, la obsesión por el cuidado del honor y la venganza, dado por primitivo desde la visión urbana del primero: el diputado Dantas Horcadas ofende al diputado Eduardo Glicério poniendo en entredicho su calidad de "caballero", como Gall ofende a Rufino, y el alférez Maranhão al coronel Macedo en el segmento final de la novela.

Pero dice más de la importancia de la parte Dos, por un lado, la ampulosidad acartonada con la cual el miope llama a los participantes de la algarabía congresista –dones, excelentísimos–, y por el otro, la enmarcación de esa crónica, similar a la desvalorización de las cartas de Gall, cuentos de hadas si atendemos a las palabras del narrador. En este caso, el visto bueno de Gonçalves, politicastro habilidoso en tretas desleales, juega en contra del prestigio de un escribiente cuyas redacciones "dicen exactamente lo que hay que decir y de la manera debida" (p. 140). La convicción del miope, no obstante, queda clara desde un

que la novela se enfoque en una crítica que toca sobre todo al quehacer intelectual. Puede pensarse que la ambigüedad inquietante de esa doble valencia, que pone de relieve manifestaciones y vertientes del pensamiento ilustrado, apuntando a la vez, internamente, al estilo de apariencia objetiva de la novela, ofrece una suerte de reflexión metaliteraria, en lo que más adelante se mencionará como metanovela, o "contraensayo" (término de Wilfrido Corral).

principio: "Cierta o falsa, es una historia extraordinaria" (p. 139). Ambos conocen el punto flaco de la crónica redactada, pero el patrón lo niega, desde su condición de político (lo que agrava la falta), y el testaferro, intelectual interesado en tocar a un héroe que le recuerda a un personaje de novela, lo pone de relieve, rescatando lo que de ficticio puede llevar.[127]

Carlos Mario Correa Soto define al género, en *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas* (2011), como una "zona franca" entre ficción y no ficción que "relata una historia que se constituye en su eje narrativo, en el que predomina como valor noticioso el llamado interés humano".[128] Saliendo así de los márgenes de la nota informativa, para Corral Soto, la crónica se preocupa por contagiar una cierta sensibilidad, por moralizar y dramatizar acontecimientos, sin dejar de apegarse a una secuencia cronológica y de perseguir la "pretensión de verdad". Asimismo, advierte sobre el hecho de que el cronista no está obligado a ser testigo presencial de los sucesos transmitidos.

El tortuoso periplo del miope, que abandonaría la seguridad de esa zona franca, para tomar conciencia de la ineptitud a que lo reduce la abrumadora condición de la guerra y la pérdida de la visión –indispensable cuando pasa de cronista a *reporter,* demolida su imagen

[127] En conversación con Ramón Gallo, MVLL dice: "Para mí el periodismo ha sido una forma de mantener siempre un pie en el mundo real, y por eso lo sigo practicando. Es mi manera de no separarme de esa realidad objetiva, compartida, cotidiana" (Mario Vargas Llosa, *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*, Alfaguara, Barcelona, 2017, p. 53). Queda claro que para MVLL el periodismo es un puente entre la profesión inventiva del novelista y la cantera de donde extraerá ésta sus contenidos. Por demás, la separación entre lenguajes, uno profuso, cargado de figuras, del escritor literario, el otro seco, concreto, de los periodistas, es una constante en las reflexiones del autor. El que puedan cruzarse ambos reinos indiscriminadamente parece irritarlo sobremanera, y ese es uno de los leitmotivs de sus novelas. Fascina a MVLL el motivo del deseo degradado de los escribidores que se contentan con llevar vidas miserables trabajando en pequeñas empresas, como la del periodismo más gris, arrastrados por peligros como la frivolización y la vida bohemia, que son para él síntomas de la degradación de la cultura contemporánea. Todo menos casual es que el periodista miope haya llevado una vida bohemia, que luego, en sus raptos de autocrítica, despreciará al devolverle su imagen insulsa y solitaria. O que sea un drogadicto aficionado a fumar opio, lo que vendría a sumarse a sus pecados como periodista no comprometido, antes de viajar a Canudos.

[128] Carlos Mario Correa Soto, *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2011, p. 45.

confiada y cínica–, funciona dentro de la novela como una lección tras la que se adivinan los recelos de la actitud autoral respecto del periodismo. Wilfrido Corral comenta en *Vargas Llosa. La batalla en las ideas* (2012), que en la concepción de MVLL, la imagen de la prensa de emergencia –que es amarilla cuando no hay empatía acompañando la presentación de una verdad–, cumple un papel formativo, dirigido a pulir la pluma para perseguir objetivos literarios: "Si sirve de algo, es simplemente como materia prima para logros que sólo la novela puede cumplir".[129]

Así, Alonso Cueto acierta cuando distingue la recurrente disyuntiva entre rebelión colectiva e individual que MVLL ofrece a sus personajes en la toma de partido frente a la "perversión original" de los espacios que los oprimen: "Frente a ellos, como frente a cualquier forma de poder, queda la rebelión o el arte. Son los caminos del guerrillero y el novelista".[130] Gall y el Consejero eligen, claro está, la primera opción.[131] Y el miope, como escribiente amarillista, dudoso de la veracidad de su crónica, pretende tocar al personaje novelístico que es Moreira César y ver una gesta heroica sin abandonar la indolencia del mercenario, pero el conocimiento que lo espera será más profundo. Tanto que su defensa final de la escritura cobra visos de derrota, pues aunque tiene conciencia de que una realidad construida verbalmente puede tener el mismo valor que la realidad oculta entre malentendidos y conspiraciones, deberá volver a ganarse la vida pobremente en un periódico venido a menos. Alcanza lo que Gall no, pero el precio de la autoconciencia, nacida de la

[129] Wilfrido Corral, *Vargas Llosa. La batalla en las ideas,* Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2012, (Consultado electrónicamente, a causa de pandemia, en la plataforma *Scribd*, en la liga*:* https://es.scribd.com/read/282865064/Vargas-Llosa-la-batalla-en-las-ideas#b_search-menu_867217).
[130] Alonso Cueto, *op. cit*., p. 578.
[131] A este respecto puede consultarse el estudio de Inger Enkvist, "De *La guerra del fin del mundo* a *El sueño del celta*. ¿Ha cambiado Vargas Llosa?", que considera a la primera novela más optimista, por el trato que se le da a los sertaneros, contrario a la visión meramente victimista del mundo indígena en la otra. Además, traza interesantes distancias en el tratamiento de los personajes de Galileo Gall y Roger Casement, que la llevan a decir que *La guerra del fin del mundo* es más escéptica con respeto a la política y la rebelión.

posición en que es visto sin ver, volverá para él más dura la lección. Pues es una lección en la línea de las experimentadas por otros personajes escribientes de MVLL, salvo porque en esta obra las referencias a los procesos y límites de la autentificación de la realidad y la intervención en ella de la mentira y la imaginación, tocan directamente al papel del narrador y las restricciones enunciadas de su omnisciencia.[132]

[132] Wilfrido Corral reconoce, en el libro ya citado anteriormente, *Vargas Llosa. La batalla en las ideas*, un uso general en la producción novelística de MVLL de "intrusiones autobiográficas, en que se cree novelizadas revelaciones posteriores a la novela" (consultado electrónicamente, a causa de pandemia, en la plataforma Scribd, en la liga: https://es.scribd.com/read/282865064/Vargas-Llosa-la-batalla-en-las-ideas#b_search-menu_867217). Esta tendencia, según Corral, habría derivado en los años setenta en lo que la crítica ha dado en llamar "metanovela" y constituido una suerte de "striptease interpretativo", no muy alejado de un manejo ensayístico. Agrega, además: "Si en sus novelas ha tratado de simular la realidad en innumerables maneras, en sus ensayos se esfuerza por mostrar la complejidad de este género como sistema asediado por otras simulaciones". Corral cree que MVLL adopta en el ensayo y el artículo de opinión una "actitud pedagógica", con la cual busca autodefinir su línea estética y separar y advertir contra las simulaciones y mentiras que son feudo de la literatura. Pero, curiosamente, también indica que esa actitud pedagógica del ensayo, como el estilo realista, usualmente evita las referencias a su proceso de articulación, que es lo que no ocurre en *La guerra del fin del mundo*. De ahí que diga que el autor elabora una forma ensayística que no se presenta como tal: un "contraensayo".

Capítulo IV. Concepciones de la historia y el tiempo

Antes de dar término a la presente exposición y pasar a las conclusiones generales, es necesario elaborar una serie de comentarios sobre el problema del tiempo y los intentos de ordenarlo, plasmarlo o figurarlo en *La guerra del fin del mundo*. Cuanto más que la dialéctica entre la aceptación y la incomodidad de los personajes en torno a sus cuerpos, a la visión de sí mismos y, claro está, al lenguaje, el problema del tiempo se intensifica en este punto, donde MVLL elabora hábilmente una metáfora no solo sociopolítica, sino artística y vital, sobre los alcances de la creación y de su propia carrera literaria. Por supuesto, si ya Cornejo Polar indicaba que la poética de MVLL se basa en una oposición profunda entre realidad y autonomía textual, a las imágenes del tiempo, ya sean cíclicas o lineales, *primitivas* o *racionales*, se enfrenta el tiempo de la novela que marca constantemente sus procedimientos como algo más que un recuento documental.

En la novela, como se sabe, el conflicto de la idea de representar conlleva una visión de la historia que preconiza el concepto del azar y el absurdo.[133] Para efectos del objetivo

[133] María Cristina Pons sugiere en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996), la pertinencia de repensar las novelas que ficcionalizan la historia, entre las que incluye *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984) o *La muerte de Artemio Cruz* (1962), desde las convenciones del género de novela histórica, el cual, de acuerdo con la propuesta de su estudio, se ha visto modificado radicalmente por novelas que cuestionan la escritura misma de un acontecimiento histórico. Pons se pregunta si toda novela que incorpora la historia puede ser considerada histórica, o solo aquella que lo hace de una manera particular. Tal línea de análisis excede con mucho el espacio de esta tesis y sus búsquedas, pero vale la pena tener presente un par de las características que Pons menciona como recurrentes de la novela histórica latinoamericana de finales del siglo pasado. El empleo de anacronías, efectos de inverosimilitud, la ausencia de narrador totalizante, las formas autorreflexivas que indican el carácter ficticio del texto, por ejemplo, son características discernibles en *La guerra del fin del mundo*. No así "la presencia de diferentes tipos de discursos y sujetos de dichos discursos" (*Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX,* Siglo XXI, México, 1996, p. 17). Finalmente, aunque MVLL elude presentar discursos y sujetos históricos que den cuenta de la heterogeneización de las resistencias frente a la homogeneización económica y política de la época, sí participa ampliamente de la desilusión ante las visiones utópicas y las organizaciones comunales rebeldes, que son rasgos de las obras que analiza la autora. Queda, como veta para una investigación enfocada en la invitación

central de esta investigación, las páginas siguientes buscan tocar el tema en cuanto al despertar de la conciencia de los personajes protagónicos de la obra frente a una imagen del *otro* sertanero. Imagen que a la postre los obliga a repensar sus ideas acerca de la temporalidad, la dialéctica entre mentira y verdad, y el registro de un hecho histórico, abriéndoles paso a impulsos irracionales, o a una resignación ante la inconmensurabilidad de los hechos. Derrota que lejos de acercarlos al sertanero, deja en vilo la actividad que, como personajes cercanos a tener voces-conciencia, los aísla en sus querellas ideológicas. Éstas, recortadas sobre unos personajes que el narrador elige estratégicamente no distanciar de su cosmovisión como para hacerlos participar del debate o la remodelación del problema principal de la obra. Es forzoso, por ende, comenzar con una descripción de esa imagen de la concepción temporal del sertón.

Para ángel Rama el clamor popular que a finales del siglo XIX recorrería América Latina, representaba la resistencia de aquellos sectores, sobre todo rurales, que fueron reprimidos por el ejército, que conformaría el sostén principal de los regímenes de gobierno civiles, por ser consideraros enemigos del progreso: "quienes saben íntimamente que no tienen salvación, que sus destinos están sellados por el aplastamiento y la muerte".[134] De entrada, Euclides Da Cunha ya había interesado del milenarismo esa tolerancia del sufrimiento y esa preocupación por la otra vida, lo que le serviría para rectificar parte de los conceptos con los que describiría a Canudos como un fenómeno patológico del atraso social.

La mayor parte de los seguidores del Consejero vive presa de recuerdos aciagos: María Quadrado se tortura pensando en la muerte provocada de su hijo; el León de Natuba

hecha por Pons, el problema de delimitar si *La guerra del fin del mundo* u otras obras del autor reescriben la historia bajo los parámetros de la novela histórica de finales del XX o la incorporan con otros fines.

[134] Ángel Rama, *op. cit.*, p. 17.

imagina un mundo donde sus canciones no embrujan a la niña Almudia; João Grande y João Abade sufren de remordimiento por los asesinatos de la época anterior al encuentro con el santo. Pero, de todos ellos, es João Abade quien establece una relación lo suficientemente tensa con esos recuerdos para cuestionar su nueva vida y su participación en la guerra, tanto así que no resulta extraño que sea él quien reflexione sobre la huidiza temporalidad que le impide ordenar los pormenores de su empresa al lado del Consejero: "El tiempo de la peregrinación no es para él lineal, un antes y un después, sino circular, una repetición de días y hechos equivalentes" (p. 345).

En efecto, el narrador de la novela ya ha sembrado anteriormente definiciones parecidas, reiterando la concepción cíclica del mundo del sertón, donde las voluntades individuales son absorbidas por la entrega absoluta a un plan ya trazado en el que los días de paz anteceden a una destrucción esperada que replica la eterna lucha entre el bien y el mal: "Todos los yagunzos eran conscientes de ser sólo fantoches de una guerra profunda, intemporal y eterna" (p. 114). A ese fin responden el resignado regreso a la trashumancia de los Vilanova y Antonio el Fogueteiro cuando escapan del cerco de Canudos; la sumisión del padre Joaquim y la ex rabdomante al aceptar la participación de sus hijos adolescentes en la lucha; y la caminata lastimera del León a las llamas que lo esperan, según dice, desde que dejó Natuba.

Ese tiempo, reiterativo y enfrascado en la expresión "recordar el futuro", con la cual el narrador pretende describir la respuesta de los escuchas a las palabras del líder mesiánico, se convierte, por extensión, en terreno inexplicable e inaccesible, como lo son los sermones mismos: "Los daba a esa hora en que se prenden las fogatas […] y se levanta una brisa que pone a las gentes de mejor ánimo para soportar la enfermedad, el hambre y los padecimientos

de la vida" (p. 16). El aspecto familiar ofrece al lector más bien una imagen misteriosa, como la del circo del gitano, presencia fantasmal mencionada en cada segmento introductorio de los sertaneros en la parte Uno. El tiempo cíclico, unitario y fijo del mundo del sertón duerme en los sermones del Consejero y los cuentos del enano, y se muestra incapaz de traducirse en criterios cronológicos, e incluso históricos. Cualquier cambio aparente no es tal, y forzar un elemento fuera de su estructura inamovible equivale a violarlo, como bien lo manifiesta el enano cuando corrige la memoria de João Abade al referirle el romance amado de su infancia. La clave del pensamiento del líder mesiánico permanece oculto en los romances, que el narrador se cuida mucho de mantener, igualmente, en la sombra.[135]

"¿Qué había cambiado ahora que había Presidente en vez de Emperador en la atormentada tierra del Norte? […] ¿No había por doquier ejércitos de pordioseros como reminiscencia de los estragos de 1877? ¿No eran los mismos los contadores de fábulas?" (p. 30). Leemos lo anterior en el segmento inicial del segundo capítulo de la parte Uno, panorámico y general, no focalizado (punto que es de suma importancia). El narrador

[135] De ahí que Jean Franco catalogue en *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría* (2003), a las novelas históricas de MVLL, García Márquez (*El general en su laberinto*) o Fuentes (*La campaña*) como obras que "ponen de nuevo al sujeto en la historia, aunque sin recuperar voces subalternas" (*Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría,* Debate, Barcelona, 2003, p. 307). Los "valores subjetivos" de los que habla la autora, pasados por alto por las "recetas históricas" y presentados en estas novelas, quizá permitan traer a cuento, en el caso específico de *La guerra del fin del mundo*, la categoría de "individuación" presentada por Roland Barthes en *La preparación de la novela* (2004). La individuación se refiere a lo irreductible, "el matiz fundador", de un preciso momento del individuo, que transcurre sin regresar. Para Barthes, es de vital importancia el concepto del "yo" como cambiante y resistente a todo sistema. La individuación lo confirma en lo que de esencial hay en él, pero le opone el riesgo de la disolución: "la subjetividad […] debe ser asumida como móvil […] no como un río, aún cambiante, sino como una mutación discontinua" (*La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980,* Siglo XXI, México, 2005, p. 85). El "yo" como una red de puntos móviles, y sin embargo tendiente a una unidad mística que lo pulveriza, remite acaso a los balbuceos del periodista miope, quien elabora una meditación inconexa y desesperada de lo vivido, tras una experiencia traumática que sin embargo lo separa del entorno y le permite verse a sí mismo casi como objeto, para después hacerlo arremeter contra la posibilidad del olvido y la mistificación de los acontecimientos, ante los que, al final, se rinde. Aunque las vidas de algunos otros personajes contienen momentos que pueden encajar en la concepción de "punto" que entusiasma a Barthes, la pertenencia a una cosmovisión que se pretende difícil de abarcar e historiar, y, no obstante, los homogeniza, les impide sumarse a la consideración de movilidad mutante.

caracteriza desde fuera la mentalidad del sertón, y por medio del uso del indirecto libre matiza ligeramente la extrañeza que lo sigue manteniendo escéptico de esa visión del tiempo que, ya se ha visto, concede una importancia nula a las fechas. En cambio sí las utiliza el narrador para crear contrastes y adelantar la atmósfera de derrota que experimentarán el Barón y el miope al rememorar los pormenores de la batalla.[136] En el mismo segmento se dice que la historia, junto con la riqueza, había sido desplazada del norte al sur de Brasil.[137] Canudos, con su propia temporalidad, contenida en las fábulas de los troveros, alinea la poética explícita del narrador –apenas embozado en el vaivén entre el discurso narrativizado y el indirecto libre–, a la perplejidad de los soldados que cruzarán el cerco, como adentrándose a una tierra suspendida del orden común: "Esta vez, aunque las apariencias repitieran viejas formas de la historia todo sería distinto" (p. 46).

Son las diversas formas de entender el tiempo y de ordenarlo, y los soportes en que se manifiestan –la escritura y el relato oral, si bien oscurecido–, el punto de mayor distancia entre horizontes culturales descritos en la novela. El problema de la religión, el conocimiento

[136] Sería necesaria una investigación independiente para tratar con justicia la complejidad, en *La guerra del fin del mundo,* de las figuras temporales, que de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, son dibujadas en su faceta más fructífera por relaciones discordantes "entre el orden temporal de la historia y el del discurso". Este último –más un "seudotiempo" que se mide textualmente antes que cronológicamente, como pasa con el tiempo del mundo diegético, basado en puntos de referencia temporal del mundo real–, ofrece en la novela una serie de ejemplos que podrían analizarse desde los "movimientos" que Pimentel cataloga como básicos del "tempo narrativo": elipsis, resúmenes, pausas descriptivas.

[137] Esta puntualización del narrador omnisciente se reitera con otras palabras y aún en el plan narrativo a lo largo de toda la novela. En este sentido, es llamativo que un lugar común de muchos ensayos, de mayor o menor calidad, en torno a la novela, sea ironizar, condenar, llamarse a sorpresa y quizá hasta a indignación, ante el hecho de que Vargas Llosa no desarrolle suficientemente la guerra de Canudos, en oposición a *Los sertones* que, como piensa Horst Nitschack, se "legitima" por su carga referencial. Análisis relativamente recientes, como el de Nitschack, "Mario Vargas Llosa: la ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*" (en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Santiago, 2011), al igual que el temprano de Jorge Ruffinelli, "Vargas Llosa: Dios y el Diablo en la tierra del sol", repiten el error de asegurar que *La guerra del fin del mundo* no solo reescribe los acontecimientos históricos, sino la obra misma de Euclides da Cuhna. Incluso Ruffinelli dice, tomándose una licencia, que la novela de MVLL está "escrita sobre el calor de otra novela" (en *La palabra en el hombre*, Universidad veracruzana, Xalapa, 1982, p. 11). Esta confusión parece ser común a la hora de estudiar las dos obras.

científico y el dominador arribo de las pasiones carnales y amorosas, dicen poco de esa incomunicación, y mucho menos de las tenues similitudes que nunca llegan a ser un diálogo, pues parten de la actividad casi omnipresente del narrador. Así, por ejemplo, se entiende que en el mundo creado por Vargas Llosa, la iglesia de San Antonio, obsesivo blanco del cañoneo, caiga justo en el momento de la muerte del líder. Con él muere la esperanza de conocer o admirar el corazón de su mundo y la concepción del tiempo que lo sostiene. Algunos soldados se persignaban al escuchar el tañido de las campanas, y el mismo general Arthur Oscar, católico practicante, sentía la incomodidad de saberse matando fieles de su propia religión. Sin embargo, esos acercamientos derivados de la costumbre giran en torno a un vacío, que es el que lleva una y otra vez a la definición de los sertaneros como "enemigo sin rostro". Su estrategia sinuosa de hacer la guerra, o de resistir a ella, escapa de los manuales y códigos castrenses, de la misma forma que el deseo de hacer descansar la tierra lo hace de la visión desarrollista, económica y políticamente hablando, que une al Barón y Epaminondas, y al comandante del séptimo regimiento y el frenólogo anarquista.

Galileo Gall alcanza a percibir la autonomía del mundo del Consejero, su remoto aislamiento de los instrumentos de medición, aportando en la misma línea a las descripciones del narrador y la conciencia temporal de João Abade: "Era como si en esta región que recorría incesantemente el tiempo hubiera sido abolido, o fuera un tiempo distinto, con su propio ritmo" (p. 252). La concepción de la historia que mueve la pasión revolucionaria de Gall, de alguna manera aspira a la anulación del tiempo, superándolo a través de la práctica científica y la destrucción del orden político y económico. Destrucción cuyos precedentes, otras guerras libertarias, si bien pudieran ser tomados como un modelo que se repite indefinidamente, en realidad son, para el frenólogo, etapas que se libran y no el engranaje de un orden circular.

Lógicamente, Gall considera que el Barón de Cañabrava es un anacronismo viviente,[138] un ser cuyo desfase histórico lo inhabilita como interlocutor válido: "¿Qué podía entender de sus ideales un terrateniente aristócrata que vivía como si la Revolución Francesa no hubiera tenido lugar?" (p. 252).

Lo peculiar de las reflexiones de Gall en torno a la plática mantenida con el Barón en su despacho, poco antes de ser barrido por las llamas junto con toda la hacienda Calumbí, es que se desarrollan en su mente como una forma de escapar de la severa incomunicación que percibe entre él y el guía Ulpino, quien termina entregándolo al pistero.[139] Además, dan

[138] Carlos García Gual indica que es identificable en la novela histórica un "curioso anacronismo básico del relato: intento arqueológico e inmediatez psicológica" (*La antigüedad novelada y la ficción histórica,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013, p. 22). Ambas constantes se funden de modo que la libre evocación del pasado se encuentre delimitada en su recreación de atmósferas y de intimidades imbuidas en procesos ya definidos y considerados por una tradición histórica, por la insoslayable división entre historia y ficción, que es punto de partida de la escritura, no un hecho que deba marcarse o comprobarse en ella, un objetivo. El resultado de este anacronismo, según García Gual, es un efecto de proximidad en el lector, no solo debido a las descripciones de cuadros de costumbres y escenarios humildes y privados, sino también por el manejo de una psicología (inmediata) de los personajes, aunque ubicados en el pasado, más cercana a la del lector de la novela. MVLL hace notoria la combinación, y acaso la distancia, entre ambas tensiones expuestas por el crítico español. Así se ve, por ejemplo, cuando, en discurso directo regido, el Barón de Cañabrava se dirige a Epaminondas, planteándole un trato que parece dirigirse no sólo al futuro de los personajes en el mundo diegético, sino también al mundo del lector de la novela, en el ocaso del siglo pasado. Por eso decía al frenólogo: "Todas las armas valen […] Es la definición de esa época, del siglo veinte que se viene, señor Gall. No me extraña que esos locos piensen que el fin del mundo ha llegado" (p. 242) Se aprecia un guiño evidente al otro fin de siglo, el del lector, que vuelve alegórica la historia de Canudos y sus habitantes, que para el Barón se reduce a un mundo incompleto y ajeno, desgajado de una perspectiva crítica del tiempo. Es como si otra característica enunciada por García Gual, la invitación a un viaje por tierras extrañas, el informe colorido de la "arqueología" de la época, estuviese en la obra destinado sólo a esa parte de los personajes, cuyo desarrollo psicológico, estratégicamente, se oscurece a ratos. Por un lado la aventura, por el otro, al margen, la reflexión.

[139] Para Bajtín, el cronotopo del camino, ligado al cronotopo del encuentro, tan caro a la antigua novela costumbrista y de viajes y la picaresca e histórica, resulta idóneo para la presentación de acontecimientos regidos por la casualidad. En "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", dice: "Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las distancias sociales, que en este caso están superadas" (en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989, p. 394). Si se compara el tipo de encuentro que en el camino que lleva a Canudos trenza los destinos de los distintos personajes, se hallarán distancias considerables. Por un lado, los encuentros de las figuras importantes del sertón con el Consejero, el de Jurema con los cirqueros, el de Rufino con los bandidos y las huestes de la guerra que hostilizan a la tropa, ocurren de forma natural y movilizan la trama, la noción de aventura de la novela. Contrariamente, la travesía de Gall y el periodista concluyen, respectivamente, en un foso donde el ser queda a las puertas del destino soñado, y en otro foso, alegórico: el de la ceguera y la total indefensión. El espacio del salón, que según Bajtín cobra en Balzac y Stendhal un papel importante, como lugar donde ya no privará el encuentro casual como motivo de las combinaciones en la novela sino la revelación y desarrollo de ideas, diálogos y caracteres, pareciera entrar en disputa con el espacio del camino en la novela de MVLL. Sin embargo, la inconsecuencia e

cuenta del desconcierto que el frenólogo manifiesta al repasar los pormenores de la escritura del informe biográfico que escribe para el Barón. Se ha encontrado con dificultades al tratar de verter el anecdotario de viajes y peripecias de su vida en un orden coherente, lineal y legible. El cuadro resultante es de una soledad extrema, si a esto se suma la aversión a procrear un hijo, que el lector descubre a la par que el personaje pasa revista a su deseo de ahorrar toda energía y dedicación para la actividad rebelde, sacudida por los dichos del Barón. Aquí, MVLL despliega una de las ironías clave de la obra.

Por encima de las similitudes que, sobre todo bajo una lectura de la novela guiada por la crítica del fanatismo en todas sus formas, pueden llegar a unir superficialmente a los sertaneros y a Gall, es necesario advertir que el frenólogo guarda una relación más estrecha con aquellos personajes ajenos al sertón: seres obligados a sufrir la acechanza de su misterio y definir o redefinir sus posturas ideológicas, todas ellas ligadas al problema de la mentira. El Barón no tiene empacho en convencer a sus subalternos de la importancia de cambiar de política para mantener el poder, y al final, se descubre la ayuda en forma de reses y provisiones ofrecida por él a los rebeldes, contrariamente a lo que había asegurado a Moreira César. Éste, a su vez, mientras dicta al miope en su lecho de muerte una explicación que lo libre de la responsabilidad de dar orden de retirada, acepta desilusionado haber contribuido a la implicación infundada de la corona inglesa en los eventos de Canudos. Ni qué decir de Epaminondas y del miope, escritor a sueldo que abiertamente duda de la veracidad de su crónica.

improductividad de las charlas que en los salones del Barón abordan el tema de Canudos, en realidad, no determina los nudos principales de los acontecimientos. La quema de Calumbí, como un equivalente de la caída del templo de San Antonio, refuerza la idea del acecho de una región atemporal y primitiva, como si fueran el camino y sus azares quienes a la vez invadieran el espacio de la razón. El camino, si el azar para MVLL no esconde una ley oculta, no es en la novela un espacio para el encuentro, sino para el desencuentro.

Acaso el único diálogo, en términos bajtinianos, podría trazarse entre estos personajes y su relación con la construcción y manipulación de verdades, en cuanto a que, por su mayor o menor aceptación de la debilidad de las palabras y de las ideas, están más cerca de ser voces conciencia, sin tener, necesariamente, una independencia *total*. Gall tiene un atisbo de reconsideración de sus pasiones al tomar en cuenta las opiniones del Barón, quien, por su parte, decide violar el itinerario de su viaje de curación en Europa para entregar el documento de Gall a la ya desaparecida imprenta que imprimía el libelo en el que participaba. Bastante sugerente resulta que, gracias al Barón, se despeje la interrogante, que también ocupó al frenólogo, acerca de la pertinencia del envío de las cartas a un destino incierto. Si las escribía para sí, o no, de cualquier manera su figura aislada y denostada por el narrador de la novela se redondea en una incomunicación casi cómica. No por nada el Barón mismo lo ve como un entomólogo a una especie extraña, pues, según confiesa a Moreira César, la ciencia fue su interés genuino, al que proyecta regresar al final de la obra, habiéndose retirado de la política.

Y sin embargo, sin existir una comunicación del todo efectiva entre Gall y el Barón, hay en ellos similitudes en cuanto a su relación con los sertaneros y la reacción ante la temporalidad o atemporalidad de su cultura, que se anteponen a sus diferencias. Muy a pesar de que el Barón lo mire como a un insecto y de que éste sea despreciado y tachado de anacrónico por Gall, que a su vez cultiva paradójicamente una pseudociencia, para ambos las explicaciones de Canudos son imprecisas, cuando no quiméricas. Cualquier lazo de comunión con lo representado por el mundo "sin tiempo" de la región termina siendo un brote irracional que los obliga a volver a sus recuerdos íntimos, de desarraigo o frustración. Así, Gall se percata de lo vano de sus intentos por ordenar su memoria y de que el resultado, las páginas dejadas al Barón no traslucen lo único que ha conectado los episodios de su vida:

"su pasión revolucionaria". De ahí que las reflexiones al lado del taciturno Ulpino rematen en una autoconfesión sobre su miedo a tener descendencia.

El caso del Barón no es esencialmente diferente. La figura del sertanero le es ajena, durante y después de la violación de Sebastiana, y antes, cuando llega a la conclusión de que lo único claro en medio de la angustia a la que lo arroja la charla con el miope está en la recuperación de la fuente del placer perdido y en el amor conyugal. El deseo irrefrenable por el cuerpo de la mucama es el que lo conecta con el mundo de los esclavos cuya liberación, años antes, se preciaban él y la Baronesa de haber auspiciado. Pero las únicas relaciones que se desvelan en ese rapto irracional son las de la dominación:

> Abre la boca –ordenó, en un tono que rara vez había usado en su vida con los sirvientes o con los esclavos, cuando los tenía […]. Sintió que, condicionada sin duda por una costumbre, temor o instinto de conservación que venía hasta ella de muy atrás, con una tradición de siglos que su tono había sabido recobrarle, la mucama le obedecía (p. 504).

La irrupción de la conciencia de las necesidades corporales, parte de la "cuota a la insensatez general" –para usar la expresión con la cual Cañabrava intenta justificar el haber dejado libre a Galileo Gall cuando fue capturado–, no configura el advenimiento de un mundo de vínculos equitativos. Al contrario, repunta en las mismas jerarquizaciones que alimentan el tono pedante e intelectual del frenólogo, para quien la violación de Jurema es un pretexto para completar la educación propia. Ahora, para el Barón, esas necesidades significan la caída en el oprobio y la soledad. Precisamente, la despedida del hacendado en la novela lo encuentra perplejo, atisbando desde un balcón y a la luz del amanecer la playa en la que los pobladores rezan y cantan. La entrega al deseo termina en un recordatorio de aquello por lo que Gall lo censuraba: su soledad en medio de un mundo en el que el pasado se le representa

en el recuerdo de sus amigos barones y condes desaparecidos –de Macaúbar, San Francisco, Sergimiruin–, y no en el de la guerra librada por los yagunzos.

La experiencia del miope lo encierra igualmente dentro de sí mucho más dramáticamente, privándolo del entendimiento que, iluso, suponía tener acerca de los yagunzos: él es el único de entre los allegados al coronel Moreira César que desconfía del infundado temor a que los combatientes de Canudos abandonen la batalla vencidos por el miedo. También el Barón contaba con un conocimiento provisional de la vida en el sertón. Él sabe que las heridas desproporcionadas de los soldados han sido provocadas por la hematita con que tradicionalmente rellenan sus armas los sertaneros y no por armamento inglés. Y cuando recibe a Rufino, deseoso de romper la promesa de no dañar a su esposa, cesa el interrogatorio sobre lo que sabe acerca del supuesto agente inglés Gall, pues identifica en qué momento es imposible sonsacarle mayor información. Al percatarse de la imposibilidad de disuadirlo se resigna, pues "él era, a fin de cuentas, un sertanero" (p. 239). Asimismo, como el Barón a través de la experiencia individual del placer, el miope da la espalda a los acontecimientos, pero en los momentos mismos en que suceden. Y todo lo determina, de nuevo, el desfase temporal.

Acorde con la poética de la obra, es por demás recurrente que los momentos de autoconciencia y de enunciación de una verdad trascendente, en boca de los personajes o a través del narrador, recalen en una añoranza de realización personal, desarraigada del intento de explicar los hechos bélicos. El desarraigo que experimenta el miope necesita de un previo despertar de la imagen de sí en relación con los hechos y, después, de su posición inubicable en el terreno de la guerra y en la dislocación de su sentido del transcurso del tiempo. Primero se sorprende al recibir las atenciones de Moreira César tras una escaramuza: "Está rodeado

de oficiales y no sabe qué decir, pues la idea de que lo crean herido lo maravilla, como si no se le hubiera pasado por la cabeza que él también forma parte de esta guerra" (p. 301). Posteriormente, en el mismo segmento, el primero del capítulo séptimo de la parte Tres, al servir de enfermero al doctor Ferreiro comienza a formularse la angustia que pronostica su futura invalidez: "Si ahora mismo era el amanecer, el mediodía, cómo es posible que el tiempo vuele de ese modo" (p. 305).

Existe una honda relación entre la recuperación de la vida erótica, el abandono de la actividad política, el saberse vivo en medio de fantasmas de un tiempo en el que se movía con más certezas, del Barón de Cañabrava, y el desconcierto del periodista vuelto niño que encuentra el amor por vez primera. Ambos caminos se conectan con tesis similares sobre la historia. Ciego, hambriento e hipersensible a los ruidos de la lucha, el miope se pregunta por qué ha creado afinidad con Jurema y el enano, separados por la cultura y la extracción social: "Lo que había compartido desde hacía meses había creado entre ellos ese vínculo, el haberse visto […] por esos extraños, fantásticos encadenamientos de causas y efectos, de azares, accidentes y coincidencias que era la historia, catapultados juntos en estos sucesos extraordinarios" (p. 449).

Es cierto que las actitudes del miope y el Barón al final de la novela pueden parecer disímbolas. Uno porfía en recapitular los acontecimientos punto por punto en vista de una improbable redacción y el otro apuesta por un olvido del asunto, aduciendo la ejemplaridad que debiera caracterizar al registro de un hecho histórico. Finalmente, ambos concuerdan

tácitamente que el motor de la guerra fue el equívoco y la esencia, como suponía Gall que existía en lugar del mero azar, en todo caso era desconocida o solo podía rozarse.[140]

Semejante revelación, en los personajes que, incapaces de participar en la devoción religiosa de los sertaneros, alcanzan a intuir una verdad que, aunque huidiza, ajena y lejana, también los acecha, guarda parecido con la visión monista que Isaiah Berlín advierte, en *El erizo y el zorro*, en la visión monista de Tolstoi: "todo nuestro conocimiento es necesariamente empírico –no lo hay de otro tipo–, pero nunca nos llevará a una comprensión verdadera, sino tan solo a una acumulación de informaciones fragmentarias".[141] Ese conocimiento, inexpresable, mientras más detallado, asegura Berlin, es más consciente del determinismo de las acciones humanas. De algún modo, la maestría técnica que logra levantar el monumento narrativo que es *La guerra del fin del mundo* enuncia esa conclusión tolstoiana: la verdad se escapa cuando no se siente.

Bastante significativo resulta que el Barón desee haber escuchado un sermón del Consejero para hacerse una idea clara del poder de imantación que ejercía sobre los oyentes. El único encuentro cercano, genuino, que tuvo de esa cultura oral, mítica y detentadora de

[140] Resulta por demás ilustrativo hacer una breve comparación de lo que postula la novela de MVLL con aquello que Isaiah Berlin identifica como la concepción de la historia de Tolstoi. Dice el crítico, a propósito de la premisa detrás de *Guerra y Paz*: "existe una ley natural que determina lo mismo la vida de los seres humanos que la vida de la naturaleza; no obstante, los hombres […] pretenden presentar dicha ley como una sucesión de decisiones tomadas libremente" (*El erizo y el zorro*, Ediciones culturales Paidós/Editorial Planeta, México, 2020, p. 70). Apunta Berlin que Tolstoi gustaba de mostrar acontecimientos que eran expuestos en su curso real para hacer luego a personajes vanidosos enfrascarse en esfuerzos absurdos por explicarlos. Otros personajes, más humildes, tendrían, sin embargo, momentos de iluminación que les acercan la verdad de la condición humana, la llave del entendimiento de la ley natural que se esconde en el movimiento de la historia. Estos personajes se hacían merecedores de esa dádiva al comprender su intrascendencia. Como se ha ido mostrando, la experiencia desestabilizadora del tiempo que viven el periodista y el Barón parece alejarlos más de la verdad de los personajes humildes de Canudos, que se relaciona con la verdad a la que hace referencia Berlin. Los sertaneros aceptan que son "fantoches" de un orden mayor, que no son libres, pero al no enunciarse esa verdad explícitamente, la poética de la novela termina avalando las tesis del equívoco, si bien para los personajes ideólogos el desarrollo estéril que los lleva a esa conclusión los hunde en una incomunicación radical.

[141] Isaiah Berlin, *op. cit*., p. 124.

una concepción cíclica del tiempo, es a través de la entrevista con Pajeú, poco antes de la quema de Calumbí. Más fuerte que las palabras, él recuerda la cicatriz que vuelve incesantemente a su cabeza a lo largo de la charla recopilatoria. Y también, con similar angustia, el tono, que cree identificar con el de los contadores de historias, es decir, con una carga sensual y misteriosa, que le impresiona tanto o más que las ideas contenidas en su cosmovisión. El acercamiento dudoso al *otro* sertanero, permite, acaso, pensar en un monodiálogo más que en un diálogo bajtiniano.[142] La vida de Canudos no puede entenderse por medio de las ideas. Acaso la verdad, si la hay, se puede sentir, no expresar. Eso parece pensar el periodista al decir al Barón: "Tiene que haber un convencimiento profundo […]. Una seguridad íntima, total, una fe que sin duda usted no ha sentido nunca. Yo tampoco" (p. 397).

Galileo Gall se pregunta sobre el efecto que produce su imagen en los sertaneros al tomar en consideración el trato que le da Jurema, quien después del encuentro con el miope le inspirará a éste el mismo influjo reflexivo, más lastimero y mezclado por el odio de saberse cobarde frente a ella. Lo que une a los personajes escritores es el descubrimiento del amor personificado en una sertanera, renuente, callada y paciente, como si también personificara

[142] El término "monodiálogo", como se sabe, es tomado de Unamuno por Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* y utilizado para explicar lo que él considera una mediación de orbes culturales en la obra de autores como Guimarães Rosa. El discurso de un personaje mediador-productor como el Riobaldo de *Gran sertón: veredas*, "yagunzo y letrado", sería promovido por un interlocutor cuyos códigos, como las formas de la tradición rural de una cultura que recibe y resiste los impulsos modernizadores, serán traducidos y unificados en la totalidad que los recupera: "Este interlocutor que nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo nunca se conformaría, aporta la incitación modernizadora que conocemos a través de las formas del "reportaje" para estudiar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral" (*Transculturación narrativa en América Latina*, Editora Nómada, México, 2019, p. 46). El Barón de Cañabrava, aunque ilustrado y, según el narrador, también sertanero, no reproduce los tonos y las inflexiones de las formas orales que él cree reconocer vagamente y que más bien padece en la charla con el miope. Éste, más cercano al personaje mediador del que hablaba Rama, atormenta al Barón separándose del estilo recopilatorio del informe detallado y vertido en fechas que le hace, retrasando u ocultando maliciosamente las informaciones que calan en el Barón. Por ejemplo, la mención de su amorío con Jurema, o el paradero del incendiario Pajeú, que el miope maneja como el enano su romance, que se amplía y dilata según la atención del público.

al tiempo mismo. Y esto cobra suprema importancia porque la derrota que experimentan en el insinuado desarrollo de su escritura ante la concepción temporal del mundo de lo *otro* y los *otros*, produce una salida que rehúye el diálogo y, sin embargo, se erige como consolación, un dejarse vencer por la fuerza incontrolable del cuerpo.

La plática Barón-miope, por ende, desde el principio está destinada a la frustración. Los personajes renuncian a la elaboración del problema de la identidad de las fuerzas históricas en contacto al aceptar el azar como el concepto más seguro, en sus circunstancias, para acercarse al fenómeno de la guerra. Todo mientras ensayan a regañadientes una especie de organización en la que van armando cronológicamente lo vivido, buscando fechas y conexiones de escenarios.[143] Que solo desde la locura se accede a la verdad o que los hechos parezcan tan irreales que es imposible no creer en ellos, por ejemplo, son algunas de las ideas que se tocan en la charla. En realidad, el tema de la recuperación de la historia da paso al de

[143] Paul Ricoeur señala que "el tiempo del relato de ficción es liberado de los vínculos que exigen transferirlo al tiempo del universo" (*Tiempo y narración*, vol. III, Siglo XXI, México, 2013, p. 818). Así, la independencia de la ficción literaria explora los recursos del tiempo vivido que no toca la narración histórica, ya que no busca insertarlo en el gran marco, de única datación, del tiempo cósmico. De ahí que desarrolle ampliamente las aporías del tiempo fenomenológico. Es por eso que Ricoeur también advierte que en la obra literaria pueden mencionarse los instrumentos o conectores a través de los cuales el discurso de la historia refigura al tiempo ordinario, vivido, fenomenológico, en el gran tiempo cósmico. Tal vez el recurso más referido en la novela sea el del tiempo del calendario, surgido del tiempo mítico, o crónico, al cual busca objetivar, volverlo socializado para enmarcar cualquier "breve vida humana". El tiempo del calendario se convierte, entonces, en un tercer tiempo mediador entre el tiempo psicológico y el cósmico. En la obra de MVLL el tiempo cósmico está representado claramente en el Consejero, y el acercamiento del miope y el Barón y los sertaneros a su figura, son distintos, y a la vez, hablan de una misma dificultad de hacer crónica de sus encuentros o desencuentros con ella. El presente vacío del Barón en su último segmento, o la sugerente adopción del enano por el miope, como si quisiera abarcarlo físicamente como débil protegido y rehuir con ese gesto hacer frente a lo poco que abarcó de sus cuentos, son ejemplos más que sobrados. Pero es necesario apuntar que, aunque fallan en su deseo de ubicarse en una organización cósmica que los excede, ellos cuentan con el tiempo lingüístico -que enuncia su ubicación, en este caso en forma de fechas-, por el que se tiene que pasar para "alcanzar el tiempo vivido a través del tiempo crónico" (*Ibídem*, p. 790). Pocas veces se ve o lee a los sertaneros narrar su experiencia. El énfasis en el desfase y aislamiento del tiempo fenomenológico del miope y el Barón parece requerir que se tenga en la lectura la sensación de que los sertaneros se hallan presos del tiempo cosmológico, que no de calendario. Mientras no hablen no es posible entrar al desarrollo de su tiempo interno. Por eso mismo, delegan al Consejero el poder de decidir, y sus sermones marcan el fin de los días y los ciclos de trabajo, un orden que los engulle, sin devenir en humano su tiempo, para usar la expresión de Ricoeur. El problema de la religión y de las cosmogonías no es central en la obra, pero se menciona lo suficiente como para que se insinúe una organización del tiempo extraña a la postura misma del narrador.

la relación entre verdad y mentira, siendo la segunda el fondo común del que parten todos los participantes de la acción, a pesar de que solo ellos, como un poco Gall, lo reconocen. Creer lo contrario hubiera significado una apertura a la realidad material y espiritual de los *otros*, los sertaneros.

A modo de contraste con la del Barón y el miope, la conversación en una cueva entre los sobrevivientes de la matanza final –periodista, Vilanova y compañía–, ilustra una distinta reacción ante la hecatombe, que anuncia un futuro que no se aparta, en lo esencial, de la cosmovisión que movió a los adeptos del santo. Es cierto que João Abade sufre al escuchar la historia del enano y se subleva pidiéndole explicaciones que no están en el cuento, esperando escuchar una justificación que le conforte de las muertes de su conciencia. También el Fogueteiro muestra su angustia al rememorar la matanza de los niños, mujeres y viejos a quienes dispararon para salvar del demonio cuando el Beatito consigue una tregua para ellos. Lamenta que la claridad de antaño, donde buenos y malos estaban bien definidos, haya terminado en una confusión parecida a los tiempos previos al encuentro del santo. Son momentos de duda, pero que no rompen la secrecía del tiempo salvaje, renuente a la historización, que para el Barón y el miope configura un regreso al placer y la inconsciencia. No por nada tanto el Fogueteiro como los Vilanova regresan a sus pueblos de origen, y João Abade tiene un desenlace incierto, elevado por los ángeles según la anciana prisionera del final, como sacado de una historia de troveros. El futuro del periodista y el Barón es incierto mas no circular. Pero el evitar ese círculo los vuelve algo más que imágenes.

Conclusiones

> Para mí, ésta es una novela de la madurez. No está escrita por un hombre joven, o que ya no se siente joven […] Pero al mismo tiempo siento que he llegado a un cierto punto en el que ya no soy la misma persona que cuando escribí *La ciudad y los perros* e inclusive *La tía Julia*. Es raro, pero tengo esa sensación.
>
> Mario Vargas Llosa

La piedra de toque de la obra crítica de Mario Vargas Llosa es, en nuestra opinión, el concepto de totalidad. Se ha visto en la primera parte de esta investigación que el autor convoca y reúne en su teoría de la creación una serie de ideas que busca presentar como complementarias, aunque algunas puedan parecer casi antagónicas. La autonomía de la obra literaria, en especial, es un asunto que le preocupa, en la medida que le permite elaborar una cartografía (del poder de la literatura, para recuperar en otro sentido las palabras del dictamen que lo hizo acreedor del premio Nobel), donde reflexiona sobre obras, autores, movimientos y concepciones de la literatura de modo que sus postulados críticos encuentren un sustento y, aún más, un lugar en ese mismo mapa.

Como respuesta a los denodados esfuerzos por medio de los cuales Mario Vargas Llosa ha buscado acompañar su producción novelística con los postulados de una abundante bibliografía crítica, periodística y ensayística de sí mismo, suelen apreciarse dos actitudes de lectores, especializados o no. Una de ellas, identifica la muy alta calidad literaria de gran número de novelas del peruano con el fin perseguido y fijado por sus ensayos (la totalidad), y, automáticamente, valida aquellas ideas subsidiarias de ese concepto (autonomía, rebelión, demonios), además de su elaboración discursiva. Es una lectura que acepta la cercanía de las

novelas y los ensayos de MVLL, en la que éstas logran lo defendido por aquéllas, que a la vez las explican. Serían así dimensiones subsidiarias de un mismo quehacer intelectual. Por otro lado, hay posturas que distinguen una separación entre lo promulgado por MVLL en la faceta interpretativa de su obra y la de los autores que le son queridos y los resultados, válidos y logrados por derecho propio, pero no libres de la auscultación de su trabajo inventivo (como no lo están las de ningún otro autor).

Esa lectura, a la que se adscribe esta investigación, de alguna manera indica que esas dos dimensiones pueden resultar, curiosamente, autónomas. De hecho, algunos de los críticos más severos del autor comentan su falta de rigor académico. Quizá, en este tenor, hasta podrían sugerir que su obra crítica tiene también mucho de imaginativa. Aquí no se pretende tampoco llegar a esos extremos. Pero, finalmente, es necesario apuntar que las dos formas de valoración ya mencionadas guardan parecido con otra disyuntiva, también alimentada por las actitudes extraliterarias del narrador peruano. Ésta toca su condición de figura polémica, y trata de responder qué tanto puede separarse un contenido político, abiertamente expresado en la esfera pública, de los empeños artísticos en los que la política se elabora, redime o –según un punto de vista que aquí no se acepta–, desaparece.

Jacques Rancière analiza, en *Sobre políticas estéticas* (2005), algunas manifestaciones del arte contemporáneo que responden a lo que considera la fragmentación de una alianza entre el radicalismo del arte y el de la política. Dice el filósofo francés que una obra artística es política no por los mensajes o sentimientos que pueden citarse en ella, o por la representación que hace de extractos de la sociedad: "Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece,

por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio."[144] Rancière habla de una "metapolítica" de la forma literaria, en la que se mantiene la diferencia del material artístico ante aquello que la "compromete a los negocios del mundo", pero en la que, a la vez, se da un testimonio de la fuerza de lo *otro*, de lo invisible que se vuelve visible en esa forma.

¿Qué es lo que hace visible MVLL? La sana separación entre el decir de un autor acerca de su obra y lo que ella esconde y revela a la postre –que por demás se debería de perseguir en el estudio de cualquier escritor–, se presenta con claridad meridiana al formular una respuesta a la pregunta anterior. MVLL exponía, durante los años de escritura de *La guerra del fin del mundo*, un vivo interés en lo que de poco documentado y difundido tenían los acontecimientos de Canudos. Confesaba su fascinación ante el silencio que él veía alrededor de ese hecho histórico. Se entregó, entonces, a un trabajo intenso que le obligó a viajar al sitio donde ocurrió el enfrentamiento, como se ha dicho ya anteriormente, con cientos de páginas del primer manuscrito de la novela. Si bien lo experimentado, observado y recopilado en la expedición le permitió a MVLL afinar y modificar parte de ese borrador o "magma", el que haya emprendido su redacción aprovechando ante todo un *vacío* documental da valiosas pistas para entender sus objetivos. La imaginación y el comprometido rigor profesional del novelista peruano no están puestos únicamente al servicio de una versión literaria que complejiza la idea de la recuperación histórica desde la visión de los vencidos. En realidad, lo que más visibiliza es una parte de lo invisible del trabajo escriturario, de sus extraordinarias facultades como novelista en un periodo de transición. No solo intenta recuperar lo *invisible*, o lo olvidado, de un fenómeno cultural e histórico, que elige contar de

[144] Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Universitat Autònoma de Barcelona/Museu d´Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 17.

cierta forma para lograr una trama ágil, compleja y apasionante, con sus dudas y reflexiones sobre la imposibilidad de alcanzar una verdad a menos que se construya y se presente como tal; con su noción de fracaso de la inteligibilidad del mundo. Visibiliza el espacio mismo de la creación y las limitaciones de una omnisciencia que se sustrae de las explicaciones de lo contado, a pesar de que el narrador que la encarna tiene un papel preponderante en la novela, pues hace remitir la información más importante a su acto enunciativo.

El papel del narrador en la novela, como se ha estudiado a lo largo del capítulo II, es tanto ambiguo como central. Aunque mantiene siempre una superioridad en el discurso, juzga a sus criaturas y emplea descripciones de tipo clásico; dista de ser completamente tradicional. Marca sus límites, pero de manera que se precisa una mirada cuidadosa para distinguir el carácter de sus estrategias, cuando por momentos asegura o parece que sabe todo acerca de los personajes y sus motivos, para luego ocultarlos, dudar, replegarse y proponer la historia misma como una conjetura.

En la clasificación que usa Sabine Schlickers para diferenciar novela totalizadora y novela total, *La guerra del fin del mundo* no logra entrar en la primera categoría, precisamente porque rechaza la ambición de representar ampliamente al mundo extraliterario, ya que regula la radicalidad de las técnicas narrativas que el autor puso en práctica en las novelas que la precedieron. Verdaderamente, eso mismo se propone la novela, que alcanza una radicalidad de otra naturaleza. En ella las técnicas que el autor usara otrora para perseguir la novela totalizadora construyen una mordaz metáfora sobre la incomunicación. La facultad misma de representar, problematizada, se incorpora, de hecho, como punto central en el contenido mismo de la novela. Y esto toca a la otra categoría –novela total–, que refiere al abanico temático que se pretende tan abundante como para dar

la impresión de desarrollar todas las situaciones, conflictos, personajes y contextos de un mundo completo. Así, la razón y la sinrazón habrían de compartir el escenario de la trama. El narrador, sin embargo, se adscribe a un bando que aborda y analiza la irracionalidad sin aceptarla de todo. Ironiza, hace concesiones o simplemente calla, cuando se acerca a sus personajes para mostrar al lector la intimidad de sus conciencias; convierte a la estructura en gran protagonista, mostrando con ello parte de su hechura, como si fuera el fondo de un guante volteado hacia afuera. La novela, entonces, en cuanto no totalizadora, es total en un sentido mucho mayor.

Entre el resumen, los juicios y el reflexivo silencio, las focalizaciones del relato, en su mayoría externas, se detienen tácticamente antes de permitir acercamientos demasiado profundos al interior de gran parte de los personajes. Es decir, a pesar de que el narrador transmite informaciones que pertenecen a los pensamientos o las emociones de sus criaturas –poco autorreflexivas–, evita completar focalizaciones internas, por lo que el contenido de la conciencia de los *otros* ofrecido al lector se halla fuertemente mediado. Por lo tanto, la condición ambivalente del narrador vuelve notorios ciertos objetivos establecidos de antemano en el mismo territorio de su estricto control, pues no cede en demasía el escenario a lo que pudiera ser un estilo directo o dramático, de delegación narrativa. Porque ostenta con soberanía las riendas de relato y el poder de convocar los movimientos de la trama, se presenta como autoimpuesta la incapacidad de penetrar en el enigma que rodea los motivos de los personajes que detentan una cosmovisión mágica y fabulosa del mundo y de la guerra; se vuelve sistemática y da cabal coherencia a los postulados inquietantes del plan narrativo.

El omnipresente manto caracterizador de ese discurso narrativizado, que brinda al lector la posibilidad de una mejor contextualización poniendo a su disposición algunos

antecedentes, así como fechas y datos de la geografía del norte de Brasil, fijando así su posición frente a los acontecimientos, fortalece una planificación en la que su rango de libertad absorbe parte de la independencia de sus personajes, a través del uso de un peculiar tipo de descripción. Como indica Alonso Cueto, en *La guerra del fin del mundo* priva un modelo de descripción clásica por medio de la cual los atributos morales de un personaje derivan de su físico. El que gran parte de los personajes sean comparados con animales, y a algunos se les depare una mayor capacidad para verse a sí mismos a través de los demás y romper ligeramente las barreras discursivas, apunta a una concentración del discurso narrativizado y a una utilización más que ilustrativa del discurso indirecto libre. Lejos de tratarse de un simple problema del contenido violento que la propia temática de la guerra connota, la animalización y las descripciones de la fealdad y el cuerpo grotesco cobran una importancia crucial que toca a la estructura de la novela. Si el narrador se ha adscrito en un plano que no puede ser menos que racional, desconfiado, a veces benevolente o irónico ante la rebelión de los sertaneros y las campañas militares, la descripción animal que encierra las raíces de la concepción que él estudia se vuelve una estrategia para indicar la dificultad de ver internamente un hecho complejo. El hombre natural, preconizado por MVLL en buen número de textos dedicados a la obra de Albert Camus, encuentra aquí una faceta menos celebratoria. La unidad con la naturaleza, el mundo animal, las vicisitudes del terreno y las penurias del hambre, en este caso delinea una imagen reconcentrada de los habitantes de Canudos. En cambio, cuando el dibujo de los personajes ajenos al sertón recuerda al cuerpo carnavalizado, abierto y bicorporal estudiado por Bajtín, la apertura de conciencia derivada de ese trazo que los enfrenta a su incertidumbre interna, en relación con el mundo que los circunda, deriva en una perplejidad radical que los sume en el silencio y la incomprensión.

En este punto puede decirse que es el uso de la categoría de lo abyecto lo que mueve a la construcción de esos personajes abiertos y a su confrontación con aquellos seres cerrados y en armonía con los impulsos de lo irracional. El pesimismo detrás de este manejo de la descripción corporal mantiene lo que de una cultura carnavalizada sugiere la vida de lo sertaneros en el plano del contenido, mientras que la apertura de conciencia de esa otra cultura intelectual, citadina y racional, aunque "completada" por el arribo de sus pasiones más básicas, acompaña una mayor libertad de voz.

En otras palabras, la descripción clásica empleada en la obra revela su estructura, en la cual todo dialogismo, desde la visión de Bajtín, se rehúye con miras a otro tipo de estructura, evidentemente menos *dostoievskiana*, mucho más *tolstoiana*. Resulta muy importante la existencia de un narrador que desde fuera caracteriza y completa a sus creaciones –sin privarse de marcar los alcances de su omnisciencia e incluso la perplejidad de la que hace partícipes a algunos de sus personajes–, al punto que es dable asegurar que la obra se encuentra sembrada de pistas que invitan constantemente a cierta lectura de sí misma. Dicha estrategia, desde el principio, es la de prevenir acerca de la dificultad, e incluso infructuosidad, de todo intento por entender lo acontecido: es el modelo apocalíptico al que se refería Leopoldo Bernucci.

Precisamente, el segmento final del capítulo dedicado al narrador se empleó para analizar la estrategia del discurso indirecto libre, como un recurso cuya "artificialidad" es realzada a partir de su uso en la novela, adecuándose a esa poética casi explícita a través de las mencionadas claves de lectura. El segmento no intentó poner en duda la eficacia del recurso, sino más bien distinguir la forma en la que MVLL aprovechó las dos posibilidades latentes que éste contiene: una inclinada a dar preponderancia a lo que se quiere mostrar de

la voz de un personaje como "fue dicha", la otra a concentrar los fueros de narrador externo a lo narrado. De tal instrumento mediador, entonces, el autor decide arrogarse una visibilidad que, combinada con delimitados trechos de la narración en estilo directo libre o regido, viene a plegarse al carácter de su compleja omnisciencia. No por nada la carga emotiva del lenguaje por medio de la cual el narrador consigue hacer sentir al lector que ha dejado el espacio para la asunción de las voces autónomas que busca convocar, se combina estratégicamente con el terreno allanado por esa voz enunciativa para extender con mayor eficacia sus recursos. Voz que, de ningún modo, en una lectura atenta, es invisible, sino que participa del arduo intento de interpretación del conflicto bélico. Si a esto se le suma que el indirecto libre es empleado parcialmente en momentos estratégicos, en los que se desarrollan los temas caros al autor –la conciencia del cuerpo, el placer y los problemas de la percepción y la dificultad de acceder a una verdad que no sea inventada–, queda clara la razón por la cual son solo algunos los personajes cuya voz es mediada por tal recurso. Éstos –Galileo Gall, el periodista miope, el Barón de Cañabrava y un poco João Abade, cuyo tratamiento por el narrador es distinto al de sus compañeros de lucha–, ilustran con sus conflictos la poética de la novela, que permite ver intencional y constantemente sus principios de construcción.

La crítica especializada ha indicado en reiteradas ocasiones lo que sugiere la presencia oblicua del Consejero –ya se ha dicho que lo físico prefigura lo mental en la novela–, que de centro intelectual y anímico de la rebelión pasa a ser un personaje inapresable. Desde luego, semejante decisión operativa salta a la vista, pero se juzga aquí que resulta indispensable considerarla como parte de un proyecto narrativo pensado para instaurar como objeto artístico algo distinto de los orígenes y consecuencias políticas y culturales de un hecho convulso en la historia latinoamericana.

Ya a medio camino de la investigación se hacía factible aventurar una conclusión que en la segunda mitad de la misma se vería complementada. En realidad, no se asiste en *La guerra del fin del mundo* a un ejemplo de las problemáticas formas mixtas, como las llamó George Steiner, en su estudio *Tolstoi o Dostoievski*. Éstas oscilarían entre un estilo épico-homérico, de "amueblado denso" y férreo control narrativo, y otro dramático-shakespeariano, que privilegie la "colisión de conciencias", o de voces. El que haya poco discurso figural de los personajes afines al Consejero, como incluso de los que pertenecen a los estratos sociales contrapuestos a los del sertón, y que además el narrador dude y evite proveer a la trama de las explicaciones con las cuales clarificar o guiar la historia, crea una sensación de vértigo sobre la que estaría construida la obra. De ahí que las precisas descripciones bélicas sean tan impactantes. El narrador guía al lector a través de un callejón sin salida que lo remite a su propia voz, y con ello, a la condición formal, imponente y a la vez elástica, de la novela como construcción.

No hay forma mixta entre modos de narrar, pero sí la tensión –formulada por Julio Ortega–, que hace que el narrador omnipresente se debata entre dos fuerzas: por un lado, las novelas de MVLL persiguen una recreación ambiciosa de la realidad que sea reconocible como histórica en el sentido de universal, lo que coincide con el compromiso del escritor y el intelectual en el que el autor sigue creyendo; pero al mismo tiempo, dice el crítico peruano, hay una derivación en la propia escritura que encubre a la realidad misma y evita ofrecer explicaciones que den una salida afirmativa a los conflictos planteados. El papel destructivo del pasado, del que no hay redención, o incluso del tema de la escritura, periodística o literaria en gran parte de las novelas del MVLL, por ejemplo, ilustra esa visión oscura del mundo recreado. Esto comprueba la importancia de haber dedicado un dilatado capítulo de la

investigación a la figura del narrador y sus estrategias, antes de abordar la manera como la novela incorpora ciertos géneros de escritura, así como el tópico de las formas de la oralidad y la imagen de concepciones del tiempo y la historia en pugna. Finalmente, el contenido en la novela es una extensión de su estructura y la orientación autorreflexiva del autor.

Es parte esencial del principio de figuración de los personajes, en *La guerra del fin del mundo*, el eje temático del escritor naciente al que se le presentan diversas disyuntivas morales y prácticas en el ejercicio su tarea, a medida que madura su vocación y descubre lo inviable de resistir a una atmósfera que lo ahoga, y de abarcar, cambiar o interpretar la realidad. Si bien en la novela los personajes escritores o ilustrados cuentan, frente al ámbito hermético de Canudos, con un privilegio discursivo, éste acusa la ironía del narrador, que, al incorporar dos géneros primarios como son la carta y la crónica, convierte a la escritura en un acto solipsista o falaz, privándolo de su capacidad comunicativa.

En efecto, la transformación de un género primario implica la pérdida de la relación habitual que éste mantiene con la realidad. En la novela, la deuda nostálgica que la misiva guarda con la oralidad, que supone de alguna forma dentro de ella, se reduce dramáticamente. En cambio, las delirantes cartas del frenólogo anarquista se decantan por otra tendencia del género, enfatizada descarnadamente por el narrador: el impulso del lenguaje. Cuando MVLL vacía al género del germen de oralidad que pretende contener, la mención constante de modos de narrar populares, no escriturarios, como los sermones del líder mesiánico y los cuentos de troveros, cobran el carácter de un fondo sobre el cual se proyectarán los dilemas de una escritura solitaria, que a la larga se descubre como insuficiente al buscar el diálogo con los otros. De cualquier manera, en *La guerra del fin del mundo*, el gusto y el interés por las narraciones orales –evidentes en varias novelas de MVLL–, se revelan como elementos que

se subsumen en el proceso de creación, que, al cabo, halla su soporte en la escritura. La charla "recopilatoria" entre el periodista y el Barón de Cañabrava no es tanto una recuperación como una ventana a la poética de la obra, en cuanto pretexta una meditación sobre el absurdo de perseguir una verdad objetiva. A MVLL le interesa la oralidad en lo que tiene de "cantera", en lo que aporta a la conformación de una totalidad que puede aprovechar en cierto nivel sus virtudes, pero que en este caso no está representada.

La situación de la crónica no es muy distinta a la de las cartas. El narrador se cuida de enmarcar su presencia para mostrarla como una escritura tramposa, degradada, elusiva y muda. En el mismo sentido que el de la oralidad, la crónica del miope no se valora sino por su estadio formativo, al ser un buen ejemplo del lugar secundario, con respecto de la creación literaria, que el autor da al periodismo, para él una veta de la que se extraerán los referentes que luego problematizarán sus obras, cuando no la realidad misma. En la novela que nos ocupó, la puesta en duda de la presunción de veracidad del miope conecta con el modelo descriptivo que vuelve a la conducta un resultado del físico. Y, por lo tanto, los alcances de su voz son también un derivado de las coordenadas de esa misma descripción y de la capacidad autorreflexiva que ante ella tienen los personajes más privilegiados, a la postre arrojados a un sinsentido angustiante.

MVLL distribuye a sus personajes en el mapa de la violencia, el placer y el fanatismo, de acuerdo con una lógica en la que ninguno puede acceder a la verdad absoluta, y algunos poseen una marcada entidad verbal en relación con el grado de unidad que tienen con su cuerpo. Así, aquellos que dudan de la veracidad de lo que ven y ejercitan lo que Jean Starobinski llama "la mirada fija" –que busca algo que trascienda los datos primarios de la vista–, aspiran a una voz más protagónica. El problema de la vista no se traduce en una

defensa de la razón por sobre el delirio, la fantasía o la fe religiosa o ideológica; ese "elogio de la objetividad" que erróneamente creyó ver Seymour Menton en la motivación que mueve a la novela.

Aunque más identificado con el mundo al que serían afines los personajes intelectuales, ilustrados o citadinos de la obra, el narrador mide escrupulosamente el manejo de información historiográfica hasta contextualizar justo lo suficiente para no ofrecer respuestas fáciles en los momentos clave de la novela (como si quisiera resaltar que no quiere seguir los pasos de Euclides da Cuhna, sino entablar un diálogo con él). Esos vacíos socavan toda creencia en una verdad objetiva. Si la hay, pertenece a un mundo impreciso que se escapa, o del que huye el narrador, que ostenta la flexibilidad de sus poderes omniscientes.

Al seguir el camino abierto por el análisis del carácter de los géneros incorporados a la novela, del principio de unidad de los personajes y de las maneras como ilustran los temas clave de la obra, se encontró que en los nombres mismos, así como en la reflexión sobre el lenguaje dentro de la novela, se enuncian las coordenadas de una visión que advierte sobre la artificialidad de toda propuesta para entender el mundo. Por ejemplo, el nombre mismo del periodista miope vuelve ridícula la cruzada de verdad que pretende llevar a cabo para contar la historia real de la guerra. Cuando se resigna a que "el árbol de historias" de Canudos no puede contarse sin aceptar la participación de la mentira, en realidad está siendo un portavoz de MVLL. Para él los nombres no revelan una verdad anterior e incontrovertible: ellos son otro tipo de verdad. El lenguaje, claramente, encubre, agrega o construye, no clarifica en el sentido de imitar con exactitud la realidad.

El último capítulo de la investigación vino a confirmar la tendencia *encubridora* como un plan trazado con sumo detalle, seguido sistemáticamente. El problema de la concepción

del tiempo del mundo del sertón, que precipita a los personajes ajenos a él al desconcierto, es el mismo que atañe al de las fábulas y narraciones orales. La temporalidad cíclica y fija, como la unidad con la tierra y la resignación absoluta a ser partícipe de un conflicto sobrenatural, sigue las pautas escondidas de los cuentos de los troveros y los sermones del santo. Por lo tanto, cuando la clave de la cosmovisión de los habitantes de Canudos permanece oculta en la novela, al no incorporar una figuración de su discurso popular oral, éstos no son distanciados de sus ideas o creencias, y se les veda la participación en el debate.

Se ha dicho que MVLL preconiza en sus novelas un tipo de rebelión individualista por encima de las de las empresas comunes. Ciertamente, la desconfianza del autor por los proyectos políticos que tienen para él visos de autoritarismo resulta notorio a lo largo de su carrera novelística, pero en *La guerra del fin del mundo* alcanza prácticamente todo lo que aparentemente debería escapar de la sinrazón. Los personajes que cuentan con una mayor presencia verbal en la obra, de cualquier modo, terminan por bogar en un diálogo de sordos. Y es así porque –aun cuando el narrador sugiere que son el azar y sus malentendidos los que moverán los acontecimientos centrales–, las salidas que harían creer, a modo de solución afirmativa, en una realización personal, se desploman dejando tras de sí un tono de amargura y marginación: la entrega al placer (Barón), la cruzada personal de memoria (periodista) o inmolación por un ideal (Gall). Así, MVLL soslaya, por momentos, las fuerzas históricas que subyacen en el conflicto, con la intención de reforzar su desconfianza ante las visiones que para él tiranizan la vida del ser humano, bajo la presunción de defender datos objetivos.

En realidad, no son la guerra, la religión, el fanatismo o el republicanismo los objetos centrales que modela la obra. De ahí que las similitudes, coincidencias o antagonismos que la novela desgrana en torno a esos temas no están al servicio de un dialogismo sociocultural

o de su negación. El problema miliar de la novela es la dialéctica entre verdad y mentira, que resuena en los debates presentes en el contenido, siendo éstos un corolario de lo que el narrador plantea desde el principio. En consecuencia, una de las mayores distancias establecidas entre horizontes socioculturales en la novela es marcada por la disparidad entre formas de entender y ordenar el tiempo, que responden a ciertos soportes, escritos u orales, aunque unos sean visibles, mediados, y otros estratégicamente ocultos.

Julio Ortega propone, en *El sujeto dialógico* (2010), un aparato interpretativo de la literatura latinoamericana constituido por tres modelos de representación que, en su interacción, presentan variadas propuestas de entender el pasado y configurar una visión del porvenir: los discursos de la abundancia, de la carencia, de la virtualidad. El primero gira en torno a la temática del territorio y el nativo fecundos (en lo material, lo espiritual y lo lingüístico); el segundo sobre su contraparte, la pobreza, la explotación y la tiranía; la tercera sobre la conformación de un lugar donde *lo otro* se reconozca como "lo conocido", lo que cabe dentro del contexto del diálogo. De la experiencia de la colonia a las obras del siglo XX y XXI, estas formas de representación, interpretación y evaluación se repetirían rehaciéndose, orientando al relato americano. Si nos servimos de este aparato conceptual, puede decirse que, en *La guerra del fin del mundo*, es el narrador el verdadero sujeto que mantiene un discurso de la abundancia, en este caso verbal, que ensaya una historia de cuidadosa factura artística que es, al tiempo, un discurso de la carencia, en el que los sujetos, sertaneros o no, se libran a la soledad y el absurdo. Acaso los personajes que cuentan con voz-conciencia repliquen la abundancia verbal de la voz enunciativa que los sobrepasa, pero con ello también completan la visibilidad de un narrador que fija los límites de un espacio en el que la conciliación no siempre es una realidad.

El que la novela tenga un final hasta cierto punto abierto, y que las líneas argumentales de muchos personajes como Gall o Rufino den la sensación de quedar intencionalmente en suspenso, responde a la lógica que adelgaza el peso de la información documental para hacer énfasis en una separación artística con respecto del acontecimiento histórico que inspira el relato. La idea de circularidad de la historia evita toda virtualidad afirmativa. No hay pasado que recuperar ni futuro donde no se espere otro acercamiento entre mentalidades que no termine en una incomunicación violenta. Sin pasado o futuro solo queda el presente de la enunciación y el recordatorio de que leemos una parábola sobre las atroces dificultades de entender al ser humano.

Cuando MVLL hace decir al Barón de Cañabrava que la sinrazón será el signo de la política del siglo XX que se anuncia, acaso está ofreciendo una de las claves de lectura más diáfanas y significativas de la novela. Antes que una advertencia, tal aseveración dirigida a los lectores de finales del siglo pasado, y a los venideros, tenía forzosamente que llegar como una amarga constatación de lo que el autor creía un escenario social y político insalvable. Si ya se habían cumplido los fanatismos o fundamentalismos que le tocaban al siglo XX, el pacto de lectura exigido dirigía inevitablemente las atenciones a la más que notoria perfección formal del libro.

La guerra del fin del mundo ofrece y sugiere intensamente claves que son ventanas a su armazón de enormes proporciones, hasta el punto de dar la impresión de ser una novela que se piensa a sí misma. Así, el presente sin pasado ni futuro de la historia de Canudos vista por MVLL, refleja las aprensiones, dudas y revisiones de la concepción artística de su autor, obligado a redefinir y reflexionar sobre su posición política e intelectual. Posición que, en el momento en que aparece la obra, no representa un viraje violento a las posturas polémicas

por las que en la actualidad parece ser más conocido MVLL, sino una cristalización de tendencias que ya se encontraban en los inicios de su carrera literaria.

El haber atendido a ese desarrollo ideológico, más que buscar ofrecer una simple contextualización que sirviera de entrada al análisis narrativo, permitió entablar un diálogo complementario entre la novela elegida y otras novelas y libros de ensayo y crítica que apuntalaban los resultados que iba arrojando el estudio. Así, esta investigación contribuye a una vía de análisis en la que obras posteriores del autor, que pueden acusar el uso de mecanismos parecidos a los abordados aquí, y el tono de "modelo apocalíptico", que acompaña los juegos de autorreflexión de esos proyectos narrativos, puedan estudiarse en un marco mucho más amplio, pero también más preciso y detallado. Esas novelas –*Historia de Mayta, El hablador*, etc. –, tal vez deban en ese sentido parte de su propuesta a *La guerra del fin del mundo*, y no tanto a *Pantaleón y las visitadoras* o *La tía Julia y el escribidor*, de intenciones acaso más lúdicas, que dicen, además, menos del momento de redefinición del MVLL posterior a *Conversación en La Catedral* que la novela sobre Canudos. La propuesta elaborada por esta investigación, por lo tanto, pretende abonar a la discusión que advierte y se pregunta sobre el cambio de la gran narrativa totalizante a la narrativa de mayor carga y juego intertextual, en la carrera literaria del autor peruano.

La orientación de voces en la novela, de control épico antes que de libertad dialógica, quizá no busque encubrir una omnisciencia, sino lo contrario, visibilizarla o complejizarla, insinuando explícitamente otra tragedia, la de la narración que no puede o no *quiere* acceder a verdades que no sean construidas por ella. Puede parecer exagerado, cuando se tiene de frente el tema del horror bélico, hablar de una tragedia de la escritura, de un narrador omnipresente que renuncia a abarcar todos los ángulos de la historia que cuenta. Sin embargo,

la posterior aparición de las novelas ya indicadas, donde los protagonistas son escritores que hacen una especie de crónica de sus novelas, intensifican la importancia de *La guerra del fin del mundo* para la decantación de MVLL en su veta autorreflexiva, si bien esas otras novelas no alcancen la complejidad y ambición de la que aquí nos ocupó.

Como conclusión final puede decirse que discutir si *La guerra del fin del mundo* es una novela total o totalizadora, lleva a otra pregunta, que, planteada de una manera automática y poco reflexiva, que evite un estudio a profundidad de los componentes formales de la obra literaria y de la tradición cultural y crítica en que se inscribe, puede ser condenada a resultados parciales, volviéndose estéril. Esta pregunta análoga, desde luego, abordaría no solo el problema de qué tipo de novela, desde los postulados de Bajtín, es la obra estudiada –polifónica o no–, pues ese cuestionamiento se ha ido respondiendo en la marcha de la investigación. Más interesante ha sido pensar cómo MVLL, después de buscar de entrada algo distinto del dialogismo, propone una serie de reflexiones a partir de un manejo de estrategias narrativas que levantan un entramado gigantesco, donde se elabora un material histórico y cultural de modo que no sea su representación el único centro de la historia, sino, además, el trazado de una visión literaria en etapa de cambio, de marcada autorreflexión y de replanteo teórico y político.

En la argumentación por medio de la cual se ha tratado de explicar las implicaciones de la ausencia de dialogismo en la novela y del carácter formal detrás de ésta, hay algo que toca a otros problemas: qué tanto una poética es también una política, y no un orbe aparte, independiente de la toma de posiciones frente al mundo y sus dilemas; y cómo la forma y el contenido configuran, en cada obra específica, su propia poética.

Como ya se dijo, la idea de totalidad de MVLL persigue una escritura autónoma que se sustente en el esfuerzo técnico, la invisibilidad, dentro de la estructura formal, de motivaciones políticas e ideológicas, y el equilibrio entre lo que el autor llama demonios personales, históricos y culturales. *La guerra del fin del mundo* opone a esta idea de totalidad otra muy distinta, en la que los demonios personales –del autor autorreflexivo que revela y problematiza su quehacer artístico, desde el contenido de la novela y desde el uso particular de sus recursos profesionales–, cobran más peso que los culturales e históricos.

La autonomía de la novela se alcanza en un sentido más radical, en cuanto se impide a sí misma ofrecer una interpretación absoluta de los conflictos culturales que la inspiran, y ofrece una construcción perfecta que parece buscar una independencia a ultranza, en la que la atención de los lectores que deseen ir más allá del relato de acontecimientos se encuentre antes que nada con los resortes de sus mecanismos internos. De ahí que no solo baste con decir que *La guerra del fin del mundo* no es polifónica ni convoca a un dialogismo sociocultural, sino que es una novela, de acuerdo con los términos bajtinianos, inclinada a su propia enunciación, a su propia palabra, no a la palabra ajena, del *otro* sertanero, en este caso. Finalmente, aun concediendo que, como relato de acontecimientos y novela de aventuras, la obra tiende también a su propio objeto (algo propio de las novelas tradicionales), el hecho de que sea el problema de la mentira el verdadero objeto y no la guerra como tal, fortalece nuestra conclusión: la obra remite a sí misma, a su hacerse, a su brillante, magnífica y descomunal inventiva, pero también a su feroz e irónica imagen de la incomunicación, a su silencio y a su obstinado pesimismo.

A la pregunta de cuál es la respuesta que MVLL ofrece a la revisión crítica, académica o editorial, del vasto fenómeno del *Boom*, puede decirse, ya en este punto, que *La guerra del*

fin del mundo se presenta como una obra muy astuta, que consigue intercalar una construcción tradicional de la narración con toda una serie de cuestionamientos internos, para los que el autor afina, expande y problematiza las técnicas que en el momento de su redacción ya eran de su total dominio. Obra, entonces, tradicional y disruptiva a la vez, *La guerra del fin del mundo* reactualiza la teoría vargallosiana del creador como divinidad al convertir las ideas del equívoco, la sinrazón y el caos, en atributos de la omnisciencia: si un dios desconoce la verdad, es porque él mismo lo quiere así. El dialogismo frustrado de Canudos no significa el fracaso de la novela como orden; al contrario, alimenta al trazado –hiriente y pesimista, si se quiere– de una estructura perfecta.

Se ha querido mostrar en estas páginas que *La guerra del fin del mundo* es una novela de una gran complejidad, y por eso mismo obliga a lecturas que, respondiendo a las dificultades ofrecidas por esa propuesta de ambicioso calado, busquen acercarse a ella aceptando que la crítica habría de aspirar en sí misma a una complejidad que no eluda el reconocimiento de las virtudes internas de la obra, pero tampoco rehúya otros cuestionamientos que su índole imponente e inquietante también ofrece. Fuera del elogio o la diatriba *a priori*, esta investigación intentó aportar en la medida de lo posible a las relecturas que la crítica académica ha venido realizando en los últimos años de la obra de una figura pública difícil de abordar en una justa medida, cuando las posturas que se ocupan de su producción artística o sus incursiones en la política o la crítica teórica dan lugar a juicios extremados, que se quedan en la superficie.

Bibliografía general

Agamben, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, 184, pp.

Armas Marcelo, J.J., *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1991, 444 pp.

Bajtín, Mijaíl, "El problema de los géneros discursivos", traducción de Luisa Borovsky, en *Las fronteras del discurso*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2011, 112 pp.

_____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza editorial, Madrid, 2003, 430 pp.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, México, 2003, 542 pp.

_____, "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", traducción de Helena S. Kriúkova, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989, 522 pp.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Tercera edición, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, 164 pp.

Barnechea, Alfredo, *Perú, país de metal y de melancolía. Memorias de una educación política*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 2011, 320 pp.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 2011, 176 pp.

_____, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, traducción de Patricia Willson, Siglo XXI, México, 2005, 488 pp.

Benjamin, Walter, *El narrador,* traducción de Pablo Oyarzún, Ediciones/Metales pesados, Santiago de Chile, 2008, 162 pp.

Berlin, Isaiah, *El erizo y el zorro*, Prólogo de Mario Vargas Llosa, traducción de Carles Andreu, Ediciones culturales Paidós/Editorial Planeta, México, 2020, 144 pp.

Bernucci, Leopoldo M., "*La guerra del fin del mundo* y la Edad Media actualizada", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, núm. 1, México, 1990, pp. 359-377.

Boldori de Baldussi, Rosa, *Vargas Llosa; un narrador y sus demonios*, Fernando García Cambeiro, Colección Estudios latinoamericanos, Buenos Aires, 1974, 204 pp.

Connelly, Frances, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*, Machado libros, Madrid, 2015. Disponible en: https://es.scribd.com/read/431834555/Lo-grotesco-en-el-arte-y-la-cultura-occidentales-La-imagen-en-juego#b_search-menu_966011.

Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas,* Centro de estudios literario "Antonio Cornejo Polar"/Latinoamericana Editores, Lima, 2003, 241 pp.

_____, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Segunda edición, Lima, 2013, 167 pp.

_____, "*La Guerra del fin del mundo*: sentido (y sinsentido) de la historia", *Hispamérica*, año XI, núm. 31, Maryland, abril, 1982, pp. 3-14.

Corral, Wilfrido, Vargas Llosa. *La lucha en las ideas*, Iberoamericana Editorial/Vervuert, Madrid, 2012. Disponible en: https://es.scribd.com/read/282865064/Vargas-Llosa-la-batalla-en-las-ideas.

Correa Soto, Carlos Mario, *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2011, 276 pp.

Cueto, Alonso, "Las novelas de Mario Vargas Llosa: una teología del poder", en *Estudios públicos*, núm. 122, Santiago, 2011, pp. 568-588.

Davis, Mary E., "La elección del fracaso: Vargas Llosa y William Faulkner", en *Mario Vargas Llosa*, Ángel Rama (ed.), Taurus Ediciones, Madrid, 1981, pp. 35-46.

Dorfman, Ariel, "Mario Vargas Llosa y José María Arguedas: dos visiones de una sola América", en *Casa de las Américas,* año XI, núm. 64, La Habana, enero-febrero, 1971, pp. 6-19.

Elmore, Peter, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1997, 233 pp.

Enkvist, Inger, "De *La guerra del fin del mundo* a *El sueño del Celta*. ¿Ha cambiado Vargas Llosa?", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2013, 12 pp. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd6m2.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. Literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Debate, Barcelona, 2003, 427 pp.

Friedman, Norman, "El punto de vista", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX,* Enric Sullá, editor, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1996, pp. 78-87.

García Gual, Carlos, *La antigüedad novelada y la ficción histórica. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013, 425 pp.

Garramuño, Florencia, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, 226 pp.

Genette, Gérard, *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.

Gómez-Vidal, Elvire, "Poética de la figura femenina en la obra de Vargas Llosa", en *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez (coords.), Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, México, marzo 2010, pp. 281-314.

Granés, Carlos, *La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, 187 pp.

Guillén, Claudio, "Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad", *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, Universidad de Zaragoza, núm. 2, 1991, págs. 71-92.

Habra, Hedy, *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid, 2012, 212 pp.

Jitrik, Noé, *Lámpara diurna. Intentos*, Academia Mexicana de la Lengua, México, 2019, 222 pp.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura,* Machado libros*,* Madrid, 2010. Disponible en: https://es.scribd.com/read/282866776/Lo-grotesco-Su-realizacion-en-literatura-y-pintura#b_search-menu_980887).

Kenner, Hugh, Flaubert, *Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, 150 pp.

Kristal, Efraín, *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, 496 pp.

Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión*, Siglo xxi editores, México, sexta edición, 2006, 288 pp.

Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 311 pp.

Moraña, Mabel, *Arguedas/Vargas Llosa: dilemas y ensamblajes*, Iberoamericana, Madrid, 2013, 314 pp.

Nitschack, Horst, Mario Vargas Llosa: "La ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*", en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, núm. 80, Santiago, 2011, pp. 117-133.

Ortega, Julio, *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*, Fondo de Cultura Económica/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes, México, 2010, 390 pp.

_____, "Vargas Llosa: el habla del mal*"*, en *Mario Vargas Llosa*, Ángel Rama (ed.), Taurus Ediciones, Madrid, 1981, pp. 25-34.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

_____, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral editores, Barcelona, 1970, 272 pp.

Pereira, Armando, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1995, 107 pp.

Perus, Françoise, "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 1995, pp. 29-44.

_____, "Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana", en *Tópicos del seminario*, núm. 21, México, 2009, pp. 181-218.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, México, 2001, 256 pp.

_____, *El relato en perspectiva*, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, México, 2019, 192 pp.

Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, 288 pp.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Editora Nómada, México, 2019, pp. 304.

_____, "Una obra maestra del fanatismo artístico", *Revista de la Universidad de México*, núm. 14, junio, México, UNAM, 1982, pp. 8-24.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, traducción de Manuel Arranz, Universitat Autònoma de Barcelona/ Museu d´Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2005, 90 pp.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, vol. III, traducción de Agustín Neira, Siglo XXI editores, México, 2013, 456 pp.

Romain Rolland, *Vidas ejemplares*, Universidad Nacional Autónoma de México/Secretaría de Educación Pública, México, 1988, 445 pp.

Rowe, William, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, traducción de Claudio Canaparo, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, 353 pp.

Ruffinelli, Jorge, "Vargas Llosa: Dios y el Diablo en la Tierra del Sol", en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, núm. 42, Xalapa, 1982, pp. 10-18.

Schlickers, Sabine, "*Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, núm. 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 185-211.

Starobinski, Jean, *The living eye*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1989, 248 pp.

Steiner, George, *Tolstoi o Dostoievski*, Agustí Bartra, Ediciones Siruela, Madrid, 2002, 372 pp.

Tacca, Óscar, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1966, 95 pp.

Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea, (1962-1982),* Seix Barral, México, 1983, 462 pp.

_____, *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*, Alfaguara, Barcelona, 2017, 287 pp.

_____, *El sueño del celta*, Punto de lectura, México, 2014, 454 pp.

_____, *El pez en el agua*, Alfaguara, México, 2010, 618 pp.

_____, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, México, 2009, 248 pp.

_____, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Barral Editores, Caracas, 1971, 667 pp.

_____, *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1981, 531 pp.

_____, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Aguilar/ Altea/ Taurus/ Alfaguara, Buenos Aires, 2009, 192 pp.

_____, *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Segunda edición, México, 2015, 223 pp.

_____, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo,* Fondo de Cultura Económica, Segunda Edición, México, 2011, 443 pp.

_____, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002, 324 pp.

Varios, *Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Planeta, Lima, 2008, 255 pp.

_____, *Mario Vargas Llosa. Vida que es palabra*, Éditions de L´Herne/ Nueva Imagen, México, 2006, 398 pp.

Williams, Raymon L., *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, UNAM. Coordinación de Difusión Cultural: Taurus, México, 2001, 304 pp.

Weinberg, Liliana, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, CCyDEL/UNAM, México, 2004, 277 pp. Disponible en: https://es.scribd.com/document/333360831/Liliana-Weinberg-Literatura-Latinoamericana-Descolonizar-La-Imaginacion.

Weisz, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, 204 pp.