

**LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO: SENTIDO (Y SINSENTIDO) DE LA HISTORIA\***

ANTONIO CORNEJO POLAR  
University of Pittsburgh

Después de dos novelas y una obra de teatro menores, Mario Vargas Llosa retoma el camino que había abandonado luego de **Conversación en la catedral (1969)**: el de la novela entendida como tenso y hasta dramático ejercicio intelectual que emplea la ficción y todos los atributos acumulados por la novela moderna - en orden al esclarecimiento simbólico de la realidad. En efecto, con **La guerra del fin del mundo**<sup>1</sup>, Vargas Llosa vuelve a mostrar su aptitud para encarar proyectos narrativos muy vastos, complejos y difíciles y para llevarlos a cabo con eficiencia e ingenio nada comunes. En este caso, además, la novela está bajo la temible sombra de **Los sertones** (1902) de Euclides da Cunha (1866-1909)<sup>2</sup>, verdadero monumento de la literatura latinoamericana. El uso como fuente primera de esta notable y singularísima obra («épica-científica» según la paradójica pero sagaz caracterización de Glauber Rocha)<sup>3</sup> es un riesgo asumido plenamente por Vargas Llosa y una muestra de la seguridad y brío con que emprende la tarea de recontar la historia de la rebelión y destrucción de Canudos.

**La totalidad: entre la coherencia y el azar**

La primera impresión que suscita **La guerra del fin del mundo** es la de su amplitud. Centenares de personajes y situaciones de muy diversa índole se entretajan en el relato y ocupan sus lugares, al mismo tiempo que cumplen sus funciones, en torno al eje histórico de la novela: la fundación de Canudos, una ciudad santa presidida por un predicador asceta de ideología sincretista (mezcla múltiple en la que priman el cristianismo y el sebastianismo); su rebelión frente a las medidas laicistas (separación de Estado e Iglesia, matrimonio civil), modernizantes (sistema decimal, censo) y de opresión de las clases populares (impuestos, desempleo) adoptadas por la naciente república del Brasil, considerada por los canudos como encarnación del Anticristo; la represión militar en nombre de los ideales del liberalismo y del progreso; el desastre de las dos primeras expediciones punitivas, sorprendentemente derrotadas por un pueblo hambriento y casi desarmado; y, por último, el exterminio de los 25 o 30 mil yagunzos rebeldes y la destrucción piedra por piedra de su ciudad por una enorme fuerza militar. Desde 1893 hasta su destrucción en 1897, en Canudos se estableció sobre bases religiosas una sociedad extraordinariamente parecida (propiedad colectiva, ausencia de dinero, etc.) a la que se diseñaba en las utopías libertarias de la época.

Naturalmente la narración de esta historia moviliza una inmensa masa referencial, pero el narrador, con ánimo totalizante, expande aún más el universo representado para incluir el contexto político (concretamente la lucha entre monárquicos supérstites, republicanos y militares adictos a la «república dictatorial») y

---

\* Este ensayo foi originalmente publicado na revista **Hispanamérica**, Nº 31, 1982.

<sup>1</sup> Barcelona, Seix Barral 1981.

<sup>2</sup> Se puede consultar dos traducciones al español: La Habana, Casa de las Américas, 1973; Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

<sup>3</sup> *Prólogo* a la edición cubana citada en la nota 2.

numerosísimos episodios relativos a la existencia íntima de personajes que están directa o indirectamente ligados, y a veces de manera muy laxa, a la historia central de la novela. En este sentido tienen especial significación dos personajes; Galileo Gall, anarquista y frenólogo escocés misteriosamente varado en Bahía, que se deslumbra ante lo que acontece en Canudos y lo interpreta como insólita plasmación de sus ideales, y un periodista innominado que acompaña como corresponsal de guerra a la expedición contra los seguidores del Consejero (Antonio Conselheiro, fundador de la ciudad santa) y luego decide dar razón fidedigna de lo que vio y apenas si pudo entender de manera muy parcial.<sup>4</sup>

Lo anterior obliga a recordar que Vargas Llosa consideró desde muy temprano que la novela era la forma mediante la cual resultaba posible ensayar la reproducción global del universo humano, aunque para ello hubiera que inventar una realidad otra, sustitutiva pero a la vez iluminadora de la realidad-real.<sup>5</sup> Ciertamente utópico, pero al mismo tiempo vigente como intencionalidad, el proyecto de la «novela total» presidió la composición de **La ciudad y los perros** (1963), **La casa verde** (1966) y **Conversación en La Catedral**, se eclipsó en las dos novelas siguientes y reaparece ahora, inclusive con mayor ambición y energía, en **La guerra del fin del mundo**.

El casi inabarcable universo referencial de la última novela de Vargas Llosa parece indicar el cumplimiento, en grado muy alto, de este empeño de totalidad. El lector lo reconoce así y queda auténticamente deslumbrado ante la grandiosidad épica que alcanzan algunos de sus episodios. Sin embargo, el análisis de la composición general del texto y en especial de las articulaciones que permiten organizar su proliferante representación, conduce a precisar el sentido de totalidad que ofrece la novela e inclusive a discutir su efectiva realización.

Por lo pronto, como se advierte sobre todo en la primera parte de **La guerra del fin del mundo**, el relato se estructura mediante la alternancia de episodios que se vinculan por oposición: así los fragmentos dedicados al Consejero evocan un mundo misterioso y primitivo, regido por la magia, el misticismo y otras oscuras pero poderosas instancias de la conciencia humana, mientras que los relativos a Galileo Gall plasman la modernidad y enfatizan sus caracteres institucionales (parlamento, periodismo), ideológicos (liberalismo, anarquismo) y científicos (ciencia positiva, frenología). Representados de manera independiente, en cursos narrativos hasta formalmente separados, ambos mundos se contemplan en la novela no más que como alteridades inquietantes, en último término excluyentes, sin que sea posible detectar, con los elementos que proporciona el texto, una instancia que los explique globalmente. En este sentido 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 que 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.

Es interesante observar el modo como en **Los sertones** se enfrenta la misma problemática. Evidentemente el dato inicial es aquí también la diversidad abismal entre los mundos que contienden en Canudos, pero Da Cunha traza por encima de esta oposición una copiosa red de precisiones científico-ideológicas que lo conducen a señalar fuerzas hegemónicas y subordinadas, cadenas causales de naturaleza múltiple y valoraciones a veces nítidas y a veces muy ambiguas. Con todos estos elementos construye un vasto cuadro explicativo que a la postre -tal vez por encima de la voluntad del autor- exarceba los términos de la oposición y los eleva a la condición de totalidad contradictoria. No son dos mundos los que

combaten en los sertones del nordeste; es uno solo, hecho de desgarramientos atroces, cuya índole profunda es la contradicción que articula a sus partes. En el plano formal priman, por esto, las antítesis más hirientes.

Da Cunha y Vargas Llosa optan, pues, por caminos distintos. El primero ensaya una síntesis explicativa que concluye en la contradicción que enlaza y otorga coherencia a un universo convulso y desmembrado;<sup>6</sup> el

---

<sup>4</sup> En cierto sentido estos dos personajes desdoblán la relación de Da Cunha con Canudos. Como el periodista, él también quiso dar razón del levantamiento de los yagunzos y para ello, como Gall, instrumentó su ideología libertaria y su formación científica.

<sup>5</sup> Hay numerosísimos textos de Vargas Llosa sobre el tema de la «novela total», pero las exposiciones más completas están en sus libros **García Márquez: historia de un deicidio** (Barcelona/Caracas, Barral/ Monte Avila, 1971), y **La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary** (Barcelona, Seix Barral, 1975).

<sup>6</sup> Cf. el excelente prólogo de Walnice Nogueira Galvão a la edición venezolana (nota 2) de **Los sertones**.

segundo, en cambio, propone una visión analítica que contrapone los puntos extremos de la oposición y les confiere una autonomía de fondo, casi ontológica, frente a la cual sólo queda el asombro: su convergencia en un solo espacio es, en último término, inexplicable. Tal vez la diferencia pueda comprenderse por la ausencia de un punto de vista central en **La guerra del fin del mundo** y la acción permanente, casi obsesiva, de ese núcleo, productor de perspectivas, en **Los sertones**, lo que tiene que ver no sólo con el distinto género de una y otra obra sino, sobre todo, con una diversa manera de entender las relaciones entre la escritura y la realidad.

Habría que añadir que el carácter mecánico de la oposición que estructura **La guerra del fin del mundo** está tangencialmente corroborado por el modo como se amplía el espacio de representación de la novela en sus primeros y decisivos tramos. En efecto, a la alternancia simple de los fragmentos dedicados al Consejero y a Galileo Gall, se añade la composición interna de los segundos: en ellos se reitera, una y otra vez, el mismo esquema básico y se repite la misma significación. Así el lector sabe muy pronto que la siguiente aparición del Consejero tendrá un cierto tono providencial, que encontrará a alguien en una situación dramática, que logrará la fe y adhesión de esa persona, que ella, finalmente, será uno de sus discípulos más cercanos. De esta manera el rigor simétrico de la alternancia Consejero/Gall y la reiteración del esquema interior de los episodios relativos al primer término condice, aunque en otro plano, con el carácter mecánico de la oposición esencial entre primitivismo y modernidad.

De otra parte, y ahora en especial en la última sección de la novela, es también visible una preferencia por articular el relato en función de acontecimientos regidos por el puro azar. En este orden de cosas sobresale la historia de Jurema, esa mujer que ronda por todo el espacio representado en el texto e hilvana hacia el final de la obra a una larga y dispar serie de personajes: desde el Barón de Cañabrava hasta el enano de un miserable circo, sin contar sus relaciones eróticas con el pistero Rufino y Galileo Gall (que se matan por ella en un duelo sin sobrevivientes), con Pajeú y el periodista bahiano (lo que a su vez sirve para contraponer la ferocidad y valentía del cangaceiro con la miedosa endebles del redactor). Como lo piensa el Barón de Cañabrava: Jurema parece ser «la única mujer del sertón, una fatalidad femenina bajo cuyo inconsciente dominio caían tarde o temprano todos los hombres vinculados a Canudos» (p.475).

Es importante observar que la hipertrofia del azar, que pone en riesgo la verosimilitud del relato, no puede considerarse ni aleatoria ni intrascendente ni tampoco como un simple error en el armado de la novela. La sabiduría técnica de Vargas Llosa obliga a remitir este aprecio de la casualidad a una visión general del mundo: es, por decirlo así, uno de sus signos.<sup>7</sup> En este orden de cosas es significativo que uno de los protagonistas, Galileo Gall, aparezca en la novela por azar (el naufragio de su barco en las costas de Bahía), cuando en la historia real del Brasil, que el narrador reproduce hasta en algunos detalles, la presencia de anarquistas europeos era nutrida y constante desde antes de promediar el siglo XIX. El olvido de esta acción real de los libertarios del Viejo Mundo en Brasil (que incluye la temprana fundación de cooperativas, falansterios y comunidades utópicas) para dar paso a la irrupción del azar puro e incontaminado subraya la necesidad interna de la novela en orden a privilegiar, en algunos puntos nodales del texto, el reinado de lo imprevisible.<sup>8</sup> Naturalmente el conocido aprecio de Vargas Llosa por las novelas de aventuras y de caballería influye en esta manera de concebir y realizar la narración, pero no la explica en última instancia, pues, como es obvio, las preferencias, los gustos y las influencias no son nunca gratuitos, inmotivados.

La razón es otra, sin duda, y tiene que ver, como se ha dicho, con la visión del mundo que preside y organiza ese inmenso despliegue de situaciones, sucesos y personajes, siempre portadores de sentidos e intenciones, que es **La guerra del fin del mundo**.

## Canudos: la insensatez de la historia

---

<sup>7</sup> La preferencia por el azar y la casualidad es antigua en Vargas Llosa: recuérdese la función de Teresa, personaje de **La ciudad y los perros**.

<sup>8</sup> Sobre la ideología y acciones libertarias en América Latina, y en especial en Brasil, cf.: **Utopismo socialista** (1830-1893), Prólogo selección y notas de Carlos M. Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

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.

En el plano, propio de los personajes, **La guerra del fin del mundo** reitera expresiones acerca del caos y la absurdidad de los acontecimientos que desencadenan la rebelión de Canudos y expande esos significados hacia una dimensión mucho mayor, descontextualizada, que bien puede confundirse con la existencia humana en general. Es sintomático que prácticamente todos los personajes involucrados en el levantamiento y en la represión terminen dudando de sus convicciones anteriores y no sean capaces de romper el descreimiento o el fatalismo místico que finalmente los envuelve: en algunos casos la imposibilidad de entender la realidad conduce a la negación de su sentido y -en lo que toca a la actitud vital- a un escepticismo más cínico que trágico, como se desprende de la larga conversación final, en más de un sentido recapitulatoria, entre el periodista y el Barón de Cañabrava.

El sinsentido que impregna toda la historia de Canudos parece ser absoluto. El Brasil moderno no comprende («nadie entiende lo que pasó», p.341) el mundo del Consejero y sus yagunzos y lo clausura dentro de un espacio por principio y en esencia ininteligible, como remanente monstruoso de un primitivismo tan irracional que es casi zoológico,<sup>9</sup> mientras que para los canudos la República es asimismo incomprensible por plasmar la irracionalidad del Mal y del Demonio. En cierto sentido cada uno de los polos sitúa al otro en el ámbito maldito de lo que deshumaniza al hombre: la animalidad, para quienes creen en la razón, la ciencia y el progreso; el pecado, para los hombres que estructuran el mundo y la existencia alrededor de Dios y la virtud.

Por razones obvias el lector, aunque se asombra y admira la fortaleza, el coraje y la sabiduría simple («la sabiduría del ignorante» hubiera dicho **Ciro Alegría**) de los yagunzos, está mucho más cerca de la modernidad en cualquiera de las modalidades que plasma la novela. Y es en ella donde se acumulan los signos de la absurdidad del mundo: monárquicos, republicanos de varios matices o anarquistas, terratenientes, sacerdotes, militares, científicos o periodistas, quedan unánimemente desconcertados frente a lo que significa Canudos. Es una actitud que comienza por recusar la legitimidad del otro (que es barbarie, primitivismo, locura, pesadilla, animalidad), pero que termina por refluir, corrosivamente, sobre la propia actitud enjuiciadora: después de todo la razón vale muy poco si se paraliza ante una realidad exigente y elusiva. Paródicamente el fracaso de la razón, y de la compleja civilización construída sobre esa base, queda graficado en la desventura del periodista que marcha a Canudos para testimoniar lo que allí sucede y ni siquiera puede verlo: «en realidad no vi nada. Se me rompieron los anteojos el día que deshicieron al Séptimo Regimiento. Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas» (p.340).

De otra índole es el fracaso de Galileo Gall. No sólo no puede ayudar a los rebeldes, pues muere a medio camino, envuelto en una oscura historia de honor campesino, que por cierto tampoco entiende, sino que, además y sobre todo, idealiza y tergiversa el sentido de la experiencia de Canudos para poderla

«comprender» a partir de su ideología libertaria, hasta llegar en algún momento a pensar que el Consejero ha retomado las banderas rebeldes francesas de 1848... De esta manera **La guerra del fin del mundo** da cuenta de la inutilidad de los dos grandes recursos que tiene Occidente para comprender el mundo: la objetividad del periodista (que se asocia a la ciencia) y la subjetividad ideológica del político.

En este orden de cosas el título de la novela (que sólo superficialmente tiene que ver con la lejanía de Canudos) adquiere un doble sentido apocalíptico: es el «fin del mundo» para los yagunzos, pues son físicamente exterminados por una represión que ellos mismos interpretan bajo el modelo de la escatología bíblica, pero también es el «fin del mundo» para los otros, para los representantes de la razón y el progreso, porque también

---

<sup>9</sup> Los yagunzos son asociados a las cobras (p.27), a las serpientes de cascabel (p.28), tienen «instinto animal» (p.31), etc.

para ellos Canudos significa el hundimiento de los principios esenciales de su cosmovisión. Es significativo que el culto e inteligente Barón de Cañabrava termine por encontrar sentido sólo en el camaleón que se desplaza por su jardín: «miró a la ventana, pidiendo ayuda. Y la encontré: [el camaleón] seguía allí, quieto, hermoso, prehistórico, eterno, a medio camino entre los reinos animal y vegetal, sereno en la resplandeciente mañana» (p.341). El cataclismo de Canudos destruye todo: sólo queda en pie lo no histórico, lo no humano.

Esta expansión del sentido de frustración y acabamiento impide pensar en la revitalización, en **La guerra del fin del mundo**, del viejo dilema americano entre civilización y barbarie. Este contraste, que Sarmiento (1811-1888) elevó a la categoría de norma hermenéutico-valorativa para la comprensión de la historia de esta parte del mundo, implica una perspectiva constructivista: se trata, en último término, del recubrimiento ideológico de un proyecto político destinado a conquistar o reforzar el dominio social de la burguesía moderna frente a la oligarquía arcáica y sobre todo frente a las clases populares y los grupos étnicos marginales.<sup>10</sup> En este sentido importa un enjuiciamiento casi ontológico de los valores humanos de un sector social y de sus negación perversa por el otro, por la «barbarie» que debe desaparecer. Por consiguiente, desde tal punto de vista, es imposible concluir en la homologación de sus polos extremos, ni siquiera en la vorágine destructiva en que pudiera sumirlos un determinado acontecimiento histórico, que es precisamente lo que propone la última novela de Vargas Llosa.

Por cierto, en el nivel de la representación, muchísimos personajes postulan la tesis civilización/barbarie y encuentran en ella la justificación de su participación en el aniquilamiento de Canudos, verdadero emblema de la barbarie; sin embargo, según lo demuestra la índole misma del suceso narrado, esa asociación no es correcta y la novela enfatiza la falsificación que subyace en ella. De alguna manera lo que se postula, aunque no explícitamente es una ambigua contaminación de ambos extremos, pues en Canudos se realizan valores espirituales que aunque deslustrados por el fanatismo pertenecen a la alta cultura, mientras que la modernidad progresista recae frecuentemente en actitudes y comportamientos de un primitivismo salvaje. De esta manera, en el plano valorativo, los dos extremos se confunden. Después de todo, para poner un solo ejemplo, el fanatismo corroe tanto a los yagunzos como a los republicanos; o lo que es más significativo, unos y otros equivocan sus interpretaciones de la realidad, generan una intensa actividad enloquecida y absurda y se encaminan -ciegos- hacia su destrucción. Está demás aclarar que precisamente son éstas las razones que explican que el sentido apocalíptico termine por recubrir el mundo de Canudos y del Brasil moderno.

Hubiera sido insólito que **La guerra del fin del mundo** remozara el arcáico y desprestigiado esquema de civilización y barbarie. No lo hace, sin duda, pero su sustitución por la ambigüedad y el relativismo genera un significado que debe ser materia de debate. Este significado, a trazos muy gruesos, podría resumirse así: puesto que la razón o la fe no garantizan la corrección de la interpretación del mundo ni del comportamiento individual o colectivo, y puesto que más bien, de una u otra forma, propician el error y el enfrentamiento entre los hombres, entonces ambos son intercambiables y a la postre se confunden en una misma equivocación sangrienta. En un plano más concreto, 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. En última instancia, tal como lo reitera incesantemente la novela, ni unos ni otros saben por qué actúan como actúan y en los dos extremos se acumulan errores de toda índole, siempre productores de dolor, destrucción y muerte. Basta recordar que ni el censo es un mecanismo para reactualizar la esclavitud, ni el sistema decimal es obra de los herejes, ni la República es el Anticristo, como piensan los yagunzos; pero tampoco la rebelión de Canudos intenta restaurar la Monarquía ni está sometida a los intereses de Inglaterra, que es lo que piensan quienes la reprimen.

Es en este nivel de lectura donde se aprecian mejor las repercusiones del carácter de la oposición básica de la novela. Puesto que se optó por el enfrentamiento mecánico, la situación y función de los términos de la oposición resultan aleatorios y sus valores, consecuentemente, intercambiables. Los errores de uno y otro lado son, en el fondo, los mismos y derivan de una misma fuente: el fanatismo que ciega a los hombres. Es importante

---

<sup>10</sup> Es línea ideológica de **Facundo** (1845), es todavía visible en **Doña Bárbara** (1929). Ciro Alegría la objetó con mucha lucidez, pero en realidad propuso una simple inversión de la valoración del esquema. Cf. *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana* (1952), en: Juan Loveluck, comp., **La novela hispanoamericana**, Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

advertir que en el texto la condena del fanatismo es constante y enfática y que subyace en ella una recusación global contra todas las ideologías, cualquiera que sea su raíz. En tales términos son igualmente embrutecedoras y malsanas la fe religiosa, la ideología política y hasta la razón de una ciencia que se descamina una otra vez en busca de una verdad siempre escurridiza y tal vez inexistente, como se desprende de la ingenua candidez que el narrador advierte en la frenología o en la incipiente ciencia social que avalaba el pensamiento libertario del siglo XIX.

De esta manera el relativismo extremo del significado que propone **La guerra del fin del mundo** (todo es más o menos lo mismo) desemboca en un escepticismo también extremo (nadie tiene la razón y la historia íntegra es un cruel sinsentido). Al margen por un momento del análisis textual, es a todas luces expresiva la parcial pero importante coincidencia de estos significados con la posición anti-ideológica que ha asumido Vargas Llosa en nombre de un realismo pragmático (como si eso no fuera también una ideología) y con ciertas interpretaciones de la violencia que sacude a América Latina como enfrentamiento de dos bandos igualmente enloquecidos -los subversivos y el ejército- que se destrozan y destrozan a los países en razón del exacerbamiento fanático de sus respectivas (e igualmente falsas) ideologías. Es posible que una perspectiva de este tipo pueda representar la visión propia del liberalismo ilustrado que condena globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de los valores e instrumentos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente.

### **Del caos al orden: una trasmutación significativa**

Paradójicamente el caos, la absurdidad, el azar inexplicable, la destrucción, se formalizan en **La guerra del fin del mundo** bajo una norma lingüístico-estructural cuyos valores más altos son el orden y la pulcritud. Aunque menos compleja y mucho menos experimental que **La casa verde** o **Conversación en La Catedral**, la última novela de Vargas Llosa comparte con las obras mencionadas el fervor por la forma artística de la narración y la comprensión de ese estrato en términos de organización minuciosa y perfecta, puntual como mecanismo de relojería, que obviamente deriva de una voluntad constructiva, arquitectónica si se quiere, que nada deja a la improvisación. La antítesis que cruza el texto, entre la representación y el significado que aluden al desorden y la arbitrariedad y la forma que despliega su perfección hasta llegar al virtuosismo, no puede entenderse más que como resultado de una poética, que contrapone la imperfección de la realidad a la plenitud del arte (como, por lo demás, efectivamente lo piensa Vargas Llosa).<sup>11</sup> Y esa poética a su vez se explica por su inserción en un sistema específico de la producción literaria.

Es útil recordar que en **Los sertones** la relación entre forma, representación y significado es inversa a la que aparece en **La guerra del fin del mundo**. En la obra brasileña la hecatombe de Canudos y el desgarramiento que produce en la conciencia de Da Cunha se traslucen de inmediato en una forma exasperada

que continuamente rompe los controles de la racionalidad científica que trata de exponer, de suerte que el lector percibe un vínculo motivado entre el mundo representado, la interpretación que se hace de él y el lenguaje que narra, describe, comenta y explica. No se trata de una diferencia sustentada en los distintos géneros de una y otra obra, pues en ese caso la desmotivación de la forma convendría más al ensayo científico-testimonial de Da Cunha que a la novela de Vargas Llosa; se trata, más bien, de distintas maneras de referir el lenguaje a la realidad, en un caso como categoría expresiva, que se justifica en su transitividad o en su aptitud reproductora, y en el otro como categoría más o menos autonomizada, valiosa en sí.<sup>12</sup>

Bajo estos supuestos es que **La guerra del fin del mundo** realiza la trasmutación del caos (referencial, significativo) en orden (formal) y se entrega al lector como objetivo plenamente hecho y acabado, perfecto,

---

<sup>11</sup> Cf. nota 5.

<sup>12</sup> Tampoco es una consecuencia del carácter literario de una obra y del carácter no literario de la otra, no sólo porque sería absurdo negar ese carácter al ensayo de Da Cunha sino, también, porque hay obras específicamente novelescas (como **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, para poner un sólo ejemplo) que no postulan la autonomía de la forma. En realidad ese concepto-valor es histórico y corresponde únicamente a un cierto tipo de literatura.

borrando así las quiebras y conflictos de los que surge. En este sentido se aleja considerablemente de las novelas modernas que a través de una dinámica especular ponen en debate su propia producción, para permitir un diálogo profundo y desmitificador con el lector,<sup>13</sup> y se asocia más bien a otro sistema literario que tiene como regla la presentación del texto como realidad precisa e inmodificable, hecha de una vez y para siempre, que puede admitir ciertos niveles de diálogo y cuestionamiento salvo en lo que toca a su propia existencia.

La conversión del caos en orden y la solidez del texto parecen corresponder bien al sistema que acoge a un sector destacado de la narrativa hispanoamericana desde la década de los 60, pero sobre todo en la década siguiente, cuando la industria editorial se moderniza espectacularmente y se integra al polo más moderno e internacional de la economía. Por encima de la voluntad de los autores, este sistema exige que la obra de arte sea, además, objeto de comercio y que reproduzca, como tal, los caracteres generales de la mercancía, comenzando por la ruptura del vínculo entre ese objeto, que tiene que ser perfecto en su apariencia, y su siempre conflictivo proceso de producción, lo que es visible, hasta en exceso en algunos casos, en un vasto sector de la nueva narrativa hispanoamericana.<sup>14</sup> **La guerra del fin del mundo** se inscribe dentro de este espacio literario. Dentro de él se sitúa en una primera línea no sólo por la densidad y amplitud del mundo que evoca, ni tampoco por la suma de sus valores formales, sino, fundamentalmente, porque ingresa de lleno, con los atributos de la gran literatura, al debate central de la contemporaneidad latinoamericana: el sentido (o el sinsentido) de la historia, de nuestra historia.

---

<sup>13</sup> Dos ejemplos cimeros de esta concepción y práctica de la producción novelesca serían, en Hispanoamérica. **El zorro de arriba y el zorro de abajo** (1971) y **Yo el supremo** (1974).

<sup>14</sup> Sobre las relaciones de la nueva narrativa hispanoamericana y el sistema de la industria editorial, cf.: Angel Rama. *El boom en perspectiva*, en *Escritura*, 7, enero-junio 1979 y Jean Franco, *Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas* en *Revista Iberoamericana*, No. 114-115, enero-junio 1981. Sobre la narrativa peruana, con especial referencia a Vargas Llosa, cf. mi artículo: *Hipótesis sobre la narrativa peruana última*, en *Hueso húmero*, 3, octubre-diciembre 1979.