



*Apocalipsis y literatura en
Cien años de soledad de Gabriel García
Márquez, La guerra del fin del mundo de
Mario Vargas Llosa y Estrella distante de
Roberto Bolaño*

por Laura Luche

Como observan Geneviève Faby e Ilse Logie (2010: 17), “las reescrituras más significativas” del cuento apocalíptico en América Latina, “comparten con su fuente un componente metaliterario”. Este es el caso de las tres obras de carácter apocalíptico que se examinarán en este estudio, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa y *Estrella distante* de Roberto Bolaño.

Como se tratará de demostrar, tanto en *Cien años de soledad* como en *La guerra del fin del mundo* el apocalipsis – entendida como destrucción del universo representado – está vinculado al injerto repentino y forzado de la modernidad ideológica y del progreso técnico en una sociedad atrasada y a la incapacidad de sus clases dirigentes para comprender los aspectos inquietantes y devastadores de tal injerto y, más en general, para comprenderse a sí mismas, su propio desarrollo, su propia historia.



Ambas novelas, a través del componente metaliterario que las caracteriza, representan la literatura como un instrumento que, en tanto memoria, en tanto forma de elaboración y comprensión de la Historia, puede contribuir a evitar que el apocalipsis narrado se repita en la realidad referencial a la que remiten. A diferencia de estos dos textos, en el de Bolaño, la escritura, no solo ya no juega un rol, digamos, salvador, sino que se convierte en uno de los elementos que contribuyen a las catástrofes históricas.

En *Cien años de soledad* se narra la historia del pueblo de Macondo, desde que fue fundado por José Arcadio Buendía y su mujer Úrsula Iguarán hasta su devastación final. Al principio de su historia Macondo se presenta como un mundo primordial, aislado y ajeno a cualquier forma de modernidad técnica. El pueblo, que se describe como una "aldea feliz" (García Márquez [1967] 1986: 80), aparece como la reproducción del horizonte de posibilidad que se ofrece a los ojos de Colón y de los primeros conquistadores,¹ pero, desde un punto de vista más general, puede leerse al mismo tiempo como la nueva proposición del horizonte de oportunidad que se abre al final de las guerras de Independencia, cuando América Latina, como escribe Octavio Paz ([1950] 2001: 144), "se transforma [...] en un proyecto", en un "futuro que realizar".

En efecto, en *Cien años de soledad* el territorio para conquistar no es tanto el espacio natural, cuanto el espacio-tiempo de la modernidad, de la civilización desarrollada. Es este el objetivo que obsesiona al patriarca, entrar en "contacto con la civilización" (García Márquez [1967] 1986: 82), "recibir los beneficios de la ciencia" ([1967] 1986: 85), conectar Macondo con las tierras de las cuales provienen los inventos que llevan los gitanos cada año, y que suscitan en él y en los demás habitantes el mismo estupor que la visión de las nuevas tierras suscitó en los conquistadores: "En el mundo están ocurriendo cosas increíbles", afirma José Arcadio Buendía, "Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros" ([1967] 1986: 79).² El aura mágica que se le confiere a la técnica evidencia la inmensa distancia espacial y temporal que separa el pueblo de la modernidad.

¹ Para un estudio detallado de las relaciones entre el Macondo inicial y la imagen de América que emerge de las crónicas de la Conquista véase Calasans Rodríguez (1995: 85) quien escribe "La descripción geográfica de Macondo y de sus alrededores a partir de los viajes, y las tentativas de ligarlo con la civilización tiene como intertexto la visión de los descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo".

² Gran parte de la magia que caracteriza la novela no se debe tanto a entes o a eventos sobrenaturales, cuanto a la actitud de asombro y fascinación de los habitantes de Macondo frente a los productos de la modernidad, entre los que figuran el imán, la brújula, la lupa. Como bien ha sintetizado Rosalba Campra (1995: 601), "cada uno de estos elementos, que en nuestro mundo forman parte de lo cotidiano, se carga de una fulguración mágica, por el solo hecho de su aparición subitánea". Así, por ejemplo, José Arcadio permanece impasible ante un fantasma o ante un hombre que se transforma en un charco de alquitrán, sin embargo se queda atónito "por la evidencia del prodigio" (García Márquez [1967] 1986: 91) ante el hielo, y "fulminado [...] por el tecleo autónomo" de una pianola, que le parece un "milagro" ([1967] 1986: 137).



Si al principio Macondo aparece como un paraíso al mismo tiempo arcádico y utópico, bien pronto pierde sus características edénicas. El pueblo, después de la primera etapa de la fundación, que se caracteriza por los fallidos sueños de progreso del patriarca, se convierte cada vez más en un objeto de la voluntad ajena. Sobre Macondo se afirma, primero, el represivo poder conservador estatal y, sucesivamente, el poder extranjero y brutal de una bananera, a la cual el gobierno nacional se ha sometido, y que dará lugar a un progreso acelerado, rapaz, fugaz y ruinoso. Cuando la compañía, tras una huelga general y la masacre de más de tres mil trabajadores, decide dejar Macondo, el pueblo, ya completamente dependiente del exterior, va a la deriva, se abandonan las plantaciones y los trabajadores emigran, dejándolo despoblado. Así el sueño del patriarca de incorporar Macondo a la modernidad, de la que la compañía es la máxima expresión en el texto, se transforma en una pesadilla: "Macondo estaba en ruinas" ([1967] 1986: 403). Se desencadenan unos fenómenos naturales destructivos, que son expresión de acciones históricas destructivas, efecto y metáfora de la violencia de un desarrollo acelerado e innatural: llueve "cuatro años, once meses y dos días" ([1967] 1986: 403) y al diluvio siguen diez años de sequía.

Los Buendía, la estirpe-clase, imagen de la burguesía liberal hispanoamericana, asisten prácticamente inertes a la destrucción del propio mundo, incapaces, como se ha dicho, de comprender cuanto ha sucedido y el propio rol. Al respecto Segre ([1969] 1995: 342) observa que la "alianza de fuerzas económicas y políticas que estrecha a Macondo en un abrazo sofocador [...] se padece como una calamidad no comprendida, es más, como una serie de acontecimientos que caen sobre la ciudad sin que reaccione de una forma activa, quizá no sabiéndolos fundir e interpretar".

La incapacidad de los Buendía para entender y reconocer la propia responsabilidad, y por tanto para actuar, está relacionada principalmente con la ausencia de memoria histórica que los caracteriza y que no les permite ver los nexos entre los acontecimientos. Macondo, a primera vista, se configura como un lugar de la memoria, pero la riqueza de memoria en la estirpe es más aparente que real. Los personajes, por lo general, están cristalizados en un único recuerdo. El coronel Aureliano Buendía, por ejemplo, tiene como único recuerdo la guerra y Amaranta está obsesionada con su hermana Rebeca: "Como el coronel Aureliano Buendía pensaba en la guerra, sin poder evitarlo, Amaranta pensaba en Rebeca" ([1967] 1986: 351.³ Más allá del único recuerdo que los varios personajes tienen presente continuamente, los Buendía están caracterizados por el olvido. Los momentos relacionados con el olvido son múltiples, entre estos, el más significativo lo representa la enfermedad del sueño que cae sobre Macondo y que trae consigo una pérdida colectiva de la memoria. Significativamente, la amnesia general se difunde en una primera fase de cambio del pueblo, cuando de aldea se convierte en una pequeña ciudad abierta al exterior y, tras

³ "la memoria de nuestros personajes [...] se limita a destellos de realidad aferrados milagrosamente por estos soñadores introvertidos, a destellos casi siempre sintomáticos de su destino" (Segre 1995: 357-358).



la llegada de los primeros forasteros, conoce una incipiente modernización. El olvido que padece el pueblo en este primer momento de transformación anticipa el que lo golpeará con la llegada de la compañía bananera y sobre todo después del diluvio: "Todo andaba así desde el diluvio. La desidia de la gente contrastaba con la voracidad del olvido, que poco a poco iba carcomiendo sin piedad los recuerdos" ([1967] 1986: 418).

El personaje que con más fuerza trata de combatir el olvido que terminará por destruir Macondo es el gitano Melquíades. Es él quien ante la enfermedad del insomnio y de la amnesia general salva al pueblo con una sustancia misteriosa. Pero Melquíades es sobre todo el autor de los manuscritos que contienen la historia secular de los Buendía, aquellos manuscritos redactados en sánscrito en versos cifrados que la familia no logrará decodificar hasta el penúltimo descendiente, Aureliano Babilonia, el único miembro de la estirpe que trata obstinadamente de comprender el propio origen y la propia historia. Antes de él otros Buendía habían tratado inútilmente. La incapacidad de las generaciones precedentes para leer los manuscritos, o su desinterés al respecto, es una imagen del drama cognitivo de la familia, de la incapacidad de confrontarse con la propia historia (Farías 1981: 180, 183).

La lectura de Aureliano Babilonia se produce demasiado tarde, mientras lee las últimas páginas se levanta un "huracán bíblico" que cancela para siempre a Macondo y a los Buendía, porque, según se lee, "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" (García Márquez [1967] 1986: 493). Aureliano vive por tanto el apocalipsis en su doble significado de destrucción y revelación: "Apocalipsis *no* es sólo sinónimo de desastre, cataclismo o caos. En realidad es sinónimo de "revelación" [...]. La palabra misma se deriva, originalmente, del término griego *apokálypsis*, descubrir, revelar" (Parkinson Zamora 1994: 21-22). Y de la misma manera, como destrucción y como revelación, lo vive el lector. De hecho, con el acto de toma de conciencia de Aureliano, con su descubrimiento de sí, de la propia identidad y de la propia historia, el texto parece decir que, si para la familia de Macondo es demasiado tarde, no lo es para los latinoamericanos. En efecto, los manuscritos, como ha observado Segre ([1969] 1995: 364) entre otros,⁴ contienen la misma historia que se cuenta en *Cien años de soledad* y esta narración es el único elemento que sobrevive a la destrucción final. De esta manera García Márquez parece afirmar que la novela como memoria, como visión total de la historia es como una especie de antídoto, una "revelación", un instrumento cognoscitivo que puede contribuir a evitar la catástrofe y a ofrecer a los lectores aquella segunda oportunidad que se niega a los Buendía.

Con respecto a esto, parece significativo que hacia el final de la historia de Macondo, el lugar destinado al conocimiento y a la verdad ya no es la prodigiosa habitación de Melquíades, como ha sido durante toda la novela, sino una librería, la

⁴ Entre los muchos estudiosos que han subrayado este aspecto deben verse también Lucila Inés Mena (1979: 153) y Palencia Roth (1983: 407).



librería del sabio catalán, un viejo profesor de lenguas clásicas. El sabio catalán asume respecto a Aureliano Babilonia la función que Melquíades ha tenido en el curso de la historia respecto a los demás hombres de la familia, la de ser un guía hacia el conocimiento, un conocimiento que, en el caso del librero catalán, es sobretodo de carácter literario:

la “verdad” que Melquíades quiere revelar tiene que ser desacralizada, para que así esté al alcance de los simples mortales. Por esta razón, todo el proceso del conocimiento se concentra ahora en la librería; y la búsqueda de la verdad [...] se extiende a [los] habitantes de Macondo [...]. Él es quien introduce en su mente la inquietud intelectual y pone en sus manos las claves del conocimiento. (Mena 1973: 178-179)

En la *Guerra del fin del mundo* el escenario apocalíptico que caracteriza la novela es evidente desde el título. También en esta obra, como se ha anticipado, la destrucción final está relacionada con la introducción intempestiva y traumática de la idea de progreso y de una modernidad que se importa de otros contextos históricos y geográficos a un mundo atrasado. La novela narra un conflicto histórico, sucedido en Brasil en 1889, entre el ejército de la neonata república brasileña y la comunidad mesiánica de Canudos. Esta última es guiada por Antonio el Consejero, un santón que rechaza las medidas introducidas por el nuevo gobierno. Medidas de laicización y modernización – como la separación del Estado y la Iglesia, la libertad de culto y también la introducción del sistema decimal, del censo y de los impuestos estatales – que son incomprensibles para las gentes de las remotas tierras rurales de Brasil, ancladas a un sistema de valores de corte católico, patriarcal, semifeudal.

El conflicto, sin embargo, no surge solo por concepciones opuestas del mundo y por opuestas voluntades, sino también, y sobre todo, por interpretaciones erróneas de la realidad. La República brasileña, que sueña un país moderno, civilizado y desarrollado, sobre el ejemplo de Europa y de Estados Unidos, e ignora el país real, no comprende Canudos, no comprende que se trata de un “un movimiento mesiánico que tenía como raíces la extrema pobreza y el atraso cultural de la región” (Oviedo 1982: 327). Cree o induce a creer, que se trata de un movimiento reaccionario, filomonárquico, orquestado por los conservadores brasileños y por la corona inglesa:

detrás de los ladrones y locos fanáticos de Canudos hay una conjura contra la República. Esos pobres diablos son un instrumento de los aristócratas que no se resignan a la pérdida de sus privilegios, que no quieren que el Brasil sea un país moderno. (Vargas Llosa, [1981] 1987: 157)

Los secuaces del Consejero, a su vez, consideran la República el Anticristo, el perro, el mal absoluto y malinterpretan las medidas que esta ha adoptado:



El Consejero explicó [...] lo que ocurría. [...]. Exaltándose, los urgió a no rendirse a los enemigos de la religión, que querían mandar de nuevo a los esclavos a los cepos, esquilmar a los moradores impedirles que se casaran y se enterraran por la Iglesia, y confundirles con trampas como el sistema métrico, el mapa estadístico y el censo, cuyo verdadero designo era engañarlos y hacerlos pecar. ([1981] 1987: 100)

A estas dos lecturas distorsionadas de la realidad se le suman otras, como la de Galileo Gall, un fanático anarquista escocés que ve en Canudos una realización *sui generis* de sus ideales revolucionarios. Las visiones erróneas de la realidad se subrayan repetidamente a lo largo de la narración, y no es un caso que el verbo *entender* sea uno de los principales términos claves. Así, por ejemplo, a Gall se le hace notar más de una vez que no entiende a las gentes del interior brasileño y que estas, a su vez, no le entienden a él: "Tú no me entiendes, yo tampoco te entiendo" ([1981] 1987: 238). El periodista miope, uno de los personajes más lúcidos de la novela, cuando llega a Canudos comprende que el gran héroe nacional, el coronel Moreira César, llamado para sofocar la rebelión de los secuaces del Consejero, nada había entendido de la realidad de la pequeña comunidad: "'La filosofía del Coronel Moreira César', pensó. Qué estúpidos, qué estúpidos, qué estúpidos. No entendían palabras de lo que ocurría acá" ([1981] 1987: 480). Las distintas lecturas equivocadas de la realidad contribuyen a generar, como se lee en la novela, un "malentendido generalizado, total" ([1981] 1987: 365) que dará lugar a la destrucción de la ciudadela y a la muerte de sus casi treinta mil habitantes.

Pero el título de la novela tiene "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 representantes de la razón y el progreso, porque también para ellos Canudos significa el hundimiento de los principios esenciales de su cosmovisión" (Cornejo Polar 1982: 9). La rebelión de los secuaces del Consejero, los yagunzos, escapa a las interpretaciones estrictamente racionales y unívocas de los personajes y, por ejemplo, a las del Barón de Cañabrava, el jefe del partido conservador, representante inteligente y perspicaz del *Ancien Régime*, que trata de entender el conflicto y las personas involucradas en él, pero fracasa: "El barón tuvo un estremecimiento; era como si el mundo hubiera perdido la razón y solo creencias ciegas, irracionales gobernarán la vida" (Vargas Llosa, 1987 [1981]: 255-256).

Sin embargo la novela no se cierra con el apocalipsis, ni con el fracaso del Barón, sino que propone un instrumento cognoscitivo alternativo al racionalismo del aristócrata: la escritura. Tiempo después de la destrucción de Canudos, el periodista miope que, como se ha dicho, es uno de los intérpretes más agudos de los acontecimientos y ha vivido el conflicto sea de la parte de los republicanos sea de la de los rebeldes, anuncia al Barón de Cañabrava su intención de escribir la historia de la guerra, para que sea comprendida y recordada:



Se están olvidando de Canudos –dijo el periodista miope [...]. No permitiré que se olviden [...]. Es una promesa que me he hecho”. Y cuando el Barón le pregunta cómo piensa mantener su promesa, él responde: “–De la única manera que se conservan las cosas [...]. Escribiéndolas. ([1981] 1987: 365)

La escritura aparece, por tanto, como la única alternativa cognitiva a la capitulación ante la irracionalidad y el caos, y no tanto la escritura periodística, cuanto la escritura novelesca con su lógica polivalente, opuesta a la lógica monovalente del fanatismo religioso o ideológico que ciega a la mayoría de los protagonistas. El periodista, en efecto, que soñaba con ser poeta o dramaturgo, después de haber roto sus gruesas gafas durante una batalla, en Canudos era prácticamente ciego, como para evidenciar que es necesario usar incluso la imaginación para poder pensar en un Otro tan distinto a sí mismo. Y así el periodista se convierte en el novelista que idealmente ha escrito la misma novela que estamos leyendo, la obra que, como *Cien años de soledad*, parece proponer la narración literaria como instrumento de memoria, verdad y conocimiento que puede contribuir a evitar el caos y la repetición del apocalipsis. De hecho, para Vargas Llosa “la verdad de lo real [...] es algo que se alcanza, paradójicamente, cuando se convierte en texto de ficción, cuando no es sino literatura” (Oviedo 1982: 316).

El apocaliptista bíblico, como señala Parkinson Zamora,

supone que su narración afectará las creencias y la conducta de sus lectores, aun mientras demuestra que es demasiado tarde, que los destinos individuales y comunales son ‘anunciados’ y, por ello, presumiblemente definitivos. Sin embargo su hincapié en la capacidad reformadora del lenguaje [...] indica que su propia narración verbal podrá modificar la historia que anuncia. (1994: 61)

Esta parece ser la convicción de García Márquez y Vargas Llosa, según emerge de *Cien años de soledad* y de *La guerra del fin del mundo*. Una convicción muy distinta de la que comunican las obras de Roberto Bolaño.

Si bien en las novelas del autor chileno no se asiste a la destrucción física de un mundo, sus narraciones están dominadas por un imaginario apocalíptico que culmina en una de sus obras póstumas, *2666*. La importante presencia de la tradición apocalíptica en el macrotexto del escritor se debe al hecho que esta, en su opinión, es la única que pueda acercarnos “al abismo que nos rodea” (Bolaño 2004: 215), la única que pueda dar cuenta de la trágica historia reciente de América Latina. Tal imaginario aparece desde las primeras obras del escritor y en particular aquellas en las que Bolaño explora el horror de las dictaduras de los años Setenta. Un contexto representado en *Estrella distante*.

Al contrario de lo que sucede en *Cien años de soledad* y en *La guerra del fin del mundo*, en donde el libro y las figuras relacionadas al ámbito literario no son



relevantes para gran parte de la historia, la obra de Roberto Bolaño está poblada de figuras de literatos. En efecto, como se sabe, Bolaño ha elegido la dimensión literaria como clave de lectura de la historia del continente. A menudo sus personajes-escritores “son vanguardistas o se aprovechan de la herencia de los vanguardistas para llamar la atención del público y querer reformar (o higienizar) el mundo” (Aguilar 2002: 146). Éste es el caso de los protagonistas de *Estrella distante*, que narra las vivencias de un grupo de jóvenes poetas que funden arte y política y sueñan con renovar el panorama literario chileno y sobre todo con contribuir a construir un mundo nuevo: “Hablábamos mucho” recuerda el narrador anónimo en primera persona al inicio de la novela, “no sólo de poesía sino de política, [...] de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época” (Bolaño [1996] 2005: 13). Al centro de la historia está la figura de Alberto Ruiz Tagle, uno de los miembros del taller de poesía donde se reúne la pequeña comunidad, que se distingue de los otros por muchos aspectos, y sobre todo porque no es de izquierda. Su diversidad se hará patente con el golpe de estado de 1973, cuando, con el nombre de Carlos Wieder, se revela teniente de la fuerza aérea, torturador y asesino que practica particulares formas de arte: la escritura de versos en el cielo y la exposición de fotografías atroces, que muestran las imágenes de las torturas y de los homicidios, imágenes de cuerpos, sobre todo femeninos, “desmembrados, destrozados” ([1996] 2005: 97).

La estética criminal de Wieder evidencia de modo directo y dramático la relación entre arte y destrucción. La novela, sin embargo, no se limita a poner en escena las responsabilidades de la vanguardia de derecha en la trágica historia chilena de los años Setenta, sino que ilumina también la de los literatos de izquierda. De hecho, el narrador anónimo, que reconstruye a posteriori las vivencias de Wieder – su antiguo compañero en el taller de poesía –, a lo largo de la historia manifiesta un creciente sentimiento de identificación con el escritor nazista, cuya acción borra de un plumazo la pequeña comunidad de literatos y sus ilusiones, y marca de modo indeleble la historia del pueblo. Sorprendentemente, cuando, ya superado los años de la dictadura, el narrador lo vuelve a ver, afirma que se siente su “horrendo hermano siamés”: “Llegó Carlos Wieder [...]. Por un instante me vi a mí mismo pegado a él [...] horrendo hermano siamés” ([1996] 2005: 152). El inquietante sentimiento de hermandad puede encontrar una explicación en el hecho que los personajes tienen orígenes intelectuales y artísticos comunes, ya que ambos, como se ha dicho, provienen de la vanguardia, y a la vanguardia parece estar vinculada la acción de Wieder. En efecto, él aparece como el mayor representante de la extremización del culto de la rebelión y de la violencia que animó tantas vanguardias, que en muchos casos predicaron “las virtudes de la rebeldía, la insumisión, la embriaguez y la transgresión” y “coquetearon [...] con la barbarie, el mal, la crueldad y la violencia” (Aguilar 2002: 147).

Pero, la sensación de afinidad entre Wieder y el narrador nace también del hecho que, si Wieder es directamente corresponsable del horror de la dictadura, el narrador, el representante de la vanguardia de izquierda, no puede decirse inocente. No puede



decirse inocente sea porque también la vanguardia de izquierda ha cultivado y algunas veces practicado la violencia, sea porque su arte, que quería contribuir a crear un mundo mejor, no logró ni siquiera comprender y detener el horror más próximo. No es un caso que la idea de comprender o, mejor dicho, de *no* comprender, sea recurrente también en esta novela, que así, poniendo en discusión la capacidad de comprensión de los literatos, parece tematizar el escaso poder cognitivo y salvador de su arte de vanguardia, que se ha vuelto tan autorreferencial que se merece el apelativo de deshumana que le ha atribuido Ortega y Gasset. En un dato momento, por ejemplo, el narrador recuerda que ningún miembro del taller de poesía había entendido nada de su compañero que en breve se habría convertido en un poeta-criminal: "Juan Stein y Diego Soto, que para mí y para Bibiano eran las personas más inteligentes de Concepción, no se dieron cuenta de nada. Las hermanas Garmendia tampoco [...]. Bibiano y yo lo odiábamos, pero tampoco nos dimos cuenta de nada" (Bolaño 2005 [1996]: 22). Más adelante el narrador insiste en la falta de comprensión cuando observa que las gemelas Garmendia, las poetisas del taller de poesía que Wieder torturará y asesinará, "*creen* comprender, inocentes, no comprenden nada" ([1996] 2005: 30).

Así, pues, Bolaño parece decir que la vanguardia de izquierda, con su quimerismo utópico, con su escaso arraigo en la realidad del país, aunque nutrida de libros y buenas intenciones, es culpable. Es culpable sobre todo, pero no solo, de omisión. Una responsabilidad que el narrador reconoce cuando observa que "Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada para evitarlo" ([1996] 2005: 131).

En conclusión, las obras examinadas narran el sueño de crear en América Latina una sociedad desarrollada y más justa y humana, ya sea a través de la introducción del progreso técnico-científico, como en *Cien años de soledad*, ya sea a través de la imposición de patrones y estilos de vida avanzados e importados de contextos históricos, sociales y culturales muy diferentes, como en *La Guerra del fin del mundo*, ya sea a través del arte y de la revolución, como en *Estrella distante*. En los tres textos el sueño fracasa y da lugar a resultados apocalípticos, en cuyo origen, sobre todo en *Cien años de soledad* y en *La guerra del fin del mundo*, está la incapacidad de las élites de los mundos representados de conocerse a si mismas, su propia historia y de conocer sus países y su grado de desarrollo. Sin embargo, las novelas de García Márquez y Vargas Llosa, con personajes como Melquíades, Aureliano y el sabio catalán y con personajes como el periodista miope tematizan la idea de que la literatura, con su poder cognoscitivo, con su lógica polivalente, puede contribuir a evitar que las tragedias que han marcado el continente se repitan.

En la obra de Bolaño tal poder se pone en discusión y el artista moderno aparece cómplice más o menos indirecto de los responsables del mal, un mal y un horror respecto al cual nada parece salvarse. Detrás de esta visión inexorablemente apocalíptica está la trágica experiencia de las dictaduras de los años Setenta y



Ochenta, que marca profundamente la narrativa de los autores del Cono Sur y, entre estas, la del escritor chileno. De hecho, como recuerdan Fabry e Logie (2010: 16), después de tales dictaduras en la producción literaria de los países del Cono Sur se asiste a una "radicalización" de la dimensión apocalíptica "que ya no se puede concebir como síntoma de una 'crisis pasajera' o de un 'estado transitorio', sino que se ha vuelto una situación permanente en la que se contempla la lógica catastrófica del sistema". Es por ello que si "las ideologías liberales y humanistas de nuestra época" siempre han considerado "la literatura y la cultura letrada como instrumentos de progreso, civilización y humanización" (López-Vicuña 2009: 201), los textos de Bolaño desmontan esta visión, y fuerzan al lector a mirar "el lado oscuro" (*Ibidem*) de nuestra cultura, el lado que puede contribuir no a contrarrestar, sino a precipitar el apocalipsis.⁵

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar R., 2002, "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía", en Manzoni C. (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, pp.145-151.

Bolaño R., 2004, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona.

Bolaño R., [1996] 2005, *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona.

Brugnolo S., Luche L., 2008, "Modernidad y periferia en Vargas Llosa y Tomasi di Lampedusa: ecos literarios y políticos europeos en *La guerra del fin del mundo*", en Crovetto P.L., Sanfelici L. (eds), *Palabras e ideas de ida y vuelta, Actas del XXXVI Congreso Internacional I.I.L.I.*, Editori Riuniti, Roma, pp. 1-12.

Brugnolo S., Luche L., 2010, "Los muertos que no mueren en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad*", en *Taller de Letras*, 46, pp. 125-148.

Calasans Rodríguez S., 1995, "'Cien años de soledad' y las crónicas de la conquista", en Cobo Borda J.G. (ed.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. I., Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, pp. 581-594.

Campra, R., 1995, "Gabriel García Márquez: un itinerario de lectura", en Cobo Borda J.G. (ed.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. I., Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, pp. 595-629.

Fabry G., Logie I., 2010, "Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción", en Fabry G., Logie I., Decock P. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, pp. 11-32.

⁵ Parte de las reflexiones presentadas aquí sobre *Cien años de soledad*, *La guerra del fin del mundo* y *Estrella distante* se han tratado en anteriores estudios de quien escribe; al respecto se pueden ver Brugnolo y Luche (2008), Brugnolo y Luche (2010), Luche (2011) y Luche (2012).



Fariás V., 1981, *Los manuscritos de Melquíades. "Cien años de soledad", burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negociación*, Vervuert, Frankfurt/Main.

García Márquez, G., [1967] 1995, *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid.

López Vicuña I., 2009, "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante y Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño", en *Revista Chilena de Literatura*, 75, pp. 199-215, en <<http://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n75/art10.pdf>> (6/12/2012).

Luche L., 2011, "La imagen de las vanguardias en *La literatura nazi de Roberto Bolaño*", en Fuentes M., Tovar P. (eds.) *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Publicaciones Universitat Rovira y Virgili, Tarragona, pp. 681-687.

Luche L., 2012, "L'oblio, la memoria e l'Ebreo Errante in *Cien años de soledad*", en Costanzo S., Cusato D.A., *El ingenio es como el fuego. Studi di iberistica offerti a Cecilia Galzio*, Lippolis Editore, Messina, pp. 167-182.

Mena L.I., 1979, *La función de la historia en "Cien años de soledad"*, Plaza y Janés, Barcelona.

Oviedo, J.M., 1982, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona.

Palencia-Roth M., 1983, "Los pergaminos de Aureliano Babilonia", en *Revista Iberoamericana*, 123-123, pp. 403-417, en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/165>> (6/12/2012).

Paz, O., [1950] 2001, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.-Madrid.

Segre C., [1969] 1995, "El tiempo curvo de García Márquez", en Cobo Borda J.G. (ed.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, pp. 317-374.

Vargas Llosa M., [1981] 1987, *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona.

Laura Luche es investigadora en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Sassari. Se ocupa principalmente de narrativa contemporánea y es autora, entre otros, de una monografía sobre Mario Vargas Llosa y de varios ensayos sobre el escritor peruano e sobre Gabriel García Márquez, Roberto Bolaño, Alejo Carpentier y Pablo Armando Fernández. Entre sus temas de investigación se recuerdan el tema del quijotismo, el de los esfuerzos inútiles y el de las "ideas fuera de lugar", teorizadas por Roberto Schwarz, en la literatura hispanoamericana

luche@uniss.it