

De novela histórica y *wargames*¹

Los exegetas de *La guerra del fin del mundo* acostumbran a citar *Os sertoes* de Euclides da Cunha como fuente de inexcusable referencia para Mario Vargas Llosa. Se trata de una clave tan rica como obvia, ya que el propio autor la dio a conocer en seguida y por eso ha sido explorada en diversas ocasiones². Incluso cuando el trabajo realizado no se ha centrado en la relación intertextual entre ambos relatos, los críticos se han sentido en la obligación de recordarla una vez más. El atractivo de la comparación lo explica todo.

Ciertamente Vargas Llosa se inspiró antes que nada en *Os sertoes*, pero hay otros libros que estuvieron también presentes en su imaginación; en primer lugar, la Biblia, y después, otros textos relativos a los episodios de la rebelión de los yagunzos, tal y como ha demostrado la crítica más exigente³. Con todo, mi propósito no apunta sólo a examinar algunas de las innumerables marcas intertextuales que se ocultan en *La guerra del fin del mundo*. Más bien se trata de enfrentar ciertos aspectos sobresalientes de la

¹ El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación conjunto «Mundo históricos, mundos ficcionales» subvencionado por la DGICYT. Las citas de la novela histórica de Flaubert siguen la edición de Salammbô, París, Club de l'Honnête Homme, 1971; las de Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

² Así, en el brillante y temprano ensayo de Ángel Rama, «La guerra del fin del mundo. Una obra maestra del fanatismo artístico», Antípodas. Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland, 1, 1988; el artículo se publicó por vez primera en Revista de la Universidad de México, 14, 1982, pp. 8-24; entre otros, pueden verse también el de Alfred Mac Adam, «Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales», Revista Iberoamericana, L, 126, 1984, pp. 157-164; el de Sandra S. Fernandes Erickson y Glenn W. Erikson, «Dialectics in Vargas Llosa's La guerra del fin del mundo», Chasqui, XXI, 1, 1992, p. 26; o el de Rosa Boldori, «La guerra del fin del mundo, posmodernidad y transtextualidad», Ana María Hernández (ed.), Mario Vargas Llosa. Opera Omnia, Madrid, Pliegos, 1994, pp. 161-169; de todas formas, para las huellas intertextuales de la novela, el estudio más completo es el de Leopoldo Bernucci, Historia de un malentendido. Un estudio transtextual de «La guerra del fin del mundo», Nueva York, Peter Lang, 1989.

³ Así, No calor da hora de Walnice N. Galvao, Expedições militares contra Canudos de Tristao de Alencar; A Brazilian Mystic de Robert B. Cunninghame Graham, etc. Para estas y otras muchas referencias puede verse el estudio de Bernucci, ya citado. Este documentado estudio queda avalado además por la consulta directa de los manuscritos y notas de Mario Vargas Llosa.

novela con otros textos que no incidieron directamente en la elaboración documental del argumento, pero con los que mantiene una honda relación semántica. A partir de esta confrontación espero añadir algún aspecto no subrayado suficientemente hasta el momento por la crítica sobre *La guerra del fin del mundo*.

Un escéptico barón

Uno de los libros que se relacionan con *La guerra del fin del mundo* es, por sorprendente que parezca, *El gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, novela que mereció un comentario entusiasta por parte de Vargas Llosa⁴. Es verdad que se puede comprobar cuánto influyó la lectura de Sartre y Camus en el retrato del Barón de Cañabrava⁵. Sin embargo, el noble brasileño también posee un sorprendente parentesco con el príncipe Fabrizio Salina. Su porte señorial y extranjerizante revela en ambos casos una personalidad que se eleva por encima de sus contemporáneos. Liberales y flexibles de carácter a la vez que nostálgicos de un orden que brilló por su intolerancia, los aristócratas de Vargas Llosa y de Lampedusa reaccionan positivamente ante el torbellino de los acontecimientos. Sienten un profundo desprecio hacia el estilo moderno de hacer política que les lleva a renunciar a cargos de importancia o a abandonarlos de puro asco. No se trata sólo de una postura estetizante, aislada en su torre de marfil. Ellos conocen muy bien la realidad práctica, concreta, de los hombres y mujeres que están desde generaciones atrás bajo sus plantas. Un toque paternal, heredado de una experiencia secular en el poder, guía su comportamiento hacia los subalternos, se llamen éstos Jurema o Rufino, Ciccio o Pirrone.

Por otro lado, no dejan de sentir una desconfianza innata hacia las abstracciones, plasmadas en ambos casos en las ideologías utópicas de la modernidad. Los ideales republicanos de un nuevo Brasil o una Italia renacida representan una amenaza evidente, pero también un ensueño ilusorio. Sólo el escepticismo aprendido de una tradición de siglos puede conducir a una firme y verdadera convicción: la de que todo cambio político es meramente apariencial. Por esta misma razón, tanto Salina como Cañabrava son capaces de pactar tapándose la nariz con los futuros amos. Si llegan a entenderse con Calogero Sedàra y Epaminondas Gonçalves respectivamente, es

⁴ Véase «Mentira de príncipe», prefacio a *El gatopardo*, Madrid, Círculo de lectores, 1987, pp. I-X.

⁵ Sobre todo en la consideración de la política como un oficio vil, que no se concilia con el verdadero combate contra la injusticia. Cfr. Danubio Torres Fierro, «Sobre los fanatismos», *Revista de la Universidad de México*, 1, marzo 1982, pp. 5-7.

porque tratan a toda costa de garantizar su propia supervivencia y la de su clase. Una clase que se distingue de la emergente, eso sí, en poseer un toque de distinción externa que en cierto modo la hace más relacionable con un mundo más espiritual, o al menos más vinculado con todo lo artístico⁶.

Por supuesto es imposible no ser consciente de las grandes diferencias entre las sensibilidades del solitario vizconde siciliano y el vitalista Vargas Llosa. Sin embargo, la comparación se sostiene porque nos encontramos con dos autores que proyectan un escéptico mensaje acerca del progreso histórico. Esa desconfianza moldea el sustrato ideológico de *El gatopardo* tanto como *La guerra del fin del mundo*, sobre todo mediante la atención a los personajes más lúcidos.

***Salammbô* y Vargas Llosa**

Pero mucho más que Lampedusa ha sido Gustave Flaubert uno de los principales integrantes del santoral privado de Vargas Llosa⁷. Como se sabe, el peruano dedicó a *Madame Bovary* un libro completo con el título tan sugestivo como provocador de *La orgía perpetua*.

El gran descubrimiento de Flaubert lo realiza Vargas Llosa cuando llega en 1959 a París con la precaria promesa de una beca. Desde entonces el novelista francés se convierte en amigo inseparable al que guarda una fidelidad sin quebrantos ni desmayos. Como él mismo confiesa:

«La adicción [a Flaubert] me llevó no sólo a devorar todos los libros de Flaubert, sino cuanta literatura crítica o parasitaria en torno a él cayó en mis manos, y Flaubert ha sido en muchos casos el termómetro que me ha servido para medir a otros autores, el factor que decidió mi entusiasmo o mi rechazo.»⁸

Del idiota de la familia aprende ideas fundamentales para su formación como escritor, tales como la canibalización de las propias experiencias y las ajenas a fin de aprovecharlas para futuras historias. Otras cuestiones importantes, tales como la novela total o la predilección por ciertos temas (la vida mediocre, la rebeldía, la violencia, el erotismo) se encuentran presentes en Vargas Llosa al igual que en el autor de *Madame Bovary*. Y no sólo eso:

⁶ *Pensemos, por ejemplo, en las diferentes valoraciones acerca del amor entre unos y otros. Aunque sea un mínimo apunte intertextual no puedo pasar por alto que tanto Fabrizio Salina como el modelo real de éste, estaban casados con la marquesa Maria Stella Guccia. El nombre, Estela, coincide con el de la mujer del Barón de Cañabrava.*

⁷ *Así, por ejemplo, uno de los reproches principales de Vargas Llosa al escritor italiano es su incapacidad para cuidar la impasibilidad narrativa que, en cambio, tanto admira en Stendhal o en Flaubert («Mentira de príncipe», p. VIII).*

⁸ *Vargas Llosa, La orgía perpetua, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 37.*

Vargas Llosa ha saqueado con habilidad muchos procedimientos de forma que han aparecido ante el lector como innovadoras. Una lectura cuidadosa de *La orgía perpetua* nos revela la similar atracción por una estructura rigurosa, la ocultación del dato, la gradación de los efectos o, sobre todo, el empleo de la voz impersonal que tanto reivindicó el objetivismo del *nouveau roman*⁹.

Casi todos estos elementos los podríamos observar en *La guerra del fin del mundo*, al igual que en otras novelas suyas. Pero ahora nos ocupa establecer puentes más inmediatos y tal vez no sea inexacto afirmar que, dentro de la producción de Flaubert, hay una obra menos conocida que *Madame Bovary*, pero que posee más afinidades con la novela bélica de Vargas Llosa: *Salammbô*.

Flaubert ubica la acción en Cartago, durante el período posterior a la Primera Guerra Púnica. Los mercenarios se sublevan contra la ciudad por no recibir su soldada completa. Se libra entonces una serie de feroces batallas que concluye con la derrota final de los rebeldes. Al mismo tiempo se van dibujando las peripecias de la joven sacerdotisa cuyo nombre da título al libro. Salammbô debe recuperar el velo sagrado de la diosa Tanit, en poder del caudillo mercenario Mâtho, con el que además vive una trágica historia de amor.

Vargas Llosa no se pudo olvidar del todo de esta novela histórica, algo arrumbada por su parnasianismo ostentoso. Es verdad que son pocas las referencias a *Salammbô* en *La orgía perpetua*, pero no dejan de tener interés. La más extensa y enjundiosa es la que sigue:

«Recuerdo algunas olímpicas discusiones ese verano del 59, con amigos que se reían cuando yo aseguraba furioso: “También *Salammbô* es una obra maestra”. Todo el mundo está de acuerdo en que este libro ha envejecido y que hoy no hay quien resista, sin bostezos y sonrisas, la historia de la muchacha que cometió el sacrilegio de tocar el velo de Tanit, con sus decorados operáticos y esa antigüedad multicolor que se parece algo a la de Cecil B. de Mille. Es verdad, una buena parte del libro resulta fechada, tributaria del peor romanticismo, como la historia del amor, insustancial y tópico, de Mâtho y la hija de Amílcar. Pero otro aspecto de la novela no ha perdido su vigor: el épico, las acciones de multitud, que ningún otro novelista, salvo Tolstoy, ha sabido realizar con tanta eficacia como Flaubert [...]. Los banquetes, las fiestas, las ceremonias –alucinante, inolvidable inmolación de los niños en las fauces de Moloch– y, sobre todo, las batallas de *Salammbô* conservan intactos un dinamismo, una plasticidad y una elegancia que en literatura no se han vuelto a ver»¹⁰.

⁹ Para una enumeración más detallada de los vínculos con Flaubert puede verse de Rita Gnutzmann, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 29-31.

¹⁰ *La orgía...*, p. 33.