

El lector excusará la longitud de la cita. Sobre ella habremos de pivotar a lo largo de estas páginas, ya que condensa en buena medida la relación entre *Salammbô* y *La guerra del fin del mundo*. De la novela de Flaubert, Vargas Llosa excluye la historia principal, que no le interesa por falsa y arcaica. Los conflictos de castidad de la sacerdotisa cartaginesa no resultaron convincentes en su día a un crítico tan perspicaz como Sainte-Beuve, quien los consideró como un fruto poco creíble de una modernización psicológica¹¹. *La guerra del fin del mundo*, por el contrario, se complace en otra historia de triángulo amoroso mucho más cruel y actual, con pisoteo de la pureza femenina incluido: el que se contiene en torno a Jurema, Galileo Gall y el pistero Rufino.

Tal vez no sea inoportuno recordar que ambas novelas requirieron una exhaustiva labor de documentación y que sus autores buscaron con toda intención un tema histórico infrecuente, exótico incluso, en sus respectivas tradiciones literarias¹². Las dos giran alrededor de un conflicto bélico producido por una rebelión de seres marginados del poder central, ya sea la república de Cartago o la de Brasil. Más aún: la tragedia se desencadena a partir de un malentendido. Unos y otros no hablan el mismo lenguaje. En el caso de Flaubert la expresión se cumple al pie de la letra. El agitador Spendius se vale de la pluralidad de idiomas y naciones de las tropas mercenarias para enredar y traducir mal los ofrecimientos de la embajada cartaginesa. La guerra se desencadena sin que el bando rebelde sepa exactamente cuáles son las razones de la república. A continuación el gobierno, ya sea brasileño o cartaginés, envía sucesivas expediciones contra los sublevados que fracasan indefectiblemente. Sólo al final el destino cambia de signo y el levantamiento es aplastado de forma inicua.

Existen también coincidencias muy concretas en la materia histórica por parte de las dos novelas. Señalemos rápidamente algunas de ellas:

¹¹ *La correspondencia cruzada entre Sainte-Beuve y Flaubert puede verse en la edición de Salammbô, París, L'Honnête Homme, 1971, pp. 410-452. Un resumen de la polémica, en Amado Alonso, Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro», Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, pp. 133-141.*

¹² *La maniática persecución documental de Flaubert es proverbial y aparece en cualquiera de las biografías y estudios sobre su obra. Jacques Suffel informa de su afán bibliográfico sobre Cartago, así como de las limitaciones personales de Flaubert para abordar el tema (J. Suffel, Gustave Flaubert, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 74-82). Para una comprobación de la exhaustiva labor de información que hay detrás de La guerra del fin del mundo, puede verse el estudio de Bernucci ya citado. Aunque tal vez basten las siguientes palabras de su autor: «La novela que yo prefiero es la novela que me ha costado más trabajo: La guerra del fin del mundo, una novela que me tomó mucho tiempo, pero aparte del trabajo, digamos material, creo que es una novela en la que he puesto mayor ambición» (Vargas Llosa, Semana del autor, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 34). Queda de manifiesto la relación entre el afán totalizador del novelista, tantas veces defendido en los ensayos de Vargas Llosa, y la obsesión flaubertiana por las fuentes documentales.*

1.) Las tensiones entre los órganos institucionales y el héroe salvador de la república (disensiones entre Moreira César y el Congreso, entre Amílcar y el Senado).

2.) El empleo común de niños y mujeres en las batallas por parte de yagunzos y cartagineses sitiados.

3.) El regocijo de los sitiados ante la llegada de la lluvia invocada como favor divino (véanse el comienzo del capítulo XIV de *Salammbô* o *La guerra del fin del mundo*, págs. 279, 286, 497).

4.) El martirio de un general que es vejado públicamente y expuesto con toda su obesidad (Hannón en *Salammbô*, p. 258; Tamarindo en *La guerra del fin del mundo*, p. 317).

Acaso una de las correspondencias más interesantes se produzca en los últimos compases de las dos novelas. En *La guerra del fin del mundo* bandadas de urubús y jaurías de perros hambrientos se abalanzan sobre los cadáveres de los yagunzos abandonados en la gran batalla final. Vargas Llosa comenta en una nota marginal lo siguiente: «Los perros de Canudos: Fantástica leyenda o hecho real: Después de la guerra los perros de Canudos, acostumbrados a carne humana (se habían comido 20 mil cadáveres), se convirtieron en fieras carniceras, y atacaban a las personas vivas para comérselas (Bueno para final mezclado con la historia del hacendado de FORMOSA: ruido de urubús y perros comiéndose los restos. Símbolo de la escena = TRIUNFO DEL CAN!)»¹³.

En la novela de Flaubert asistimos a otro episodio, igualmente terrible, en que los perros que siguen al ejército rebelde, se comen por la noche los cadáveres (p. 200). Pero más desarrollo tiene todavía el final del capítulo XIV, en el que los leones y las hienas del desierto devoran los restos abandonados de los mercenarios muertos en la batalla del Desfiladero. Lo que dota de un parentesco más sugestivo a una y otra escena radica en la perfecta utilización del simbolismo antropofágico¹⁴. El león es un animal asociado a la iconografía de Cartago y las civilizaciones orientales en general. Tal y como ocurre repetidas veces en *Salammbô* su aparición se vincula con la manifestación del poder despótico cartaginés: la estela de leones crucificados (pp. 61-62), los leones del dios Moloch, «symboles vivants du Soleil dévorateur» (p. 126). A su vez, el can es el sobrenombre de connotaciones diabólicas con que los yagunzos conocen a su enemigo, la República. Ya sea mediante uno u otro animal, en cualquier caso se representa la victoria total de la potencia institucional sobre las fuerzas rebeldes. Victoria que acaba devorando para que no quede nada del enemigo. La barbarie se impone a la barbarie.

¹³ Cit. por Bernucci, p. 125.

¹⁴ El apetito desenfrenado es uno de los temas centrales del imaginario flaubertiano, cfr. Jean-Pierre Richard, Stendhal. Flaubert, París, Seuil, 1990, pp. 137-144.

Salammbô y *La guerra del fin del mundo* son ante todo novelas bélicas. Por eso son comunes las abundantes descripciones de batallas, la enumeración de movimientos de tropas, las reacciones de los combatientes, los planes tácticos de los generales. El clima de guerra es de una intensidad tal que no parece fácil encontrarlo en grado equivalente en muchas novelas históricas. A ello se refería Vargas Llosa cuando proclamaba su agrado por la recuperación del clima épico que había logrado Flaubert¹⁵. Y sin duda el motivo de los movimientos de tropas narrados desde una panorámica elevada está aprendido literariamente en *Salammbô*, cronológicamente anterior a *Los sertones* en las lecturas de Vargas Llosa. Comparemos estos dos fragmentos que describen la confusa marcha de los ejércitos en medio del desierto:

«Dès que le soleil parut, on s'ébranla dans la plaine sur trois lignes: les éléphants d'abord, l'infanterie légère avec la cavalerie derrière elle, la phalange marchait ensuite.

Les Barbares campés a Utique, et les quinze mille autour du pont, furent surpris de voir au loin la terre onduler. Le vent, qui soufflait très fort, chassait des tourbillons de sable; ils se levaient comme arrachés du sol, montaient par grands lambeaux de couleur blonde, puis se déchiraient et recommençaient toujours, en cachant aux mercenaires l'armée punique. A cause des cornes dressées au bord des casques les uns croyaient apercevoir un troupeau de boeufs; d'autres, trompés par l'agitation des manteaux, prétendaient distinguer des ailes, et ceux qui avaient beaucoup voyagé, haussant les épaules, expliquaient tout par les illusions du mirage. Cependant quelque chose d'énorme continuait à s'avancer. De petites vapeurs, subtiles comme des haleines, couraient sur la surface du désert; une lumière âpre, et qui semblait vibrer, reculait la profondeur du ciel, et, pénétrant les objets, rendait la distance incalculable. L'immense plaine se développait de tous les côtés à perte de vue; et les ondulations du terrain, presque insensibles, se prolongeaient jusqu'à l'extrême horizon, fermé par une grande ligne bleue qu'on savait être la mer» (pp. 155-156).

«Da la orden de partida con la mano derecha. Mulas, hombres, caballos, carromatos, armas, se ponen en movimiento, entre bocanadas de polvo que un ventarrón manda a su encuentro. Al salir de Queimadas los distintos cuerpos de la columna van muy unidos y sólo los diferencian los colores de los pendones que llevan sus escoltas. Pronto, los uniformes de los oficiales y soldados son igualados por el terral que obliga a todos a bajar las viseras de gorros y quepis y, a muchos, a amarrarse pañuelos en la boca. Poco a poco, batallones, compañías y secciones se van distanciando y lo que, al dejar la estación, parecía un organismo compacto, una larga serpiente ondulando por la tierra agrietada, entre troncos de favela resecos, estalla en miembros independientes, serpientes hijas que también se alejan unas de otras, perdiéndose de vista por momentos y volviéndose a avistar, según las anfractuosidades del terreno. Hay constantes jinetes que suben y bajan, tendiendo un sistema circulatorio de informaciones, órdenes, averiguaciones, entre las partes de ese todo cuya cabeza, a las pocas horas de marcha, presente ya, a lo lejos, la primera población del trayecto» (p. 170).

¹⁵ Como es sabido, el gusto de Vargas Llosa por la novela de caballerías y la épica se trasluce en la Carta de batalla por Tirant lo Blanc, *Barcelona, Seix Barral, 1991*.

Primero se enumeran por separado las distintas partes («infanterie légère», «cavalerie», «éléphants», «mulas, hombres, caballos, carromatos, armas») y a continuación las columnas se camuflan con el paisaje arenoso e incluso son equiparadas con animales («serpientes», «boeufs», «ailes»). A pesar de la fragmentación descriptiva, el efecto es el de un «todo», un «organismo compacto». La perspectiva, en cualquier caso, se adopta desde fuera y a una distancia lejana.

Por eso, quizá lo que une más profundamente a las dos novelas sea una cuestión de «tono»: el espectáculo de la barbarie colectiva contado con una fría impersonalidad que hace más terrible el catálogo de atrocidades cometidas por unos y otros. «Destripo hombres con prodigalidad. Derramo sangre. Hago un estilo caníbal», «Seamos feroces... Derramemos aguardiente sobre este siglo de agua azucarada. Ahoguemos al burgués en un grog de once mil grados y que se le queme la garganta, que ruja de dolor», escribía Flaubert¹⁶.

Las semejanzas alcanzan al campo de operaciones. El desierto africano, al igual que el sertón brasileño, es un espacio que se extiende hasta el infinito y que presenta la vida humana debatiéndose entre Eros y Tánatos en estado salvaje, colindante con lo animal, tal y como ha observado Brombart: «L'Afrique de Flaubert assume la valeur d'une métaphore: vaste théâtre des mystères fondamentaux de la vie, où Eros tend vers l'infini et à la destruction, où la fécondité permanente s'apparente au néant»¹⁷. También los acontecimientos de *La guerra del fin del mundo* se abocan sin remedio hacia la destrucción en medio de un desierto hostil a la vida. Son las inmensas soledades del sertón las que conocen el horror de los retirantes y la violencia física y sexual que ejercen Joao Abade o Joao Grande antes de su conversión. Y al mismo tiempo, Eros: esa atmósfera envuelve también las conmovedoras historias de amor entre desvalidos y marginales: la que siente Pajéu por Jurema, la de ésta y el periodista miope, la de Joao Abade y Catarina.

La recepción negativa de los *wargames*

La novela de Flaubert, pese a su temprano éxito comercial, no se libró de críticas en su tiempo. Aunque su autor debió salir a la palestra para defen-

¹⁶ «Soyons féroces... Versons de l'eau-de-vie- sur ce siècle d'eau sucrée. Noyons le bourgeois dans un grog à XI mille degrés et que la gueule lui en brûle, qu'il en rugisse de douleur». Cit. por Víctor Brombart, *Gustave Flaubert, París, Seuil, 1971, pp. 76-77.*

¹⁷ V. Brombart, loc. cit., p. 76.