

derla de los comentarios reprobatorios de Sainte-Beuve, él mismo reconocía haber construido un pedestal demasiado grande para una estatua diminuta.

Ya en nuestro siglo, el gran teórico de la literatura y filósofo Gyorgy Lukács dedicó a *Salammbô* un apartado extenso y muy crítico en su clásico libro sobre la novela histórica. Los principales reproches de Lukács se plantean a partir de la constatación de que la visión de la historia flaubertiana es meramente externa. Todo se cifra en la minuciosa reconstrucción arqueológica pero, según el crítico húngaro, no se interpreta la historia, el sentido se diluye en un *mare magnum* de objetos y acontecimientos. Los hechos pierden el significado histórico del progreso dialéctico, porque el ideal de objetividad artística anula cualquier juicio. Esto conduce, en definitiva, a la mostración de la barbarie anónima y colectiva, lo cual irrita a Lukács:

«Con Flaubert se inicia un desarrollo en que la inhumanidad del tema y de la plasmación, la atrocidad y la brutalidad se convierten en fines en sí mismos. Ocupan el lugar central gracias a la debilidad con que se plasma el asunto principal o sea, la evolución social del hombre [...]. Puesto que aquí siempre la exterioridad sustituye a la verdadera grandeza [...], la inhumanidad y la crueldad, la atrocidad y la brutalidad se convierten en sustitutos de la grandeza perdida.»¹⁸

Frente a los héroes de Walter Scott, héroes medios, pero también representantes encarnados de masas heroicas, la propuesta de Flaubert viene a reducir la estatura idealizada del conjunto de la sociedad por medio de la ausencia de participación del autor. Éste no valora el devenir histórico y, por tanto, los grandes hitos dejan de significar. Por eso *Salammbô*, novela bélica por excelencia, no puede convencer. Las batallas no debieran ser objeto de reconstrucción histórica, tal y como hace Flaubert, ya que ellas no revelan nada por sí mismas. La expresión «objetiva», desde dentro, no transmite nada que no sea el espectáculo de la barbarie. Según Lukács, los grandes novelistas históricos del siglo XIX, Walter Scott, John Fenimore Cooper, o incluso Tolstoy (este último caso sería más que dudoso para Vargas Llosa), se preocuparon muy secundariamente de las batallas como hecho literario¹⁹.

Mucho más que la gran reconstrucción arqueológica debiera interesar la microhistoria. Esto es lo que empieza a ocurrir en el siglo XX, cuando la novela del realismo burgués flaubertiano se extingue en favor de otros enfoques más progresistas. De acuerdo con Lukács el modelo de *Salammbô* se supera a partir de entonces.

¹⁸ G. Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 235.

¹⁹ Loc. cit, p. 45.

Por supuesto, cabe imaginar qué pensaría el gran teórico marxista de una novela como *La guerra del fin del mundo*. Probablemente algo no muy lejano de la crítica de Antonio Cornejo Polar, quien comenta la impersonalidad literaria que preside la novela del peruano y su presunta falta de interés por encontrar un sentido a los acontecimientos²⁰. De ahí que sea «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»²¹.

Cornejo destaca también lo mecánico de los procedimientos de composición, así como la sustitución del desorden temático por un orden formal riguroso. Como en Flaubert, la naturaleza irracional y caótica se representa mediante una obra sólida y perfecta en sí misma. La insensatez del decurso histórico –los personajes no saben por qué actúan, tienen una visión equivocada de los otros– se quiere compensar con una construcción cerrada y acabada, sin fisuras. Esto no quita, sin embargo, para que la novela sólo ofrezca una imposibilidad de respuestas, un sinsentido histórico, al parecer reprochable, ya que el liberalismo vargasllosiano carece de los valores suficientes para enjuiciar una realidad social injusta:

«Hubiera sido insólito que *La guerra del fin del mundo* remozara el arcaico 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 [...]. El relativismo del pensamiento central conduce a una homologación entre el primitivismo y la modernidad, lo que evidentemente implica una negación de la historia, y lo que es más grave aún, a una homologación de las actitudes sociales, de suerte que tan culpables (o tan inocentes) son los que se rebelan como los que reprimen.»²²

¿No podrían aplicarse estas palabras también a Flaubert? Como en *Salammbô*, la violencia es irracional, inexplicable, fruto de la barbarie²³.

²⁰ Cfr. Antonio Cornejo Polar, «*La guerra del fin del mundo: sentido (y sin sentido) de la historia*», *Hispanamérica*, 31, XI, 1982, pp. 3-13.

²¹ Loc. cit., p. 7.

²² Loc. cit., p. 11.

²³ Ángel Rama, quien también criticaba la ausencia de soluciones en esta novela, expresó serias reservas acerca de la contradicción existente entre los ataques al fanatismo idealista y la complacencia fanática del cuerpo con que se cuentan episodios como el de la violación de la sirvienta por parte del Barón de Cañabrava. «¿No es tan irracional el fanatismo como la apetencia de placer? Si éste es justificado, cómo negar aquél. Y si nos atenemos a las consecuencias, ¿el fanatismo religioso que hace de un asesino un hombre respetuoso (Joao Grande) es menos válido que el del político de Gall que quiere dar la vida por campesinos rebeldes?» (art. cit., p. 24.).

Conclusión

El liberalismo antidogmático de Vargas Llosa y el evasiónismo parnasiano de Flaubert coinciden en recibir ataques similares de parte de ciertos sectores de la crítica al negar aquéllos un sentido único y colectivo de la historia. Vargas Llosa y Flaubert elaboran un producto autónomo y cerrado en sí mismo, que no pretende dar cuenta de leyes históricas que expliquen el hecho de la guerra. Los héroes idealizados o las grandes ideas pierden sentido cuando se aproximan al fragor de la batalla, al igual que las inflamadas palabras de Moreira César antes de morir. ¿Qué valor redentor pueden tener si la realidad textual predica todo lo contrario?

Muy al contrario, *La guerra del fin del mundo* y *Salammbô* no intentan educar nuestra conciencia histórica ni enfocar nuestra interpretación hacia una orientación políticamente correcta. Para Vargas Llosa la literatura –recordémoslo una vez más– crea una ilusión tan desapegada del referente que, gracias al influjo de la fantasía, llega a construir una realidad paralela. No de otra cosa se trata en las espectaculares batallas que nos encontramos a cada paso.

Es la seducción del *wargame*, el embrujo estético de los movimientos de tropas, las retiradas y los avances estratégicos, las visiones panorámicas de las masas entrando en la pelea. Ciertamente *La guerra del fin del mundo* puede verse como una traslación de la moral de los límites camusiana²⁴, una parábola sobre los fanatismos de cualquier signo²⁵ o como el conflicto entre una realidad rebelde a toda interpretación y la imaginación utópica del hombre²⁶. Pero estas interpretaciones, válidas y esclarecedoras sin duda, no excluyen el impulso estético de las minuciosas páginas dedicadas a la expedición fracasada de Moreira César o al apocalipsis trágico con que se derrumba Canudos. En ellas se vuelcan las preferencias formales de Vargas Llosa, su deseo personal de fabricar «una ilusión de objetividad, de autosuficiencia para el mundo narrado; la metáfora más adecuada sería la de la esfera; que una novela sea como una esfera en la que todo está contenido, y que el lector tenga la ilusión de la autosuficiencia»²⁷.

El «fanatismo artístico», por utilizar la feliz expresión de Ángel Rama, se demuestra al tratar la historia militar desde una posición «objetiva», como si

²⁴ Cfr. Rosario Ferré, «No lo era y sin embargo lo era: el dilema de *La guerra del fin del mundo*», *El árbol y sus sombras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 132-138.

²⁵ Es la opinión más extendida. Cfr., por ejemplo, de Seymour Menton, «Vargas Llosa's War On Fanaticism», *Latin American New Historical Novel*, Austin, University of Texas Press, 1989, pp. 39-60.

²⁶ Cfr. Christoph Singler, «L'écriture totalisante», *Le roman historique contemporaine en Amérique Latine*, París, l'Harmattan, 1993, pp. 149-162.

²⁷ *Palabras de Vargas Llosa en entrevista con Julia A. Kashigian*, *Hispanamérica*, XXI, 63, 1992, pp. 35-42.

de un juego de guerra se tratara. Vargas Llosa persigue la ilusión, el juego ficticio con una realidad de fuerzas enfrentadas. Y no cabe duda de que late en él una atracción por la epopeya que también impulsaba a Flaubert cuando estaba imaginando *Salammbô*. Ambos escritores añoraban la época de la novela de caballerías y sin duda sus dos novelas bélicas representan el intento más aproximado de alcanzar el sueño²⁸. Todo esto explica, en definitiva, las semejanzas argumentales, temáticas y espaciales, el empleo del punto de vista externo o la recepción negativa en ciertos sectores de la crítica.

Naturalmente, la huella decisiva de Euclides da Cunha se nota de forma más directa. Más aún: muchos acontecimientos paralelos entre *Salammbô* y *La guerra del fin del mundo* tienen su correlato en *Los sertones*. Pero esto no significa que la sensibilidad de Vargas Llosa hubiera permanecido indiferente ante la novela de Flaubert. Desde la formación literaria del autor peruano, es lícito afirmar que *Salammbô* preparó sin duda el camino a *Los sertones*.

Además, hay un elemento ideológico de *La guerra del fin del mundo* que necesariamente nos distancia de la crónica brasileña y que, por el contrario, nos aproxima a *Salammbô*: el escepticismo. Desde Lukács (e incluso desde Menéndez y Pelayo, aunque en un sentido distinto) se ha hablado en más de una ocasión de la novela histórica como una reacción nostálgica a la desaparición de la vieja épica. Así, se ha argumentado que «por su concentración en el destino de la comunidad popular la llamada novela histórica está más cerca de la epopeya que de la historiografía racionalista»²⁹. Sin embargo, en los casos que hasta ahora nos han ocupado, no cabe duda de que ese destino empieza y acaba sumergiéndose en el caos. Interesa, desde luego, la épica, como también la tradición de la novela de caballerías, pero la acción se despliega desde unas sensibilidades inevitablemente escépticas. Triunfa aquí el desencanto que tantas veces ha servido para caracterizar el género novelesco moderno, por mucho que éste se disfrace de objetividad artística. Pocas novelas exhibirán como éstas tal aliento épico y a la vez tanto escepticismo novelesco.

Javier de Navascués

²⁸ Lo atestigua el propio Vargas Llosa en su estudio sobre Flaubert ya citado, p. 42.

²⁹ V. Svatoň, «Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica», *Revista de literatura*, LI, 101, 1989, p. 20. Svatoň coincide con la idea lukacsiana del destino popular como rasgo coincidente entre los dos géneros. A su vez, Menéndez y Pelayo se anticipó (paradojas de la teoría literaria) a Lukács cuando dictaminaba que «en todas las buenas novelas históricas, el interés es doble: uno el personal de los protagonistas; otro el interés colectivo [...]. Atender al primero y no al segundo, que en la intención del autor es casi siempre capital, equivale a desconocer la verdadera índole de este género narrativo, cuya mayor eficacia y virtud poética consiste en mostrar la acción del destino histórico sobre el destino individual [...]. Entendida de este modo la novela histórica, viene a ser una transformación moderna de la epopeya» (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid, CSIC, p. 168).