

Angel Rama

UNA OBRA MAESTRA DEL FANATISMO ARTÍSTICO

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO

Una obra maestra

Concluida la lectura de las 531 páginas de *La guerra del fin del mundo*,¹ dos conclusiones se imponen: es artísticamente una obra maestra y con ella ha quedado consolidada la novela popular-culta en América Latina. No son necesarios los dones de Casandra para anunciar que tendrá millones de lectores y que en la renovada apuesta a cien años vista se la mencionará como una de las novelas claves de esta segunda mitad del XX que vio la triunfal expansión del género en el continente.

Tal éxito no se deberá al arte de la seducción, del que aun en esta novela sigue careciendo Vargas Llosa, sino al imperio de la fuerza creadora. A la intensidad, amplitud y coherencia del proyecto y a la soberana sapiencia narrativa, debe atribuirse que América Latina alcance su *Guerra y Paz*, aunque con cien años de retraso, haciendo de su autor nuestro mayor clásico vivo. Implica haber alcanzado un nivel de eficiencia profesional que fija altos niveles a la producción artística y que deberán considerar los jóvenes como el desafío que es a sus capacidades: los altos *standards* alcanzados por la literatura latinoamericana en las últimas décadas han sido robustecidos con esta contribución, fijando metas elevadas a vencer. No será difícil alcanzarlas en el campo de la difusión popular, pero sí en la conjunción de novela popular y arte literario que fuera establecida por los *Cien años de soledad* y que la obra de Vargas, en flagrante competencia con aquella, ha venido a confirmar.

También le debemos a esta obra una audaz integración cultural latinoamericana asociando sus dos hemisferios (brasileño e hispanoamericano) en la medida en que subrepticamente cultiva el arte del "remake" que, aunque largamente elaborado por la cinematografía y las artes plásticas, no había tenido en la literatura sino las alusivas versiones del tema del dictador, y que con esta novela es propuesto francamente como ambicioso objetivo: se trata de narrar el asunto que motivara una obra capital de las letras brasileñas, *Os sertões* de Euclides Da Cunha, partiendo del documento histórico aun más que de la novela, pero integrando forzosamente ésta en la nueva estructura narrativa, como un documento más. La lectura de la historia contemporánea de su país que hizo Da Cunha entre 1897 y 1902, es sometida a una segunda lectura, cuyo punto focal no es otro que América Latina en conjunto, en su década de los setenta, sustrato obligado aunque el autor asume una ficta neutralidad que le veda tomar en cuenta los ochenta años transcurridos, a diferencia de lo que hizo Roa Bastos en *Yo, el supremo* donde asumió explícitamente su tiempo. También lo asume, y no puede dejar de hacerlo, Vargas Llosa, pero lo sustrae como discurso explícito y lo remite a la articulación narrativa en una

operación de significación más compleja, elaborada y austera, aunque a conciencia de que es también más enigmática.

Es posible sospechar que una de las obras que propiciaron la escritura de *Os sertões*, sirviéndole de estimulante desafío, fue el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, con el cual tantos puntos de contacto tiene su plan expositivo y la filosofía de la historia que lo sustenta. En el último libro de Da Cunha, publicado póstumamente en 1909, *A margem da história*, al analizar sagazmente el desafío que al Brasil presentaba el pujante desarrollo argentino, menciona "las páginas conmovedoras de *Civilización y barbarie*" a las que alaba: "páginas admirables de uno de los mayores libros suramericanos, que resuenan con las cabalgatas de las caballerías desbandadas de los Quirogas y los Chachos"². Este libro, que en 1845 procuró desentrañar el enigma que a un enérgico y culto intelectual argentino presentaba el comportamiento contradictorio de los gauchos y sus caudillos, al romper el nítido esquema de la Emancipación donde se enfrentaban los españoles colonizadores, oscurantistas y retrógrados y los criollos independentistas, ilustrados y modernos, era previsible que podía servir de inspiración al libro que en 1902 también interpretó una disidencia popular (Canudos) inmediatamente después que los republicanos positivistas y modernizados habían derrotado a los monárquicos retrógrados y clericales, como la aparición de una tercera fuerza *heterogénea*, que no calzaba en la dicotomía establecida, a pesar de que la propaganda modernizadora la atribuiría a los reaccionarios vencidos. La reflexión de Sarmiento sobre las huestes de Artigas hubiera servido para encuadrar el conflicto: "instrumento ciego, pero lleno de vida, de instintos hostiles a la civilización europea y a toda organización regular; adverso a la monarquía como a la república, porque ambas venían de la ciudad y traían aparejado un orden y la consagración de la autoridad. ¡De este instrumento se sirvieron los partidos diversos de las ciudades cultas, y principalmente, el menos revolucionario, hasta que andando el tiempo, los mismos que lo llamaron en su auxilio, sucumbieron, y con ellos, la ciudad, sus ideas, su literatura, sus colegios, sus tribunales, su civilización!"³.

En 1981, casi ochenta años después de *Os sertões*, el problema se reintegra al hemisferio hispanoamericano y es un peruano quien recoge el enigma y hace suya la meditación intelectual de sus dos preclaros antecesores, procurando dar nueva respuesta. Su marco ya no es simplemente nacional como en los casos anteriores. De conformidad con la ampliación continental que conquistó en las últimas décadas la literatura, alza su diagnosis a un plano latinoamericano. Sin abandonar la restricta historia de Canudos, la levanta como paradigma sobre el movetizo panorama de revolución y contrarrevolución que han tejido los años de posguerra en el continente. Ya veremos qué trata de decirnos y cómo puede

leerse este abandono de la militante perspectiva contemporánea y nacional que manejaron Sarmiento y Da Cunha en beneficio de un brechtiano distanciamiento hacia el pasado.

Ahora solo quiero subrayar este pasaje de un hemisferio a otro de la cultura latinoamericana que a lo largo de casi siglo y medio ha hecho la prosa narrativa, enfrentando así el más difícil escollo que encuentra la tantas veces retóricamente reclamada unidad latinoamericana, que es la integración de sus dos principales componentes. Testimonia rigor intelectual y agudeza de visión que Sarmiento, Da Cunha, Vargas Llosa, se hayan concentrado sobre un problema clave de nuestras sociedades, revelador de su íntima composición y representativo de una peculiar estructura sociocultural a la cual no siempre sirven los patrones sociológicos extranjeros. Aunque se trate de un problema que, tal como vieron Sarmiento y Da Cunha, como subrepticamente ve Vargas, también puede ser examinado en una perspectiva universal, utilizando incluso modelos europeos. Más aún en esta época en que las enormes poblaciones marginadas del Tercer Mundo se han insertado en el sistema internacional (económico, político, intelectual) que capitanean las metró-

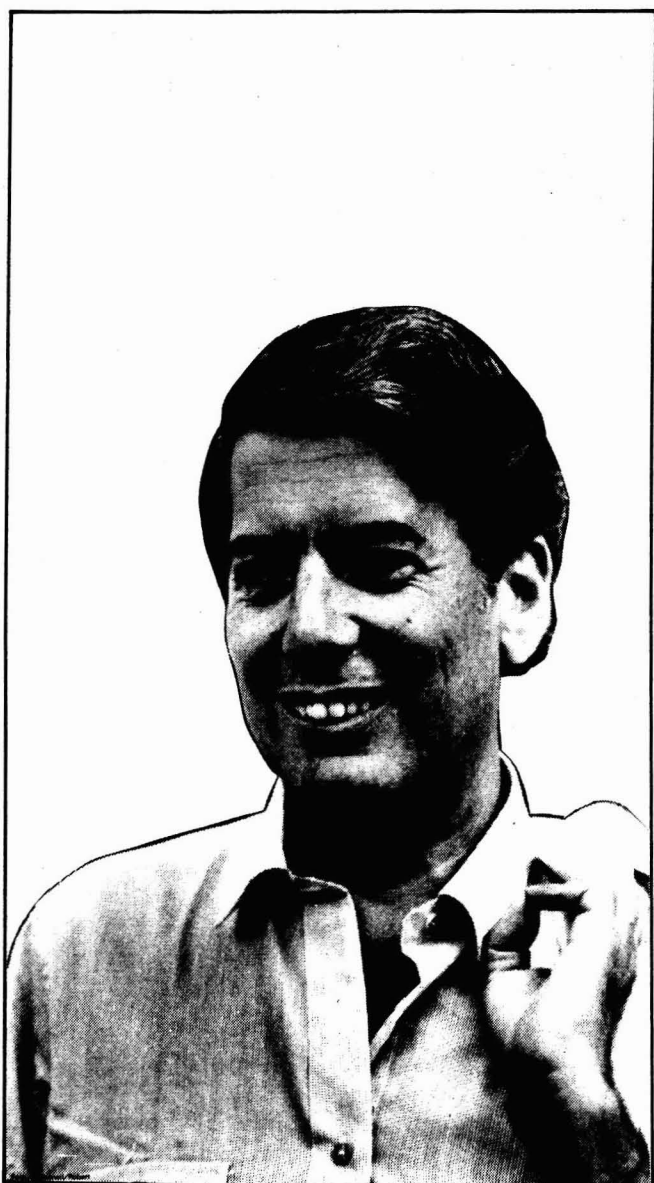
polis de la hora: Londres, París, Bonn, Washington, Tokio, Moscú.

El internacionalismo de la época tiene en nuestro continente, como contrapartida defensiva, la integración regional. Hacia ella han progresado los pactos militares o económicos más que los vínculos culturales o estrictamente literarios. Es asunto que he examinado en otras ocasiones por considerarlo capital⁴. Por eso creo que es un crédito de *La guerra del fin del mundo*, su contribución relevante a la integración intelectual de esos pueblos que, procedentes de Hispania, se han desarrollado en América, y a los cuales invocaba con grandilocuencia Darío: "Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda".

2. Esplendor de la novela popular

A pesar de remitirse, desde la dedicatoria del libro, a Euclídes Da Cunha, *La guerra del fin del mundo* es una novela autónoma, autosuficiente, que cualquier lector podrá leer sin conocer sus antecedentes, íntegramente de la escritura de Vargas Llosa. Su rica y esplendorosa materia, por amplias que hayan sido sus fuentes documentales, sólo existe en la forma literaria privativa con que la ha concebido su autor. Ya se ha dicho que el *discurso literario*, más que la historia que despliega, constituye a la obra literaria, dotándola de existencia autónoma. Ese discurso no es sino una aventura de la forma: ella construye la verosimilitud, edifica la belleza, otorga significación. Es el territorio intransferible del escritor, el cual comienza cuando concluye el del suceso real del que parte. Oponiéndose a Sarmiento y a Da Cunha, que habían elegido el alegato doctrinal, Vargas Llosa opta por la novela, en su originario sentido de narratividad épica, con lo cual, de conformidad con su divisa de escritor, es más antiguo y más moderno que sus antecesores. Por lo tanto sus fuentes son tan antiguas como Homero y tan variadas como para incluir sus preferidas novelas de caballería y en especial los realistas europeos del XIX que son sus reconocidos maestros.

Ellos fueron capaces de acometer los grandes conflictos de la sociedad, con una inmediata carnalidad, que ya parece fuera de la competencia de los narradores latinoamericanos contemporáneos. Es cierto que aquellos vivieron en medio de cataclísmicos sacudimientos, con guerras, revoluciones, bruscas mutaciones, pero aun el Flaubert que no las vivió se dedicó a concebirlas imaginariamente en *Salambó*, por lo cual deberíamos reconocer que los narradores de la gesta burguesa no se limitaron a pasear espejos a lo largo de la historia sino que desarrollaron un proyecto intelectual cuyos términos diseñaban una cosmovisión. *La guerra y la paz* tolstoiiana respondía a un modelo bipolar de interpretación del mundo, como ya antes el *Liebe und Kabbala* schilleriano para el análisis de las fuerzas políticas. Respecto a ellos los hispanoamericanos del XIX están más apegados a la descripción concreta (el Eduardo Acevedo Días de la tetralogía histórica) de la que sólo pasan al esquema sociológico en que cifraron las mayores esperanzas cognoscitivas, aceptando con satisfacción sus limitaciones. Al retomar el vasto fresco combatiente, Vargas Llosa ya no se limita a ese horizonte, aunque lo transita, sino que aspira a un modelo interpretativo superior, a imagen de lo cumplido por los maestros europeos y también por los norteamericanos del XIX (Melville). Es un proyecto ambicioso, que sólo puede ser alcanzado si se resuelve eficientemente el nivel concreto de la narración sobre la cual edificar una cúpula. Es lo que Vargas Llosa consigue, a diferencia de Carlos Fuentes en *Terra nostra*, donde el teorema no encarna ni es alimentado por la narratividad.



Después de los *divertimentos* narrativos menores, a que se consagró en los años setenta, los que retrospectivamente pueden interpretarse como ejercitaciones en la fluencia narrativa liberada de artificios postizos *La guerra del fin del mundo* repone las mejores virtudes de Vargas Llosa: su ínsito realismo, la desmesura emocional de sus invenciones, su tenso nervio para contar, ahora con una precisión, un rigor y un "acabado" magistrales. Fue siempre un esmerado profesional, como lo han probado su capacidad de trabajo, su terca perseverancia, su afán de documentación rigurosa a la manera naturalista (José Miguel Oviedo lo ha ilustrado examinando las fuentes de *La casa verde*)⁵, aunque esa profesionalidad se mide mejor, cualitativamente, por su búsqueda de las exigencias máximas, de los empeños más riesgosos. Carpentier decía que el escritor de raza es quien se propone los mayores desafíos: Mario Vargas lo es cabalmente en ese sentido. Examinando su trabajo, puede evocarse a Stendhal cuando se propone describir la batalla de Waterloo, nada menos, descubriendo entonces que si Fabrizio del Dongo se pierde en medio del campo puede patentizar la confusión y el desconcierto de un magno hecho de armas mejor que con el recuento detallado de escuadrones, cargas, triunfos o derrotas, que todavía usaban los "naifs" de las estampas de Epinal. *La lección stendhaliana habrá de reaparecer en el Tolstoi contando la batalla de Borodino* y nuevamente ahora en Vargas que le hace perder los lentes a su periodista caído en el Canudos sitiado. Este, que Jakobson llamaba el desplazamiento metonímico de la narrativa del realismo en el XIX, es un pedal hundido a fondo en todo el arte contemporáneo y del que Vargas Llosa se abastece *ad libitum*. Pero no es sino uno de los innumerables ejemplos de brillante resolución técnica de la narración: de acuerdo a una tradición que se remonta hasta Homero, hay que distinguir cada muerte individual con un rasgo privativo, alternar las visiones panorámicas y los combates personales, equilibrar escenas de guerra y de paz, desplazarse entre ambos campos, volver oportunamente atrás para revisar las causas remotas, preanunciar el desenlace y demorarlo, introducir los temas privados concediéndoles un espacio dentro de los públicos, seleccionar los puntos de vista acondicionándolos a los personajes y éstos a las acciones y éstas a las líneas tendenciales, variar las perspectivas interpretativas, dotar oportunamente a los actores de un envés privado que, de acuerdo a una cosmovisión que nos viene del realismo psicológico dostoiévskiano, debe oponerse discordantemente a los comportamientos públicos pero al tiempo justificarlos en un nivel profundo, etc. etc. etc.

En este plano de la realización narrativa Vargas Llosa es frecuentemente magistral. Todavía puede percibirse impericia, sobre todo en las visiones de conjunto para las que repite soluciones y en las que lexicalmente es pobre, o en los diálogos (especialmente en el episodio de Rufino) que a veces se limitan a pasar información, servicialmente, sin enriquecerla y además con lengua muerta, pero son lunares dentro de una multitud de soluciones variadas, ingeniosas, impacantes. Saca abundante partido de los sistemas opositivos que, más que románticos, ya responden a las lecciones del surrealismo: la adscripción de un circo de fenómenos a la vida del sertón lo ilustra cabalmente, como también la cuota efectista concedida a la sexualidad en notoria divergencia respecto a sus antecesores. Son ejemplos de la "desmesura" en la violencia y el horror que distingue la narrativa de Mario Vargas, siempre a la búsqueda de lo que, para su compatriota José María Arguedas, designó como "los cráteres activos" del relato,⁶ situaciones en que se superan los límites en que viene trabajando la narrativa, descargando lo que po-

dría entenderse como un "golpe bajo", de efecto seguro sobre el lector. Abundan como casos extremos de una técnica de elaboración del personaje que consiste en poner dos fuerzas en discordancia: el fanatismo idealista de Moreira César y de Galileo Gall, se contraponen a fuerzas secretas: en un caso la epilepsia y en el otro la abstinencia sexual y la frenología, siendo esta contradicción la que arma al personaje con espesor, con misterio, cuestionando, cuando no invalidando, su discurso intelectual. Sobre el mismo sistema opositivo se construyen los secuaces del Conselheiro, los yagunos, cangaceiros, asesinos, en quienes, como hubiera dicho Glauber Rocha, Dios y el Diablo conviven, de tal modo que la más alta espiritualidad aparece como una respuesta a la más extremada materialidad, siendo ambas perfectamente intercambiables en un modelo cuya bipolaridad es de fuerzas equivalentes. Aun un personaje que parecía exceptuado de este tratamiento, como el Barón de Cañabrava, concluye viendo afectada su equilibrada y realista percepción del mundo, merced a la fuerza cuestionadora del sexo. Este principio de composición, como corresponde a escritor tan coherente, es el modelo reducido de la cosmovisión que rige a la totalidad narrativa. En este nivel de los personajes contribuye a la neutralidad realista del tratamiento, pues tiende a corroer la basamentación firme de cualquiera de ellos, a suspenderlos en una perspectiva fluctuante que permite plurales lecturas valorativas. En el nivel de la acción general ello se reitera mediante las oposiciones que se dan en cada campo: junto al republicanismo heroico del ejército, la práctica de los degüellos; junto al populismo de Canudos, el fanatismo religioso unido a la oposición pueril al sistema métrico decimal.

Tal enfoque es regulado por un experto manejo de la tercera persona narrativa que rige a la novela, con una pasmosa variedad de matices que aseguran su mayor o menor conocimiento de personajes y situaciones, su complicidad o su distancia respecto a los mecanismos íntimos de la acción. También aquí el abanico de soluciones se tiende entre dos puntos extremos: el mayor adentramiento cognoscitivo, representado por el tratamiento del barón de Cañabrava y el periodista miope, y el menor, que lo remite a una suerte de objetivismo solo atenido a las acciones públicas, en el caso de Antonio Consejero. Dado que en todos los puntos intermedios, el Beatito, Gall, Vilanova, Jurema, etc., la tercera persona aprovecha de su posibilidad de algún conocimiento interior del personaje, la opción que se hace en torno al Consejero es la más llamativa, máxime tratándose de una figura clave de la novela y la figura que los historiadores han discutido con mayor variedad de interpretaciones⁷.

Vargas Llosa resuelve mostrar sus acciones y los efectos de ellas sobre el medio social y jamás intentar una explicación: también aquí se nos darán todas las versiones posibles, pero ellas quedarán a la cuenta de las subjetividades de los restantes personajes o los intereses de las diversas fuerzas en pugna. La enigmática neutralidad se muestra aquí como un propósito central del novelista. A pesar de que la novela se construye por oposiciones que permiten una doble lectura mutuamente invalidadora, en este caso se instaura una oquedad que los restantes componentes de la obra llenan con variadas versiones. Es la "nube negra", la fuente de energía que moviliza las acciones y es tan enigmática como la divinidad. Da Cunha no vaciló en enjuiciarlo negativamente, juicio del que no se apartó a pesar de la evolución que en cambio sufrió su percepción de la rebelión popular de Canudos y no dejó de utilizar los rasgos denigrantes (el engaño conyugal de la mujer) para reconstruir la personali-

dad; Vargas Llosa los elude y aun habiendo conocido materiales que no estuvieron a disposición de Da Cunha cuando escribió *Os Sertões*, como fueron los sermones escritos de puño y letra del Consejero,⁸ prefiere mantener una ficción evangélica de profeta oral, dotándolo de un escribiente, y no desentrañar la significación de esos textos originales. Visiblemente maneja en cambio recursos procedentes de la narración evangélica (caso del Beatito, de Vilanova) que contribuyen a magnificar al personaje dotándolo de un aura sobrenatural ambigua y en todo caso por encima del resto de los personajes. No deja sin embargo de utilizar la simplicidad, por no decir simpleza, de sus sermones, mencionando frecuentemente el antirepublicanismo, la oposición al censo y al sistema métrico, las profecías a cumplirse en 1900 con la transformación paradisíaca del sertón, pero sin que éstas lleguen a opacar el mensaje estrictamente religioso, el cual, como es sabido, no superaba la llaneza de los catecismos de la Misión que le sirvieron de guía. La religiosidad no es tocada y es sólo circunscripta por las nimiedades, más salvaguardada que el republicanismo que se le opone. Pero es sobre todo el personaje que trasmite ese mensaje el que queda recortado de contaminación gracias a una decisión del narrador omnisciente de la novela.

El nivel más alto de la obra corresponde a su estructuración y es el más perspicaz y eficiente. En la medida en que Vargas Llosa torna más complejo el teorema gracias a la perspectiva histórica desde la que escribe, que le permite incorporar al propio Da Cunha y fuerzas que ya existían en la época pero que adquirirían evolución posterior (el anarquismo), así como una percepción propia de la antropología cultural que ha alcanzado maduración en nuestro siglo y que

en cambio era difícilmente visible en época dominada por un repertorio doctrinal que Silvio Romero definía diciendo que los estudios de Da Cunha "*nao passaram de idéias gerais históricas e sociológicas, tomadas a Buckle, Tarde, Gumplowicz e indefectível. Comte*"⁹; en esa medida son más variadas las fuerzas que Vargas Llosa pone en oposición. El esquema central es el enfrentamiento de Conselheiro y sus tradicionalistas yagunzos religiosos con el Ejército republicano procedente del sur modernizado (Río, São Paulo, Río Grande do Sul), pero este eje que diseña la oposición fundamental y por el cual pasa la nutrida peripecia militar, está acompañado o, más bien, interceptado, por otros ejes que establecen sus propias oposiciones y que aunque tengan coincidencias ocasionales con el eje central, conservan una autonomía que es indispensable subrayar para alcanzar la complejidad del fenómeno.

El más visible de esos ejes transversales es el representado por la oposición entre los monárquicos regionales de Bahía y los republicanos también regionales, quienes se encuentran enzarzados en una lucha primitiva, arcaica respecto a la que ya ha vencido en la capital aunque anunciadora de la misma convergencia hacia un *statu quo*: una Restauración burguesa luego de la Revolución republicana que ha derribado a la Monarquía. Es este eje el que la propaganda de 1900 superpuso doctrinalmente, al principal error que ya percibió Da Cunha a lo largo de la campaña y que Vargas Llosa torna visible porque introduce los puntos de vista de cada uno de los grupos bahianos (monárquicos y republicanos) y concluye haciéndolos coincidir en la defensa de mutuos intereses, los que son tanto económicos como regionalistas, por oposición al poder centralizador capitalino.

LAS CLAVES DEL ESCRITOR

Cuando uno se acerca a Mario Vargas Llosa lo primero que ve son sus dientes, todos presentes en una sonrisa muy abierta, que es fácil comprobar, siempre está a un paso de transformarse en carcajada. Son dientes grandes, fuertes, levemente disparejos, con los incisivos centrales apenas montados, lo cual da a su rostro un aire aññado que pierde cuando, sumido en profundas complejas reflexiones deja de sonreír y clava la mirada en su interlocutor buscando, aparentemente, confirmación o discrepancia.

Como entrevistado es amable, dócil, apacible, cálido, no diría que por una actitud de confianza en la entrevista y el entrevistador, sino más bien por un sereno escepticismo y un aceptado descreimiento respecto de entrevistas y entrevistadores. "Cuando empecé a hacer periodismo creía que esta era una manera de conocer la realidad. Un día supe que el periodismo no refleja la realidad tal como es sino que la recrea de una manera muy subjetiva", dice. Y luego "Nunca me reconozco en las entrevistas."

-El escritor hoy necesita ser muy paciente, la literatura se ha transformado en un producto de consumo y el escritor es una vedette a la que piden autógrafos, sacan fotos, preguntas por su vida privada, arrancan botones para guardar de recuerdo. ¿Cómo vive todo eso?

-Los escritores hemos salido finalmente, de las catacum-

bas. Hemos accedido al éxito que es halagador, y además, nos permite dedicarnos por entero a la literatura. Pero todo esto tiene sus peligros.

-¿Cuáles, por ejemplo?

-Si el éxito construye una imagen de uno y uno comienza a escribir para esa imagen ¡qué peligroso! Se pierde libertad, espontaneidad, y el tiempo para entregarnos a esa irracionalidad que es el proceso de escribir.

-¿En definitiva añora los tiempos pasados en que el escritor era un desconocido? ¿Un solitario en su torre?

-No lo añoro. Creo que esa idea proviene de una visión romántica y aristocrática de la literatura. Pero creo también que el escritor debe estar alerta. El éxito puede convertirse en algo muy destructivo.

-¿No implica un gran peligro atarse a las exigencias de los editores, fechas, páginas?

-No es mi caso. Jamás he trabajado con limitaciones de ningún tipo. No soportaría esa clase de coacción. No soportaría trabajar así.

-¿Pero en el hecho de ser usted un escritor profesional y

El segundo eje transversal es enteramente nuevo y en él queda de algún modo asumido el propio Da Cunha pues lo define una condición intelectual. Se trata de las interpretaciones doctrinales que de la historia de Canudos ofrecen los intelectuales desde sus respectivos corpus ideológicos, las cuales los conducen a la acción: *los intelectuales que llamaríamos revolucionarios (los anarquistas de fines del XIX) están representados por el europeo Galileo Gall cuya mecanicidad doctrinal, más que el anarquismo, traduce la frenología, y cuyo desenfoque respecto a la realidad de lo que está ocurriendo delata sus orígenes foráneos, sus doctrinas igualmente foráneas nacidas de otras circunstancias históricas y a las cuales debe su errátil comportamiento con los nativos (Jurema-Rufino) que lo torna inaceptable para cualquiera de las fuerzas en pugna; los intelectuales que llamaríamos nacionales y modernizados quedan representados por el "periodista miope" que si bien es capaz de un encuentro afectivo con los personajes populares (Jurema) no parece superar, en cuanto a la comprensión del fenómeno, la reflexión con que en un capítulo de dos líneas Da Cunha concluye su novela: "Es que aún no existe un Maudsley para las locuras y los crímenes de las nacionalidades..."*¹⁰

Todavía queda sitio en la novela para otros dos grupos, que resultan más complementarios que opuestos: están puestos en el mismo nivel y cumplen una importante función indicial, a veces simbólica, a veces simplemente informativa, indispensable para medir, por cotejo, a las demás fuerzas en acción. Es, por lo tanto, un eje deslindador, cuyos polos retratan el escenario.

Uno corresponde a la rulfiana historia de Rufino-Jurema-Caifás. A primera lectura parece adherida externamente al

conjunto, a lo que contribuye su tratamiento "dialogado" (perseguido-perseguidor) disonante dentro de una estructura expositiva de tipo polifónico. Sin embargo cumple una sutil tarea en la comprensión del conjunto, a la que contribuye su espeluznante resolución "en tablas" sin llegar nunca a Canudos. Sin esa historia careceríamos de una visión de los hombres de pueblo del sertón con sus especificidades culturales, anteriores y posteriores a la prédica religiosa del Consejero. Efectivamente, estos personajes son sertanejos, pero no son seguidores de su doctrina, aunque la respeten: sólo los azares de sus vidas los llevan a Canudos. En ellos se patentiza la conformación cultural de una población rural nordestina, los integrantes de la que Capistrano de Abreu llamara la "cultura del cuero" y que Da Cunha procurara distinguir de otra "cultura del cuero", la correspondiente a los *gaúchos* del sur, con sus peculiares estructuras intelectuales y sus valores éticos. Es sobre esta conformación cultural que incide la prédica del Conselheiro, pero la autonomía de ella, su enraizado tradicionalismo, también puede originar otras inclinaciones, como su comportamiento con el paternalista hacendado monárquico lo demuestra. La pareja Rufino-Jurema, aparte de cumplir esa función deslindadora respecto a los yagunzos de Canudos, cumple otra aún más importante, respecto al eje de los intelectuales. Es en relación a esa pareja que se define la incapacidad de Galileo Gall para comprender la que llamaríamos especificidad americana: no puede comprender y considera irrisorio el código del honor dentro del cual se mueven, porque él mismo no es capaz de percibir que está respondiendo a otro código del honor que es simplemente diferente pero que con visión eurocéntrica considera el único válido y el superior, pues combina a

vivir de lo que escribe, no habría ya, aunque no fuera de manera no consciente, una forma de coacción?

—Es probable, sin embargo puedo decir que sigo volcándome entero en lo que hago, me lleva más tiempo escribir ahora que antes. Acabo de terminar una novela en la que trabajé cuatro años.

—Y que debe tener más de quinientas páginas.

—Es un mamotreto de 800 sobre Antonio Conselheiro, Canudos. Se llamará *La guerra del fin del mundo*.

—Es extraño que se le haya ocurrido tomar un tema brasileño.

—En esa elección fue decisiva la lectura de *Los sertones* de Euclides da Cunha. Me apasionó ese gran malentendido nacional, ese diálogo de sordos que termina en la destrucción total. Cuando terminé la novela hice un recorrido por los lugares donde ocurrió la acción. Uno cree, que después de cuatro años, que esa historia, ese mundo, esos personajes le pertenecen. Y de pronto descubre que ese mundo existe fuera de uno, que tiene vida propia. Es conmovedor. En Monte Santo, una viejecita centenaria me recitaba poemas de la época de Canudos. Recuerdo uno: "*O Anticristo oasceu para o Brasil governar, mas Antonio Cunselheiro vino d'elle nos librar.*" todo me resultó muy sorprendente, emotivo.

La inspiración no existe

—Querría preguntarle sobre una palabra que ha sido to-

talmente desplazada de nuestro lenguaje pero que en algún sentido es insustituible: inspiración. ¿Existe? ¿Hay días en que usted se levanta y la historia empieza a rodar fácil, rápida, redonda? ¿Tiene días así?

—Yo creo que la inspiración es algo que uno va creando. No es algo que de pronto nos cae encima.

—¿No tiene que ver con su estado de ánimo? ¿Con la alegría, la exaltación que puede tener algunos días?

—No, no. Es la asiduidad, la constancia lo que va creando ese clima que se puede llamar inspiración. Es algo que llega después de mucho esfuerzo, mucho trabajo.

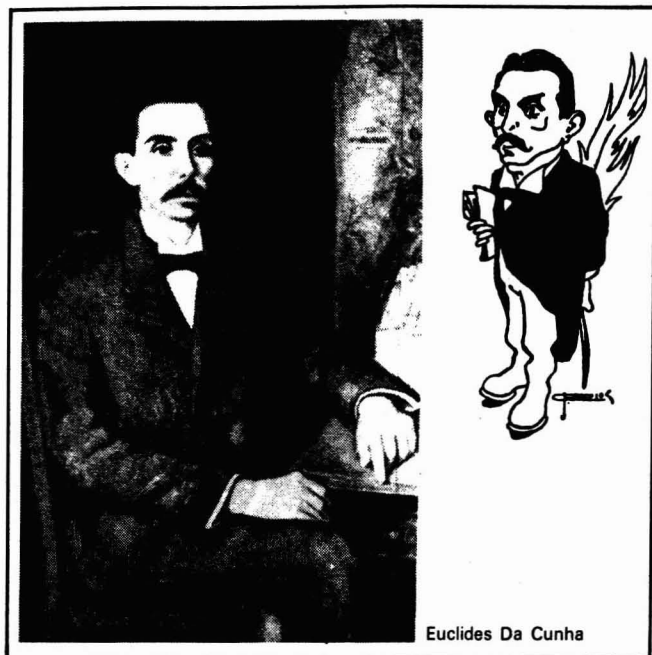
—¿Escribir una novela lo siente como un trabajo?

—Sí, sí, un trabajo, a veces, durísimo.

—Algunos escritores dicen: "Es como hacer el amor con la mujer que se ama."

—También, también. Y es por esos momentos que uno soporta los otros. Pero la angustia y la desmoralización están allí. La sensación de estar atascado, de no poder seguir es frecuente. Para mí, el comienzo de una historia, por ejemplo, es terrible. Es el caos, la confusión. Hasta que termino ese comienzo vivo en la inseguridad. En cambio, cuando termino una primera versión y comienzo a corregir, el trabajo se vuelve muy placentero.

—¿Le resulta difícil cortar, renunciar?



Bakunin, Franz Joseph Gall, la sociedad industrial y el desarrollo del proletariado. Con relación también a la pareja (en particular a Jurema) se define el otro intelectual, el "periodista miope", quien gracias al componente nacional-regional puede superar sus esquemas modernizadores y redimir en la mujer su soledad y su sentimiento de inferioridad. Este grupo sertanej tiene su correspondencia en otro

grupo igualmente disonante, el integrado por los monstruos del circo ambulante, quienes a la pauta colectiva de una cultura oponen la pauta individual de su rareza, la cual sin embargo es aceptada e incorporada a las formas culturales de la sociedad sertaneja: uno y otro en definitiva, proporcionan el sustrato permanente, el fondo del cuadro que permite percibir las diferencias y las semejanzas.

Son por lo tanto *ochos agrupamientos*, en algunos casos abarcando numerosos personajes individuales, los cuales han de desplazarse en el corto número de años que registra la novela, concentrada en los episodios fundamentales de la pugna establecida. La resolución de este problema queda remitida al estilo narrativo que se utilice y al entramado estructural. Las respuestas encontradas por Mario Vargas se corresponden: utilizará una organización por fragmentos con suficiente autonomía, algunos linderos con el género cuento, combinados obedeciendo a la lógica narrativa más que a la exposición cronológica, por lo cual quedarán todos levemente desfasados respecto a la línea argumental, aunque sin llegar a quebrantarla, simplemente enrareciéndola; a modo de compensación de este orden abierto, libre, esponjoso, restringirá el estilo narrativo aplicando un realismo escueto y directo en cada uno de los fragmentos, continuando así el retroceso que se iniciara con *Pantaleón y las visitadoras* (1973) respecto a las búsquedas experimentales. Si por un lado narrará con precisión vigorosa dentro de esquemas tradicionales (lo son por oposición a los que empleara en *La casa verde*) que encuentran sus goznes dinámicos en el suceder de la peripecia que se vuelve agitada y variada como en una novela de aventuras, por el otro construirá un cruzado castillo de naipes que no obedece simplemente a la intercalación de diversas

—A veces se hace con dolor. Pero es fascinante cuando uno comienza a descubrir lo que sobra y cuáles son los ejes de la historia.

—Pero cuáles son los ejes usted ya lo sabe.

—Muchas veces no lo sé. Lo descubro allí.

—¿Como si la novela no le perteneciera totalmente?

—Muchas cosas pasan sin el control de la conciencia. En el trabajo creativo es muy grande la influencia del elemento irracional. Cada vez que escribo una novela es una sorpresa. Es ésa, tal vez, una de las razones por las que sigo escribiendo. Es tan complejo, tan ambiguo el proceso de fabricar una ficción. Poco a poco se abren las compuertas y vamos entrando a una intimidad que en la vida tenemos vedada. Había un proyecto racional que parecía clarísimo pero en el proceso de la escritura surgen cosas.

—¿Cosas que se vuelven visibles cuando la historia se hace lenguaje?

—Que dejen de ser vagas y ambiguas.

La señorita de Tacna

—¿Qué lo decidió a escribir *La señorita de Tacna* como teatro?

—Había empezado a escribir una historia, pero de pronto la

vi como teatro. Vi los hechos como algo plástico, gráfico, limitado por un escenario.

—Quiere decir que cree en los géneros.

—Sí, creo. Ahora está de moda negarlos "Los géneros pasan a través del texto", se dice. Yo creo que los géneros obedecen a una realidad profunda. Hay historias que solo podría escribir en forma de novela: esta de mi tía abuela que murió hace muchos años, yo sólo la veo en forma vertical.

—Su familia sigue dándole tema.

—Es una cantera inagotable.

—¿Cómo vive la experiencia de ver una obra suya en teatro?

—Siento la misma curiosidad, ansiedad, impaciencia y excitación que cuando tenía 18 años e iba a aparecer mi primer libro.

—Pero ahora es como si tuviera coautores: el director, el escenógrafo, los actores.

—Es muy conmovedora la idea de que esos personajes estarán allí. De que serán cuerpos, voces. Estoy muy asustado, muy excitado.

—Pero, además, verá las reacciones del público. Usted no puede sentarse y mirar la expresión de un señor que

historias, sino a un sagaz y sutil orden estructural que es el que lleva adelante la demostración intelectual buscada. No siempre este entramado alcanza su eficiente felicidad inventiva; a veces se empoza, se desperdiga en distracciones laterales, hacia el final de la novela se vuelve pesado por la larga y flojamente resuelta conversación del periodista y el barón de Cañabrava luego de la caída de Canudos; pero a pesar de sus altibajos es una brillante solución, que remite la complejidad a la estructura y no a la narración episódica y concede a ésta una irrestricta libertad para la sucesión pirotécnica de situaciones. El principio, en ella, es sorprender sin cesar, saltando de un hecho a otro, de un personaje al opuesto, manejando la novelaría (que no deja de ser un componente versátil de la novela), el impacto, el suspenso, el horror, la provocación y demás trucos gratificadores del género. Es probable que en este laberinto se pierdan gustosamente múltiples lectores y lo consideren razón suficiente. Otros procurarán interrogar esa estructura donde los fragmentos no se suceden, simplemente, sino que se oponen en un diálogo de significaciones, para conquistar un sentido.

3. La novela es un arma

Una vez polemizamos Mario Vargas y yo a propósito del género novela. El estaba entonces imbuído del subjetivismo asutido de sus primeras creaciones, más atraído por la génesis oscura de las fuerzas desencadenantes (los dichos fantasmas o demonios) que por los productos objetivos y sus efectos sobre el medio. Yo trataba de argumentar, recurriendo a las fuentes del género, acerca de que la novela ha sido y es un arma. Pienso que con esta obra me ha dado la razón, pues

lee *La casa verde* media hora antes de dormirse.

— ¡Pero eso es lo que me asusta! Palpar las reacciones directamente.

— ¿Qué lo impulsa a ser, además de novelista, un cronista de su época?

— Cuando soy un cronista de mi época yo hablo de algo que está incorporado a mi vida. No hay una finalidad estética en eso. La literatura es un trabajo muy solitario. Yo nunca he podido disociar ese trabajo de un contexto vital.

— Onetti, a la pregunta “¿Qué le aconsejaría a un escritor joven?”, ha respondido “Soledad e introversión. Porque sólo se puede escribir de lo que se conoce bien, y uno sólo puede conocer bien a uno mismo”. Es evidente que usted no comparte el consejo.

— Puede servir para otros, no para mí. Me niego, por ejemplo, a organizar el mundo en torno a mi mesa de trabajo. Trato de tener siempre un pie en la vida cotidiana. Pero es que yo lo necesito. Necesito contacto con lo vital, lo callejero. Me inspira cierto terror la literatura que nace de mirarse el ombligo. Me habría gustado ser un Corsario Negro, un D'Artagnan.

— Sin embargo, Flaubert a quien usted admira tanto, era un solitario, un desligado de la vida. Detestaba a los hombres.

— Es un caso interesante. Vivió aislado. Despreciando inten-

ella está construida como un arma. Como toda arma producida por los lenguajes simbólicos de la cultura, procura introducir en el vasto conjunto de los discursos intelectuales, una interpretación persuasiva que los oriente. No es que sus anteriores obras no estuvieran enmarcadas en una ideología, sino que ella resultaba oscura para el propio creador, quien por lo demás la veía como un peligro racionalizador, a la manera como algunos se oponen al psicoanálisis por temor a que disuelva sus mitos personales, sin observar que éstos mitos también están insertos en conformaciones culturales poco personales y que el psicoanálisis no deja de ser otro mito cultural de nuestro tiempo. *La guerra del fin del mundo* es diferente: el autor ha llevado a la conciencia el basamento ideológico y ha tratado de elaborarlo con rigor. Llegado a su plena madurez, es de una manera adulta y consciente que examina el mundo y lo razona.

Sería innecesario agregar, si no fuera por los múltiples equívocos que rodean este tema de la ideología en arte (que hay quienes han confundido con la delación policial) que los tres mil años de literatura con que contamos han corroborado tres principios: que toda obra de arte es fraguada en el seno de una determinada ideología que le sirve de molde; que cualquier ideología es capaz de sostener una obra de arte mayor; que la ideología en que se fragua una obra no es capaz de dar cuenta de todos los valores de ésta, en particular los estéticos, y que éstos pueden superar sus límites originarios y devenir engendradores de nuevos moldes ideológicos. Ninguno de estos principios alcanza para justificar la solución facilonga de quienes proponen cancelar toda discusión sobre ideología y volver a hablar de lo bello y tampoco la de quienes quieren hacer del artista una neutra placa foto-

samente el mundo de los otros. Y escribió una obra que está profundamente enraizada en su tiempo.

— ¿La creación artística no será, tal vez, en usted, un sucedáneo de la aventura?

— Sí, creo que lo es. Creo que para mí escribir reemplaza la vida aventurera descrita en las novelas que amaba de niño.

¿Un escritor romántico?

— Muchos escritores dicen que precisan expresar un tema para poder sentirlo. ¿Sería este su caso?

— No, el tema está primero. Necesito sentirlo para poder expresarlo.

— Como los escritores románticos.

— Sí, dice con expresión divertida—. ¿Seré un romántico?

— ¿Si supiera que no va a ser publicado, escribiría igual, escribiría para usted?

— ¡Qué difícil decir eso! La literatura es mi vida. Forma parte de mi vida. No consigo vivir sin escribir. Es mi manera de vivir. Pero, ¿escribiría igual?

— Escribir se transformaría en algo muy melancólico.

— Muy triste, muy triste. Realmente un vicio solitario en todo el sentido de la palabra. La literatura es comunicación. Una manera de tender un puente hacia los otros.

gráfica sobre la cual su clase graba un mensaje que él pasivamente ornamenta como si no fuera un productor y una conciencia que funciona en una realidad.

Para un cierto mecanicismo que se ampara en el marxismo, hace tiempo que Galvano della Volpe colacionó los textos de Marx-Engels sobre Balzac y Sue con los textos de Lenin sobre Tolstói, mostrando "la amplitud con que los mayores doctrinarios podían medir la obra de arte", aunque su argumentación estaba basada en la fuerza de las autoridades canónicas, trasladadas del campo de la economía y la política al del arte, lo que ha dejado de tener el peso que él les confería. Sin contar que, al pasar de la oposición al poder, todos los movimientos revolucionarios se vieron en la disyuntiva de conservar el discurso opositor, aunque forzosamente se distanciara de la realidad, o asumir un nuevo discurso que trasuntara esa situación nueva y, al margen de las variables del caso, fundamentara el ejercicio del poder. Es esto lo que les ha sido siempre más difícil y a ello se debe la divergencia frecuente entre la doctrina y la praxis, que conocemos desde el triunfo de las iniciales revoluciones burguesas hasta el de las proletarias.

Creo que a esta asunción consciente de la ideología a que ha llegado Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* ha contribuido su polémica con la izquierda desde 1968 hasta el presente, porque ella le ha obligado a precisar posiciones, pensarlas y razonarlas, detectar los marcos en que se sitúa su creación artística y fijar las correspondencias estrictas entre sus proposiciones artísticas, que son las que dominan y rigen su principal vocación, y las bases intelectuales, políticas y sociales, de su pensamiento. Cuando se visualiza la producción de Vargas Llosa en estas dos décadas transcurri-

das, es visible que a la primera etapa, intensa, crédula, juvenilista, de activa participación en un medio cultural que el escritor sentía afín, siguió una segunda etapa de retracción y de suspensión respecto al contorno. A la primera corresponde la serie mayor de sus obras: *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967), *Conversación en la Catedral* (1969) y aun *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). La segunda corresponde a *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La orgía perpetua* (1975) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Las diferencias saltan a la vista. Con *La guerra del fin del mundo* (1981), al tiempo que recupera su potencialidad narrativa, vuelve a ser dueño de su fuerza completa, e inicia la etapa adulta de su literatura. La coherencia de su arte se robustece con una conciencia más nítida, menos dejada en manos de fantasmas, respecto a su mensaje intelectual. Vuelve a ser el escritor militante que era y no creo que, al margen de sus posiciones políticas circunstanciales, sea muy diferente al que era su encuadre ideológico, salvo que ahora se fundamenta con mayor rigor: más que vivir los problemas ardientemente, trata de comprenderlos y elucidarlos. Obviamente, el nivel es ahora serio y responsable: cualquier discusión trata de cosas importantes, pensadas con claridad.

Pueden ser múltiples y muy oscuras, sentidas más que pensadas, las atracciones que lo llevaron al tema de Canudos. Tiene éste suficiente intensidad, dramatismo, violencia y locura, como para que pueda entrar en ese registro "demoníaco" que lo enciende. Pero con esos rasgos hay innumerables ejemplos en la vida corriente (como lo sabe de sobra Ingmar Bergman que también cede a estas atracciones) para que no sea necesario peregrinar hasta Canudos. Creo que hay que buscar otros componentes de la historia para

-Recuerdo algo bellísimo que dice Roland Barthes: "Lo que tú escribes debe demostrarme que me deseas."

-Ah, pero eso es tan exacto, si pienso en mi experiencia como lector. Cuando encuentro un libro que me conmueve siento que hay un diálogo personal con quien escribió esa historia.

-Barthes habla de "levantarse" al lector, "levantarlo" en el sentido de seducirlo.

-Sí, sí, hechizarlo. El escritor que triunfa es el que consigue anular en el lector todo tipo de conciencia crítica. El que lo obliga a vivir la historia de manera ingenua e infantil. Por eso estoy en desacuerdo con las novelas del nouveau roman. Para mí la novela es básicamente una experiencia.

-Sin embargo usted ha dicho "la novela es forma".

-Sí, claro, pero cuando digo "es forma" es porque creo que solamente se consigue eso a través de una organización, a través de trucos, de trampas.

-¿Sí?, ¿Trampas?

-La novela debe seducir, halagar, manipular el espíritu del lector hasta hacerlo vivir la ficción como una historia real. Y eso sólo se consigue a través de la trampa, es decir de la forma.

-Pienso en Celine y Miller, autores en que la forma no importa nada.

-Creo que tienen éxito porque su caos es sólo aparente. Ese vértigo tiene un orden. Me refiero sobre todo a Celine. Sus libros son como vómitos. Fascinantes, deslumbrantes, pero no llegan a ser obras maestras absolutas por carecer de una estructura coherente que organice total y definitivamente ese caos. Piense en Faulkner, en la inteligencia de sus estructuras. La violencia encerrada en esas sabias estructuras se hace imprecadencia.

-También en usted las estructuras son siempre muy precisas, claras, rigurosas. Y como usted mismo lo dice: simétricas. Necesita encerrar las situaciones dentro de límites claros. ¿Cree que esa característica suya tenga que ver con algún rasgo de carácter?

-Nunca me lo he planteado, pero creo que puedo explicarlo. Yo siento que si no trato de contrarrestar los primeros impulsos, la novela se vuelve un caos, una jungla. Si tomamos una historia y comenzamos a buscar motivaciones, consecuencias, la novela se hace interminable. La novela, por naturaleza, tiende a expandirse, a multiplicarse, a hacerse infinita. La estructura es algo finito que permite sugerir la infinitud.

¿Por qué nunca una Ema Bovary?

-Usted habla en *La orgía perpetua*, del efecto que le producía el suicidio de Ema Bovary dice que, habiéndose cruzado por su cabeza la idea del suicidio acudió a la lectura del suicidio de Ema. De esas páginas extrajo "consuelo" "equilibrio", "repugnancia al caos", "gus-

explicarnos el interés de Vargas Llosa.

Ante todo, salvo en esa segunda etapa de retracción y de inseguridad, él siempre ha trabajado asuntos situados en un cruce de coordenadas —personales y públicas—, que asegure una visibilidad conflictiva a sus criaturas, una desmesura íntima y el peso de un “fatum” social. En la versión que él ofrece de la tragedia del sertón, los componentes públicos, que fueron los que llamaron la atención de Da Cunha, están ampliamente equilibrados porque a través de ellos se juegan destinos personales, entre los cuales la previsible muerte de Antonio Consejero es de los menos importantes, si se la coteja con las resoluciones definitivas a que se ve abocada la mayoría de las criaturas narrativas. El principio de “cargar” una situación llevándola a su límite, para que revele la secreta, escondida, escamoteada naturaleza interior, cuyo precedente parece venir del existencialismo sartreano y camusiano, se cumple aquí a fondo, en un universo confuso en que también la sociedad oficial se desnuda, se extravía y pierde su atavío protocolar.

Creo que en la atracción por el asunto también ha contado su dominante nota irracional que es generadora de situaciones límite casi incomprensibles pero no por eso menos seductoras, y que explica que los temas místico-populares del sertón hayan invadido el cine de Glauber Rocha y Rui Guerra (creo que fue este último quien descubrió a Vargas Llosa el libro de Euclides Da Cunha) y hayan divulgado en las últimas décadas la literatura de cordel desarrollada por los cantores populares nordestinos, abasteciéndolo incluso el ciclo narrativo encarado por Ariano Suassuna, *A pedra do reino*, y otras obras pertenecientes a la gastada fórmula del “realismo maravilloso”. El irracionalismo, en que se trasuntan las

fuerzas escondidas que para el autor modelan las personalidades, les otorgan espesor y relieve, adquiere en el episodio de Canudos una manifestación particularmente inquietante: el fanatismo-idealista. Es así que el Barón de Cañabrava ha de adjetivar tanto a Antonio Consejero como a Galileo Gall, pudiendo incorporar también al coronel Moreira César, que comparte con los anteriores una misma pasión irracional de las ideas que le conducirá a la destrucción.

Ese fanatismo-idealista mueve a los personajes, conduce la acción y lleva fatalmente a la catástrofe a todos. La hipérbole de los comportamientos que persigue habitualmente Vargas Llosa, sin dejar que transgreda las fronteras realistas, encuentra aquí un abundante muestrario, aunque él ya venía realzado por la literatura de Da Cunha, puesto que Gilberto Freyre, prologando el *Diario de una expedição* señalaba “a tendencia para o monumentalismo que quasi nunca o abandona” agregando que “toda a obra de Euclides está cheia de flagrantes de atitudes heroicas oferecidos pelos homens e até pelos animâes e pelas arvores nos seus momentos de resistencia, de dôr, de sacrificio, de fome”.¹²

Otras atracciones son de naturaleza más estrictamente literaria. La principal es la novela de aventuras de asunto americano, que soterradamente articuló los *Cien años de soledad*, siendo una de las causas de su éxito popular. Aquí reencontramos la versión realista del género, que en vez de aplicarse a una parábola interpretativa de la historia americana a partir de un modelo nacional, se concentra en un episodio igualmente clave de la totalidad histórica y social del continente. La novela de aventuras se apoya en el suceder de la peripecia, en la incesante cadena de acciones que se justifican unas a las otras pero donde cada una debe resplandecer

to por la vida”, dice. Primero querría saber qué le pasó que pensó en suicidarse.

—Era un momento muy difícil en que se mezclaba una grave crisis familiar con una sensación de impotencia en el trabajo.

—Usted parece un ser muy vital. Es impensable como suicida.

—Me resulta un poco impúdico hablar de eso. Pero usted lo pregunta. Soy muy vital sí. Ese fue un episodio único en mi vida. Estaba desinteresado de todo. Pensaba que ya no escribiría nunca más. El suicidio me parecía la única solución.

—Pero ¿por qué esas deprimentes páginas lo desalentaban de su propósito? ¿Le producían terror, tal vez?

—En verdad que no lo sé, pues. No lo sé. ¿Terror? Quizá, quizá. Pero, al mismo tiempo, toda esa perfección allí. Comprobar que la literatura puede ser algo tan rico, tan hermoso, tan genuino. Hay personas que toman Valium. A mí me servían de valium esas páginas tan hermosas que conocía de memoria.

—Resulta bastante sorprendente que sintiéndose tan atraído por Ema no haya intentado nunca una figura femenina importante en torno a la cual girara una novela. Sus mujeres están casi siempre en segundo plano respecto de los hombres, en el sentido de que aparecen menos trabajadas como personajes.

—Me han acusado ya de eso, pero no lo comparto enteramente. Piense en la Selvática de *La casa verde*, o en la Lita. Mis mujeres son personajes mucho más seductores desde el punto de vista ético, más coherente. No sé. Tal vez al escribir uno a partir de la propia experiencia los personajes masculinos resultan más accesibles. Sin embargo, me fascina y me intriga mucho más la mujer que el hombre.

La vida pasa por la obra

—¿Cuál es, mientras escribe, su actitud frente a los hechos de la vida cotidiana y frente a los hechos de la obra? ¿Siente que la verdadera vida está, en realidad, pasando por la obra?

—Al principio entrar en el mundo de la novela me cuesta enormemente y sólo lo consigo a través de la frecuentación, la insistencia, la terquedad. Ahora, una vez embarcado en la aventura de escribir, una vez familiarizado con el mundo de la novela, todo se convierte en material de trabajo. Lo que hago, lo que digo, lo que sueño de una manera consciente o inconsciente todo me sirve, todo es canibalizado por mí.

—Tal vez se sienta en ese momento como alguien muy egoísta.

—Terrible, monstruosamente egoísta. Una especie de proceso en acción para que salga eso que todavía no es. Uno se transforma en un vampiro que succiona toda la experiencia, que sirve de todo, que se apoya en todo, con total, absoluta, definitiva inescrupulosidad.

María Esther Gilio



Tropa gubernamental en Canudos (1897)

por su imprevisible sorpresa. No es tarea fácil cuando el autor procura no apartarse de una básica fidelidad a la historia, lo cual realza la maestría con que inventa situaciones dentro del obligado cañamazo histórico y al tiempo explica los plurales enriquecimientos colaterales a que apela para sostener siempre vivo el interés del lector. Si por el rasgo novela de aventuras, esta obra se emparenta y rivaliza con los *Cien años*, a la vez se le opone por la dicotomía fantasía/realismo del tratamiento. Y si para aquella no faltó quien hablara de arcaísmo, tampoco faltará para ésta la misma acusación, la cual, tratándose de América Latina, suena a ciencia frenológica europea de Gall, incapaz de percibir las recurrencias y las largas supervivencias que se conjugan en el continente, combinándose, como ambas novelas lo muestran, con la más exigente modernidad artística.

Otra atracción literaria tiene que ver con este género noveloso en América Latina que con *La guerra del fin del mundo* aparece: el *remaking*. Forzoso es aclarar que la obra de Vargas Llosa no intenta reescribir *Os sertões* sino que, como Da Cunha, se apropia de la historia original, salvo que una de sus fuentes principales está dada por la tarea intelectual de Da Cunha, tanto en su novela como en sus artículos sobre la guerra de Canudos y aun en su famosa *Caderneta de campo* que hace poco fue editada¹³ (de allí procede el diseño de Canudos que la edición de Seix Barral usó para las guardas). Buena parte de los personajes procede de esas fuentes, en particular los jefes yagunzos y los militares, así como varios episodios ocasionales. Junto a ese material, Vargas Llosa recurre a otra robusta contribución, también histórica, (la representada por el eje político en que se ubican monárquicos y republicanos) y le agrega los restantes ejes y agrupamientos que hemos señalado, amén de novelar las que en los textos de Da Cunha aparecen como informaciones escuetas. Su aportación personal, en cuanto creador de situaciones, personajes, escenarios, es más de la mitad de la novela. No obstante esto, puede hablarse de un *remaking*: extraño artificio que ha cultivado el siglo dentro de un amplio abanico que va de la "versión moderna" (el *Ulysses* de Joyce) hasta la "transposición de las formas" (*Las Meninas* de Picasso) pasando por las múltiples "copias modernizadas" que ha practicado la industria cinematográfica. No es un accidente, sino una ten-

dencia profunda del arte del siglo XX, el cual necesita de un diálogo con el arte del pasado, asumiéndolo, rechazándolo, parodiándolo, trasmutándolo. Es un tema crítico de mucho interés, que seguramente motivará examen detallado por los intelectuales brasileños.

Pero por encima de esas atracciones, hay una mayor en la historia de Canudos, que responde a la conciencia de la significación ideológica. El episodio dice cosas agudas sobre la América Latina, retratando una situación que los intelectuales tienden a no ver, por la razón del artillero: porque ellos no pertenecen al estrato en que esas cosas ocurren y sin embargo manejan un instrumental con el cual deben analizarlas y juzgarlas.

4. Los desheredados de la modernización

Desde 1870 hasta entrado el siglo XX, un clamor popular recorre América Latina, testimoniando improbos sufrimientos a los que acompaña un patético acento desesperanzado, el de quienes saben íntimamente que no tienen salvación, que sus destinos están sellados por el aplastamiento y la muerte. Son los años de orden y progreso, los del renacer económico del continente, los del primer esplendor después de un siglo completo (desde la reforma borbónica de la segunda mitad del XVIII) de estancamiento y retroceso.

Esto nos lo cuenta la historia que a posteriori revisó esas décadas, pues significativamente son escasos los testimonios documentales y mucho menos los literarios que en el período registraron los hechos. Es explicable: ese clamor procedía mayoritariamente de las comunidades rurales, fundamentalmente ágrafas, las que además comenzaban a distanciarse velozmente de las capitales que crecían impetuosamente, perdiendo por lo tanto los eventuales intelectuales que tradujeran en palabras escritas sus voces. Con todo, ese ciclo de lamentaciones cuenta con algunas obras maestras como lo son las dos que lo encuadran: en 1872 *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández y en 1902 *Os sertões* de Euclides Da Cunha. Entre ambas fechas varias obras singulares, movidas por un afán documental, registran el grado máximo de la represión que fue la ejercida contra las comunidades indias: en 1870 *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla en el sur del continente y en 1892 *Tomóchic* de Heriberto Frías en el norte. No por azar varias de las obras que registran la protesta rural fueron escritas por militares o escritores vinculados al ejército. La explicación es obvia: quien llevó a cabo la represión en todo el continente fue el ejército, ya porque ejerciera directamente el poder ejecutivo (caso de México, Uruguay, Colombia), ya porque fuera el sostén principal de los gobiernos civiles (caso de Argentina o Brasil). En cualquiera de los casos, quien llevó adelante el proyecto modernizador y pudo hacerlo viable, fue el ejército, lo que es posible razonar de otro modo: sólo la fuerza represiva de que disponía el ejército era capaz de imponer el modelo modernizador, ya que él implicaba una reestructuración económica y social que castigaría ingentes poblaciones rurales, forzándolas a una rebelión desesperada.

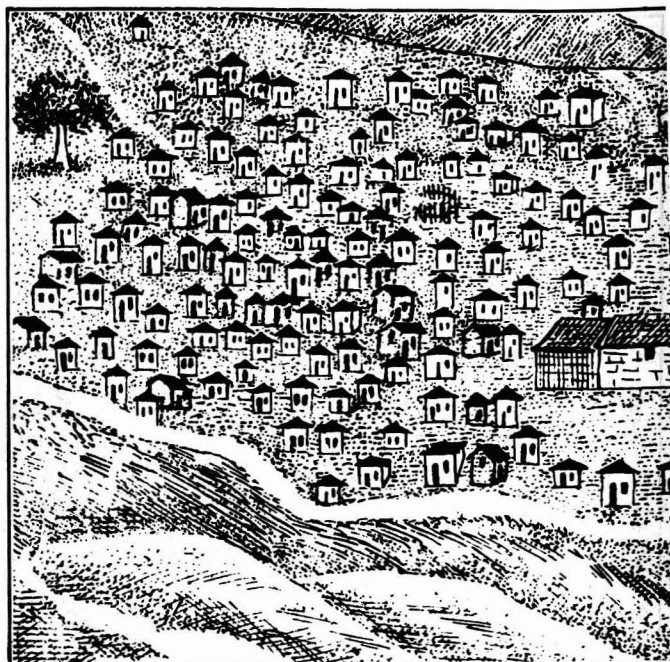
La mayoría de los intelectuales latinoamericanos de la época, ya acondicionados en los batiscafos urbanos, se dieron por no enterados o asumieron el discurso oficial que acusaba a indios y campesinos de "enemigos del progreso" ornamentándolo literariamente. Una brillante divisa intelectual, "guerra al malón", sirvió de justificación a la campaña de exterminio de indios que el general Julio A. Roca llevó a cabo en la Argentina y le valió la presidencia de la Repú-

ca. Delante del general Porfirio Díaz, el novelista Federico Gamboa fundamentó ideológicamente la campaña contra los indios mexicanos: "No hallo en la República entera vestigios o hábitos indígenas; veo, sí, muchos degenerados todavía, un empobrecido rebaño de indios, el lamentable fin de una raza que apenas vestida de cuerpo, desnuda de inteligencia y exhausta de sangre, agoniza en silencio, sin dejar nada, ni siquiera deudos que la lloren".¹⁴

Quienes estaban en la primera línea de fuego, hicieron otras experiencias. Mientras los intelectuales urbanizados se encandilaban con el progreso que transformaba aceleradamente las ciudades, era causa de la aparición de diarios y revistas en los cuales alcanzaban renombre, generaba empleos en el gobierno y hasta misiones diplomáticas en el exterior, los militares tomaron contacto con el oscuro envés de ese periodo exaltante. Del mismo modo que en la guerra del Paraguay (1865-70) aprendió el capitán brasileño Benjamin Constant Botelho de Magalhães a detestar a la Monarquía, transformándose en el fundador de la República,¹⁵ del mismo modo la guerra de Canudos (1896-7) hará que el teniente Euclides Da Cunha, que aun en 1897 escribía en *O Estado de São Paulo* los dos famosos artículos titulados "A nossa Vendeia",¹⁶ luego de presenciar la destrucción de las fuerzas de Antonio Consejero escriba *Os sertões*.

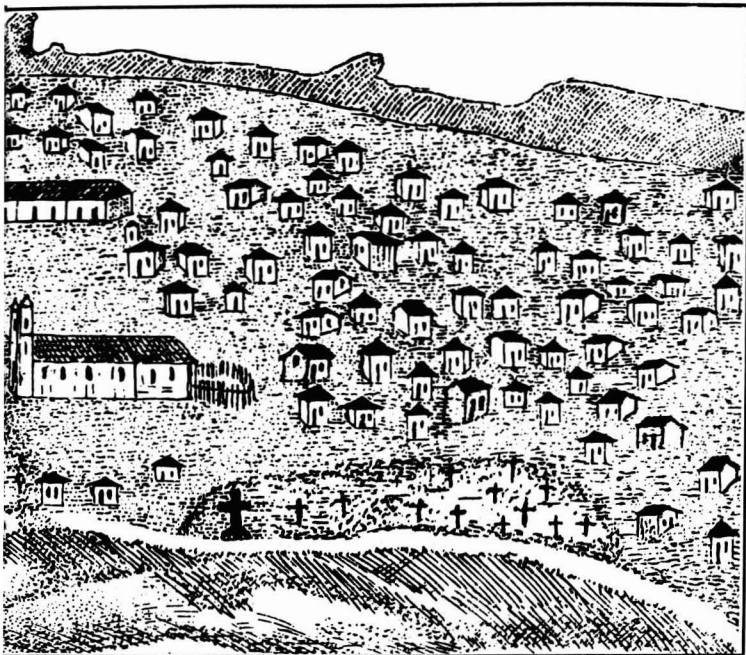
Incluso para ellos era difícil insertar esos episodios, de los que eran testigos, dentro del esquema de fuerzas que movían la época, pues no sólo estaban en el bando modernizado, sino que ocupaban el punto más adelantado de la modernización. En 1870, año de la derrota de Francia ante el ejército alemán y de la constitución del Imperio germano, la rebelión campesina en el Uruguay pudo denominarse "revolución de las lanzas" porque era con ellas que peleaban los escuadrones rurales contra un ejército que introdujo el fusil rémington, para vencerlos. La unificación nacional, la imposición capitalina sobre el vasto hinterland, el sometimiento de las tendencias separatistas, la pauperización de las mayoritarias comunidades rurales, el desarrollo de la productividad al servicio de economías exportadoras, todo eso se llamó progreso positivo, cuyos enemigos eran la Iglesia y los indios. De hecho, la principal acción represiva fue dirigida contra los campesinos, de conformidad con un pensamiento que así resume un historiador: "Se trata de hacer de ese campesino una suerte de híbrido que reúna las ventajas del proletariado moderno (rapidez, eficacia, surgidas no sólo de una voluntad genérica de trabajo, sino también de una actitud racional frente al trabajo) y las del trabajador rural tradicional en América Latina (escasas exigencias en cuanto a salarios y otras recompensas, mansedumbre para aceptar una disciplina que, insuficientemente racionalizada ella misma, incluye vastos márgenes de arbitrariedad). Son demasiadas exigencias a la vez, y no es extraño que no todas se alcancen de modo completo. Mientras tanto, el sistema se apoya en la aceptación sólo forzada de la plebe rural, que es la gran derrotada sin haber en rigor ofrecido lucha"¹⁷. Estamos señalando ejemplos de la lucha que ofreció y de su carencia de salidas, por lo cual estaba condenada de antemano. La inmolación de los estimados 25.000 habitantes de Canudos hace de este episodio una nueva Numancia: ni ellos vieron otra solución que no fuera la muerte, ni el ejército podía encarar otra que no fuera el ejemplar castigo. Estaba en juego el sistema económico y social adoptado.

Este es el discurso interpretativo que hacemos ahora, casi un siglo después, manejando los esquemas sociológicos y económicos actuales y pudiendo enriquecerlos con los datos que nos proporciona la antropología cultural: es por lo tanto



Vista de Canudos

una explicación que responde a una determinada teoría y a una evaluación histórica de los beneficios y los perjuicios del proceso. Como ya anotamos, no fue la explicación que, según los esquemas intelectuales de la época, se hizo entonces; tanto éstos como los nuestros proceden del desarrollo intelectual europeo, con el matiz diferencial, a favor de los últimos, de la reelaboración a que fueron sometidos los esquemas extranjeros dentro del continente, a la luz de experiencias concretas y particulares. Los sucesos quedan fijos: las interpretaciones se han modificado. Incluso la evaluación positiva de la modernización que ocupó el pensamiento sociológico durante medio siglo, ha sido sometida a dura revisión en las últimas décadas, a veces con pasión reivindicativa algo estéril, pero también con fría documentación propia del balance de ganancias y pérdidas¹⁸. Es, no obstante, un debate aún abierto. A pesar de que Euclides Da Cunha fue adscripto por la crítica a la llamada "línea progresista" de los intelectuales brasileños,¹⁹ sus mejores analistas han tenido que operar una incesante rectificación de los conceptos que manejó, respondiendo a la modificación introducida en el aparato teórico que utilizaba por otro que resultara más abarcador y persuasivo a nuestros ojos. Lo que funda su progresismo es la comprobación realista que opuso al discurso político manejado en la época y que hacía de los rebeldes simples soldados de la Monarquía derrotada, la Iglesia y el Imperio Británico, tal como lo confiesan estas líneas desconcertadas: "Eran realmente muy frágiles aquellos pobres rebeldes. Requerían otra reacción. Nos obligaban a otra lucha". Fuera de ello, casi todas sus interpretaciones imponen rectificación. Así, si dice que esa población, "tallada para revivir los estigmas degenerativos de las tres razas", estaban "inmersas en un sueño religioso, vivían bajo la enfermante preocupación de la otra vida"²⁰ y "no pensaban en instituciones que les garantizaran destino en la tierra". Antonio Cândido corrige observando que Da Cunha "no advirtió que Canudos, en lugar de representar apenas un fenómeno patológico, esto es, de desorganización social, significaba también y principalmente, la desesperada tentativa de una nueva organización social, una solución que reforzase la cohesión grupal amenazada por la interferencia de la cultura urbana"²¹.



El conflicto de Canudos se inscribe en la modernización triunfante del último tercio del XIX. La prédica de Antonio Consejero es la mejor expresión que tenemos de la doctrina utilizada por los rebeldes, de la ideología en la cual expresaban su protesta vital, sus reivindicaciones, sus demandas de un puesto dentro del nuevo orden. Esa ideología transitó en todas partes de América a través de un discurso religioso arcaico, que era el único de que disponían como parte central de su dotación intelectual conservadora, como es propio de las comunidades rurales abandonadas. La mayor parte del volumen manuscrito de *Prédicas e discursos de Antônio Conselheiro* que publicó Ataliba Nogueira, está consagrado a los “dolores” de María, la madre de Dios, desde la Anunciación hasta su soledad después de la muerte de su hijo, con un último sermón sobre “*Maria, rainha dos mártires*”. Es ésta la figura clave que aparece en todas partes de América invocada por los desamparados: la Virgen de Luján en la Argentina, la Virgen de Guadalupe en México, siempre la madre a la que vuelven pidiendo protección. La misma condena de la República, que formula el Consejero, se explica como defensa del orden pre-existente, con su jerarquía orgánica (rey-obispo-padre de familia) que ha sido subvertida por la modernización republicana: “*Todo poder legítimo é emanado da Onipotência eterna de Deus e está sujeito a uma regra divina, tanto na ordem temporal como na espiritual, de sorte que, obedecendo ao pontífice, ao príncipe, ao pai, a quem é realmente ministro de Deus para o bem, a Deus só obedecemos*”.²² En terminología gramsciana, Antonio Consejero fue el “intelectual orgánico” de la clase campesina, pero era sobre sus espaldas que habría de hacerse la acumulación capitalista por quienes disponían de los instrumentos de dominación y de represión, de ahí que los monárquicos y la misma Iglesia concluyeran aceptando el nuevo orden en cuanto les concedía un lugar, abandonando a su base popular. No contaba este intelectual sino con escasos recursos informativos y, trágicamente, no era su culpa. Lo mismo le ocurrió a todos los líderes religiosos de fines del XIX, cuya educación no tenía parangón con la superior que alcanzaron los intelectuales del proletariado, ya que éste, aunque en situación oprimida, integraba la modernización en curso, lo que le otorgó una visibilidad más amplia de los problemas.

Será la elusiva conjunción de estos intelectuales del proletariado con los jefes agraristas (la ecuación Ricardo Flores Magón-Emiliano Zapata) la que comience a dar contextura al movimiento de reivindicación campesina durante la revolución mexicana bajo la consigna “Tierra y Libertad”.

El trágico desenlace de Canudos se produce cuando la modernización ha triunfado. El prístino republicano, educado en el más reciente pensamiento europeo, *poseído de elevado idealismo progresista*, consagrado al bienestar y grandeza de su país, forjado en la disciplina del ejército, ese teniente Euclides Da Cunha descubre que en Canudos “la animalidad primitiva, lentamente expurgada por la civilización, resurgió entera”. Eso lo había descubierto antes Sarmiento, cuando el proyecto modernizador sobre el modelo europeo recién despuntaba y agrupaba bajo sus banderas a los románticos liberales, tipificado en Juan Manuel de Rosas y sus mazorqueros, versión plena y definitiva, para él, del sanguinario caudillo Facundo al frente de sus montoneras. Su beligerante diagnosis de ese *tercer elemento heterogéneo* aparecido tras la emancipación política, y que no eran los colonizadores españoles ni tampoco los criollos esclarecidos, pues después de haber luchado con éstos para vencer a España, se habían vuelto contra sus jefes urbanos, pudo ser encerrado en una estricta dicotomía que tendría largo éxito: “Civilización y barbarie”. Sarmiento tuvo el mérito de su coherencia: por mayor sensibilidad que haya tenido respecto a los gauchos, no vaciló en tipificarlos como los representantes de la “barbarie” y, adosándoles una improbable tendencia política, los hizo directos herederos del espíritu colonial; y tampoco vaciló en tomar distancia respecto a sus mayores, los hombres que hicieron la independencia bajo las banderas del “principio americano” contra el extranjero, para afirmar la positividad del “principio europeo” y declararse en todo secuaz de la civilización tal como la impartían Francia y los Estados Unidos. En la fecha en que esas cosas decía, 1845, la modernización civilizada no era más que un proyecto surgido en la mente de intelectuales preocupados por el destino patrio; en 1902, Da Cunha ya no está tan seguro de las ventajas de ese proyecto triunfante, al cual por lo demás dedicó sus mejores energías, y, sobre todo, descubre que no puede interpretar los sucesos de Canudos trasladando los modelos europeos ya clásicos sobre las insurrecciones populares.

Desde Rio de Janeiro, antes de ir como corresponsal al frente de guerra, hace una lectura exactamente igual a la de Sarmiento y con la misma obnubilación, pues después de examinar, como Sarmiento, la geografía y la sociología de la región, después de explicar al hombre por el medio, en vez de sacar una conclusión “taineana” atendida a estos componentes particularizados, apela a un modelo europeo, igual que Sarmiento. Canudos, dirá es “nuestra Vendée” y es por lo tanto la repetición de una insurrección popular inspirada y dirigida por los monárquicos derrotados contra la revolución francesa triunfante, en los años de 1793 a 1796, durante el apogeo del Terror robespierriano y cuyos efectivos campesinos, los chouans, ya habían motivado la atracción de Balzac. En sentido estricto, no se equivocaba, si vemos en la Vendée, el primer ejemplo histórico de esta *tercera fuerza heterogénea* en el sentir sarmientino y no hacemos de sus campesinos el mero brazo armado de la reacción, o del coloniaje, como se argumentaba en *Facundo*, o de los monárquicos, como se dijo en 1896. La historia y la vida son más complejas que estos esquemas políticos. Sin la remoción revolucionaria no hubiera emergido esa tercera fuerza, y cuando efectivamente lo hace sobre la escena histórica, son sus propios intereses los que reivindica, en la medida en que los per-

cibe vulnerados, al tiempo que ha conquistado un derecho de expresión que le había estado drásticamente rehusado. Puede enmascararlos según las fórmulas más cercanas a que puede echar mano, lo que le llevará a manejar banderías antiguas, lo que permitirá que sea manipulada por el sector derrotado en una revolución, pero debajo de esas variadas expresiones públicas, hay un contenido distinto, hay una demanda específica que no encontraba satisfacción en el antiguo régimen ni la encuentra en el nuevo. A mediados del XIX, Carlos Marx vio con claridad que, para triunfar, la clase que promueve la revolución debe hacerse intérprete de las reivindicaciones de todos los estratos inferiores que no tienen fuerzas para proclamar las propias, lo que no asegura que las siga defendiendo después que ha triunfado gracias al apoyo de esos grupos sin voz a los cuales ha convocado a la batalla. Un título de Balzac —admirablemente analizado por Georg Lukács— dice lo que ocurrió al triunfo de la revolución burguesa: *Las ilusiones perdidas*.

José Martí reconoció esta traición a fines del XIX y por ella explicó las constantes revoluciones y guerras civiles que vivió América Latina desde la independencia. El padecimiento del continente en ese periodo admitía entre otras causas que “las capitales de corbatín debían en el zaguán al campo de bota de potro” y que “los redentores bibliógenos no entendieron que la revolución que triunfó con el alma de la tierra, desataba a la voz del salvador, con el alma de la tierra había de gobernar y no contra ella y sin ella”. Su requisitoria en el famoso texto *Nuestra América* es a favor del que designó como “el hombre natural” del que creía que “es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras ésta no se vale de su sumisión para dañarle o le ofende prescindiendo de él” (texto de concepción elitista porque no prevee que el “hombre natural” sea el que pase a gobernar) y contra los “letrados artificiales” que ignoran la contextura real del país y gobiernan con modelos europeos contra los intereses populares, después que fueron las escuadras de gauchos o llaneros las que permitieron alcanzar la independencia. Oponiéndose, sin citarlo, a Sarmiento, afirmará que “no hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” encontrando así una curiosa justificación de las tiranías: “Las repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos”.²³

Esa traición, que lúcidamente vio Martí en 1891, no fue observada respecto a los yagunzos de Canudos. Este plano de la interpretación todavía no era claro para Da Cunha, que se limitó a reconocer en la atroz carnicería en que concluyó Canudos, un ejemplo de *El crimen y la locura* de las nacionalidades.

El proyecto modernizador fue conducido desde sus orígenes en el XVIII por la burguesía capitalista y aplicado al área más cercana y afín a Europa —la América de extremo a extremo— por lo cual algunos de sus deletéreos efectos fueron atribuidos al sistema de propiedad de las fuerzas productivas, mucho más que a estas desnudas fuerzas con sus rudas aplicaciones. Desde la revolución socialista de octubre de 1917, se definieron dos vías diferentes que llevaron adelante el mismo proceso: la socialista y la burguesa, las cuales actuaron sobre otras zonas del planeta a las que llegaban, fatalmente, las estructuras de la sociedad industrial descubierta por la burguesía europea. La modernización se aplicó en el Japón o en el Irán, dentro de patrones capitalistas, o en Camboya o el Afganistán, dentro de patrones socialistas, lo que no hace sino rubricar la excepcionalidad del caso ja-

pónes, dado que en los demás ejemplos citados; pudieron haber surgido intelectuales que reescribieran el texto de Da Cunha “Nuestra Vendée”, ya que enormes sectores de la población, en particular los más desvalidos, de origen rural, se arrojaron desesperadamente a una protesta en la que jugaban su supervivencia. Lo hicieron enarbolando el discurso ideológico tradicionalista que servía para integrar plurales fuerzas y tendencias, en especial el discurso religioso que era el más antiguo, el más enraizado y que abarcaba mayor cantidad de estratos sociales. Es posible ver en estas banderas una insólita reviviscencia de las guerras de religión del XVI europeo, que se repetirían en las —otro— zonas marginales de la economía-mundo, pero es también posible revisar la interpretación de aquellas guerras de religión, a la luz de estas cercanas, viendo, en ambas, conmociones derivadas de ingentes transformaciones de la sociedad y de la economía, en que el proceso modernizador (al que el socialismo en ocasiones atempera, pero que en otras ocasiones dota de un puritanismo mesiánico) golpea fuertes sectores de la población. Sobre todo, (en aquellos casos en que se concede prioridad al proceso industrializador) a los sectores rurales, a los que se hace pagar la inversión necesaria al despegue y a los cuales se agrede con las mutaciones culturales que obligadamente acompañan una modernización sostenida en una infraestructura industrial ajena a las tradiciones nativas.

La pluralidad de conflictos que ha presenciado el siglo XX, admitirían una tipología que no es del caso formular aquí, atendiendo a diversas coordenadas: el nivel de desarrollo de la sociedad originaria a la que se aplica una modernización; la intensidad de este proceso y el consenso sobre el cual se apoyaría; la integración que se concede a los componentes tradicionales dentro del nuevo proyecto; la fuerza del corpus ideológico nacional; la viabilidad profunda de la modernización o su mero carácter accidental, etc. etc. También cuenta, en una tipología, el mayor o menor tiempo de incorporación a los parámetros occidentales de la cultura europea en la sociedad que pasa a modernizarse. En ese sentido puede decirse que América, gracias a su temprana inclusión en las coordenadas europeas, no ha mostrado en los últimos treinta años largos rupturas tan graves como las que se han visto en los países asiáticos y africanos en aquellos países que se incorporaron a la modernización, ya de uno u otro signo. Salvo el caso puertorriqueño que en muchos aspectos ha sido catastrófico, no podría decirse lo mismo de lo ocurrido en Canadá, Cuba y Venezuela (capitalista, socialista y de economía mixta respectivamente) aunque en los dos últimos no han dejado de producirse intensas remezones y extremadas tensiones del cuerpo social, sobre todo en Cuba que perdió un millón de habitantes pero donde la Iglesia desarrolló una política de conciliación, que no ha aplicado en cambio en Polonia.

Esta tercera fuerza heterogénea, ha sido sumada, una vez tras otra, a alguna de las fuerzas enfrentadas que es capaz de reconocer un pensamiento dominado por el binarismo, incapaz de aceptar un trinarismo, que evoca, demasiado, dogmas religiosos. Esta fuerza fue superpuesta por los doctrinarios modernizadores a sus enemigos derrotados y fue presentada como una *contrarrevolución*. Canudos no era otra cosa que la revancha de los monárquicos quienes, con el apoyo del Imperio Británico (todavía no se utilizaba la denominación Intelligence Service), procuraban derrotar a la revolución republicana y positivista, que había destronado al Rey y había cerrado el paso a la Iglesia, los que se aprovechaban de la ignorancia campesina para restaurar sus privilegios. A lo largo de su libro, Da Cunha destruye estas imputaciones, en las



Antonio Consejero

cuales creía desde Río de Janeiro, antes de ir a Canudos. Tras él, Vargas Llosa completa la demolición de estas imputaciones, porque presenta directamente a las fuerzas monárquicas (el Barón de Cañabrava) liberándolas de toda complicidad y presenta directamente a las fuerzas republicanas (Epaminondas Gonçalves) en una maquiavélica conspiración (no probada históricamente) para intentar atribuir la rebelión de Canudos a los monárquicos, para por último aproximar ambas fuerzas en defensa de mutuos intereses de poder y propiedad. Este prolijo análisis narrativo confiere íntegra autonomía al movimiento de Antonio Consejero, tal como lo han ido fundamentando los historiadores liberales y progresistas brasileños, que han reconocido su autenticidad y su legitimidad, su válida representatividad popular. La imputación de *contrarrevolucionarios*, formulada cada vez que esta tercera fuerza aparecía para oponerse al pensamiento progresista (liberal, positivista, marxista) pierde así su terrorismo, y adquiere en cambio un matiz grotesco. La última versión de este término terrorista es quizá la menos convincente y, desgraciadamente, ha sido aplicada invocando el socialismo: es la dirigida a los diez millones de obreros de *Solidarnos*, en Polonia.

5. Las conclusiones de Vargas Llosa

Si toda la novela es conducida por una neutralidad expositiva, la cual se obtiene mediante un equilibrio de virtudes y errores en cada bando, en cada personaje, modelando el conjunto con técnica de claroscuro, forzoso es proceder a una evaluación cuando se llega al final. Los fragmentos en que se cuentan los últimos días de Canudos con la monstruosa carnicería final (que en Da Cunha inflamaban el estilo de ácida denuncia y en Vargas Llosa conducen a la espectacular imagen surrealista de los millares de urubúes comiéndose a los muertos) alternan con un largo diálogo entre el "periodista miope" y el barón de Cañabrava, los dos personajes mejor preservados de la locura general. Son, más bien, dos monólogos que se intercalan y en los que cada uno hace su balance.

Son dos emisores opuestos con visiones diferentes. Uno, insignificante hombre del común, otro, poderoso rector de la

política bahiana durante un cuarto de siglo; uno, intelectual idealista y tímido, otro, político realista y práctico; uno, que ha participado por diversos azares de la vida de ambos bandos, otro, que procede del mundo exterior y de los altos niveles del poder. No empecé estas diferencias, ambos convergen a la búsqueda de una significación de los hechos, al encuentro de las lecciones a asumir. Mientras se suceden los últimos episodios del combate, comienza a desplegarse el discurso interpretativo de la historia, que ya el periodista anuncia como preámbulo de un libro, pues la realidad se transforma en un texto y los hechos son devorados por la interpretación.

"Más que de locos es una historia de malentendidos" (p. 434) dice el periodista, sin saber que repite una reflexión que antes en la novela había hecho el barón de Cañabrava: "El mundo entero le pareció víctima de un malentendido sin remedio" (p. 243). El punto de partida es, pues, el camusiano malentendido, por definición el malentendido de la Historia. En una breve recopilación de ensayos, *Entre Sartre y Camus*, publicada al tiempo de su novela, Vargas Llosa no solo indica expresamente en su prólogo que "dicen más sobre quien los escribió que sobre Sartre, Camus o Simone de Beauvoir", sino que agrega que ellos muestran "el itinerario de un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus".²⁴

Su ensayo "Albert Camus y la moral de los límites" (1975) es una penetrante lectura del pensamiento de Camus y mucho más que eso: una autodefinición, su esfuerzo más sistemático hasta la fecha para exponer sus propias ideas, su rechazo de "la idolatría de la historia", su "rechazo frontal del totalitarismo", su "horror del dogma, de todos los dogmas", una "utopía relativa", de la que "han sido despedidos, por lo pronto, el cristianismo y el marxismo", "poniendo el énfasis sobre todo en aquello que los otros desdeñaban u olvidaban: la moral" para ser "en la teoría y en la práctica, un anti-conformista, un impugnador de lo establecido", volviendo por "valores individualistas por definición, alérgicos a la concepción puramente social del hombre" en los cuales resuena "la voz de la razón y de la moderación, de la tolerancia y la prudencia, pero también del coraje y de la libertad, de la belleza y el placer". Vargas Llosa conoce mejor que nadie, así lo dice, el debate que motivaron esas ideas sucintamente espigadas de su ensayo, en las frecuentes polémicas de Camus. Tampoco intenta renovar la polémica sino exponer, merced a su retorno a Camus, su actual pensamiento.

El lector de *La guerra del fin del mundo* encontrará algunas de estas ideas en el barón de Cañabrava. Para él Canudos ha sido "esa historia estúpida, incomprensible, de gentes obstinadas, ciegas, de fanatismos encontrados" (p. 500) producida por esa "raza curiosa, la de los idealistas" (p. 236) tipificada en tres figuras claves, Antonio Consejero, el coronel Moreira César, Galileo Gall, con quienes le resulta "vano tratar de razonar" pues "era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernarán la vida" (p. 238). En ellos detecta asimismo la superposición de los medios sobre los fines que le permite hacer de esta guerra de 1896 el paradigma del inminente siglo XX con sus luchas ideológicas y dar un vislumbre sobre el significado del título austero de la novela: "Todas las armas valen, murmuró. Es la definición de esta época del siglo veinte que se viene, señor Gall. No me extraña que esos locos piensen que el fin del mundo ha llegado" (p. 242).

En su ensayo, Vargas Llosa habla obviamente del siglo XX: "El nazismo, el fascismo, el anarquismo, el socialismo, el comunismo, son los personajes de este deslumbrante drama, en el que vemos cómo, poco a poco, en una inversión casi mágica, las ideas de los hombres se emancipan de pronto de quienes las producen para, constituidas como una realidad autónoma, consistente y belicosa, precipitarse contra su antiguo amo para sojuzgarlo y destruirlo"²⁵ Reconstruyendo la visión europeísta de Camus, que, como recuerda, fue formulada "en la época de las ideologías y de las ideologías totalitarias", transcribe este texto camusiano: "Rechazar el fanatismo, reconocer la propia ignorancia, los límites del mundo y del hombre, el rostro amado, la belleza, en fin, he ahí el campo donde podemos reunirnos con los griegos". Un par de siglos antes, y en el contexto de la lucha de las nuevas ideologías iluministas contra los fanatismos dominantes (de la Iglesia y de la Monarquía), Voltaire había hecho su campaña libertaria de la que nació su libro *De la tolerancia*. En una evolución similar, concluyó su divertido folleto *Candide*, contra el fanatismo providencialista, con un consejo que preanunciaba a Benjamín Franklin: "Il faut cultiver son jardin". No es un horizonte demasiado seductor, pero conviene tenerlo presente para comprender la imprevista última evolución del Barón de Cañabrava en la novela de Vargas Llosa.

Ese Barón de Cañabrava es uno de los puntos débiles de la novela. Siendo, en el esquema de fuerzas diseñado, quien representa a los ricos hacendados monárquicos y tradicionalistas, es a quien caben comportamientos realistas, interpretaciones lúcidas de la situación y, sobre todo, quien está exceptuado del tratamiento dual a que son sometidos los restantes personajes, oponiendo componentes positivos y negativos. Ha sido diseñado fuera de la Historia en que todos los demás se debaten como fieras y quizás a ello se deba que sea el único que aprecia la belleza y el refinamiento. Es por lo tanto, dentro del esquema trazado por el autor, ininteligible. Su opositor político, Epaminondas Gonçalves, es ejemplo del fanatismo republicano, cuya contextura moral queda develada por las sucias trampas a que apela para ganar su pelea. En cambio el barón de Cañabrava no representa un fanatismo monárquico, del que la época dio abundantes testimonios, incluso intelectuales, como la obra de Eduardo Prado. Es la única fuerza política, económica y social, que acepta, sin oponer lucha, su derrota, lo que vuelve ininteligible, por irreal, la campaña republicana contra ella. Ininteligible incluso la Historia.

Para modelar en claroscuro al personaje, le hubiera bastado a Vargas Llosa con una reflexión sobre las operaciones que le depararon su riqueza, patentizada con atroz negativo en la situación de esos millares de yagunzos que integran, desesperados, las fuerzas de Canudos. Esos hombres son los trabajadores rurales que dieron sus vidas por la riqueza de los florecientes hacendados monárquicos. Me parece perspicaz haberlo dotado de un aprecio por la belleza, que luego será enriquecida con el descubrimiento del placer, ya que eso evoca la genial diagramación de posiciones que Antón Chejov trazó en *El jardín de los cerezos*, salvo que el esteticismo de Liuba y su hermano está visto críticamente como emanación de una aristocracia en decadencia, y ellos aunque no pierden su fascinación, están dibujados como figuras inanes, incapaces ya de comprender la realidad, actuando con irresponsabilidad e incoherencia. La hacienda de Calumbí es tan bella como "el jardín de los cerezos", pero de ella no se dice, como en cambio lo hace el eterno estudiante hablando del cereal, que cada uno de esos árboles es la vida de un siervo.

Ocorre que Chejov manejaba un realista encuadre socio-cultural, merced al cual percibía en los comportamientos personales las estratificaciones sociales a que pertenecían y lo hacía con la alta lucidez de quien equilibra los dones individuales y los dones clasistas. Creo que en su diseño Vargas Llosa no solo ha retirado al Barón de Cañabrava de la Historia, haciendo de él un sagaz observador que además aprovecha la lección, sino que lo ha retirado también de toda estructura clasista de la sociedad y ésta, como sabemos, no es un invento marxista, sino una objetiva mensuración, económica y social. No digo que sea imposible un poderoso señor de vidas y haciendas que aprecie la belleza, ame profundamente a su esposa, viva todo el tiempo que pueda en Europa, acepte resignadamente la derrota, entregue el poder al adversario e interprete la Historia como un observador ajeno, sino que el fanatismo que mueve toda la novela resulta cancelado cuando llegamos al estrato monárquico y tradicionalista que, además, acaba de ser derrotado. La distancia respecto a Da Cunha es aquí clara: él descubrió en Canudos que los adeptos del Consejero representaban la tercera fuerza heterogénea de que hablaba Sarmiento, pero no por eso dejó de saber que existía también una lucha de republicanos y monárquicos, y que la revolución, en cualquier ejemplo, origina la contra-revolución de los derrotados, porque éstos defienden sus intereses y su cosmovisión.

El otro acercamiento a la verdad, en este intercambio de monólogos, es del periodista, a quien se atribuye una simbólica "miopía". Lo he definido como el intelectual nacional-progresista en oposición a Gall, el anarquista, que no comprende nada que previamente no esté en su esquema. Mientras que Gall es lo que Jorge Basadre hubiera llamado "un progresista abstracto", el periodista procura edificar una teoría a partir de su praxis, en la que es más diestro por su nacionalidad, por compartir una historia y una cultura. Sus dudas le impiden aceptar las versiones oficiales sobre Canudos pero no consigue pasar a afirmaciones nuevas. Esa es la línea generativa con que ha sido trazado el personaje: descreer escépticamente de las interpretaciones aceptadas y ser incapaz de asumir el nuevo discurso interpretativo, ambigüedad que culmina cuando vuelve a pedir trabajo a los conservadores monárquicos de los que se había alejado para servir a los republicanos progresistas.

Reflexiona: "¿Puede explicarse Canudos de acuerdo a los conceptos familiares de conjura, rebeldía, subversión, intrigas de los políticos que quieren la restauración monárquica? Hoy, oyendo al empavorecido curita, ha tenido la certidumbre de que no. Se trata de algo más difuso, inactual, desacostumbrado, algo que su escepticismo le impide llamar divino o diabólico o simplemente espiritual. ¿Qué, entonces? Pasa la lengua por su cantimplora vacía y poco después cae dormido" (p. 250). El fragmento evidencia la técnica con que lo elabora el autor: toda reflexión reveladora se cierra con una nota caricaturesca que delata su impotencia intelectual para asumir la verdad que merodea. Su miedo, su debilidad, su desamparo, su figura risible, mojonan puntualmente los debates de una conciencia insegura. Sin embargo, le caben percepciones aún más profundas que las del Barón, aunque la lección fundamental que ambos saquen será semejante. Cuando cae en Canudos, tiene la mayor revelación:

Era como... era como... Buscó con desesperación esa semejanza con algo que sabía depositado al fondo de la memoria porque, está seguro, una vez que asomara a su conciencia le aclararía lo que estaba sintiendo. Sí: los candomblés. Alguna vez, en esos humildes ranchos de los mo-



Casa donde vivió Da Cunha, en Rio Pardo, São Paulo

renos de Salvador, o en los callejones de detrás de la Estación de la Calzada; asistiendo a los ritos frenéticos de esas sectas que cantaban en perdidas lenguas africanas, había percibido una organización de la vida, un contubernio de las cosas y de los hombres, del tiempo, el espacio y la experiencia humana tan totalmente prescindente de la lógica, del sentido común, de la razón, como la que, en esta noche rápida que comenzaba a deshacer las siluetas, percibía de esos seres a los que aliviaba, daba fuerza y asiento esa voz profunda, cavernosa, dilacerada, tan despectiva de las necesidades materiales, tan orgullosamente concentrada en el espíritu, en todo lo que no se comía ni vestía ni usaba, los pensamientos, las emociones, los sentimientos, las virtudes. Mientras la oía, el periodista miope creyó intuir el porqué de Canudos, el porqué duraba esa aberración que era Canudos. Pero cuando la voz cesó y terminó el éxtasis de la gente, su confusión volvió a ser la de antes. (p. 352-3).

Está aquí apuntada la tesis central. Al fanatismo idealista, que se visualiza como una pura racionalización intelectual que por sí misma es destructora de la vida, del placer y de la belleza, se opone la defensa de estos valores a través de una aprehensión irracional, emanación de fuerzas vitales, oscuras y profundas que no pertenecerían a las capacidades intelectivas humanas. En su análisis de *L'Etranger* de Camus concluía Vargas diciendo: "Porque la verdad —esa verdad natural, que mana de la boca como el sudor de la piel— está reñida con las formas racionales en que se funda la vida social, la comunidad de los hombres históricos", y en su reencuentro con el pensamiento de Camus, contaba esta transmutación:

A este hombre ciudadano, al que los pensadores modernos han convertido en un mero producto histórico, al que las ideologías han privado de su carne y su sangre, a este ser abstracto y urbano, separado de la tierra y del sol, desindividualizado, disgregado de su unidad y convertido en un archipiélago de categorías mentales, Camus opone el hombre natural, unido al mundo de los elementos, que reivindica orgullosamente su estirpe física, que ama su cuerpo y procura complacerlo, que encuentra en el acuerdo con el paisaje y la materia no solamente una forma plena y suficiente del placer, sino la confirmación de su grandeza.

Esta vía explica que el periodista miope descubra el amor y que el Barón de Cañabrava descubra el placer: "El amor, el placer, pensó el Barón, desconcertado: dos palabras inquietantes, dos meteoritos en la noche de su vida. Le pareció sacrilegio que esas hermosas, olvidadas palabras, aparecieran en la boca de ese ser risible, encogido como una garza en el asiento, con una pierna trenzada a la otra" (p. 473). A la escena del periodista haciendo el amor con Jurema, con la indirecta participación del Enano, en un refugio de Canudos, responde la desconcertante escena del Barón haciendo el amor con Sebastiana, la criada, bajo la complaciente mirada de la esposa. El desbalance narrativo entre las acciones épicas de Canudos y estos resultados hedónicos es demasiado flagrante como para no delatar la manera forzada en que éstos son incorporados a la novela, a modo de conclusión. Relaciones humanas enteramente válidas adquieren así una artificiosidad grotesca, más aún en el caso del Barón que en el del periodista, ya que parecen responder a una voluntariedad intelectual o a una orden del autor. Si en la mera lógica narrativa son soluciones forzadas, en el esquema de significación son irremisiblemente ingenuas, muy por debajo de la solvencia con que se ha hecho el planteo de la obra. Da Cunha se había limitado a la denuncia del crimen y la locura; Vargas Llosa procura dar soluciones, haciendo proposiciones de lo que sería una especie de moral natural, los impulsos a la afectividad y al placer que vienen en la piel de los seres humanos: "il faut cultiver son jardin".

Tras el incendio y la carnicería de Canudos, es meramente una elisión del problema, no una solución. Pienso que procede de la renuncia al aparato intelectual sociológico cuando se está analizando un acontecimiento social. No es este el lugar para hacer recuento de discrepancias con el pensamiento de Mario Vargas, tal como aparece en sus ensayos, sino de considerar por qué ese pensamiento falla dentro de su propia literatura y perjudica una novela excepcional. Cuando Karl Mannheim describe la operación central de nuestro tiempo como una definición del hombre respecto a una suerte de absoluto llamado sociedad (después de haberlo hecho con Dios y con la Historia) se está limitando a comprobar la aparición de sociedades masivas, desconocidas hasta el XVIII, que deben enfrentar los problemas específicos que ellas acarrearán, para lo cual generaron nuevos aparatos teóricos (de la sociología a la antropología, pasando por la economía moderna) que venían acondicionados a esos fines. Es perfectamente lícito proponer diferentes aparatos teóricos (y no hay duda de que nuestros descendientes de siglos futuros lo harán, como lo hemos hecho nosotros respecto a nuestros antepasados) siempre y cuando sean capaces de operar los problemas concretos de su realidad presente. Al margen de los catecismos al uso, si los pensamientos de Alexis de Tocqueville o de Carlos Marx (para citar dos autoridades opuestas) son aun utilizados por nosotros, se debe a que siguen proporcionando interpretaciones fehacientes de la composición y organización de la sociedad: Raymond Aron preferirá al primero y Jean Paul Sartre hubiera preferido (no demasiado) al segundo, en la medida en que permiten inteligir la sociedad. Renunciar al aparato adecuado, uno u otro, para encarar los problemas de la sociedad, no hace que éstos desaparezcan y aun podría pensarse que no hace sino agravarlos.

A lo cual se agrega que la oposición diseñada por Vargas Llosa parece contradictoria. Son valorados positivamente los impulsos irracionales del cuerpo, pero invalidado el irracionalismo cuando procede de la mente. ¿No es tan irracional el fanatismo como la apetencia de placer? Si éste es justi-

ficado, cómo negar aquél. Y si nos atenemos a las consecuencias, ¿el fanatismo religioso que hace de un asesino un hombre respetuoso del prójimo (João Grande) es menos válido que el político de Gall que quiere dar su vida por los campesinos rebeldes? El manejo de una concepción pasatista, desenfocada y marginal a los problemas centrales que se desarrollan en la novela, conduce a una convencional repro- bación de la violencia (la famosa partera de la Historia) que aunque sea un discurso muy cultivado por los estratos que prefieren olvidar que con ella conquistaron su actual poder, carece de rigor intelectual porque a la vez carece de realismo histórico. En su traslúcida lectura de un malentendido no menos carnívoros que el de Canudos, el de la guerra troyana, Simone Weil prefirió realísticamente hablar de *La Ilíada* como el poema de la fuerza. Las interpretaciones doctrinales, en *La guerra del fin del mundo*, por la camusiana aspiración ética que las rige, cumplen una equiparación progresiva de tres órdenes, escasamente fundados y toscamente encadenados: la violencia es engendrada por el fanatismo y el fanatismo es engendrado por el idealismo, careciendo este último de aparente legitimación en la realidad. Creo que la contradicción responde a que desplegando un tema histórico donde operan las fuerzas sociales, se lo deja de visualizar como el conflicto social que es, se aspira a combatir la "idolatría de la historia" apelando a soluciones individuales que, buenas o malas, son enteramente inoperantes, se limitan a renunciar a buscar soluciones al problema.

Sin duda hay un fanatismo de las ideas como sin duda hay un fanatismo del cuerpo y del sentimiento. Ambos buscan siempre el mayor peligro a través de una extremación que puede ser destructora porque no pueden aceptar límites moderadores: uno se arroja a la acción y otro se entrega al goce de los sentidos, con un afán totalizador (todo o nada) que ha servido para diseñar la insignia de la modernidad, como la famosa bolívariana que a la patria solo podría oponer la muerte. Fue justamente Camus quien examinó estas que llamé pasiones, entre las que elegían los hombres las fuerzas que habrían de llevarlos más allá de los límites. Para él eran tres, porque al conocer-actuar y al amar-gozar se agregaba una tercera que podríamos definir como el fanatismo de la creación artística.

Si algo es notorio en esta novela que brega contra el fanatismo ideológico es el fanatismo de su composición, la fuerza arremetidora y desenfrenada de su invención artística, la potencia de su escritura que no se arredra ante asunto o imagen, por terribles que sean, con tal que puedan utilizarse en la constitución del imaginario literario. Horas, días, años de trabajo incesante se acumulan en estas páginas, largo tiempo inmoderadamente restado a la vida, tratando de que ésta se torne en arte, juzgando como Rilke que el encaje justifica la pérdida de los ojos de la encajera.

Estas páginas traducen la audacia de la invención que no acepta límites y mucho menos el "De nada demasiado" de la sapiencia griega; testimonian el rigor de una escritura que no tolera constricciones ni burguesas moderaciones. Diría que operan a lo macho, usando de una fuerza interior genésica, para imponerse y dominar al lector. No halagan, no seducen, no encantan; golpean, arrasan, vencen, someten. Actúan, en definitiva, como Moreira César, o Pajeú, o Galileo Gall o el mismo Antonio Consejero, porque no aceptan que nada las aparte de su propósito, ni nadie se les oponga.

Es difícil que a esta potencia se le acepte sumisamente un discurso ético moderador o una protesta contra la violencia en la sociedad. Es una potencia que pertenece al territorio que el fanatismo rige y devasta. En un texto célebre, Balzac

dijo que había dos formas de entrar a la sociedad: reptando o como una bala de cañón. Esta última es la opción de Vargas Llosa, como cabe a todo creador dotado cuando construye un mensaje destinado a la sociedad. Ha entrado a un combate donde no pide ni da cuartel. En verdad él es un espléndido fanático de la literatura.

University of Maryland
enero/1982

Notas

1. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981. Todas las indicaciones de página remiten a esta edición.
2. *A margem da história* (primera edición brasileña), São Paulo, Lello Brasileira, 1967, p. 115.
3. Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 66.
4. "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana" en: *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje a Angel Rosenblat en sus 70 años*. Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 445-458.
5. José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral editores, 1970.
6. "Ensoñación y magia en Los ríos profundos", prólogo a José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XIV. El texto es ilustrativo: "Estos minúsculos cráteres activos que salpican la lisa superficie de la novela, crean un sistema circulatorio de emociones, tensiones y vivencias que enriquecen su belleza con incontenible flujo de vida".
7. Véase José Calasans Brandão da Silva, *No tempo de Antônio Conselheiro; figuras e fatos da Campanha de Canudos* (Salvador, 1959); Olimpio de Souza Andrade, *Historia e interpretação de Os sertões*, São Paulo, Edart, 1966, 2 vol. Dante de Mello, *A verdade sobre Os sertões: análise reivindicatória da campanha de Canudos*, Rio de Janeiro, Biblioteca de Exercito, 1958 (pintoresco alegato militar) y el fresco volumen de R. B. Cunningham Graham, *A Brazilian Mystic*, New York, Dodd, Mead and Co., 1920.
8. J. Ataliba Nogueira, *Antônio Conselheiro e Canudos*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974.
9. Silvio Romero, *Historia da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, 5 vols.
10. Euclides Da Cunha, *Los sertones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, traducción de Estela dos Santos, prólogo, notas y cronología de Walnice Nogueira Galvão.
11. Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 213-218, "Engels, Lenin e la Poética del Realismo socialista".
12. Euclides Da Cunha, *Canudos* (Diario de uma expedição), Rio de Janeiro, José Olympio, 1939, p. XV.
13. Euclides Da Cunha, *Caderneta de campo* (introducción, notas de Olimpio de Souza Andrade), São Paulo, Cultrix, 1975.
14. *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, (selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco), México, Siglo XXI, 1977, p. 14.
15. Sergio Buarque de Holanda, *O Brasil monárquico*, São Paulo, Difusão Europeia de Livro, 1972, t. II p. 49.
16. En: *Canudos* (Diario de uma expedição), ed. cit., pp. 161-176.
17. Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporânea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 219-20.
18. V.: Dean C. Tipps, "Modernization Theory and the Comparative Study of Societies: A Critical Perspective" en *Comparative Studies in Society and History*, 15, 2 (marzo 1973); E. Bradford Burns y Thomas E. Skidmore, *Elites, Masses, and Modernization in Latin America, 1850-1930*, Austin, University of Texas Press, 1979. Para el Brasil el libro de Richard Graham, *Britain and the Onset of Modernization in Brazil, 1850-1914*, Cambridge, University Press, 1968.
19. Octavio Brandão, *Os intelectuais progressistas: Tavares Bastos, Tobia Barreto, Silvio Romero, Euclides Da Cunha, Lima Barreto*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1956.
20. *Los sertones*, ed. cit. p. 125.
21. "Euclides Da Cunha sociólogo" (Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo*, 13 de diciembre de 1952), citado por Walnice Nogueira Galvão, *Los sertones*, ed. cit. p. 400.
22. J. Ataliba Nogueira, *Antônio Conselheiro e Canudos*, ed. cit. p. 176.
23. "Nuestra América", en José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 26-33.
24. Mario Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, San Juan, Ediciones Huracán, 1981, p. 9.
25. Op. cit., p. 97.
26. Op. cit., p. 84.