

José Schraibman

y

William H. Little

La guerra del fin del mundo y Os Sertões: una nota de lectura

Nuestro propósito en esta "lectura" es apuntar ciertos aspectos que unen estas dos obras usando un prisma intertextual y un ápice de *Rezeptionsästhetik*. El primer paso en la aventura multifacética de *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa¹ y de *Os Sertões* de Euclides da Cunha² nos lleva inmediatamente a la ambigüedad del título *La guerra del fin del mundo*. Obviamente la novela vargasllosiana no tiene nada que ver con la guerra nuclear, pero sí tiene que ver con el holocausto, pero no el judío-alemán sino el que ocurrió en 1897 en Canudos, un pueblo en el *sertão* del estado de Bahía en el noreste del Brasil. Es decir que el título es intencionadamente polisémico. La trama se basa en un grupo de *sertanejos* que viven en un lugar tan aislado físicamente que ellos pueden considerarlo un punto final del mundo. Estos *sertanejos* viven en un momento histórico que va a significar el fin de su vida; en efecto, todos van a morir como víctimas del proceso de la transición nacional brasileña de una monarquía a una república. En un sentido algo más rebuscado, el fin de esta guerra entre dos mundos opuestos en casi todo sentido es el exterminio de un grupo de rebeldes pobres y más o menos sacrificados ante el altar del progreso histórico-político. Además, el líder de estas víctimas, un tal Antônio Vicente Mendes Maciel, conocido por el nombre de Antônio Conselheiro, llega a encarnar casi por ensalmo, y a pesar suyo, los temores finiseculares que caracterizaban a los europeos más avanzados tanto como a los campesinos brasileños más rezagados a fines del siglo diecinueve. La palabra "fin" del

¹ Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1981). Indicamos la página de las citas de esta edición entre paréntesis al final de cada texto.

² Euclides da Cunha, *Os Sertões* (Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1968). Indicamos la página de las citas de esta edición entre paréntesis al final de cada texto.

título tiene pues varios significados: el finibusterre, lo finisecular, el fin de la civilización, el fin de la flora, de la fauna y de la vida humana, y claro está, el fin del texto.³

Volviendo al principio del hilo de la narración notamos que en la página que sigue la del título, se halla una dedicatoria doble que reza así: "A Euclídes da Cunha en el otro mundo y, en este mundo, a Nélide Piñón." En la primera lectura esta dedicatoria nos orienta bien poco. Notamos una distinción no definida entre "el otro mundo" y "este mundo". La doble oposición, la de un hombre y una mujer, se multiplica casi infinitamente en la obra misma. Algunas de las oposiciones son éstas: república-provincia; costa-*sertão*; ciudad-pueblo; ciudad-campo; estación de lluvia-sequía; ejército-guerrilleros; materialismo-espiritualismo; ateísmo-fe cristiana; civilización-vida rústica o inculta; presente-pasado; principio de la vida nacional moderna brasileña-fin del Brasil monárquico, jerárquico, supersticioso; ilustración-fanatismo; centro-periferia; Canudos-el Brasil; el Brasil-Europa. Estas series de oposiciones se manifiestan en la novela en las muchas oposiciones entre episodios, personajes, símbolos y metáforas. En todos los niveles la novela parece estar en un estado de guerra. Aunque este proceder antagónico no se presta a un análisis fácil y nítido de síntesis, nos gustaría, sugerir que se pueden reducir las oposiciones a tres: a la de los mundos, a la de los sexos y a la de los dos textos.

Podemos empezar a sentir la primera de estas oposiciones, la de los mundos, al volver a la aventura de las lecturas. Es así que, después de la dedicatoria, sigue un grabado de estilo casi infantil o esquemático que, según el subtítulo es una "Vista de Canudos tirada do alto da Favella/pelo Académico Martins Horcades". ¿Qué es Canudos? En el sentido más objetivo es una aldea que está a unos 400 kilómetros al noroeste de Salvador, la capital de Bahía. Dicho de un modo muy sencillo es el lugar en que se centra y se concentra la historia de una guerra que duró poco menos de un año. Da Cunha describe Canudos así:

³ Los principales textos críticos utilizados en la preparación de este trabajo son los siguientes: Olímpio de Sousa Andrade, *História e interpretação de "Os Sertões"* (sic) (São Paulo: Editora Edart, 1960). *Identity of the literary text*, ed. Mario J. Valdés y Owen Miller (Toronto: University of Toronto Press, 1985). Hans Robert Jauss, *Toward an aesthetic of reception*, tr. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982). Wolfgang Iser, *The implied reader* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974). Mario Vargas Llosa: *A collection of critical essays*, ed. Charles Rossman and Alan Warren Friedman (Austin: University of Texas Press, 1978). Mario Vargas Llosa, ed. José Miguel Oviedo (Madrid: Taurus Ediciones, 1981). José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Barral Editores, 1977). Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

Canudos, velha fazenda de gado à beira do Vaza-Barris, era, em 1890, uma tapera de cerca de cinqüenta capuabas de pau-a-pique [y en él habla una] população suspeita e ociosa, 'armada até aos dentes' e 'cuja ocupação, quase exclusiva, consistia em beber aguardente e pitar uns esquisitos cachimbos de barro em canudos de metro de extensão de tubos naturalmente fornecidos pelas solanáceas (canudos-de-pito), vicejantes em grande cópia à beira do rio (p. 135).

¿Qué significa Canudos? En la historia objetiva significa un lugar que no había existido para la historia hasta que fue exaltado por ser el campo de batalla de todas las fuerzas que querían controlar la corriente histórica del Brasil, y así definir el sentido y el significado de la nación. En este sentido Canudos se convierte en texto. Y cuando este lugar es utilizado como el eje de un sistema de valores en una obra de ficción, se empiezan a vislumbrar facetas semánticas que no son evidentes en otro contexto. El pueblo de Canudos recibe su nombre simplemente porque allí crece caña y de la caña se hacen cañutos, y de los cañutos se hacen cañutos de pito. Estos *canudos de pito* cobran un valor dinámico cuando se usan como una suerte de arma en las batallas contra las fuerzas republicanas. Los sertaneros aterrorizan a los soldados tocando los pitos. El sonido que hacen de este modo tiene tremenda eficacia porque en él se reúnen muchos niveles de significación. En portugués un *pito* es una variante coloquial de *pinto* que significa *frango*, o sea, "gallo"; de ahí se entiende la connotación sexual. El *canudo de pito* sugiere y representa el pene. Es más; *La guerra del fin del mundo* es un verdadero descenso al infierno en el cual el lector tiene que experimentar el tipo de horror que muchas películas nos muestran hoy en día (por ej., "The Killing Fields" y muchas más). En *La guerra del fin del mundo* los seguidores de Antônio Conselheiro cometen tantas atrocidades como los soldados del ejército republicano, pero la más espantosa es la de castrar a los enemigos, y luego poner el sangriento miembro cercenado en la boca del cadáver. Esto, claro está, como ejemplo edificante y escarnio de los soldados también viriles. ¿Por qué poner tanto énfasis en la castración? En el plano más obvio se trata de la representación realista de los horrores de la guerra. En el plano de la acción novelesca sirve de contexto para un drama ahistórico, y en este sentido, eterno. Nos referimos específicamente a la acción erótica que gira en torno a la batalla personal y sexual de varias agrupaciones de personajes. En casi todos los casos estos personajes no figuran en la obra de da Cunha y, por lo tanto, no son históricos. Sin embargo Vargas Llosa entreteje estas creaciones novelescas tan hábilmente en la materia de la historia oficial y de la obra histórico-periodístico de da Cunha que los dos nive-

les —el histórico y el ficticio— se reúnen para crear una magistral síntesis estética.

Vamos a detenernos brevemente para estudiar una de estas agrupaciones de personajes en las cuales se enfoca el aspecto erótico. Luego veremos cómo este aspecto vuelve a reforzar la centralidad del motivo de Canudos y cómo, finalmente, estos dos elementos —o sea, lo ficticio-erótico y lo objetivo real— nos devuelven a la comparación intertextual entre las dos obras. Los personajes son una mujer y dos hombres. La mujer se llama Jurema. Es una sertanera típica. Vargas Llosa la describe así: "Es joven, de rostro terso y bruñido, lleva los cabellos sueltos, viste una túnica sin mangas, va descalza y sus ojos aún están cuajados del sueño del que la ha arrancado la llegada de Gall" (p. 95). Este hombre, llamado Galileo Gall, es el segundo de los tres personajes, y él interviene en la historia de tal forma que causa una violenta separación entre Jurema y su esposo, Rufino, el tercero de este malhadado *ménage à trois*. Galileo Gall es un anarquista escocés cuyo credo es lo más avanzado del positivismo: es frenólogo, revolucionario y antimujeriego. Va en busca de Canudos porque espera encontrar en la sublevación del *sertão* de Bahía lo que él quiere definir como el ideal revolucionario. Pero para llegar a Canudos necesita un guía. El guía a quien escoge es Rufino, el sertanero sencillo y natural por antonomasia. En una frase, ninguno de los dos hombres llega a la tierra prometida, pero la mujer sí llega. Galileo Gall viola a Jurema; Rufino persigue al violador de su esposa y cuando por fin lo alcanza los dos hombres se matan en una escena alucinante. La conclusión de esta doble matanza en el nombre del honor y del amor, junto con la descripción de otra escena paralela entre el Barón de Canabrava, su esposa y su criada forma el centro físico y temático de la novela. Es decir que Vargas Llosa ha construido la obra sobre el motivo doble de Eros y Thánatos, y que ha colocado este motivo eterno y universal en el contexto de la historia más concreta.

Hasta aquí hemos seguido los pasos de una primera lectura ingenua de una obra que se orienta marcadamente en torno a los ejes de la verosimilitud histórica y la acción militar y erótica. Ahora bien, ya que la lectura está fundada en los ejes horizontales, o sea sintagmáticos, se puede volver al problema vertical de la intertextualidad. El simbolismo de los nombres es el mecanismo que ayuda a ver una de las múltiples relaciones entre *La guerra del fin del mundo* y *Os Sertões*. Tomemos como ejemplo los nombres de los tres personajes que constituyen el triángulo central del tema de Eros y Thánatos: Galileo Gall, Jurema y Rufino. El simbolismo del nombre del primero del grupo es bastante obvio: es el hombre de ciencia o pseudo-

ciencia, del norte de Europa que representa la inevitable influencia de la civilización europea en la realidad autóctona del Nuevo Mundo. El simbolismo del nombre de Rufino también es evidente: entre otras cosas, el nombre sugiere *rufião*, o sea, *aquela que vive a custa de mulheres y rústico*. Pero el nombre de Jurema sólo tiene sentido en el contexto brasileño y, sobre todo, en el contexto de lo que dice de él Euclides da Cunha. *Jurema* significa *árvore leguminosa do Brasil y trabalho difícil, tarefa penosa*. Según da Cunha en *Os Sertões*

As juremas, prediletas dos caboclos —o seu haxixe capitoso, fornecendo-lhes, grátis, inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos feito um filtro mágico— derramam-se em sebes, impenetráveis tranqueiras disfarçadas em fôlhas diminutas; [...] são a nota mais feliz do cenário deslumbrante (p. 38-39).

En términos de la caracterización, el personaje llamado Jurema es como uno de los árboles favoritos de los mestizos del sertón. Es decir que es como una bebida de incalculable valor, y es como una trinchera impenetrable. Estos términos nos dirigen al tema de Eros y Thánatos, pero también a la obra de da Cunha.

Además de ser una crónica periodístico-histórica de las cuatro campañas militares contra Canudos, *Os Sertões* es una elocuentísima interpretación de esta guerra que fue para el Brasil un cambio de coyuntura en su historia. A esta obra se le ha llamado correctamente "la Biblia de la nacionalidad brasileña". En la primera parte del libro, titulada *A terra*, da Cunha describe la geología, la geografía, el clima, la flora y la fauna del *sertão*. La descripción de la *jurema* es sólo un ejemplo de este procedimiento. Lo importante de toda esta armazón es que para el escritor brasileño los acontecimientos históricos surgen lógicamente, científica y necesariamente del contorno físico. Para da Cunha el holocausto de Canudos tiene una inevitabilidad cósmica. En este sentido, la figura central, Antônio Conselheiro, es para da Cunha un patético héroe trágico. Él surge naturalmente de su contexto, y la lógica y la locura de este contexto se juntan para crear una tragedia de proporciones épicas.

Mientras que da Cunha empieza con una larga introducción teórica y descriptiva antes de colocar al personaje central en la historia periodística e histórica, Vargas Llosa procede por el método inverso. Por ejemplo, en *La guerra del fin del mundo*, en la página que sigue a la del grabado de la vista de Canudos al cual aludimos antes, se encuentran unos versos citados directamente de *Os Sertões*:

O Anti-Christo nasceu
 Para o Brasil governar
 Mas ahi está o Conselheiro
 Para delle nos livrar! (p. 154).

Esta cita se halla tierra adentro en el texto brasileño después de la presentación sólida y profunda sobre la geografía y la antropología del contexto. En la misma obra no se presenta a Antônio Conselheiro hasta poco antes de la colocación del texto poético.⁴ En cambio, *La guerra del fin del mundo* empieza con una maravillosa descripción del mesiánico personaje:

El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo. Calzaba sandalias de pastor y la túnica morada que le caía sobre el cuerpo recordaba el hábito de esos misioneros que, de cuando en cuando, visitaban los pueblos del sertón bautizando muchedumbres de niños y casando a las parejas amancebadas. Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aun antes de que diera consejos, atraía a las gentes (p. 15).⁵

Además, mientras Vargas Llosa cita los versos sin decirnos siquiera dónde los encontró, y mientras narra sin comentario la historia del holocausto causado en gran parte por este mismo personaje, da Cunha hace comentarios editoriales a través de su texto monumental. Por ejemplo, éste dice que los toscos poetas sertaneros tradujeron los disparates mesiánicos del *Conselheiro* en un elemental *gaguejar do povo* que es *rude e eloqüente, a segunda Biblia do gênero humano*.⁶ Para los dos autores estos versos son de

⁴ Esto ocurre a principios del cuarto capítulo (*Antônio Conselheiro, documento vivo de atavismo*) de la segunda parte del libro (*O Homen*). El capítulo comienza así:

É natural que estas camadas profundas da nossa estratificação étnica se sublevassem numa anticlinal extraordinaria —Antônio Conselheiro... (p. 111).

⁵ Este párrafo recuerda la inigualable y muy imitada y comentada frase con que Cervantes pone en marcha su inmortal novela: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo..." Partiendo de una comparación de los dos personajes principales, un estudio intertextual daría sorprendentes resultados.

⁶ El pasaje completo sigue:

Prenunciava-o a República —pecado mortal de um povo —heresia suprema indicadora do triunfo efêmero do Anti-Cristo. Os rudes poetas, rimando-lhe os desvairos em quadras incolores, sem a espontaneidade forte dos improvisos sertanejos, deixaram bem vivos documentos nos versos disparatados, que deletreamos pensando, como Renan, que hé, rude e eloqüente, a segunda Bíblia do gênero humano, nesse gaguejar do povo (p. 154).

inmensa importancia, pero tienen un sentido opuesto. Para da Cunha son el resultado y la culminación de un proceso que empieza en la naturaleza. En cambio, para Vargas Llosa la creación poética por el pueblo anónimo es el producto más elocuente del simbolismo lingüístico, y este simbolismo da origen al mecanismo que lleva al holocausto.

Esto nos lleva al último paso en esta *lectio peripatetica*. La primera idea de este paso es que *La guerra del fin del mundo* es una obra maestra cuya exégesis depende en gran medida de otro texto, de un texto al cual alude el autor y del cual se sacan datos, pero es de notar que nunca se cita directamente el otro texto. Lo que planteamos es nada menos que un caso de intertextualidad global. Pero antes de que el lector ponga el pie en la encrucijada intertextual de la novela, la historia y el periodismo, es forzoso dar un ejemplo. Es curioso que un texto de *Os Sertões* que Vargas Llosa no cita sirve de clave exegética para *La guerra del fin del mundo*. Se trata de una de las copias poéticas a que da Cunha da mucha importancia:

Garantidos pela lei
Aquelles malvados estão
Nós temos a lei de Deus
Elles tem a lei do cão.

Esta copla completa los significados tanto de Canudos como de la acción. Los habitantes de Canudos se definen como seguidores de la ley de Dios y definen a los enemigos como seguidores de la ley del Can, del Anticristo. Si volvemos a tomar en cuenta el papel de Canudos discutido antes, vemos ahora que, mediante un simple juego de palabras, es posible ver que al igual que da Cunha, pero por otras razones, el texto de Vargas Llosa nos dice que el enemigo contra el cual luchó Canudos está dentro de la estructura simbólica de Canudos mismo. El principio de Canudos es el Can. Y como el texto mismo el resultado es la destrucción de sí mismo. Paralelamente el *Conselheiro* muere consumiendo su propio cuerpo, y los amantes mueren matándose. Eros/Thánatos. Pero una cosa queda: el texto; o más bien, quedan los textos.

La iluminación final en esta confrontación de un texto peruano y de otro brasileño, y la más profunda a nuestro ver, es que Euclides da Cunha, el hacedor del intertexto, está presente en la acción de una forma absolutamente verosímil. En el mundo de la novela, en el cuerpo del texto, uno de los personajes más misteriosos de la obra es un periodista que no lleva nombre. Como da Cunha, a cuya presencia en el otro mundo Vargas Llosa le dedica su novela, el personaje periodístico presencia y experimenta el holocausto desde dentro. Es un testigo de lo que pasa en Canudos cuando lo

destruyen las supuestas fuerzas del Can. Pero por medio de su testimonio se crea una obra. Y no sólo una, sino dos. Es que Euclides da Cunha fue periodista para el periódico *Estado de São Paulo* durante la guerra de Canudos en 1897, y de esta experiencia creó "la Biblia de la nacionalidad brasileña". Casi 80 años más tarde, Vargas Llosa escribió una novela de significado universal inspirándose por fuerza dialógica en *Os Sertões* y colocando en el centro de su obra a un periodista en quien se enfocan los tres modos de la narración: la historia, la ficción y el periodismo. En primer lugar, el ficticio periodista miope funciona como un alter-ego para los dos periodistas que le dieron origen: Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa. En segundo lugar, los dos textos intentan recrear la inmediatez de la historia real. En último lugar, este personaje que surge de varias realidades se casa definitivamente con la ficción polisémica al juntarse en el desenlace de la novela con el personaje eje de Jurema. En el texto vargallosiano el periodista sin nombre se escapa de la muerte enamorándose de Jurema, la mujer-árbol de la tierra sertanera. El acto del amor es un acto diabólico, o sea, como el del Can, pero el resultado es la creación de significados, de textos. Es decir que la mujer que representa cabalmente el mundo del *Conselheiro* se casa con el archienemigo testigo de ese mundo de elegidos condenados a la absoluta destrucción. El resultado de este enlace fatídico e inevitable también es la creación de significados, de textos.

WASHINGTON UNIVERSITY — ST. LOUIS
CALIFORNIA POLYTECHNIC UNIVERSITY