

La modernidad periférica: ecos del Gattopardo de Tomasi di Lampedusa en La Guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa

Stefano Brugnolo

UNIVERSITÀ DI PISA

Laura Luche

UNIVERSITÀ DI SASSARI

ABSTRACT

The modernization process is analyzed here in two peripheral realities of the world system – nineteenth-century Brazil and Sicily – as depicted in *La guerra del fin del mundo* and in *Il gattopardo*. In particular, we show how in the world that Vargas Llosa creates there is no social class capable of becoming the leader of the transition towards a modern society that responds to the needs and nature of an independent Brazil. This absence leads to resistances and catastrophic conflicts. Resistance and conflicts help explaining the phenomenon of opposition to the advance of modernity that we are witnessing today.

Keywords: Modernity, periphery, misplaced ideas, ruling classes, quixotism.

Se analiza aquí el proceso de modernización en dos realidades periféricas del sistema mundo –el Brasil y la Sicilia del siglo XIX– tal como se representa en *La guerra del fin del mundo* y en *Il gattopardo*. En particular, se muestra cómo en el mundo que representa Vargas Llosa no hay una clase social capaz de convertirse en guía de la transición hacia una sociedad moderna que responda a las exigencias y a la naturaleza del Brasil independiente. Esta falta da lugar a resistencias y conflictos catastróficos. Resistencia y conflictos que bien iluminan los fenómenos de oposición al avance de la modernidad a que asistimos también hoy en día.

Palabras claves: Modernidad, periferia, “ideas fuera de lugar”, clases dirigentes, quijotismo.

La *Guerra del fin del mundo* posee numerosas fuentes tanto históricas como literarias. Entre estas últimas figura *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa¹. Prácticamente el presente estudio es analizar comparativamente las dos obras, en la convicción de que un análisis comparativo consienta captar de manera más perspicua el proceso de modernización en dos realidades periféricas del sistema mundo –el Brasil y la Sicilia del siglo XIX– tema que está en el centro de ambas novelas.

En el cotejo intertextual nos concentraremos en particular, aunque no exclusivamente, en las afinidades entre el Príncipe Salina del *Gattopardo* y el Barón de Cañabrava de *La guerra del fin del mundo*. Dos personajes cognitivamente perspicaces, capaces de reflexionar sobre un mundo atrasado representado en una fase difícil de transición histórica: el tardío final de una sociedad de *ancien régime* y el afirmarse de una modernidad problemática.

La fuerza de la creación de Tomasi es la de haber atribuido semejante conciencia a un representante de una clase social en declive, un aristócrata que es también un intelectual que, por un lado, representa su región, Sicilia, con su larga historia de feudalismo, y, por otro, la pone en discusión con su manera de comportarse y de pensar. Se trata, por tanto, de un personaje ambivalente, que está dentro y fuera de su mundo y de su tiempo. Por eso es un testigo privilegiado de una fase de transición. Es este tipo de personaje el que Vargas Llosa toma del escritor siciliano. Para explorar las dinámicas conflictivas de la América Latina moderna él también ha creado con el Barón una conciencia compleja y lateral respecto a su clase y a su tiempo.

El eje central de la novela de Vargas Llosa es el conflicto histórico ocurrido a finales del siglo XIX en el sertón, una región particularmente pobre y atrasada del Brasil. El conflicto contrapone la recién nacida república brasileña a Canudos, una comunidad guiada por un santón y gobernada por rígidos principios religiosos, en la que no se reconocen las modernas leyes de estilo europeo que se han implantado en el país. La república, creyendo que Canudos es un movimiento reaccionario filomonárquico, envía al ejército que, después de cuatro expediciones, destruirá la comunidad. En torno a este eje central Vargas Llosa hace girar otras líneas temáticas, entre ellas la oposición entre republicanos y monárquicos del Estado de Bahía, al que pertenece la zona del sertón. Es aquí que se encuentra la figura del Barón, jefe del partido conservador que controla el Estado de Bahía y gran terrateniente de la región.

Cuando el Barón aparece en la novela acaba de volver de Europa. Con sus vínculos al viejo continente representa la figura de un típico hacendado brasileño con dos “anime in petto”, (Schwarz, 2003, p. 300), es decir, un individuo escindido entre el vínculo profundo al sistema latifundista y la apertura a la civilización burguesa europea. La ambivalencia del personaje depende de esta escisión y es lo que le permite, a la par que el Príncipe, mantener las distancias con respecto a su propia función y a su propio papel en la sociedad, a diferencia de los de su misma clase y partido.

Además, tanto el Barón como el Príncipe aparecen menos resueltos que sus iguales en el defender a toda costa el privilegio social. Por ejemplo, acerca del Príncipe se dice: “Stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio

¹ Ya Javier de Navascués (1998, p. 50) ha señalado entre las fuentes de *La guerra del fin del mundo*, la novela de Tomasi de Lampedusa a la que Vargas Llosa ha dedicado un breve ensayo, «Mentira de Príncipe» (Vargas Llosa, 1990, pp. 179-189).

patrimonio senza avere nessuna attività ed ancor meno voglia di porvi riparo" (Tomasi di Lampedusa, [1958] 1991, 26)². El Barón, cuando al final se retira de la política, revelará cuánto era precaria la relación entre él y los de su clase: "La política había sido una carga que se impuso por carencia de los demás, por la excesiva estupidez, negligencia o corrupción de los otros, no por vocación íntima" (Vargas Llosa, 1981, 536)³.

En resumen, Vargas Llosa toma prestada la figura de un representante inteligente del *ancien régime* que gestiona la transición a una nueva etapa histórica a través de mediaciones y compromisos. De hecho, hay fragmentos de la *Guerra* que muestran al Barón negociando una inevitable capitulación política con maniobras de tipo *gattopardesco*, aunque el verdadero inventor de la llamada estrategia *gattopardesca* no es el Príncipe sino su desaprensivo sobrino, Tancredi. Se vea el pasaje en el que el Barón declara a sus correligionarios que, por conveniencia política, ellos, los terratenientes del partido conservador, tienen que apoyar a uno de sus acérrimos enemigos: el coronel Moreira César, fanático republicano, enviado por el gobierno central para sofocar la rebelión de Canudos. A aquellos que le recuerdan que "desde hace años toda nuestra política consiste en impedir que el gobierno central interfiera demasiado en los asuntos de Bahía" (GFM, 178), él contesta que: "Para defender los intereses de Bahía hay que seguir en el poder y para seguir en el poder hay que cambiar política" (GFM, 179). El eco de la frase de Tancredi es evidente: "Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi" (G, 41).

El Príncipe Salina hace suya la estrategia de Tancredi, pero le otorga un significado conservador más "delicato e austero" (Orlando, 1998, p. 146), diferente del que le atribuye el cínico Tancredi. Para el Príncipe, "il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali" (G, 221). Por este motivo para él el compromiso con lo nuevo no significa sólo sobrevivir, sino seguir ejerciendo una función social auténtica. Es distinto el caso del Barón de Cañabrava que, en este sentido, es más Tancredi que Salina. El Barón también reivindica el ejercicio de una función social propia de la nobleza, pero ésta se configura en clave de mera conservación del poder económico más que del papel social:

Nadie nos va a arrebatar lo que es nuestro." –declara– "¿No están, en este cuarto, el poder político de Bahía, la administración de Bahía, la justicia de Bahía, el periodismo de Bahía? ¿No están aquí la mayoría de las tierras, de los bienes, de los rebaños de Bahía? (GFM, 178).

Dicho en otros términos, en la novela de Vargas Llosa no está presente uno de los aspectos decisivos de la de Tomasi: la poesía del declive social, del ocaso de un mundo condenado a morir con razón y al que, sin embargo, se ama. Esta diferencia se explica, entre otras cosas, con el más reciente enraizamiento histórico y social de la aristocracia de Brasil y de toda Latinoamérica: no ha habido tiempo suficiente para decantar un poder en origen brutal, como había ocurrido en Europa y en particular en Sicilia:

² En adelante (G).

³ En adelante (GFM).

La ricchezza, nei molti secoli di esistenza si era mutata in ornamento, in lusso, in piaceri; l'abolizione dei diritti feudali aveva decapitato gli obblighi insieme ai privilegi, la ricchezza come un vino vecchio aveva lasciato cadere in fondo alla botte le fecce della cupidigia, e a maggior ragione in Sicilia: [...] questa ricchezza che aveva realizzato il proprio fine era composta solo di oli essenziali e come gli oli essenziali evaporava in fretta» (G, 42-43).

La simpatía del príncipe también reside en esto: está defendiendo, sin mucha convicción, un poder, un privilegio ya “evaporado”. la aristocracia latifundista brasileña en la época de los hechos era todavía poderosa, agresiva, pertinazmente empeñada en defender sus propios bienes, más que su inmaterial prestigio. El Barón aparece, por lo tanto, como el clásico *gentilhomme* brasileño del XIX, “que tenía puestos ‘un ojo en el lucro y otro en la galantería’” (Bethell, 1992, p. 388).

Muchas escenas protagonizadas por el Barón son escenas de debate político; entre ellas destaca la de su coloquio con Moreira César que puede cotejarse con la del coloquio entre el Príncipe y el caballero Chevalley, personaje enviado por el Piemonte para tratar con el Príncipe. En el caso de Tomasi el representante del nuevo Estado intenta poner de su parte al representante de la clase feudal; en el caso de Vargas Llosa es el Barón el que intenta persuadir al representante del Estado para que acepte una alianza con los grandes terratenientes contra la rebelión popular. El encuentro entre el Barón y el coronel está marcado por la falta de confianza. El coronel se siente en tierra enemiga y se mueve con cuidado de no conceder nada a su interlocutor, a quien manifiesta su odio de clase: “Odio a los terratenientes locales [...] que han mantenido esta región en la prehistoria” (GFM, 224). Chevalley también desconfía cuando llega a las tierras del Príncipe. A pesar de esto se deja fascinar por los modos del noble. El personaje de Moreira, en cambio, es inmune a todo tipo de concesión. Su desconfianza no es sólo expresión de una lucha de clase más radical de la que tenía lugar en Italia entre burguesía reformadora y nobleza atrasada, sino también de un proyecto de modernización más radical, como se deduce cuando Moreira exalta el progreso que han introducido en Brasil los norteamericanos: “Con ellos llegan las máquinas, la técnica y el dinero que necesita Brasil para su progreso. Porque progreso quiere decir industria, trabajo, capital [...]. Es algo que no entenderán nunca los dueños de esclavos” (GFM, 224).

Con su obsesiva voluntad de imponer en todo Brasil una modernidad de estilo norteamericano, pero sin tener en cuenta el grado de desarrollo social, económico y cultural del país, Moreira César aparece como un portavoz de lo que Roberto Schwarz define “ideas fuera de lugar”, que mucho han caracterizado la historia de América Latina. En opinión de Schwarz, Brasil, y en general todos los países del continente, siempre han importado formas de vida e ideologías de los centros del sistema mundo, y esto ha dado lugar a procesos de adaptación casi siempre forzados y nunca realizados por completo (Schwarz, 1992, *passim*). Cuánto las ideas modernizadoras y las mismas leyes republicanas inspiradas en las europeas estaban fuera de lugar en el contexto semifeudal del sertón, emerge ya en los capítulos iniciales de la novela, cuando el narrador evidencia la inmensa distancia espacial, temporal y cultural que separa esa región del resto del país:

¿Cuándo se enteraron el Consejero y su corte de penitentes que, en 1888, allá lejos, en esas ciudades cuyos nombres incluso les sonaban extranjeros —Sao

Paulo, Río de Janeiro, la propia Salvador, capital del Estado— la monarquía había abolido la esclavitud [...]? Solo meses después de decretada subió a los sertones la noticia, como subían las noticias a esas extremidades del Imperio —demoradas, deformadas y a veces caducas— y las autoridades la hicieron pregonar en las plazas y clavar en la puerta de los municipios.

Y es probable que, al año siguiente, el Consejero y su estela se enteraran con el mismo retraso que la nación a la que sin saberlo pertenecían había dejado de ser Imperio y era ahora República. Nunca llegaron a saber que este acontecimiento no despertó el menor entusiasmo en las viejas autoridades, ni en los expropietarios de esclavos (seguían siéndolo de cañaverales y rebaños) ni en los profesionales y funcionarios de Bahía [...], y aunque lo hubieran sabido no lo hubieran entendido (GFM, 31).

En comparación con Moreira César, Chevalley parece hasta incluso ingenuo cuando le propone al Príncipe que colabore con el Parlamento del nuevo estado: “Ma, Principe [...]. Lei rappresenterà la Sicilia [...] farà udire la voce di questa sua bellissima terra che si affaccia adesso al panorama del mondo moderno” (G, 160). Moreira, lejos de desear una república parlamentaria de la que pueda formar parte el Barón, desea una “República Dictatorial, sin parlamento, sin partidos políticos, y en la que el ejército sería [...] el centro nervioso de una sociedad laica volcada furiosamente hacia el progreso científico” (GFM, 157). Moreira es, por lo tanto, un representante “furioso” de la modernidad: sus nervios, su epilepsia son las señales de su voluntad nerviosa y fanática de modernizar Brasil a cualquier coste. Esta furia es una característica de muchas ideas modernizadoras trasplantadas a América Latina. No le falta razón al Barón cuando describe al coronel de la siguiente manera:

No le interesan el dinero, ni los honores y acaso ni siquiera el poder [...]. Lo mueven cosas abstractas: un nacionalismo enfermizo, la idolatría del progreso técnico, la creencia que sólo el ejército puede [...] salvar este país del caos y la corrupción. Un idealista a la manera de Robespierre... (GFM, 257).

La alusión a Robespierre puede hacer perder la originalidad del personaje y de su fanatismo. Sabemos, por otras obras de Vargas Llosa, que la modernidad en América Latina se representa a menudo con figuras de extraños a un contexto determinado proyectados a extirpar con violencia la barbarie, es decir, el atraso local.⁴ En esta novela la barbarie es el sistema latifundista típico del sertón en su doble faceta: la arrogancia feudal de los hacendados y la ignorancia medieval de los campesinos rebeldes, mientras que la llamada civilización estaría representada por el sistema de vida y las ideas progresistas y liberales importadas de Europa y Norteamérica. Pero las ideas progresistas, liberales e ilustradas, en aquella enorme periferia que es Brasil, sufren una distorsión, se convierten en furiosas, es decir bárbaras, se militarizan. Es como si dijéramos que una ilustración importada, trasplantada, sin sus bases económicas y sociales, se vuelve literalmente monstruosa. Así, si en Europa el punto de apoyo natural de la Ilustración había sido la clase media, aquí lo es el ejército.⁵ Es más: Moreira

⁴ Entre otras novelas del autor se puede mencionar *La casa verde*, que se abre con la imagen de un grupo de monjas y soldados que secuestran a unas niñas indias de la Amazonia para civilizarlas.

⁵ La militarización del proceso de modernización es un rasgo característico de toda América Latina. Escribe al respecto Rama (1982, p. 620), “quien llevó adelante el proyecto modernizador y pudo hacerlo viable, fue el ejército [...]: sólo la fuerza represiva de que disponía el ejército era

considera a los paladines naturales de la modernización, los intelectuales, gente de poco fiar: “El país los necesita, pero debe manejarlos como a animales que hacen extraños” (GFM 224). Moreira, por lo demás, carece también de conexiones reales con la burguesía y con el pueblo. Y es su soledad social, incluso más que la humana, la que explica su derrota militar y política.

También Chevalley y otros como él están solos y aislados en Sicilia. Portavoz de un proyecto de reforma que en ese contexto es imposible y sin embargo deseable, Chevalley no es solamente el representante de un estado abstracto y lejano, sino también un pequeño propietario de tierras piemontés, o sea, el representante de ese incipiente ethos burgués del que Brasil y toda América Latina han carecido, como también Sicilia, aunque de manera distinta. Bien se puede decir que ambas novelas ponen en escena las consecuencias trágicas de la ausencia casi total de una burguesía ilustrada, que caracteriza a tantas periferias del sistema mundo. De hecho en la novela, significativamente, aparece una única figura de burgués, la de Epaminondas Gonçalves, director del *Jornal de Noticias* y miembro del Partido Republicano Progresista. Se trata de un personaje descrito como inmoral y sin escrúpulos, que miente y engaña a todo el país con tal de conquistar el poder personal. Epaminondas, que no vacila en aceptar el pacto que le propone el Barón de Cañabrava –el poder político del Estado de Bahía en cambio del mantenimiento del *status quo* económico y social– representa a una burguesía mezquina, que no tiene un espíritu capaz de hacer de ella “el cerebro y el corazón” (Marx [1844] 2005, p. 68) de una sociedad. Una burguesía que con sus mentiras contribuye de manera determinante a la masacre que pone fin a la guerra de Canudos.

También García Márquez en *Cien años de soledad*, aunque de manera distinta, ha enfrentado el tema del papel o del no-papel de la burguesía liberal latinoamericana. A través de las hazañas del patriarca José Arcadio y del coronel Aureliano, valora un primer momento heroico de aquella clase que la familia Buendía encarna en la novela. Pero muestra cómo sus miembros, poco a poco, se pierden tras sus sueños de modernidad o tras sus pesadillas, y cómo con sus acciones acaban traicionando su misión de clase guía, de clase capaz de ser el sujeto principal de un proyecto social democrático que responda profundamente a las necesidades de Macondo/América Latina. Los Buendía llevarán al pueblo hacia una catástrofe no muy diferente de la que cierra la novela de Vargas Llosa.

Pero en América Latina, además de una clase media moderna, ha faltado también una nobleza que por sus tradiciones antiguas, constituyera un modelo prestigioso para las clases emergentes, como ha sucedido en Europa donde las clases medias, conforme se convertían en nuevas clases dirigentes, se han inspirado a las élites aristocráticas en declive. No sólo Chevalley, sino hasta incluso Sedàra, que representa a una burguesía codiciosa y vulgar, es sensible al encanto de la nobleza:

[...] una frequentazione più assidua del Principe aveva avuto un certo effetto anche su Sedàra. [...] si rese conto di quanto un uomo beneducato sia piacevole, [...] fu da quel momento che si iniziò, per lui e i suoi, quel costante raffinarsi di una classe che nel corso di tre generazioni trasforma efficienti cafoni in gentiluomini indifesi (G, 130-131).

capaz de imponer el modelo modernizador, ya que implicaba una reestructuración económica y social que castigaría ingentes poblaciones rurales, forzándolas a una rebelión desesperada”.

Nada parecido se halla en el mundo brasileño de últimos del siglo XIX narrado por Vargas Llosa. Allí la aristocracia feudal es históricamente responsable de una culpa vergonzosa, y por eso difícilmente idealizable: el haber sido esclavista durante casi todo el progresista siglo decimonónico.

La carencia de una nobleza que pueda ser un modelo fascinante y la de una burguesía que se haga cargo del destino de una colectividad, y la presencia de masas de desheredados en lugar de un proletariado de la tierra, todo esto da vida a un mundo en el que prevalecen violencias y contraviolencias bárbaras (donde, por ejemplo, el coronel Moreira César para castigar a los secuaces fanáticos del Consejero degüella a enteras aldeas). Mientras en Sicilia tenía lugar un cambio de clases entre aristocracia y burguesía, con la sustancial exclusión no conflictiva de la plebe campesina, en el Brasil que nos cuenta Vargas Llosa este cambio se complica con la imprevista irrupción de masas rebeldes en el escenario. De esta manera el escritor muestra como el trasplante repentino de la modernidad en un contexto todavía católico-patriarcal-feudal puede tener consecuencias grandes y terribles sobre el pueblo, consecuencias que acaban afectando a todos los estratos sociales.

De hecho, la rebelión de Canudos está estrechamente vinculada a la modernidad puesto que es, a la vez, una reacción extrema e irracional a la modernización del país y un resultado de ella. La rebelión de las masas sertanejas, aunque adopte una confusa mitología de carácter religioso y reaccionario, no es únicamente un residuo del pasado, por el contrario, ni siquiera hubiera sido concebible sin que tuvieran lugar la abolición de la esclavitud y la instauración de la república, o sea de la modernidad.⁶ Por ese motivo tiene razón el Barón cuando dice que la rebelión ha surgido como consecuencia de la caída de un sistema de vínculos, tradiciones, obediencias. Para él la gente del sertón “no roba ni mata ni incendia cuando sienten un orden, cuando ven que el mundo está organizado [...]. Pero la República destruyó nuestro sistema con leyes impracticables” (GFM, 225). Es como si la modernidad subitánea y poco introyectada por las masas hubiese liberado energías y fuerzas que se remontan al pasado, aunque sea en nombre de razones que son fundamentalmente modernas, como la justicia social, la igualdad, la dignidad, la emancipación. Se trata, una vez más, de una idea trasplantada, la idea europea del derecho de las masas a la autodeterminación. Al penetrar en Brasil, esta idea se manifiesta a través de algo tergiversado, es decir, a través de una anacrónica vuelta a un pasado medieval. El fanatismo jacobino de Moreira y el religioso de los rebeldes de Canudos constituyen una respuesta inquietante y original de la periferia latinoamericana a la entrada traumática en la modernidad.

Pero ninguna de las dos respuestas parece una alternativa posible al viejo orden. La comunidad de Canudos, aunque solidaria y fraterna, es anacrónica y antihistórica, sobre todo desde el punto de vista económico. La propuesta de Moreira César tampoco es viable porque su idea del Brasil moderno nace en

⁶ Ya Rama, entre otros, había observado que “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 en el nuevo orden” (1982, p. 624).

contextos muy diferentes al del sertón, y no tiene en cuenta las condiciones de vida de esa región, condiciones que el coronel ignora o interpreta mal a la luz de sus creencias políticas. Se puede aplicar a él lo que el Barón dice de otro personaje: “Confunde la realidad y las ilusiones, no sabe dónde termina una y comienza la otra [...]. Porque él no [...] ve con los ojos sino con las ideas, con las creencias” (GFM, p. 318).

El personaje del que habla el Barón es Galileo Gall, un anárquico revolucionario escocés, quien interpreta la rebelión de los secuaces del Consejero «como una insólita plasmación de sus ideales» (Cornejo Polar, 1982, p. 4) y por ello «idealiza y tergiversa el sentido de la experiencia de Canudos para poderla “comprender” a partir de su ideología libertaria » (*ivi*, p. 9). Si Moreira César representa al latinoamericano que quiere plasmar la realidad nacional sobre la base de ideas foráneas, Galileo Gall encarna al europeo que proyecta sus sueños políticos sobre América, sin comprenderla. Por esta y otras razones tampoco su propuesta revolucionaria puede constituir una alternativa para el Brasil que narra Vargas Llosa.

Tanto Moreira César como Galileo Gall, por el carácter quimérico de sus ideales, ajenos a la realidad en la que actúan, aparecen, si bien bajo formas diversas, como personajes quijotescos. Se sabe que también Don Quijote actúa en base a “ideas fuera de lugar” –en su caso constituidas por el “anacrónico ideal estético” (Avalle-Arce) de los libros de caballería– y que confunde realidad y ficción, realidad y sueño. César y Gall, además, recuerdan la figura del gran Quijote de la literatura latinoamericana del siglo XX, José Arcadio Buendía, el patriarca de Macondo que, con ímpetu generoso y objetivos nobles, quisiera constantemente mejorar su mundo, pero termina perdiéndolo de vista y alejándose cada vez más de él en la tentativa de apropiarse del pseudo-progreso que los gitanos llevan a Macondo desde mundos lejanos.

Si Don Quijote va hacia el futuro mirando al pasado, no es muy distinto el Brasil que se declara moderno e innovador. Las dinámicas con las que las vanguardias del país tratan de imponer el progreso no son más que una repetición de los mecanismos que caracterizaron la Conquista que, en realidad, fue el primer intento traumático de imponer bárbaramente a una presunta barbarie una presunta civilización. Desde entonces es como si el continente no hubiera hecho más que repetir ese trauma.

El mundo narrado por Vargas Llosa es por lo tanto un feroz campo de batalla en el que se asiste a la enésima repetición del trauma originario. Solo el Barón aparece capaz de una actitud de desencanto respecto a ese mundo coactivamente violento. La suya es durante gran parte de la novela la principal conciencia capaz de reflexionar acerca de ese universo, de observarlo con curiosidad intelectual. Pero con el tiempo esta actitud del Barón se convierte en estupor, en perplejidad y, finalmente, en repulsión por una realidad que termina por escapársele política e intelectualmente.

Esto ya se observa en el diálogo con Moreira César que, como se ha dicho, tiene aspectos en común con él entre el Príncipe y Chevalley. Pero, mientras que Chevalley y el Príncipe se entienden mutuamente, el Barón y César quedan irremediabilmente distantes, el Barón trata de entender al otro, pero fracasa, no logra descifrar esa personalidad fanática: “apartó la vista y estuvo un momento cabizbajo, como si reflexionara, pero, en realidad, tenía la mente en blanco” (GFM, p. 229). Vargas Llosa ha tomado de Tomasi el modelo de una conciencia aristocrática capaz de escepticismo, relativismo, desencanto, pero, en lugar de

servirse de ella para iluminar una Revolución burguesa, la ha puesto en contacto con otra realidad moderna, ausente en *El Gattopardo*, el fanatismo. El Príncipe sucumbe a los Sedàra y Chevalley, pero es capaz de comprenderlos, el Barón no, ya no entiende al otro. Igual que Moreira, no entiende a Galileo Gall, el Barón le contempla con gran interés: “Volvió a examinar a Gall como un entomólogo fascinado por una especie rara” (GFM, p. 256), pero tampoco en este caso logra penetrar al otro.

Merece la pena hacer hincapié en la pasión del Barón por la entomología que es el equivalente de la afición por la astronomía del Príncipe. En los dos casos se trata de una forma de distanciarse de realidades demasiado amenazadoras. El Príncipe logra realmente abstraerse de su mundo, relativizarlo e incluso compadecerlo, así como hace con su enemigo de clase, Sedàra: “Ebbe voglia di rispondergli malamente, [...]. Ma non poteva: era un ospite, [...]. Era forse un infelice come gli altri” (G, p. 200-201). También en esto consiste la superioridad cognoscitiva del Príncipe, en su capacidad de mirar el mecanismo vital “desde las estrellas”. Y esta capacidad de alejarse es fruto de la interiorización de su posición social. El suyo es el poder cognoscitivo de alguien desinteresado, de alguien que está a punto de dejar el juego. Es ésta, por lo menos en parte, también la posición del Barón, el ser un hombre que pertenece al pasado, “alguien que mira atrás” (GFM, p. 228), le permite mirar con curiosidad y fascinación a los representantes de las clases e ideas que lo están atacando. Sin embargo, al final su voluntad de mantenerse frío como un entomólogo no le consiente entender: “El Barón tuvo un estremecimiento; era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernarán la vida” (GFM, p. 255-256).

Tras el fracaso del Barón el único personaje que trata de interpretar los hechos de Canudos es un periodista miope que ha participado en la guerra como corresponsal y ha vivido en Canudos. Con él el Barón sostiene un largo diálogo final durante el cual el periodista trata en balde de explicarle lo que ha sido la comunidad del Consejero: “Debe tratar de entender –murmuró el periodista miope–” (GFM, p. 508). Pero el Barón no entiende y su derrota cognoscitiva es definitivamente corroborada en una de las escenas finales de la novela que sigue a la conversación con el periodista: la escena en que el Barón viola a Sebastiana, la criada de su mujer. A lo largo de la novela el Barón ha intentado ser un político racional, un hombre refinado, civil, ‘europeo’, en otras palabras ha intentado negar “l’intimo legame tra la civiltà che vige in salotto e l’ancien régime che domina all’esterno” (Schwarz, 2003, p. 296). Y su refinamiento llega hasta el punto de sofocar su propia sexualidad. De aquí el desconcierto cuando el periodista, caracterizado como feo, ridículo y torpe, le habla de su descubrimiento, en Canudos, del amor y del placer: “‘El amor, el placer’, pensó el Barón, desconcertado: dos palabras inquietantes, dos meteoritos en la noche de su vida” (GFM, p. 507).

La experiencia de amor y sexualidad que vive su interlocutor despierta el instinto sexual del Barón que viola a Sebastiana. De esta manera demuestra no haber entendido en absoluto la ambivalente naturaleza de Canudos que ha intentado comunicarle el periodista, un mundo, sí, fanático y capaz de una violencia extrema con sus enemigos, pero, a la vez, en su interior, “un mundo fraterno de una libertad muy particular” (GFM, p. 465) en el que no hay opresores ni oprimidos, un intento tergiversado pero auténtico de emancipación y

dignidad. Esa dignidad que el Barón pisotea al violar a Sebastiana y al restablecer así un poder despótico.

La escena de la violencia, además de evidenciar la falta de comprensión del Barón, manifiesta también su naturaleza contradictoria, su carácter “bifronte: civilizzato all’europea e incivile alla brasiliana, [...] illuminato e arbitrario” (Schwarz, 2003, pp. 300-301). El Barón, al caérsele la máscara europea, vuelve a apropiarse del derecho, típico de la aristocracia tradicional, a poseer bienes y cuerpos, y usa con Sebastiana los modos, siempre evitados del dueño: “Abre la boca –ordenó en un tono que rara vez había usado en su vida con los sirvientes y los esclavos, cuando los tenía–. Si tengo que obligarte a ser dócil, lo haré” (GFM, p. 540). Sebastiana, por su parte, se somete como antes de ella han hecho miles de hombres y mujeres víctimas del poder autoritario: “Sintió que, condicionada sin duda por una costumbre, temor o instinto de conservación que venía hasta ella de muy atrás, con una tradición de siglos que su tono había sabido recordarle, la mucama le obedecía” (GFM, p. 540).

La declinante aristocracia europea ya no puede arrogarse privilegios del pasado. Cuando Tancredi decide casarse con la hija del burgués Sedàra, suscita las protestas de quien todavía cree en esos privilegios definitivamente perdidos:

Questa, Eccellenza, è una porcheria! Un nipote [...] vostro non doveva sposare la figlia di quelli che [...] vi hanno sempre tirato i piedi. Cercare di sedurla, [...] era un atto di conquista; così è una resa senza condizioni. [...]. [...] E Tumeo aveva ragione, in lui parlava la tradizione schietta. Però era uno stupido (G, p. 117).

El propio Tancredi rehuye las ocasiones que podrían llevarle a comportarse como sus antepasados: “Tancredi ebbe paura anche di se stesso, comprese di aver raggiunto il nucleo segreto del centro di irradiazione delle irrequietudini carnali del palazzo: ‘Andiamo via, cara, qui non c’è niente di interessante’” (G, p. 148).

La recobrada sexualidad, la violación de Sebastiana, también en cuanto negación simbólica de Canudos⁷, parecen devolver al Barón la capacidad de lectura de la realidad que ha perdido como consecuencia de la guerra. Al despertarse al día siguiente de la violación recorre con la mirada la ciudad de Bahía y siente que conoce todos sus rincones y todas sus dinámicas:

[...] estuvo contemplando [...] el majestuoso espectáculo: el ávido verdor de la isla de Itaparica, la blancura y la gracia de los veleros que zarpaban, [...] y a sus pies, [...] los tejados de las casas en las que podía presentir el despertar de la gente, el comienzo de la diaria rutina. [...] se entretuvo tratando de reconocer, por los tejados de los barrios del Destierro y de Nazareth, los solares de los que habían sido sus compañeros políticos [...]: el del Barón de Cotagipe, el del Barón de Macaúbar, el del Vizconde de San Lorenzo, [...]. Su vista corrió una y otra vez por distintos puntos de la ciudad, por los techos del Seminario, y las Ladeiras llenas de verdura, el antiguo colegio de los Jesuitas, el Elevador hidráulico [...] y, aunque no alcanzaba a verlo, adivinó el hormiguero multicolor que sería a esta hora el Mercado de pescados de la playa (GFM, p. 543-544).

La descripción larga y detallada parece enfatizar el sentido de renovada

⁷ Sobre la escena de la violación como cancelación simbólica de Canudos véase el excelente estudio de Loyola (1992, pp. 323-324).

apropiación de la realidad y de su orden por parte del Barón. Sin embargo una escena enigmática, que le inquieta, rompe bruscamente la visión idílica:

[...] de pronto, algo atrajo su atención [...] miró con un sentimiento creciente de perplejidad y de incomodidad. Sí, las barcas estaban allí, equidistantes de la isla de Itaparica y del redondo fuerte de San Marcelo y, en efecto, las gentes de las barcas no estaban pescando sino echando flores al mar, [...] y persignándose y, aunque no podía oírlo —el pecho le golpeaba con fuerza— estuvo seguro que esas gentes estaban también rezando y acaso cantando (GFM, p. 544).

El Barón ignora, pero parece oscuramente percibir, que la escena que compromete una vez más su capacidad de comprensión de la realidad, recién reconquistada, es un tributo fúnebre al Consejero, cuya cabeza, meses atrás, había sido echada al mar en el mismo punto en que la gente echa flores: “La calavera fue metida en un costal repleto de piedras [...] y llevado de noche, en un bote, [...] a un lugar [...] equidistante del Fuerte San Marcelo y la isla de Itaparica, y lanzada al cieno marino” (GFM, p. 464).

Sin embargo la novela no se cierra con el fracaso del Barón, sino que propone un instrumento cognoscitivo alternativo al racionalismo escéptico del aristócrata: la lógica polivalente de la escritura novelesca. Durante la conversación el periodista anuncia su voluntad de escribir la historia de Canudos, una historia que él, testigo semiciego de los hechos, tendrá que completar con la imaginación, convirtiéndose así en el novelista que idealmente ha escrito la novela que estamos leyendo. De hecho, ya lo había observado Oviedo, para Vargas Llosa “la verdad de lo real [...] es algo que se alcanza, paradójicamente, cuando se convierte en texto de ficción, cuando no es sino literatura” (1982, p. 319).

La condición latinoamericana descrita por Vargas Llosa a través de la historia de Canudos, y sobre todo de la figura del Barón, cuestiona también nuestra condición de occidentales privilegiados, puesto que, cada vez más, de las periferias del sistema-mundo surgen movimientos que, en nombre de legítimas reivindicaciones de dignidad y justicia, retan desesperada y fanáticamente a la civilización occidental. Civilización que perciben como hipócrita, porque consideran los valores de la tolerancia, del diálogo, de la libertad —que, a pesar de todo, son los pilares de esta civilización— máscaras detestables de su tendencia a la dominación. Frente a estos retos no podemos dejar de sentirnos un poco como el Barón: como él culpables de privilegios fundados en la injusticia; como él perplejos al no entender del todo las razones de movimientos tan radicales y regresivos en su fundamentalismo. Y sin embargo, como el Barón y como el Príncipe, nos sentimos también problemática pero profundamente vinculados a los valores ‘nobles’ de la tolerancia, de la racionalidad, del diálogo, de la compasión.

Bibliografía

- AVALLE ARCE, Joaquín. “Don Quijote como forma de vida”, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12593515339033735209624/p0000001.htm#I_0_ [30-06-2014].
- BETHELL, Leslie (ed.). *Historia de América Latina. América del Sur, 1870-1930*. Barcelona, Editorial Crítica, 1992.

- CORNEJO POLAR, Antonio. "La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia". *Hispanamérica*, University of Maryland, n. 31, 1982. (pp. 3-13).
- LOYOLA, Hernán. "Canudos: Euclides da Cunha y Vargas Llosa frente a Calibán". *Nuevo Texto Crítico*, Stanford University, Stanford, núms. 9-10, 1992. (pp. 311-330).
- MARX, Karl. *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, Buenos Aires, Del Signo, [1844] 2005.
- NAVASCUÉS, Javier de. "De novela histórica y *wargames*". *Cuadernos hispanoamericanos*, AECID, Madrid, n. 574, 1998. (pp. 49-60).
- ORLANDO, Francesco. *L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"*. Torino, Einaudi, 1998.
- OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- RAMA, Ángel. "La guerra del fin del mundo. Una obra maestra del fanatismo artístico". *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, n. 246, 1982. (pp. 600-640).
- SCHWARZ, Roberto. "La capriola di Machado" in MORETTI, Franco (ed.). *Il romanzo. Lezioni*. Tomo V. Torino, Einaudi, 2003. (pp. 287-307).
- SCHWARZ, ROBERTO. *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. London – New York, Verso, 1992.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Milano, Feltrinelli, [1958] 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona, Seix Barral, [1981] 1987.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

Stefano Brugnolo enseña Teoría de la Literatura en la Universidad de Pisa y ha publicado entre otras obras: *La tradizione dell'umorismo nero* (1994); *La letterarietà dei discorsi scientifici / aspetti figurali e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud* (2001); *Strane coppie. Parodie e antagonismi dell'uomo qualunque* (2013).

Contacto: brugnolos@gmail.com

Laura Luche enseña Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sassari, se ocupa, entre otros, del tema de los esfuerzos inútiles y de las ideas fuera de lugar en la narrativa hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Especializada en la narrativa de Mario Vargas Llosa, al respecto ha escrito varios artículos y una monografía, *Splendore e miseria della finzione. Historia de Mayta di Mario Vargas Llosa* (2003).

Contacto: luche@uniss.it

Recibido 15/04/2014

Aceptado 12/06/2014