

Perù frontiera del mondo  
Eielson e Vargas Llosa:  
dalle radici all'impegno cosmopolita

a cura di  
MARTHA L. CANFIELD

Perú frontera del mundo  
Eielson y Vargas Llosa:  
de las raíces al compromiso cosmopolita

dirigido por  
MARTHA L. CANFIELD

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2013

Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita / a cura di Martha L. Canfield – Firenze : Firenze University Press, 2013  
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 17)

ISBN (online) 978-88-6655-350-2

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: redazione di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli (caporedattore), Giada Bertinato, Alessandra Olivari, Melanie Poletti, Francesca Salvadori, Lisa Santodirocco, Giulia Vannucci.

Si ringrazia l'Archivio del Centro Studi Jorge Eielson di Firenze, l'Archivio di famiglia di Mario Vargas Llosa, la Fondazione Lucio Fontana, la Galleria Il Chiostro Arte Contemporanea (Saronno), la Galleria d'arte Niccoli (<[www.eielson.niccoliarte.com](http://www.eielson.niccoliarte.com)>), il Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, il Museo del Louvre (Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux / Thierry Le Mage) e i fotografi Maria Mulas, Daniel Mordzinski, Paola Ravetta, Sergio Urday e Giovanni Volante per la gentile concessione alla pubblicazione delle immagini nel volume e delle riproduzioni delle opere di Jorge Eielson nella presentazione di Antonella Ciabatti. Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

© 2013 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com/>

## INDICE / ÍNDICE

### Sezione italiana

<i>Due peruviani illustri a confronto</i> Martha L. Canfield	11
<b>I. Teatro, narrativa e modelli classici nell'opera di Mario Vargas Llosa</b>	
<i>A colloquio con lo scrittore: vivere, raccontare, ricreare la realtà</i> José Miguel Oviedo	17
<i>La Chunga di Mario Vargas Llosa: tempi e prospettive della memoria</i> Domenico Antonio Cusato	31
<i>Miti universali e memoria peruviana nella narrativa di Vargas Llosa: Lituma en los Andes</i> Alessandro Rocco	41
<i>La saggistica di Vargas Llosa</i> Martha L. Canfield	53
<i>Il femminile in Vargas Llosa: la narrativa recente</i> Giulia De Sarlo	63
<i>Mario Vargas Llosa: romanzo e testimonianza politica</i> Héctor Febles	73
<b>II. La poetica del nodo nell'opera artistica e letteraria di Jorge Eduardo Eielson</b>	
<i>Stelle come nodi / Parole come stelle</i> Antonella Ciabatti	81
<i>Essere e avere nelle ultime poesie di Eielson</i> Antonio Melis	83



<i>Il fenomeno della creazione nell'arte e il linguaggio matematico dei nodi</i>	91
Luciano Boi	
<i>Tracce di Jorge</i>	121
Aldo Tagliaferri	
<i>Il 'polvo enamorado' in J.E. Eielson (in Primera muerte de María)</i>	125
Gaetano Chiappini	
<i>Nodi e labirinti nell'opera visiva e poetica di J.E. Eielson</i>	143
Martha L. Canfield	

### III. Due scrittori a confronto

<i>Lavorare la parola, lavorare lo spazio: note su J.E. Eielson e Mario Vargas Llosa</i>	161
Daniela Marcheschi	
<i>La Lima letteraria di Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa</i>	169
Giovanna Minardi	
<i>Bibliografia italiana</i>	179
<i>Dossier fotografico</i>	191

### Sección española

<i>Dos peruanos ilustres frente a frente</i>	205
Martha L. Canfield	
<b>I. Teatro, narrativa y modelos clásicos en la obra de Mario Vargas Llosa</b>	
<i>Vivir, contar, recrear la realidad: coloquio con M. Vargas Llosa</i>	211
José Miguel Oviedo	
<i>La Chunga de Mario Vargas Llosa: tiempos y perspectivas de la memoria</i>	225
Domenico Antonio Cusato	
<i>Mitos universales y memoria peruana en la narrativa de Vargas Llosa: Lituma en los Andes</i>	235
Alessandro Rocco	

<i>Los ensayos de Vargas Llosa</i> Martha L. Canfield	245
<i>Lo femenino en Vargas Llosa: la narrativa reciente</i> Giulia de Sarlo	255
<i>Mario Vargas Llosa: novela y testimonio político</i> Héctor Febles	265

## II. La poética del nudo en la obra artística y literaria de Jorge Eduardo Eielson

<i>Estrellas como nudos / Palabras como estrellas</i> Antonella Ciabatti	273
<i>Ser y tener en los últimos poemas de Eielson</i> Antonio Melis	275
<i>El fenómeno de la creación en el arte y el lenguaje matemático de los nudos</i> Luciano Boi	283
<i>Huellas de Jorge</i> Aldo Tagliaferri	315
<i>El 'polvo enamorado' en J.E. Eielson (en Primera muerte de María)</i> Gaetano Chiappini	319
<i>Nudos y laberintos en la obra visual y poética de J.E. Eielson</i> Martha L. Canfield	337

## III. Dos escritores frente a frente

<i>Trabajar la palabra, trabajar el espacio: notas sobre J.E. Eielson y Mario Vargas Llosa</i> Daniela Marcheschi	355
<i>La Lima literaria de Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa</i> Giovanna Minardi	361
<i>Bibliografía española</i>	371
<i>Nota sugli autori / Nota sobre los autores</i>	383

## IL FEMMINILE IN VARGAS LLOSA: LA NARRATIVA RECENTE

*Giulia De Sarlo*

Università di Siviglia

Quando pensiamo alla narrativa di Mario Vargas Llosa, si snoda davanti ai nostri occhi una carrellata di personaggi indimenticabili: il Giaguaro de *La città e i cani*, Zavalita di *Conversazione nella Cattedrale*, o ancora il Consigliere ne *La guerra della fine del mondo*. Sono questi, probabilmente, i nomi che più ci sono rimasti impressi in anni di letture. E non c'è bisogno di lanciarcì nell'esegesi letteraria per renderci conto di un fattore che li accomuna: sono tutti personaggi maschili.

La grande letteratura di Vargas Llosa si è strutturata, per almeno tre decenni, attorno a un mondo virile, un mondo nel quale per le figure femminili l'unico luogo possibile era il margine o lo stereotipo; anche per questo non si può che accogliere con sorpresa, e certo con molta curiosità, la novità dell'ultimo decennio della prosa vargasllosiana: il passaggio da un mondo maschile a un universo prettamente femminile.

In questo lavoro ci concentreremo sui tre primi romanzi<sup>1</sup> che hanno marcato la produzione dell'autore ispano-peruviano all'inizio del nuovo millennio. Nel 2000, Vargas Llosa pubblica *La festa del caprone*, nel 2003 è la volta de *Il paradiso è altrove*, e nel 2006, *Avventure della ragazza cattiva*. Tutte e tre queste opere hanno come protagonista, *non solum sed etiam*, personaggi femminili. Come si spiega un cambiamento così significativo? E soprattutto, come si inserisce un tale cambiamento nel corpus della prosa vargasllosiana?

Prima di addentrarci nell'analisi della narrativa più recente di Vargas Llosa, credo tuttavia che valga la pena di riflettere brevemente sul tragitto che ha portato il nostro autore a dare spazio, e uno spazio così significativo, all'analisi del femminile nella propria scrittura. Perché giustamente di un tragitto, di un processo non privo di complessità si è trattato – e non di un cambiamento repentino, della scoperta *ex abrupto* di un mondo diverso, altro, che forse valeva la pena raccontare.

Se rileggiamo l'opera di Vargas Llosa alla luce delle teorie di genere, l'evoluzione del suo rapporto con la narrazione del femminile si manifesta come il prodotto di una presa di coscienza articolata e nient'affatto univoca. Se nelle sue prime opere, ad esempio nei racconti della raccolta *I capi*, del 1959, i personaggi femminili sono pressoché maschere mute il cui unico scopo è fare da contraltare ai personaggi maschili, con il passare degli anni e la maturazione non solo artistica ma personale dell'autore,



lo spazio letterario del peruviano è andato popolandosi di figure di donna sempre più complesse.

Pensiamo a *La città e i cani*, primo romanzo pubblicato da Vargas Llosa nel 1963. In quest'opera nessun personaggio femminile ha un ruolo autonomo, ma anzi, come scrive Ellen Watnicki Echeverría, «la donna è un archetipo marginato, e visto attraverso i personaggi maschili»<sup>2</sup>. Nel dualismo esasperato che caratterizza il romanzo, evidenziato fra gli altri anche da José Miguel Oviedo<sup>3</sup>, si polarizzano luoghi (il dentro e il fuori l'Accademia Militare), modi d'essere, umanità e disumanità; e non fa eccezione a tutto questo la dicotomia maschile-femminile. Se la vita all'interno dell'Accademia diviene metafora della violenza del mondo esterno, della prevaricazione ad ogni costo, anche le relazioni dei giovani con i rispettivi modelli femminili non fanno eccezione, e diventano emblema di quella società *machista* che non dà alla donna altro spazio al di fuori degli stereotipi classici del femminile: la donna succube e silenziosa da un lato, la *puta*, oggetto sessuale privo di qualsiasi dignità, dall'altro.

Il femminile all'interno della scuola militare, metafora del mondo esterno, è continuamente rimosso<sup>4</sup> e deprecato (pensiamo a tutti gli insulti a sfondo sessuale che i cadetti si scambiano nel corso dell'intera narrazione), e nel contempo è mitizzato, anche se sempre in quanto mezzo per l'affermazione della virilità dei giovani protagonisti (si pensi alla figura della prostituta Piedi d'oro). Le madri dei cadetti sono tutte vittime delle figure maschili del proprio universo domestico (mariti o figli che siano), e la giovane Teresa, contesa dai tre protagonisti alle prese con i primi amori adolescenziali, non è, come giustamente evidenzia Oviedo, che un personaggio-ponte<sup>5</sup>, un ruolo gettato dall'autore ad unire il mondo dell'Accademia con quello al di fuori, con la vita quotidiana e reale che pure però proprio nella violenza istituzionalizzata dell'Accademia si riflette. Teresa non è pressoché mai descritta di per sé, ma attraverso lo sguardo di chi la cerca, di chi la ama: come la dama di un romanzo cavalleresco, ma distorto dalla modernità crudele, Teresa muove l'azione di Arana, di Alberto e del Giaguaro, ma non sceglie, non partecipa, non agisce.

Se rileggesimo ciascuno dei romanzi di Mario Vargas Llosa da questo punto di vista, ci renderemmo facilmente conto di come di opera in opera, le figure femminili acquistano corpo e autonomia letteraria; il che, tuttavia, non equivale ad un'autonomia psicologica. Consideriamo ad esempio la novella *Elogio della matrigna*, del 1988, vincitrice quello stesso anno del prestigioso premio Tusquets per la narrativa erotica. Il personaggio di donna Lucrezia ne è evidentemente il protagonista indiscusso. La matura matrigna che concupisce (o è concupita da? In questo dilemma risiede in fondo il vero gioco del romanzo) il figliastro ancora bambino, ha certo una sua dignità propria, e non mancano pagine che l'autore dedica all'interrogarsi della donna sul sentimento che l'attrae verso il piccolo coprotagonista. E tuttavia, quello che sembra essere un approfondimento psicologico della protagonista, si rivela essere semplicemente lo specchio di un immaginario maschile che riversa nella figura femminile le proprie fantasie

erotiche. Donna Lucrezia non è un personaggio reale: anzi, è tanto irrealista da diventare, di pagina in pagina, l'incarnazione ora di miti dell'antichità, ora di *topoi* dell'arte rinascimentale. L'unica questione rilevante rispetto all'essere femminile è quella che la lega sessualmente alla parte maschile del narrato, esattamente com'era stato nei romanzi precedenti. Certo, il suo ruolo non è più squisitamente passivo: ma ancora non ha acquisito quell'autonomia che troveremo solo a partire da *La festa del caprone*.

In questo romanzo, pubblicato nel marzo del 2000, Vargas Llosa torna a ispirarsi alla storia reale: gli ultimi giorni della dittatura trentennale di Rafael Trujillo nella Repubblica Dominicana, nel 1961, e il trauma della dittatura tutt'ora più che attuale nel paese caraibico. Per raccontare questa doppia realtà, passata e presente, l'autore divide il romanzo in tre filoni narrativi che s'intessono fra loro: la storia dell'ultimo giorno di vita del *Jefe*, com'era chiamato Trujillo, la preparazione e le conseguenze, cariche di sangue, dell'agguato da parte dei congiurati, e, con un salto negli anni Novanta, il trauma di una giovane dominicana di successo, Urania Cabral, che torna a Santo Domingo per la prima volta dopo trent'anni. È proprio nel personaggio di Urania che s'incarna la rivoluzione letteraria di Vargas Llosa: nei capitoli narrati dal suo personaggio, il dramma del popolo dominicano prende corpo e si trasforma in grido, in denuncia. E la sua voce è una voce di donna.

Urania Cabral, figlia di un gerarca del regime, si è trasferita ancora adolescente negli Stati Uniti e lì è diventata un avvocato di successo: ma fin dalle prime pagine del romanzo, intuimmo che qualcosa di orrendo l'ha spinta all'esilio; qualcosa che, nonostante l'apparente perfezione della sua vita, l'ha distrutta per sempre. Come scopriremo durante la lettura, a quattordici anni Urania è stata ceduta dal padre a Trujillo, tiranno celebre – e qui siamo nella verità della storiografia – per il suo atteggiamento rapace nei confronti dell'altro sesso; ceduta semplicemente, e inutilmente, nella speranza di recuperare i favori del Capo. Traumatizzata dalla violenza, ma ancor più dal tradimento del padre, Urania è incapace di sopportare la vicinanza maschile; e quel che è peggio, è macerata dall'odio feroce che solo i traumi non rielaborati lasciano dentro.

Il ritorno di Urania al paese natale, ufficialmente per visitare il padre paraplegico, è finalmente la possibilità di fare i conti con un passato incommensurabile. Nei primi capitoli da lei narrati, Urania ripercorre i suoi ultimi mesi dominicani in un dialogo pieno di odio con il padre. Ma più che un dialogo si tratta di un monologo, perché la malattia del genitore non gli permette di intervenire nella conversazione. Proprio per questo, per questa totale mancanza di scambio, questa prima ondata di ricordi non aiuta Urania. Bisognerà aspettare la seconda parte del romanzo e il rincontro dell'esule con le parenti – la zia, le cugine, la giovanissima nipote (si noti, tutte donne) – perché finalmente il trauma possa concretizzarsi in parola, farsi scambio e cominciare quindi ad essere rimosso.

Urania è uno dei pochi personaggi del romanzo che siano completamente inventati. Proprio data la sua importanza, il fatto di essere com-

pletamente immaginario non fu unanimemente ben accolto dalla critica, specie dominicana, come se l'enormità del dramma del personaggio, per il fatto di essere nato dalla fantasia dello scrittore, scadesse nell'inverosimile e gettasse inutilmente fango sul passato dell'isola antillana. Ma come lo stesso Vargas Llosa ha più volte sottolineato, nel suo romanzo sul Trujillato nulla vi è che non sia plausibile: proprio per arrivare a un livello totale di verosimiglianza, l'autore ha trascorso lunghi mesi a documentarsi sul passato dominicano, trovandosi addirittura costretto a censurare alcuni aneddoti, che sarebbero parsi inverosimili nel loro orrore. Di fatto, molte furono le testimonianze raccolte dall'autore di episodi simili a quello della protagonista del suo romanzo. Dunque, la tragedia di Urania Cabral risulta non solo verosimile, ma anche particolarmente riuscita all'interno di una narrazione che, postmodernamente, decide di dare voce alle realtà emarginate che hanno patito la dittatura.

Il motivo della centralità del personaggio di Urania all'interno del romanzo è spiegata chiaramente dallo stesso autore in diverse occasioni: ad esempio, in un'intervista rilasciata a Xavier Moret, leggiamo:

Mi sono inventato il personaggio di Urania perché non volevo che il romanzo fosse narrato solo dall'interno della dittatura [...]. Volevo raccontare la dittatura anche dal presente, e volevo una protagonista, donna, perché mi ha impressionato la relazione di Trujillo con le donne.<sup>6</sup>

Urania serve, dunque, in quanto contemporaneamente sguardo altro, sguardo femminile e sguardo attuale sulla dittatura. Già in un'affermazione del genere si palesa il ruolo archetipico di questo personaggio, che si fa metafora due volte: da un lato di tutto l'universo femminile sotto il giogo di Trujillo e ancor più, sotto ogni dittatura in ogni tempo; dall'altro, secondo il parallelo evidenziato da Doris Sommer<sup>7</sup>, della stessa nazione dominicana, vessata e umiliata dal dittatore e, probabilmente, castrata per sempre dalla violenza del tiranno. Di fatto, molti autori dominicani hanno usato esattamente il termine 'trauma', nella sua accezione psicanalitica, per riferirsi al trentennio di Trujillo: Fernando Valerio-Holguín<sup>8</sup> è solo uno di essi.

E non solo è significativo che Vargas Llosa abbia scelto una donna per dar voce a questo trauma: non può sfuggirci il fatto che l'elaborazione dello shock della protagonista possa avvenire solamente in seno alla componente femminile della sua famiglia. L'uomo, l'essere maschile, che si è dimostrato carnefice (nella persona di Trujillo) e traditore (nella persona del padre), non può essere parte del progetto di redenzione della memoria. Il romanzo si chiude con una carica di speranza per il futuro: Urania riparte promettendo a se stessa di scrivere alla nipote, la nuova generazione, che non ha vissuto sulla propria pelle il dramma della dittatura ma che solo conoscendolo può sperare di non commettere gli stessi errori. Non è guarita dal suo male: nella reception dell'albergo reagisce violentemente alle avances di uno sconosciuto. Ma forse, in futuro, riuscirà a farlo: «Se Marianita mi scrive, risponderò a ogni sua lettera»<sup>9</sup>.

Ci si potrebbe soffermare sui significati nascosti del nome della protagonista, o sulle tecniche usate dall'autore per darle voce, ma non è questa la sede adeguata per farlo. In questa sede, limitiamoci a riconoscere ne *La festa del caprone* l'inizio di un nuovo corso nella scrittura vargasllosiana, in cui il dramma delle donne diviene esplicito e finalmente autentico, in cui sono le donne ad avere voce, e ad essere credibili in virtù di un approfondimento psicologico finalmente pari a quello tributato ai personaggi maschili.

È da queste premesse che parte la costruzione del romanzo successivo di Vargas Llosa, *Il Paradiso è altrove*, del 2003, un romanzo dove la componente femminile acquista una forza ulteriore; non solo, in questo caso, l'approfondimento psicologico della protagonista è maturo e completo, ma subentra una nuova variabile, impensabile ai tempi de *La città e i cani*: l'identificazione dell'autore, parziale, relativa, ma reale, con il personaggio femminile.

Anche in questo caso sono due le storie che s'intrecciano lungo la narrazione: da un lato, riviviamo la vicenda di Flora Tristán, scrittrice, viaggiatrice e antesignana del movimento femminista e sindacale nella Francia del XIX secolo; dall'altro, seguiamo Paul Gauguin, pittore postimpressionista e nipote della Tristán, nei suoi viaggi polinesiani. Qualcosa di più del vincolo di sangue lega i due protagonisti: entrambi vivono per realizzare un sogno, un'utopia: Flora, quella della costruzione di un mondo migliore, attraverso l'emancipazione della donna e l'organizzazione di un movimento operaio; Paul, quella di un ritorno al passato, alla spontaneità primitiva, alla ricerca di un'autenticità forse impossibile.

A una prima lettura, le utopie dei due protagonisti ed essi stessi paiono antitetici. Flora è proiettata verso il futuro, Paul verso un passato ancestrale; Flora vive per l'impegno nei confronti del prossimo, Paul fa dell'egocentrismo e del disimpegno la propria bandiera. Flora è stata vittima, come Urania Cabral, del mondo maschile: figlia illegittima e per questo esclusa da qualsiasi forma di eredità, vittima del matrimonio con un uomo violento e ignorante che abusa fisicamente e psicologicamente di lei e arriva addirittura a cercare di ucciderla, come Urania abbandona la figura maschile di riferimento e non riesce ad avere accanto altri uomini – anzi, ma di questo non vi è costanza nei documenti storiografici, si rifugia nell'omosessualità; Paul invece, se osservato dal punto di vista delle donne che lo circondano, è stato non vittima ma carnefice: ha abbandonato la moglie per seguire la sua vocazione di pittore, scoperta in età matura, e si è disinteressato tanto di lei come dei cinque figli che le ha lasciato. La sua vita sessuale è disordinata e bulimica, perché, secondo lui, è questo l'unico modo per stimolare la sua creatività; e non importa se rischia di contagiare la sifilide, di cui è malato da anni, a tutte le donne che prende con sé: l'importante è solamente la propria soddisfazione, l'appagamento dei propri istinti in nome dell'arte.

Parrebbe quasi, insomma, che i due personaggi fossero destinati ad essere l'uno il contraltare dell'altro. Eppure, approfondendo la lettura del testo, è facile vedere come in realtà le loro utopie si fondono in una: entrambi cercano un mondo più felice, una vita più autentica, dove le persone valgano come esseri umani e non come soggetti maschili e femminili,

dove non si guardi più al genere in quanto costruzione culturale e imposizione sociale, ma in cui l'amore, per gli altri e per se stessi, perché non esiste l'uno senza l'altro, possa diventare autenticamente la via per la realizzazione personale. È Vargas Llosa stesso ad evidenziare questa reciprocità tra i due personaggi e le loro utopie, quando afferma – lo leggiamo nell'intervista concessa a Rosa Mora – che «l'idea sociale di Flora e l'idea individuale di Gauguin sono fondamentali e complementari»<sup>10</sup>.

A questo proposito, è particolarmente significativo sottolineare, per quanto riguarda il filone narrativo dedicato a Gauguin, l'interesse di questi per la libertà sessuale dei nativi di Tahiti. E un aspetto soprattutto lo affascina, come del resto ha affascinato Vargas Llosa, che ha dedicato al tema, oltre a diverse pagine del romanzo, anche un articolo per il quotidiano spagnolo «El País»<sup>11</sup>: l'esistenza, nella società polinesiana, di un terzo sesso, chiamato *mahu*. Per le culture polinesiane, *mahu* è chi, nato con caratteri sessuali maschili, decide di vestirsi da donna e di comportarsi come tale. Nulla di più diverso però, soprattutto dal punto di vista sociale, rispetto al travestitismo occidentale. A Tahiti, i *mahu* sono parte integrante della società – un terzo sesso, appunto – e trovano spazio nel sistema di vita della comunità. Come scrive, affascinato, Vargas Llosa su «El País»,

il *mahu* può praticare l'omosessualità o essere casto, come una giovinetta che faccia voto di castità. Ciò che lo definisce non è come né con chi fa l'amore, ma, essendo nato con caratteri sessuali maschili, l'aver scelto la femminilità, di solito fin dall'infanzia, ed essere stato appoggiato nella propria scelta dalla famiglia e dalla comunità; essersi trasformato in donna, per il modo di vestire, di camminare, di parlare, di cantare, di lavorare, e a volte anche, è chiaro ma non necessario, per il modo di amare.<sup>12</sup>

Proprio con un *mahu*, Gauguin vive, nelle pagine del romanzo di Vargas Llosa ma anche nella realtà, stando ai suoi diari, l'unica esperienza omosessuale della propria vita – lui che si era sempre vantato, negli anni in marina, di non aver mai patito nessuna delle iniziazioni omoerotiche di routine nella flotta. Ed è un'esperienza libera da sensi di colpa, spontanea, che non lo rende meno uomo: così come la parità che Flora cerca per le donne, la loro emancipazione, non le renderebbe meno femminili, ma semplicemente più libere.

Ancor più significativo, dal punto di vista dell'analisi di genere che stiamo proponendo, è ovviamente il filone narrativo dedicato a Flora Tristán. Possiamo addirittura dire che in un certo senso è lei, più che Gauguin, la vera protagonista del romanzo. Sappiamo che il personaggio di Flora Tristán appassionava Vargas Llosa da lungo tempo, e che fin dagli anni degli studi all'Università di San Marcos, a Lima, il futuro premio Nobel covava il progetto di un romanzo che la vedesse come protagonista. Di fatto, lo scrittore ha affermato: «L'idea di scrivere su Flora Tristán mi ronzava in mente da molto tempo [...], da quand'ero studente. Sapevo vagamente che Paul Gauguin era suo nipote, ma solo quando ho cominciato a scrivere il romanzo ho deciso di inserirlo»<sup>13</sup>.

*Il Paradiso*, dunque, nasce come romanzo di e su Flora Tristán. Ma perché tanto interesse nei confronti di una donna che, per quanto peculiare, era morta povera e quasi dimenticata a quarantun'anni, in una pensione del porto di Bordeaux? Come dicevamo, sicuramente nella scelta di Vargas Llosa ha giocato un fattore nuovo: l'identificazione, per la prima volta, con un personaggio di sesso diverso dal suo. Il che, ovviamente, implica il salto psicologico che è la vera utopia del romanzo: riconoscere nell'altro non un rappresentante di un genere, ma una persona, un essere umano che giustamente nella propria umanità getta un ponte verso di noi. Verso ciascuno di noi, indipendentemente dal nostro sesso.

Molti sono, effettivamente, i fattori che accomunano Vargas Llosa a Flora Tristán. A parte alcune coincidenze biografiche, come l'essere nati entrambi in Perù ed entrambi nella città di Arequipa, tanto Mario Vargas Llosa come Flora Tristán hanno incontrato nella scrittura, più o meno autobiografica, più o meno di finzione, la maniera di affrontare i propri demoni. Vargas Llosa rimase molto colpito dalla lettura, proprio negli anni dell'Università, di *Peregrinazioni di una paria*, il libro in cui la Tristán racconta il suo viaggio in Perù, tra il 1832 e il 1834, alla ricerca delle proprie origini (il padre era peruviano). Scrivere per raccontarsi, per dare un senso alla propria esperienza e trovare in essa la forza di lottare per il cambiamento, è lo stesso processo compiuto, anche se attraverso la sublimazione dell'invenzione letteraria, da Vargas Llosa, in romanzi più chiaramente autobiografici, come *La città e i cani* o *La zia Julia e lo scribacchino*, ma anche in quelli che al lettore paiono più lontani dalla sua esperienza di vita, se è vero, come afferma lo stesso Vargas Llosa, che «la radice di tutte le storie è l'esperienza di chi le inventa, il vissuto è la fonte che le bagna»<sup>14</sup>. Adriana Aparecida de Figueredo ha ampiamente studiato la relazione fra Vargas Llosa e la Flora scrittrice<sup>15</sup>; ma non è ancora stata evidenziata dalla critica un'altra similitudine fondamentale tra l'autore peruviano e la nonna di Gauguin: si tratta dell'esperienza politica. Non è un caso che il filone narrativo che dà voce a Flora Tristán si sviluppi durante il suo giro di Francia (proprio *Tour de France* s'intitolò il libro che la donna scrisse per raccontare la prima parte di questo viaggio e da cui, è evidente, Vargas Llosa ha attinto a piene mani), giro che Flora intraprese per diffondere le proprie idee a favore degli operai e per fondare i primi nuclei, i primi circoli, dell'Unione Operaia – un pre-sindacato che nella mente di Flora doveva costituire la colonna portante di una nuova società. Di città in città, Flora incontra i rappresentanti operai, i capimastri, i responsabili di fabbrica, esattamente come Vargas Llosa, durante la campagna elettorale, aveva viaggiato per tutto il Perù per fondare i Circoli locali del proprio partito, il Fredemo, e per diffondere il suo progetto di cambiamento liberale e di rifondazione della società peruviana. Non possono essere un caso le tante pagine che, per bocca di Flora, ci raccontano le frustrazioni del non sentirsi capiti nelle riunioni con i manovali, le soddisfazioni quando si trovano interlocutori realmente interessati, la stanchezza immensa alla sera, quando dopo un giorno di campagna torni in albergo e pensi che forse non è servito a niente, o forse sì. Quasi le stesse parole usate da Flora, le ritroviamo nell'au-

tobiografia di Vargas Llosa, *Il pesce nell'acqua*, proprio nei capitoli dedicati alla campagna per la presidenza del 1990. Come tutti sappiamo, Vargas Llosa non vinse le elezioni a cui si candidò: la sua utopia di cambiamento non venne realizzata. Proprio come quella di Flora, che muore a Bordeaux, dopo l'ennesima, sfiancante, riunione operaia. In quest'ottica, raccontare la storia della Tristán diventa cantare una dichiarazione d'amore, di fiducia, di speranza, nei confronti del futuro. Non muore l'utopia, se qualcun'altro domani sarà disposto a raccontarla e a farla propria.

D'immedesimazione in immedesimazione, arriviamo all'ultima opera narrativa di Mario Vargas Llosa, *Avventure della ragazza cattiva*, del 2006. Anche in questo caso, la protagonista è un personaggio femminile, la *niña mala*, appunto; ma accanto a lei, in quello che sembrerebbe un contraltare ma che ancora una volta si dimostra una perfetta complementarità, vi è un personaggio maschile, il *niño bueno*, Ricardo Somocurcio, che è di fatto la voce narrante dell'intero romanzo. E, per quanto i due personaggi incarnino due antitesi, solamente la loro unione vale una storia da raccontare.

Anche limitandoci solamente agli aspetti rilevanti per una critica di genere, moltissime sono le riflessioni che questo testo ci propone. Ad esempio, il lettore rimane affascinato dai continui omaggi ad altre donne della letteratura con cui Vargas Llosa ha disseminato il suo testo, cominciando ad esempio dai nomi delle distinte incarnazioni, chiamiamole così, della *niña mala*: nel terzo capitolo, quando la ritroviamo in versione francese, il suo nome è Madame Arnoux, come la protagonista de *L'educazione sentimentale* del tanto amato Gustave Flaubert. In questo caso, l'omaggio letterario travalica la coincidenza omonima, giacché, come ben ha sottolineato Luis Quintana Tejera, la relazione con la *niña mala* costituisce per Ricardo una vera e propria educazione sentimentale<sup>16</sup>; e come Frédéric Moreau, Ricardo mitizza l'amata, la idealizza, e fa del proprio amore per lei l'ossessione di tutta una vita. Altre reincarnazioni, altri nomi, altre citazioni letterarie: la versione inglese della *niña* prende il nome di Mrs Richardson, stesso nome del grande narratore inglese, padre, a metà del Settecento, di eroine come Pamela o Clarissa; e ancora, come nota Leonetta Bentivoglio, anche il nome della reincarnazione giapponese, Kuriko, richiama un personaggio letterario di Yukio Mishima<sup>17</sup>.

Lo spazio di questa riflessione però, che già si avvia a chiudersi, ci permette di concentrarci solamente su un aspetto del romanzo, che si riallaccia al gioco delle immedesimazioni autore-personaggi di cui ci siamo serviti per l'analisi de *Il Paradiso è altrove*. La componente autobiografica di *Avventure della ragazza cattiva* è evidente, e non è mai stata smentita dall'autore. Anzi, in un'intervista Vargas Llosa afferma:

È vero, le ambientazioni sono autobiografiche. Proprio come Ricardo, negli anni '60 ero in Francia, nei '70 vivevo a Londra e negli '80 in Spagna. Ho conosciuto quei luoghi in momenti decisivi, quando esprimevano cicloni di pensieri, mode e culture con ripercussioni in tutto il mondo. La Parigi delle fantasie utopistiche, la Londra psichedelica, la Spagna della movida.<sup>18</sup>

I luoghi della narrazione sono dunque in questo caso i luoghi dell'anima di Vargas Llosa, per dipingere i quali non c'è stato bisogno di viaggi d'approfondimento e studi in loco, ma è bastato, per usare le stesse parole dell'autore, chiudere gli occhi e ricordare. Per quanto riguarda i personaggi, però, il gioco è ben più complesso. C'è del Vargas Llosa in entrambi i protagonisti del romanzo: come Ricardo, Vargas Llosa ha lavorato come traduttore dell'Unesco (mesi indimenticabili passati a fianco di Julio Cortázar, impegnato nello stesso mestiere). E come Ricardo, il desiderio fin dagli anni giovanili di trasferirsi a Parigi fu per Vargas Llosa una sorta di ossessione. Ma nella stessa intervista che abbiamo or ora citato, Vargas Llosa nega la componente autobiografica di un personaggio come Ricardo: «No», ci dice, «Ricardo è passivo, rassegnato». E va oltre, affermando: «Somiglio più alla *niña mala*: ribelle, ambiziosa, vogliosa di cambiare e assaporare tutto»<sup>19</sup>. L'immedesimazione, come nel caso di Flora Tristán, avviene dunque con il personaggio femminile? Effettivamente, il personaggio della *niña* è particolarmente forte, come lo erano state Urania e Flora: è un'anima inquieta, sempre alla ricerca di una realtà nuova, che tenta in continuazione di reinventarsi un'identità, una vita: né più né meno, secondo l'opinione di Vargas Llosa, di quello che fa uno scrittore tutte le volte che si mette a scrivere; leggiamo infatti nella prefazione a *La verità delle menzogne*:

Le menzogne dei romanzi non sono mai gratuite: colmano le insufficienze della vita [...]. L'immaginazione ha concepito un palliativo astuto e sottile per il divorzio inevitabile fra la nostra realtà limitata e i nostri appetiti smisurati: la finzione. Grazie a questa siamo di più e siamo altri senza smettere di essere noi stessi. In questa ci dissolviamo e ci moltiplichiamo, vivendo molte altre vite rispetto a quelle che potremmo vivere se rimanessimo confinati nel veridico, senza uscire dal carcere della storia.<sup>20</sup>

Questo è ciò che fa la *niña* tutte le volte che si reinventa: entra nel mondo della finzione e manifesta, attraverso le sue maschere un'insoddisfazione profonda. Eppure, ogni volta, ritorna all'amore inconfessato ma innegabile, quello per il povero Ricardo. L'archetipo sottinteso a questa relazione è evidente, ed è un archetipo caro a Vargas Llosa: chi è la *niña mala* se non un Odisseo della modernità? E chi è Ricardo, se non una Penelope in pantaloni? Non può essere un caso che la gestazione di *Avventure della ragazza cattiva* sia stata coeva alla riscrittura teatrale dell'Odissea da parte di Vargas Llosa – riscrittura che lui stesso ha interpretato, insieme a Aitana Sánchez-Gijón, nel teatro romano di Mérida nell'estate del 2006<sup>21</sup>.

Il gioco dei sessi, delle inversioni e dei riconoscimenti speculari ha raggiunto, in questo romanzo, una vetta ancora ineguagliata: il maschile si è fatto femminile, l'utopia di Gauguin e di Flora si è realizzata. E tuttavia, solo l'incontro delle due metà genera quella palingenesi che il mondo aspetta dopo l'apocalisse della modernità: solo nel definitivo incontro, in extremis, fra la *niña* e Ricardo, sancito dalla morte di lei, la fusione definitiva fra maschile e femminile avviene. Solamente in questa unione definitiva s'incarna l'utopia: e nasce, in essa, una storia che davvero vale la pena raccontare.

## Note

<sup>1</sup> Ci limiteremo al solo ambito della prosa: includere in quest'analisi la produzione teatrale dell'autore amplierebbe eccessivamente gli orizzonti di questo breve studio. Per un'esegesi del teatro di Vargas Llosa in una prospettiva di genere e non solo si veda E. Guichot Muñoz, *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: contra la violencia de los años 80, la imaginación a escena*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2012.

<sup>2</sup> E. Watnicki Echeverría, *La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1993, p. 259.

<sup>3</sup> J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona 1982, pp. 94 e sgg.

<sup>4</sup> Uso ovviamente il termine 'rimozione' nella sua accezione psicanalitica freudiana, nel senso di processo attraverso il quale un impulso o un'idea inaccettabile vengono relegate dal soggetto nell'inconscio.

<sup>5</sup> J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa ...*, cit., p. 94.

<sup>6</sup> X. Moret, *Mario Vargas Llosa: "Mi libro quiere ser la novela de todas las dictaduras"*, «El País» (Madrid), 9 marzo 2000, accessibile alla pagina web: <[http://elpais.com/diario/2000/03/09/catalunya/952567665\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/03/09/catalunya/952567665_850215.html)> (01/2013). Qui e nelle seguenti citazioni, la traduzione è mia.

<sup>7</sup> D. Sommer, *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhethoric in Dominican Novels*, University Press of America, Lanham 1983.

<sup>8</sup> F. Valerio-Holguín, *En el tiempo de las mariposas de Julia Álvarez: una reinterpretación de la historia*, «Chasqui: revista de literatura latinoamericana» (Lima), XXVII, 1, 1998, p. 92.

<sup>9</sup> M. Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid 2000, p. 518. Trad. it. di G. Felici, *La festa del Caprone*, Einaudi, Torino 2000.

<sup>10</sup> R. Mora, "Juego con la búsqueda de lo imposible". *Entrevista a Mario Vargas Llosa*, «El País» (Madrid), 2 abril 2003; accessibile alla pagina web: <[http://elpais.com/diario/2003/04/02/cultura/1049234401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/04/02/cultura/1049234401_850215.html)> (01/2013).

<sup>11</sup> M. Vargas Llosa, *Los hombres-mujeres del Pacífico*, «El País» (Madrid), 4 febrero 2002, accessibile alla pagina web: <[http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207_850215.html)> (01/2013).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> R. Mora, "Juego con la búsqueda de lo imposible". *Entrevista a ...*, cit.

<sup>14</sup> M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Ariel, Barcelona 1997, p. 21.

<sup>15</sup> A. Aparecida de Figueiredo, *La fiesta del Chivo y El paraíso en la otra esquina [sic] de Mario Vargas Llosa: la reescritura de la ficción y de la historia*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», Universidad Complutense de Madrid, X, 30, 2005; accessibile alla pagina web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/fichivo.html>> (11/2010).

<sup>16</sup> L. Quintana Tejera, *Seducción, erotismo y amor en Travesuras de la niña mala, de Mario Vargas Llosa*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», Universidad Complutense de Madrid, XII, 37, 2007-2008; accessibile alla pagina web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/seducci.html>> (01/2013).

<sup>17</sup> L. Bentivoglio, *Intervista a Mario Vargas Llosa*, «La Repubblica», 23 settembre 2006, p. 45; accessibile alla pagina web: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/23/mario-vargas-llosa.html?ref=search>> (01/2013).

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona 1990, pp. 12 e 19. Trad. it. di A. Morino, *La verità delle menzogne: saggi sulla letteratura*, Rizzoli, Milano 1992.

<sup>21</sup> L'opera intitolata *Odiseo y Penélope* debuttò durante il Festival de Teatro Clásico di Mérida (Extremadura), il 3 agosto 2006; venne data alle stampe quello stesso anno, per i tipi di Galaxia Gutenberg.