

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 17 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha L. Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton,
Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi,
Donatella Pallotti, Stefania Pavan, Gaetano Prampolini, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik,
Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli, caporedattore

Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664 - 6616; fax +39 0697253581

email: bsfm@comparate.unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico internazionale

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Maria Teresa Fancelli, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995

Ingrid Hennemann, studiosa

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Mario Materassi, studioso

Murathan Mungan, scrittore

Álvaro Mutis, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Gaetano Prampolini, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Paola Pugliatti, studiosa

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Alessandro Serpieri, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

György Tverdota, Eötvös Loránd University, Budapest

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Abo Akademi of Turku

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 Comparete 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>), 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).

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
I. Teatro, narrativa e modelli classici nell'opera di Mario Vargas Llosa	
<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
II. La poetica del nodo nell'opera artistica e letteraria di Jorge Eduardo Eielson	
<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> Luciano Boi	91
<i>Tracce di Jorge</i> Aldo Tagliaferri	121
<i>Il 'polvo enamorado' in J.E. Eielson (in Primera muerte de María)</i> Gaetano Chiappini	125
<i>Nodi e labirinti nell'opera visiva e poetica di J.E. Eielson</i> Martha L. Canfield	143

III. Due scrittori a confronto

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

Sección española

<i>Dos peruanos ilustres frente a frente</i> Martha L. Canfield	205
--	-----

I. Teatro, narrativa y modelos clásicos en la obra de Mario Vargas Llosa

<i>Vivir, contar, recrear la realidad: coloquio con M. Vargas Llosa</i> José Miguel Oviedo	211
<i>La Chunga de Mario Vargas Llosa: tiempos y perspectivas de la memoria</i> Domenico Antonio Cusato	225
<i>Mitos universales y memoria peruana en la narrativa de Vargas Llosa: Lituma en los Andes</i> Alessandro Rocco	235

<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

Sezione italiana

DUE PERUVIANI ILLUSTRI A CONFRONTO

Martha L. Canfield

Università di Firenze

L'8 marzo 2006, dopo avere espresso le sue ultime volontà con straordinaria lucidità, serenità e generosità nei confronti dei suoi amici e conoscenti, Jorge Eduardo Eielson chiuse gli occhi e si lasciò andare. Per me, che ero stata vicina a lui negli ultimi mesi della sua lunga malattia, è stato insieme un grande dolore e una meravigliosa lezione di vitalità – non è un paradosso – e di profonda spiritualità. Alcuni mesi dopo, nel portare a termine quello che avevamo pianificato insieme, è stato creato il Centro Studi a lui intestato, costituitosi ufficialmente il 6 settembre 2006. Le attività del Centro dovevano essere mirate a diffondere, in primo luogo, la sua opera artistica e letteraria e quella del suo compagno, il pittore sardo Michele Mulas; e in secondo luogo, la cultura latinoamericana e i suoi rapporti con l'Italia e l'Europa. La creazione di un simile centro ebbe subito il sostegno di alcune importanti personalità ed enti culturali: l'Ateneo fiorentino, in particolare mediante il vicerettore Prof. Sergio Givone, e la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze, attraverso la sua direttrice Dott. Floriana Tagliabue; il comune di Firenze e l'allora Assessore Eugenio Giani; l'Ambasciatore della Repubblica del Perù, Carlos Roca Cáceres; gli esperti di arte contemporanea e precolombiana, Proff. Aldo Tagliaferri e Antonio Aimi; il Prof. Luciano Boi, filosofo della scienza e conoscitore dell'opera eielsoniana; l'artista peruviano Fernando de Szyszlo; lo scrittore Mario Vargas Llosa.

Nel primo incontro con quest'ultimo, dedicato a definire alcune caratteristiche del Centro e le prime attività, la disponibilità del futuro Premio Nobel fu totale, illuminante e generosa. E insieme abbiamo deciso di lanciare il Centro con un evento molto speciale: una mostra di Eielson artista, che sarebbe stata la prima a Firenze, e un convegno dedicato all'opera di entrambi, Eielson e Vargas Llosa. Personalmente mi è sempre sembrato molto emblematico l'accostamento di queste due personalità, tutte e due fortemente legate alle radici del proprio paese, il Perù, all'analisi sociale, storica e politica di questa complessa nazione e al fascino per le culture originarie, incaica e preincaiche; essendo però entrambi, nello stesso tempo, decisamente cosmopoliti, cittadini del mondo, attirati dai movimenti culturali europei, oltre che americani, e protagonisti essi stessi di svolte cruciali nell'evoluzione letteraria e artistica del secondo Novecento. Ricordiamo che il primo lavoro di Eielson che rimanda alle culture preco-



lombiane è una piccola scultura – oggi appartenente alla collezione privata di Fernando de Szyszlo – fatta in legno intagliato e bruciato, dal titolo *La porta della notte*, realizzata nel 1948, ossia l'anno in cui Eielson lascia il Perù per sempre, scultura che l'autore stesso ha definito come un omaggio alla Porta del Sole, monumento di una importante cultura preincaica, quella tiahuanaca, sviluppatasi tra l'anno 200 e l'anno 1000 d.C. nella zona del lago Titicaca, tra Perù e Bolivia. Più tardi, ormai in Europa, Eielson comincia a sviluppare almeno due serie di opere che rimandano, anche esse, alle culture precolombiane del Perù: la serie di dipinti astratti intitolati *Il paesaggio infinito della costa del Perù*, realizzati a partire dal 1961 con misti di sabbie provenienti dalla costa di Lima e che lui si era portato dietro senza un progetto definito, e la serie di sculture in stoffa, tensioni, intagli in legno e dipinti rappresentando nodi che lui chiama *quipus*, proprio per fare riferimento agli oggetti caratteristici del sistema di contabilità degli inca. I nodi poi saranno la cifra più caratteristica dell'arte di Eielson e continueranno a tornare sotto diverse forme nella sua opera artistica e infine anche in quella letteraria. L'ambiente sociale e politico del Perù, dalla costa all'Amazzonia, risulta invece argomento presente nei due romanzi scritti da lui: *El cuerpo de Giulia-no* (1971) e *Primera muerte de María* (2002).

Da parte sua Vargas Llosa, dodici anni più giovane di Eielson, inizia la sua narrativa concentrandosi precisamente sull'ambiente sociale di Lima, sulle varie classi sociali, la repressione, la violenza politica. Già i primi racconti pubblicati nella raccolta *Los jefes* (1959) rispecchiano la vita delle classi popolari nella capitale e la psicologia dei gruppi di giovani organizzati in bande con i propri regolamenti etici ma sempre nella soglia tra legalità e delinquenza. Il suo primo romanzo, *La città e i cani* (1963), che gli merita subito un grande apprezzamento almeno in ambito panispanico, descrive con grande efficacia e drammaticità la vita all'interno del collegio militare di Lima Leoncio Prado, nel quale è possibile apprezzare le varie classi sociali che costituiscono l'insieme della popolazione peruviana, come un microcosmo che riflette esattamente il macrocosmo peruviano. Nel secondo romanzo, *La casa verde* (1966, Premio Rómulo Gallegos 1967), situa l'azione a Piura e racconta i conflitti sociali in questa zona marginale del Perù, che lui ha conosciuto bene perché lì era vissuto prima insieme a sua madre e a suo nonno, e nel 1952 con suo zio Luis Llosa, mentre frequentava l'ultimo anno della scuola superiore presso il collegio San Miguel de Piura. Con il terzo romanzo, *Conversazione nella «Cattedrale»* (1969), affronta il tema della dittatura di Manuel A. Odría in Perù (1948-1956) e della violenta repressione, nonché della corruzione che contamina tutte le classi sociali. Come si vede, dunque, anche l'inizio letterario di Vargas Llosa, nonostante le sue appassionate letture di narratori francesi e nordamericani, è legato alla storia e alla configurazione politica e sociale del proprio paese. E poi, se andiamo ancora indietro nel tempo, vedremo che anche lui, come Eielson, aveva sentito subito, ancora giovanissimo, il fascino del passato preispanico del suo paese, e quello

che è stato il dramma della Conquista: in effetti, il suo esordio letterario si era prodotto a soli 16 anni, con la messa in scena di un'opera teatrale a Piura, dove allora risiedeva, dal titolo *La huída del Inca*.

A partire da queste opere iniziali, dove le tematiche di entrambi gli scrittori sono, come si è visto, decisamente legate alle radici peruviane, essi cambiano e aprono i propri orizzonti ad altre realtà. Va sottolineato che, al di là delle tematiche locali, entrambi gli autori hanno dimostrato in quelle prime opere una grande dimestichezza con le tecniche artistiche e narrative più all'avanguardia e si sono provati a sperimentarle nelle proprie strutture letterarie, nonché – nel caso di Eielson – nella composizione artistica. Di Vargas Llosa ricordiamo che a un certo punto trasferisce i suoi interessi nel Brasile per raccontare, nel suo romanzo *La guerra della fine del mondo* (1981), un evento storico della fine dell'Ottocento, la Guerra di Canudos, che coinvolse circa diciassette stati brasiliani; più tardi, ne *La festa del Caprone* (2000), ricrea la situazione di Santo Domingo sotto una delle più famigerate dittature, quella di Trujillo detto appunto il "Caprone" per le sue smanie sessuali; e questa tendenza a cercare gli argomenti per i suoi romanzi, non più nel suo paese, ma ovunque continua fino alla sua ultima opera narrativa, *Il sogno del celta* (2010). Qui viene ricostruita la complessa vicenda di Roger Casement, console britannico nato in Irlanda, resosi famoso per avere coraggiosamente denunciato gli abusi e le atrocità del sistema coloniale imposto nel Congo belga.

«Dalle radici all'impegno cosmopolita»: ecco la ragione del nostro titolo; ecco perché abbiamo pensato il Perù, loro terra d'origine e primo privilegiato contesto della loro opera, come una vera frontiera plurima e aperta al mondo e agli avvenimenti culturali mondiali.

Compatibilmente con l'agenda di Vargas Llosa – da sempre molto impegnata – abbiamo trovato come momento ideale per il convegno i giorni 26-27-28 novembre 2008 e per l'inaugurazione della mostra eielsoniana il 29. E così in effetti è stato fatto. La mostra è stata inaugurata dallo stesso Vargas Llosa e poi è durata tutto il mese di dicembre e la prima settimana di gennaio del 2009.

Il convegno, dal quale è nato questo volume, venne aperto con una pubblica intervista di José Miguel Oviedo, esperto ispanoamericanista e amico fin dai tempi del liceo, a Mario Vargas Llosa. Nelle seguenti sessioni abbiamo avuto relazioni che hanno focalizzato singoli aspetti dell'opera di Eielson, singoli aspetti dell'opera di Vargas Llosa e alcuni studi di confronto tra entrambi. Del primo è stata studiata la sua poetica, come si vede negli interventi di Chiappini, Melis e Tagliaferri; i rapporti tra arte e scienza come ha fatto Boi; e i legami tematici e stilistici tra la sua opera scritta e quella visiva, come ho fatto io stessa e, mediante un suggestivo lavoro video, Antonella Ciabatti. Riguardo Vargas Llosa si è cercato di focalizzare i vari generi letterari da lui coltivati con uguale intensità ed efficacia: il teatro (Cusato), la saggistica (Canfield) e la narrativa, quest'ultima attraverso alcune chiavi di lettura, come la ricreazione di miti classici e precolombiani (Rocco), la testimonianza storica e la prospettiva femminile

(De Sarlo) e il rapporto tra finzione narrativa e verità storica (Febles). Infine, la terza parte dei contributi, formata da studi comparati di entrambi gli autori, è stata composta con lavori che hanno messo a confronto la visione della capitale peruviana fornita da entrambi gli autori nelle rispettive opere (Minardi) e il rapporto tra parola creata e spazio rappresentato (Marcheschi).

Diverse difficoltà ci hanno costretto a rimandare più volte la pubblicazione di questo volume. Ringraziamo quindi l'attuale opportunità fornita dalla nuova collana del nostro Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete e dalla direttrice editoriale, Prof. Beatrice Töttösy.

I

Teatro, narrativa e modelli classici
nell'opera di Mario Vargas Llosa

A COLLOQUIO CON LO SCRITTORE:
VIVERE, RACCONTARE, RICREARE LA REALTÀ*

José Miguel Oviedo

Università della Pennsylvania

JMO: Mario, per cominciare mi piacerebbe farti qualche domanda riguardo al tuo punto di vista sull'opera di Eielson e sulla relazione che vi univa: l'avevi conosciuto a Lima o in Europa? Eravate amici?

MVLL: Prima di rispondere a José Miguel, voglio ringraziare Martha Canfield per aver avuto l'illuminazione di organizzare questo colloquio, per tutti gli sforzi in cui si è prodigata sia per creare la Fondazione Jorge Eduardo Eielson sia perché questo paese a cui Eielson era tanto legato gli tributasse l'omaggio che merita. Grazie anche all'ambasciatore Roca Cáceres per le sue parole, anche se José Miguel Oviedo ci ha appena ricordato che siamo vecchissimi! Io e José Miguel eravamo compagni di scuola al collegio de La Salle, addirittura eravamo compagni di banco. Un giorno mentre spulciavo tra vecchie carte, a casa, mi son ritrovato fra le mani una foto che apparteneva a José Miguel di una regina di bellezza, Ana María Álvarez Calderón, che era stata Miss Perù o Miss Lima¹, con tanto di dedica: «A Mario, il mio compagnuccio di banco, José Miguel Oviedo» [ride]. La preistoria del critico, José Miguel!

Ora, venendo alla tua domanda: non ho conosciuto Eielson prima che lasciasse Lima, e in realtà l'ho conosciuto pochissimo; ci siamo visti un paio di volte in tutta la mia vita, e non abbiamo mai intavolato una lunga conversazione, come invece mi sarebbe piaciuto. L'avevo conosciuto indirettamente, questo sì, perché era membro di una generazione importantissima per il Perù², una generazione di poeti – anche se ne faceva parte anche un pittore – una generazione che ebbe un'influenza enorme nella modernizzazione della letteratura del paese e che annoverò tra le sue fila Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Javier Sologuren, un poeta meno noto ma non meno interessante qual era Raul Deustua, e un pittore, Fernando de Szyszlo. Fui molto amico di tutti loro, anche se erano parecchio più grandi di me, meno che di Eielson; però tramite loro mi giungevano moltissimi aneddoti su di lui, che si era già stabilito in Europa. Era venuto in Europa giovanissimo, ma i suoi amici avevano per lui un grande affetto, una gran devozione, soprattutto Fernando de Szyszlo. Con Fernando de Szyszlo Eielson aveva in comune, oltre all'appartenenza alla stessa generazione, la passione per l'arte, e soprattutto la passione per l'arte preispanica: entrambi erano molto interessati alle culture preispaniche peruviane, ed entrambi furono, fin da giovani, come racconta Szyszlo in un bellissimo



testo inserito nel catalogo della mostra di Eielson qui a Firenze³, collezionisti precoci di arte peruviana antica. Per quanto mi riguarda, conobbi Eielson attraverso letture: cominciai a leggerlo già giovanissimo, e ne avevo grande ammirazione. Ricordo di aver letto, a casa di uno storico con cui lavoravo, una piccola pubblicazione (allora le pubblicazioni erano quasi familiari, piccole e di scarsa circolazione), un poema bellissimo del primo Eielson intitolato *Canción y muerte de Rolando* (1959)⁴, una riscrittura della celebre *Chanson de Roland*; è un poema splendido, e allo stesso tempo costituisce una sorta di manifesto: Eielson e gli altri poeti della sua generazione cominciarono a scrivere in un'epoca in cui in Perù e in America Latina in generale era preponderante una visione molto *costumbrista*, regionalista, non solo in poesia ma anche in generale nella cultura, una cultura contro la quale questo gruppo di poeti si schierava in modo molto critico, e per questo erano accusati di edonismo, di creare una letteratura 'artepurista'. Credo che questo straordinario poema in prosa di Eielson sia una specie di manifesto proprio perché rappresentò un modo di identificarsi con la tradizione occidentale più antica, l'epica cavalleresca medievale; la sua riscrittura vincola e allo stesso tempo identifica il Perù con quella tradizione, che invece la letteratura indigenista, *costumbrista*, regionalista, rifiutava.

Da allora ebbi un grande interesse per la poesia di Eielson e continuai a leggerlo, e come dicevo lo incontrai in almeno due occasioni, ma fu una conoscenza superficiale, sociale; non ebbi mai con lui la conversazione che avrei voluto.

JMO: Anch'io lo conobbi tardi e già in Europa, e non aspiro ad annoverarmi fra i suoi amici più intimi, però devo dire che ci frequentammo con una certa assiduità. Tra la fine degli anni Ottanta e i Novanta c'incontrammo in diverse occasioni; parlavamo di molte cose, e poco a poco scoprivo che tipo di persona era Eielson: un uomo di una curiosità vorace in qualsiasi ambito, dalla scienza al buddismo, dall'arte d'avanguardia a soprattutto, come ricordavi, l'arte precolombiana dell'antico Perù, di cui fu un conoscitore squisito. Non dimenticherò mai una visita che facemmo insieme a Venezia, a un'enorme mostra d'arte maya. Mi fece da guida, perché apprezzava cose sulle quali io forse avrei potuto sorvolare: non i grandi monumenti, i monoliti maya, ma i piccoli gioielli, le decorazioni più minute, le collane, queste cose piccole che lui apprezzava con una finezza incredibile. Conservo di lui un ricordo molto affettuoso e un'enorme ammirazione per il suo sforzo personale.

*Mario, anche se questo dialogo l'abbiamo avuto in diverse parti del mondo, a New York, a Madrid, a Lima, a Ginevra, non ti ho mai chiesto, non so perché, una cosa per cui ho una grande curiosità. Hai scritto quasi una ventina di romanzi, ma il tuo primo libro fu *Los jefes*, del 1959, pubblicato in Spagna: insomma, cominciasti ufficialmente la tua carriera, la tua vita di narratore, con un libro di racconti. Eppure, di racconti non ne hai pubblicati più. Credo che secondo alcuni critici le narrazioni che s'intercalano*

nella storia di *Pedro Camacho ne La tía Julia y el escribidor* (1977) potrebbero essere considerati racconti con una certa autonomia, ma secondo me è un po' forzare i termini della questione: la verità è che non hai scritto altri racconti. La mia domanda è questa: sapendo, come tutti quanti, che sei uno scrittore che ama le costruzioni complesse, la vastità del mondo, la profondità, l'immersione totale che caratterizza il genere del racconto (e a proposito, hai appena pubblicato un libro su Onetti⁵, autore straordinario di racconti, e in quel libro lo dici), conoscendo dunque la tua ammirazione per il genere del racconto, perché non ne hai più scritti né pubblicati?

MVLL: Ho avuto a volte la tentazione di scrivere racconti... ma mi si sono trasformati in romanzi. È quello che mi è successo ad esempio con *Pantaleón y las visitadoras* (1973): doveva essere un racconto lungo, una *nouvelle*, come dicono i francesi, ma alla fine è venuto fuori un romanzo. In alcuni romanzi si ritrovano testi che hanno una certa autonomia e potrebbero essere definiti racconti: uno sicuramente è *La tía Julia*, e lo stesso succede in un testo che è un romanzo sul racconto, *El hablador* (1987). *El hablador* è un romanzo fatto in buona parte a base dei racconti che questo parlatore primitivo racconta in una comunità amazzonica, la comunità *machiguenga*. Lì effettivamente ci sono racconti che sono riscritture di leggende e miti *machiguengas* raccolti non tanto dagli antropologi quanto piuttosto dai missionari domenicani.

JMO: Però sono racconti corali, in realtà...

MVLL: Beh, trasformati in racconti letterari, riscritti... comunque il motivo è stato soprattutto questo: quando mi veniva un'idea per un racconto e mi mettevo a scrivere, di solito questo racconto cresceva, si sviluppava, si moltiplicava e si trasformava in un romanzo.

Vorrei fare una piccola correzione: in realtà il primo genere che ho coltivato non è il racconto, ma il teatro. La mia prima grande passione letteraria è stata il teatro, e dico sempre che se nella Lima degli anni Cinquanta ci fosse stato un movimento teatrale più o meno importante, probabilmente io sarei stato un drammaturgo e non un romanziere. Mi ricordo che andavo ancora a scuola, non so che anno era, ero al terzo o quart'anno delle medie, e venne a Lima una compagnia argentina diretta da Francisco Petrone; allestirono un'opera teatrale che mi causò un'impressione fortissima, la *Morte di un commesso viaggiatore* (1949) di Arthur Miller. Ricordo lo spettacolo al Teatro Segura⁶: la storia era narrata con la libertà e la varietà di prospettiva che fino ad allora avevo visto solamente nei romanzi moderni. Mi parve un genere terribilmente stimolante, e la prima cosa che scrissi, proprio a partire da questa impressione, fu un piccolo testo teatrale che intitolai *La huída del Inca* (1952), e sono sicuro che se a Lima in quegli anni ci fosse stata la possibilità per uno scrittore di teatro di vedere rappresentate le proprie opere, sicuramente sarei diventato soprattutto un drammaturgo. Tuttavia, la vita teatrale di Lima era molto ridotta, quasi inesistente, salvo quando passavano queste compagnie straniere, di solito argentine, alcune spagnole. C'era una scuola nazionale d'arte scenica, ma

aveva un'esistenza sporadica: per cui, scrivere teatro in questo contesto era un'enorme frustrazione, e credo che inconsciamente mi spinsi da solo verso il genere del racconto. Tutti gli scrittori peruviani cominciarono dal racconto, perché i racconti si potevano pubblicare su riviste e giornali; in quell'epoca era molto difficile che ti pubblicassero un romanzo, c'erano poche case editrici, e tra l'altro gli editori non davano credito agli autori latinoamericani perché non avevano un pubblico: menomale che da allora in quest'ambito c'è stato un progresso notevole.

JMO: Permettimi un'osservazione: io mi riferivo a opere tue pubblicate, al tuo primo libro; di fatto, prima de La huida del Inca avevi scritto anche poesia... Comunque è interessante che ci siamo concentrati sul tema del teatro – tra l'altro il primo atto pubblico del convegno del 2008 è stato la rappresentazione de La Chunga (1986). Mi piacerebbe parlare del tema del teatro, della tua relazione con il teatro, che è andata sviluppandosi dopo una lunghissima parentesi, dopo questo testo remoto che è La huida del Inca: a partire dagli anni Settanta nasce in te un marcato interesse per coltivare il genere teatrale, via via con maggiore intensità, e addirittura sei arrivato a fare una cosa che nessuno avrebbe mai detto [MVLL: ...chissà...]: trasformarti in attore, visto che in La verdad de las mentiras (1990), in Odiseo y Penélope (2007) e in Las mil noches y una noche (2009) vai tu stesso in scena insieme a Aitana Sánchez Gijón, attrice spagnola molto nota. In te c'è questo spiccato interesse per il teatro, per creare teatro, che ultimamente integra la tua opera narrativa, e c'è un incrocio, uno scivolamento costante di tematiche personali: il caso de La Chunga è un esempio – La Chunga viene da La casa verde (1966). Tra l'altro, qualche settimana fa ho letto un bellissimo articolo tuo su «El País», su Vanessa Redgrave, attrice che hai visto in scena a Londra in un monologo basato su un'opera di Joan Didion. In quell'articolo celebri la splendida interpretazione di Vanessa Redgrave, e dici una cosa non per la prima volta, però la sottolinei in modo molto intenso e chiaro: tu, che sei un romanziere di grande esperienza e che in diverse occasioni sei addirittura stato un difensore del genere del romanzo, quando ci ripetevano che il romanzo era morto o stava scomparendo, sottolinei l'importanza del teatro e l'enorme trascendenza che ha il teatro, perché il teatro trasforma un testo, lo rende vivo davanti ai nostri occhi. Il romanzo è sempre un'esperienza solitaria, tanto il crearlo come il leggerlo (è difficile che un gruppo di persone si riunisca per leggere un romanzo), mentre riunirsi è una delle conseguenze dell'essere spettatori di teatro. E questo crea immediatezza. C'è una domanda un po' curiosa che certi critici letterari si fanno quando affrontano un'opera teatrale: il teatro è letteratura? Alcuni pensano che sia un genere, una cosa totalmente diversa. Io non appoggio questa teoria, però sì credo che il teatro sia un tipo speciale di letteratura, perché è una letteratura attiva, che si porta in scena, che ha una presenza fisica: i personaggi prendono corpo in mezzo a noi, stanno lì, davanti ai nostri occhi. E poi è una letteratura che ha bisogno di ricorrere ad altri mezzi che non sono letterari: una regia, una scenografia, attori ecc. Insomma,

vorrei spingerti a una riflessione su questo, sulla tua relazione attuale con il teatro, e sulla differenza o coincidenza che riscontri come autore di entrambi i generi, romanzo e teatro.

MVLL: È una domanda interessante, che tra l'altro apre un ventaglio di temi molto ampio. C'è un teatro che non è letteratura, sì, è vero: c'è un teatro che è solo spettacolo. Negli anni Settanta abbiamo vissuto la moda degli *happenings*: gli *happenings* non si potevano definire letteratura, erano un teatro senza testo, basati sull'improvvisazione; era narrazione, ma non era letteratura, non era una narrazione creata con parole. Personalmente preferisco un teatro che abbia un testo più ricco, ma è vero anche che il teatro non è mai solo letteratura: anche nel migliore dei casi, quando un'opera ha come supporto un testo ricco, creativo, questo testo da solo non è sufficiente per fare buon teatro. Il teatro è uno spettacolo condiviso, in cui l'autore è solo un ingrediente di un meccanismo complesso in cui convivono ruoli essenziali come quello dell'autore, del regista, degli attori, e anche tutta l'infrastruttura tecnica, l'illuminazione, il suono, i costumi...: tutto questo fa sì che quest'arte di composizione che è il teatro sia, oltre che letteratura, spettacolo. Ora, cos'ha di così affascinante il teatro per uno scrittore di finzione? Il teatro è la finzione viva. Il teatro è un modo di vivere la finzione: un attore sulla scena entra a far parte di un mondo d'immaginazione, un mondo creato con parole, e durante il tempo che dura lo spettacolo smette di essere quello che era per trasformarsi in personaggio di *fiction*. Vive la *fiction*: per due ore esce da se stesso e s'incarna in un personaggio che i romanzieri creano a base di parole e immaginazione, però che rendono vivo solo indirettamente, attraverso la propria sensibilità e immaginazione. Nel teatro no: nel teatro la finzione si vive sul serio, e finché dura lo spettacolo gli attori sono personaggi di finzione incarnati. Lì si vive, e questa finzione è quel che più si avvicina alla vita reale, non la vita immaginata, la vita inventata, perché questa *fiction* ha, come la vita, la precarietà, la consistenza che dà il fatto che questi personaggi s'incarnino in esseri vivi, che parlano, respirano, soffrono e gioiscono come esseri reali. Vivere la *fiction*, per chi ha passato la vita a creare *fictions*, è un'esperienza unica, un'esperienza impagabile.

In realtà, mai avrei pensato che l'avrei fatto, che sarei salito su un palco. È successo per colpa dell'Italia, lo dico per inciso: qualche anno fa ero a Torino, invitato da Alessandro Baricco. Come sapete Baricco ha fondato lì un'accademia molto particolare, l'Accademia Holden, un tributo a Salinger, al protagonista de *The Catcher in the Rye* (1951). È un'accademia dove si studiano tutte le forme possibili di narrazione, per ragazzi e ragazze che abbiano la vocazione del romanziere, dell'autore di racconti, di sceneggiatore di cinema, radio o televisione. È una scuola molto libera, non è un'istituzione universitaria, disciplinata, rigida, non lo è affatto, e Baricco invita autori di generi diversi perché diano conferenze. Dunque ero là, e non lo vidi, però seppi che Baricco ogni tanto allestiva degli spettacoli in giro per l'Italia che magari qualcuno di voi ha visto⁸, degli spettacoli in cui selezionava testi narrativi che poi leggeva e commentava, di solito insieme

a un'attrice e intercalandoli con numeri musicali. Vidi questo spettacolo in un video che Baricco mi aveva regalato, e mi parve interessantissimo quel che faceva, il modo in cui arricchiva i testi rappresentandoli, commentandoli, e vidi l'enorme interesse con cui queste rappresentazioni erano seguite. Questo video mi dette l'idea di fare qualcosa di simile: raccontai la cosa a un amico spagnolo che è una forza della natura, e lui si mise in moto: convinse il comune di Barcellona, che per il quattrocentenario della prima parte del *Don Chisciotte* (1605) aveva organizzato un anno dedicato al libro, a patrocinare un progetto con queste caratteristiche. Insomma, mi ritrovai dal giorno alla notte a dover realizzare queste vaghe idee che avevo. Per la messa in scena avevo pensato a Aitana Sánchez Gijón, perché è una magnifica attrice oltre che una persona estremamente colta, con una grande passione per la letteratura. Glielo proponemmo e lei accettò, ed è così che mi ritrovai imbarcato in quest'avventura. Alla fine venne fuori una cosa molto diversa. Io avevo pensato di fare quello che aveva fatto Baricco in Italia, ossia letture commentate. Ma il regista che il comune di Barcellona mi aveva messo accanto, un regista catalano molto conosciuto, mi disse: «Una cosa così qui in Spagna non funzionerà mai. La gente morirà di noia se per due ore leggerete dei testi. Non è roba fatta per la mentalità e sensibilità del pubblico spagnolo». Mi disse allora, «Cambiamo l'idea dello spettacolo, mantenendo che lo spettacolo sia fondamentalmente raccontato e interpretato. Montiamo testi brevi, come piccole immagini, e i due attori li raccontano e interpretano scene delle storie che raccontano». E fu proprio così, anche se io, più che in attore, sulla scena mi trasformai in cantastorie. L'esperienza per me fu realmente straordinaria: scelsi cinque poeti che mi piacevano molto, di epoche diverse, di lingue diverse, e ci lavorammo su. *In primis*, fu un'esperienza molto istruttiva: mi resi conto che recitare non ha nulla a che fare con parlare in pubblico. Dare conferenze, pronunciare discorsi, è qualcosa di completamente diverso rispetto a trasformarsi in un personaggio di finzione, smettere di essere quello che uno è e diventare qualcun altro per il tempo della rappresentazione. Lo spettacolo funzionò abbastanza, lo rappresentammo a Barcellona, a Madrid, in Messico, e m'incoraggiò a scrivere un'opera che fosse direttamente narrata a partire da racconti, una riscrittura dell'*Odissea* di Omero, e poi una riscrittura de *Le mille e una notte*, che è un libro sui racconti, sul racconto. Insomma, il grande responsabile del mio debutto sulla scena è Alessandro Baricco. Venne, Baricco, a vedere l'opera a Guadalajara, in Messico, e poi mi disse, «Ma che dici, che ti sei ispirato al mio spettacolo? È una balla, non ci ha assolutamente niente a che fare, sono due cose completamente diverse!».

JMO: È veramente interessante sottolineare che questa rappresentazione scenica con testi altrui che Mario legge, commenta, glossa e poi interpreta in una sorta di scambio in scena con Aitana, ha lo stesso titolo di un suo saggio, La verdad de las mentiras, il che mi porta a formulare un'altra domanda. Abbiamo parlato della tua opera mettendo in relazione romanzo e racconto,

poi teatro e narrazione, e allo stesso tempo saggio, perché La verdad de las mentiras è appunto un saggio. Questo mi suggerisce l'opportunità di commentare insieme a te un aspetto, o piuttosto, un cambio che mi pare d'aver notato nella tua opera narrativa negli ultimi decenni, diciamo a partire da Historia de Mayta (1984), anche se una specie di precedente potrebbe essere già La tía Julia y el escribidor. In questo romanzo, rompi un patto che avevi stabilito con il lettore fin dall'inizio: il patto dell'oggettività. Tu non sei presente nei tuoi romanzi: i tuoi personaggi vivono avventure molto complesse, varie, di diversi toni, ma tu ti mantieni sempre al margine, te ne lavi le mani e li lasci agire. E questa obiettività è una forma d'imparzialità. Eppure, in Historia de Mayta si nota un cambiamento molto interessante: in questo romanzo tu metti in discussione la tua stessa narrazione. Il romanzo stesso comincia ad essere una questione che il proprio testo narrativo si pone. Il tuo realismo, il tuo 'realismo basico' degli inizi, comincia non tanto a svanire, quanto piuttosto a trasformarsi in un tema da esaminare. Possiamo dire che il tuo linguaggio narrativo, il tuo linguaggio di fiction, comincia ad avvicinarsi al linguaggio del saggio, perché ti poni domande, e non solamente riguardo alla scrittura: ad esempio, ne Los cuadernos de don Rigoberto (1997) c'è una serie di interrogativi che hanno a che fare con l'arte, e ancor più in Elogio de la madrastra (1988), ci sono alcuni capitoli che sembrano commenti a pitture concrete, vecchi maestri o autori moderni come Bacon o come il già citato artista peruviano Fernando de Szyszlo. Il romanzo comincia ad avvicinarsi in modo molto curioso al linguaggio del saggio, ma il fatto interessante è un altro: la stessa dinamica si sta sviluppando in generale in buona parte della narrativa europea e americana, ma soprattutto europea. Ci sono molti autori che stanno effettuando questo avvicinamento, proprio come te, e non credo che ci siano influenze reciproche – è semplicemente una coincidenza, direi. Potrei farti molti esempi, tra gli altri W.G. Sebald, ma soprattutto un altro autore molto conosciuto, il sudafricano J.M. Coetzee, che nel romanzo Elizabeth Costello (2003) inserisce testi totalmente saggistici, su tematiche che lo preoccupano particolarmente come i diritti degli animali, i cosiddetti animal rights. Adirittura, questi testi erano già stati pubblicati a parte proprio come saggi.

In alcuni dei tuoi romanzi recenti, Mario, ho notato questa stessa vicinanza, questo stesso avvicinamento al linguaggio saggistico, affrontando temi propri di un saggio, e certo questo ha a che fare con la tua produzione costante in quest'ambito e con i tuoi lavori giornalistici, di reportage, alcuni dei quali raccolti in volumi di saggi, che affrontano tematiche d'attualità, di politica, ecc. Credi che questo avvicinamento esista o si tratta di un mio errore d'interpretazione? T'interessa questo tema? Credi che il romanzo si stia effettivamente avvicinando al saggio?

MVLL: Il romanzo è un genere che si alimenta di tutti gli altri generi: qualsiasi cosa può essere parte integrante di un romanzo – la poesia, il teatro, e ovviamente anche il saggio – e questo non è certo un aspetto che sta sorgendo adesso: c'è dietro una tradizione ricchissima. In tutti i romanzi classici ci sono sempre lunghe digressioni che a volte sono storie

indipendenti, e a volte sono saggi veri e propri. Credo che nel mio caso dipenda fondamentalmente dal tema che si sviluppa nel romanzo: nel caso di *Historia de Mayta* è inevitabile che ci sia questa riflessione, perché il testo parte dal tentativo del personaggio principale, che è anche il narratore, di scrivere un romanzo a partire da un fatto storico che lui sceglie come materia prima della sua finzione. Per questo lungo la narrazione c'è un confronto permanente tra i fatti storici di fine anni Cinquanta e il mondo che il narratore sta inventando a partire da quei fatti. Questo lo porta costantemente a riflettere e a sviluppare quel che almeno in alcuni episodi potremmo chiamare un saggio sul tema della tensione fra finzione e realtà, fra storia e romanzo. Nel caso de *Los cuadernos de don Rigoberto* il personaggio è un intellettuale, e le idee lo interessano molto: nel suo mondo segreto che è poi il mondo del quaderno, dei suoi diari, dà briglia sciolta a questa visione ribelle, anticonformista, apocalittica, che tanto contrasta con la sua vita reale. E tuttavia, non ho mai concepito questo testo come un saggio travestito da romanzo o come un romanzo travestito da saggio. Se lo sembra, è forse per le necessità dell'aneddoto.

Credo che il romanzo non abbia uno spazio che si possa definire come unico, specifico: il romanzo è un genere che si alimenta di tutto ciò che può servire alle sue molteplici finalità, e questa totalizzazione che il romanzo cerca sempre di realizzare, siamo o meno gli autori coscienti degli elementi che di volta in volta usiamo, è sempre in funzione della storia che intendiamo sviluppare. Hai citato alcuni autori che effettivamente usano il saggio come ingrediente fondamentale, soprattutto Sebald, con il tema degli emigranti, ecc. Penso al suo romanzo *Austerlitz* (2001). Lì sì che si può parlare di saggio, soprattutto con le sue riflessioni sull'architettura: l'idea stessa di architettura, le sue critiche all'architettura moderna... Sì, sono saggi: ma sono perfettamente integrati nella personalità del protagonista, che è uno scrittore architetto, e tra l'altro un architetto anticonformista, ribelle, critico...

JMO: Una piccola correzione: è ovvio che questi elementi di saggistica siano presenti nei romanzi fin da tempi antichi; addirittura, nel XIX secolo la riflessione era importante quanto la propria narrazione, il proprio racconto. Quello che sottolineavo è che oggi c'è una specie di confluenza, e che forse quest'elemento ha acquisito una certa notorietà in diverse lingue, in diversi testi. Dunque, siamo passati dal romanzo-racconto al romanzo-teatro, al romanzo-saggio. Quello su cui vorrei riflettere adesso forse ha a che fare con l'idea di romanzo-reportage. Sei diventato un vero reporter, hai scritto tipi diversi di reportage, a volte anche molto lunghi, su luoghi, paesi, dove stanno avvenendo fatti di enorme importanza, di particolare gravità. Quasi esattamente un anno fa ci trovammo a New York: stavamo visitando una piccola mostra, era una mostra documentale, su Van Gogh e la sua relazione con un artista francese, Bernard⁹. Lì, in una pausa della visita, mi hai parlato per la prima volta del progetto narrativo che ti occupa in questo periodo, e che ha a che fare niente meno che con il Congo. Mario è

stato un romanziere per lo più associato, vincolato, afferrato, radicato nella realtà peruviana, ma in alcuni casi si è dato come alla fuga: un esempio cospicuo è *La guerra del fin del mundo* (1981), un altro *La fiesta del Chivo* (2000), che si svolge nella Repubblica Dominicana. Ora sei impegnato in un progetto che ha a che fare con il Congo e con Conrad¹⁰ – Mario è un grande ammiratore di Conrad – perché leggendo la biografia di questo scrittore hai scoperto l'esistenza di un personaggio molto interessante, Roger Casement, che conobbe l'autore all'epoca della stesura del suo celebre *Heart of Darkness* (1902). Stando a quel che mi hai detto, la figura di Casement ti permetterebbe di presentare un'immagine memorabile di un paese colonizzato e della violenza coloniale del re Leopoldo II, quasi un antecedente di Hitler, visto che fece ammazzare milioni di persone. Questo tuo progetto ha a che fare con il Congo di quell'epoca, ma va ricordato che il Congo sta vivendo proprio adesso una situazione di violenza assolutamente infernale¹¹: in questo paese si è istituzionalizzato lo stupro come forma di politica di sterminio. Il Congo belga dell'epoca di Conrad e il Congo dei giorni nostri sembrano essersi avvicinati, e Mario è da poco tornato dopo due settimane di permanenza in Congo per ispirarsi, per avere un'idea di come sia questa realtà, per scrivere un romanzo del quale vorrei che ci parlasse.

MVLL: Beh, sì, l'origine dei romanzi che ho scritto è una faccenda piuttosto misteriosa. È un processo che mi affascina, perché anche se in tanti anni l'ho vissuto molte volte, non ho mai capito con chiarezza come certe esperienze, certe immagini che la memoria conserva, si trasformino all'improvviso in grandi stimoli per inventare una storia. È un processo libero, un processo non deliberato o cercato, spontaneo, in cui chiaramente interviene l'ingrediente del subconscio, la parte più oscura della personalità. È un meccanismo che mi ha sempre intrigato, e in alcuni testi di critica quello che ho cercato di fare è stato proprio ricostruire la genesi di libri come *Madame Bovary* (1856)¹² o *I miserabili* (1862)¹³ di Victor Hugo.

In questo caso effettivamente ho letto una biografia di Conrad, scrittore che ammiro molto, e ho scoperto che l'arrivo in Congo fu per lui un momento molto importante: era la prima volta che aveva il comando di una nave, la prima volta che lo assumevano come capitano. Andò in Congo per lavorarci: l'aveva assunto una compagnia che amministrava l'intera navigazione del paese, una compagnia che apparteneva al re dei belgi, e Conrad andò in Congo pieno di speranze, perché per la prima volta sarebbe stato capitano di una nave. Quando arrivò, la prima persona che conobbe fu un britannico, tale Roger Casement. Roger Casement si trovava in Congo da diversi anni, era arrivato lì giovanissimo, affascinato dall'esempio dei grandi esploratori britannici, Livingstone, Stanley, che se ne andavano su e giù per l'Africa quando l'Africa per il mondo occidentale era ancora un enigma. Le esplorazioni di Stanley, di Livingstone e altri, in Inghilterra generarono un entusiasmo enorme nella gioventù, e molti giovani come questo Roger Casement andarono in Africa proprio per fare gli esploratori, per scoprire il mondo. Casement aveva vissuto fin dal suo incipit la colonizzazione belga, una delle più crudeli, una delle più

vandaliche fra tutte le colonizzazioni europee, soprattutto in Africa. Lui e Conrad divennero molto amici, vissero addirittura insieme; Casement accompagnò Conrad nel suo viaggio a Kinshasa per assumere il comando della nave. Dopo aver realizzato la risalita del fiume Congo, Conrad tornò, si riunì con Roger Casement, e fu allora che avvenne un fatto curioso: Conrad aveva un contratto di cinque anni, ma dopo sei mesi stracciò il contratto, se ne andò dal Congo e non ci rimise più piede. Ovviamente, quel che vide in quei sei mesi fu così terribile che lo costrinse a cancellare il contratto e a scrivere quel libro terribile e straordinario che è *Cuore di tenebra*. Tuttavia, doveva avere un tale terrore di quello che aveva visto che anche se scrisse immediatamente questo romanzo sulle sue esperienze congolese, lo tenne per sé quasi nove anni senza pubblicarlo, per paura delle rappresaglie che questa storia avrebbe potuto scatenargli contro. Beh, ho l'impressione che se non avesse conosciuto Roger Casement e non avesse avuto le informazioni che questa persona aveva – e lui sì che conosceva il Congo profondamente – Conrad non avrebbe mai scritto il suo racconto.

Il personaggio di Casement mi ha affascinato terribilmente: ho scoperto che aveva avuto un ruolo fondamentale nella grande mobilitazione che scosse l'Europa contro le atrocità che si commettevano in Congo in quegli anni, che le informazioni che aveva consegnato al governo britannico erano state fondamentali perché questo assumesse la leadership della campagna che intimava a Leopoldo II di consegnare allo stato belga quel territorio, che era sua proprietà privata (il Congo non era una colonia belga, no, era una proprietà privata del re dei belgi). Casement era stato anche in Perù, non a Lima ma nella selva, a capo di una commissione che le grandi potenze avevano nominato quando si era sparsa la voce delle atrocità che si commettevano nelle piantagioni di caucciù dell'Amazzonia. Casement aveva visitato diverse piantagioni e aveva scritto un memorandum, un libro, in realtà, per il Foreign Office, raccontando quel che aveva visto. Ebbe un ruolo molto importante nell'immensa pressione che si sviluppò in Inghilterra contro i proprietari delle piantagioni di caucciù. I *caucheros* peruviani e colombiani, per maggior sicurezza, avevano registrato le loro compagnie alla borsa di Londra e si sentivano protetti dalla legislazione inglese, ma fu proprio questa la loro condanna: quando Roger Casement e la commissione che lo aveva accompagnato in questo viaggio così inedito per l'Amazzonia raccontarono al mondo i terribili orrori che si commettevano laggiù – castighi fisici, mutilazioni, lavoro in schiavitù, orrori indescrivibili – il governo inglese, rendendosi conto che questi *caucheros* avevano le loro compagnie alla borsa di Londra, chiese conto agli azionisti inglesi. E questi, terrorizzati all'idea di finire in processi penali, vendettero le loro azioni, le svendettero, e rovinarono da un giorno all'altro i *caucheros*, e fra loro il principale *cauchero* peruviano, un personaggio assolutamente romanzesco chiamato Arana. Insomma, il personaggio di Roger Casement è veramente interessantissimo: per questo ho cominciato a leggere, a fare ricerche, e ho scoperto che è ancor più interessante di quanto questi dati indicassero. Quando parti per l'Africa,

Casement era un uomo dell'Ulster, ovvero dell'Irlanda protestante, assolutamente nemica dei nazionalisti irlandesi: era questa la famiglia in cui era nato. Quando parti per l'Africa, era assolutamente convinto della grande avventura della colonizzazione, della politica imperialistica, e andava senza il minimo dubbio alla battaglia africana per porre fine alla tratta degli schiavi e al cannibalismo: erano queste le idee che avevano diffuso Stanley, Livingstone, gli esploratori inglesi. In Africa del sud la realtà gli impone di cambiare totalmente queste idee, e poco a poco, segretamente, Casement stravolge la propria *forma mentis*. Però allo stesso tempo lo fa con enorme discrezione, perché lo avevano nominato console britannico in Congo, ossia rappresentante ufficiale dell'imperialismo, del colonialismo. Segretamente, Casement diventa un nazionalista irlandese, seguendo una logica perfettamente comprensibile: se è male che i belgi abbiano una colonia in Africa, perché non lo è che gli inglesi ne abbiano una in Irlanda? A quell'epoca l'Irlanda era una colonia inglese, no? Ecco quindi che diventa un nazionalista irlandese, segretamente, mentre è diplomatico britannico. Entra in contatto con i nazionalisti irlandesi, è uno dei fondatori dell'IRA, il movimento indipendentista più radicale che fra l'altro promuoveva l'azione armata contro l'Inghilterra, e tutto questo senza smettere di essere un diplomatico britannico. Comincia a vivere una doppia vita, che dev'essere stata terribilmente difficile e tesa per lui: diventa un personaggio enormemente ammirato e rispettato in Europa come voce instancabile contro il colonialismo, i soprusi, gli abusi ai diritti umani; riceve le più alte decorazioni inglesi, e il re addirittura lo fa nobile, diventa Sir Roger Casement. Scoppia la Prima Guerra Mondiale, e un anno e mezzo dopo gli inglesi intercettano sulle coste irlandesi un sottomarino tedesco carico di armi per i nazionalisti irlandesi dell'IRA che preparavano la famosa rivolta di Pasqua a Dublino. E chi portava questo carico di armi di contrabbando? Roger Casement! È uno scandalo enorme: un diplomatico britannico, per di più decorato e fatto baronetto, che lavora per i tedeschi in piena guerra mondiale e che foraggia il nazionalismo irlandese. Casement è trascinato in tribunale come traditore della patria, ed è condannato a morte. E a questo punto avviene un'altra rivelazione sull'identità del personaggio, un uomo dalle molte identità: quando lo condannano a morte, si mobilitano scrittori, intellettuali, politici progressisti, per usare una terminologia contemporanea, tutti a suo favore, chiedendo che la pena sia commutata. Guida il movimento Bernard Shaw; vi partecipano tutti gli scrittori più importanti dell'epoca: Chesterton, Conan Doyle, Conrad, tutti firmano il manifesto chiedendo che gli si commuti la pena, che non lo si uccida; ma il governo britannico gioca un colpo a effetto. Il governo britannico filtra alle redazioni di giornali, ai club, alla Camera dei Lord, a quella dei Comuni, frammenti di una serie di diari si suppone autografi di Roger Casement scoperti da Scotland Yard nell'appartamento del condannato, a Londra. Sono diari che provocano stupore e orrore – bisogna ricordare che siamo ancora in un'Inghilterra puritana, vittoriana. Questi diari, scritti con grande oscenità, con grande volgarità, raccontano di esperienze omosessuali, soprattutto pedofile, con

bambini africani e indigeni della selva, che Roger Casement aveva vissuto e che descriveva appunto con un linguaggio incredibilmente volgare, osceno, sporco. La faccenda provoca uno scandalo maggiore di tutti i precedenti messi insieme. Ci sono intellettuali che ritirano la loro firma dal manifesto, la campagna pro Casement s'inabissa, e lo uccidono. Ancora oggi è vivo il dibattito fra gli storici, e non avrà mai fine, tra chi sostiene che i diari erano stati fabbricati o almeno adulterati dal governo inglese, perché si voleva umiliare chi si opponeva alla guerra, i pacifisti ma soprattutto i collaborazionisti; e chi sostiene che i diari erano autentici. Roger Casement visse non solo una doppia vita, ma una tripla vita: diplomatico britannico, nazionalista irlandese, uomo più che rispettabile nella vita pubblica, e beh, pedofilo e omosessuale nella privata. È un dibattito che non avrà mai fine, sono state scritte decine di libri sull'argomento, e ci sono prove a favore di entrambe le tesi. Un fatto curioso, o quanto meno strano, è che il governo inglese ancor oggi dichiara i diari segreto di stato: nessuno storico ha mai potuto vederli, non sono mai stati studiati. Sono ancora segreto di stato, e ogni tanto il governo inglese rinnova la dicitura: dato che Casement era diplomatico, si dice che avesse a che fare con informazioni sensibili per la sicurezza nazionale, e fin'ora nessuno ha potuto vederli. Si sono diffuse versioni che non si sa fino a che punto siano fedeli o no.

Tutto questo mi ha affascinato, mi ha stimolato, e da un giorno all'altro mi son ritrovato a prendere appunti su Casement e... beh, è già un anno che ci lavoro. Non lavoro a un libro su Casement, ma a un romanzo ispirato a questo personaggio che vive in Africa, in Irlanda, in America Latina, in Amazzonia, sempre in momenti chiave della storia, in momenti di grandi conflitti, di grandi trasformazioni. Casement è stato un testimone straordinario del suo tempo, e per di più un uomo con una vita pubblica molto importante e una vita privata molto segreta. Le testimonianze sono appassionanti, soprattutto quelle di persone che lo avevano conosciuto bene e che rifiutano l'autenticità dei diari: c'è una persona che lavorò con lui a Boma che afferma: «È una tesi completamente stupida, a Boma eravamo duecento bianchi in totale, ci conoscevamo perfettamente, nessuno poteva nascondere nulla, vivevamo praticamente in promiscuità; se Roger Casement avesse fatto un decimo di quello che raccontano i diari, lo avremmo saputo tutti». E aggiunge: «Mai, mai nella vita venne fuori qualcosa del genere a Boma, in tutti gli anni che vivemmo insieme là. Tra l'altro, è impossibile che potesse scrivere con questa volgarità, perché era un uomo educatissimo, correttissimo, era quasi una caricatura la formalità con cui si rivolgeva alla gente, la sua attenzione per l'etichetta e la forma». Cioè, i diari sarebbero stati una calunnia grottesca. I suoi parenti dicono la stessa cosa: «Era l'uomo più puritano del mondo, nel modo di fare, nel modo d'esprimersi: come si può avergli attribuito una cosa così? È una farsa grottesca, no?». E tuttavia, dall'altra parte ci sono degli indizi che dimostrano che non tutto è così categorico. Potrebbe essere successo, ma qui parlo da romanziere, che Casement abbia scritto i diari ma non li abbia vissuti, che questi diari fossero una fantasia, la rivelazione di desideri nascosti, e che il suo modo di 'vive-

re' tali orrori fosse scriverne. Una cosa possibile, non è vero? Come si vede, Casement è un personaggio incredibilmente interessante, e sicuramente il contesto, l'epoca in cui ha vissuto, lo sono persino di più.

JMO: È un tema affascinante; di più, per te che hai una lunga traiettoria come scrittore di narrativa, dove la realtà è sempre sfuggente, è addirittura sconcertante. Può darsi di sì, può darsi di no. Beh, un'ultima, brevissima domanda: stai prendendo appunti o hai già cominciato a scrivere il romanzo, la parte narrativa propriamente detta?

MVLL: Beh, faccio le due cose contemporaneamente. L'ho sempre fatto. Scrivo, prendo appunti, riscrivo, prendo appunti, cambio il progetto... però sono completamente immerso nel romanzo, e finirlo è la mia attività principale.

JMO: Mario, grazie mille per le tue lunghe e circostanziate risposte. E grazie a tutti voi per la vostra pazienza.

Note

* Traduzione e note di Giulia De Sarlo.

¹ Ana María Álvarez Calderón fu la prima peruviana a ottenere un titolo internazionale di bellezza quando, a Miami, venne incoronata Miss America Internazionale 1948.

² Si tratta della Generazione del '50.

³ M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 22-25 (versione originale in ivi, pp. 146-147).

⁴ J.E. Eielson, *Canción y muerte de Rolando*, La Rama Florida, Lima 1959.

⁵ M. Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008.

⁶ Si tratta del teatro Manuel Ascencio Segura, uno dei più importanti di Lima e uno dei più antichi di tutta l'America Latina.

⁷ M. Vargas Llosa, *Vanessa Redgrave*, «El País», 2 novembre 2008, accessibile alla pagina web: <http://elpais.com/diario/2008/11/02/opinion/1225580413_850215.html> (01/2013).

⁸ Si tratta di *Totem, delle lezioni sull'amore per la lettura*, uno spettacolo che Baricco scrisse nel 1998 insieme al regista Gabriele Vacis; trasmesso su Rai 2, lo spettacolo venne promosso anche con una tournée in molte piazze d'Italia. Seguirono un libro pubblicato dalla casa editrice Fandango (1999), due video editi da Rizzoli (2000), e un altro volume per i tipi di Einaudi (2003).

⁹ Oviedo si riferisce a Émile Bernard e alla mostra *Painted with Words: Vincent van Gogh's Letters to Émile Bernard*, esposta presso la Morgan Library & Museum di New York fra il settembre 2007 e il gennaio 2008.

¹⁰ Si tratta del romanzo *El sueño del celta*, Alfaguara, Madrid 2010, all'epoca ancora in fase di elaborazione.

¹¹ Il reportage che Vargas Llosa firmò per «El País» s'intitolò *Viaje al corazón de las tinieblas*, e fu pubblicato su «El País semanal» l'11 gennaio 2009; accessibile alla pagina web: <http://elpais.com/diario/2009/01/11/eps/1231658814_850215.html> (01/2013).

¹² Cfr. M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Taurus, Madrid 1975.

¹³ Cfr. M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, Alfaguara, Madrid 2004.

LA CHUNGA DI MARIO VARGAS LLOSA:
TEMPI E PROSPETTIVE DELLA MEMORIA*

Domenico Antonio Cusato
Università di Catania

Gli studi sulla produzione teatrale di Mario Vargas Llosa sono pochi, dato che la maggioranza dei critici considera questo genere come un'occupazione marginale dello scrittore peruviano. Tuttavia i testi teatrali del nostro autore non sono meno interessanti delle sue opere narrative, poiché mettono in rilievo la sua concezione di cos'è e come si deve costruire un testo letterario.

Come nella maggioranza delle sue *pièces*, anche in questa è l'intreccio con il quale si propone, e non la fabula, quello che dà un autentico valore letterario al dramma e ci permette di fare una serie di considerazioni sulla poetica dell'autore.

Al contrario dei romanzi, dove cerca di rappresentare la realtà quotidiana in modo verosimile, nei suoi drammi Mario Vargas Llosa rimarca che «il teatro non è la vita, bensì il teatro, ossia un'altra vita, quella delle bugie, della finzione»¹. Per questo motivo, esalta la virtù della 'bugia' al di sopra della realtà. La bugia, inoltre, costituisce la base della creazione letteraria; e per l'uomo creare, inventare storie è necessario, tra le altre cose, per placare gli 'appetiti' della fantasia che «[...] oltrepassano sempre i limiti nei quali si muove quel corpo mortale al quale è stata concessa la perversa prerogativa di immaginare mille e una avventure ma esserne il protagonista di appena dieci»².

Questo, come si vedrà, non vale solo per gli uomini di carne e ossa nei testi teatrali di Vargas Llosa, anche i personaggi della finzione (ai quali l'autore concede perfino minori possibilità di quelle che dà alle persone nella vita reale) sembrano cercare la fuga dalla fantasia per sopravvivere. Questo desiderio di costruire storie, dunque, è la molla che dà vita agli avvenimenti sulla scena: vari recuperi del passato da parte dei personaggi (passato arricchito con quello che Vargas Llosa definisce «elemento aggiunto») traducono il desiderio di uscire dal ruolo grigio e marginale riservato loro dal creatore³ permettendo loro di essere protagonisti di avventure mai accadute.

* * *

*La Chunga*⁴ è divisa in due atti e quindici scene (cinque nel primo atto e dieci nel secondo); e ognuna di queste ha un titolo che definisce o commenta qualche volta l'azione, altre volte la prospettiva oppure qualche personaggio.

L'argomento del testo, come si è appena detto, è abbastanza semplice. In una taverna della periferia di Piura, quattro amici – che si autodefini-

scono gli Inconquistabili – giocano a dadi ogni sera. E, come ogni sera, evocano l'episodio di quando Josefino, il più donnaiolo del gruppo, portò alla taverna la sua ultima conquista, per vantarsene con i suoi compagni e presentarla alla Chunga, la padrona del grezzo locale. Quest'ultima, affascinata dalla giovane e bella Mercedes, non si cura di nascondere il suo desiderio di entrare in intimità con l'ingenua ragazza, chiamata Mechita.

Tutti ricordano che, quella sera, Josefino perde ai dadi una grande quantità di denaro e che, avendo notato il debole della Chunga per la ragazza, le propone un affare: per tremila soles, le offrirà Meche per una notte intera.

La Chunga accetta e va con la giovane nella camera di sopra. Quello che succede a partire da questo momento non si saprà mai. L'unica cosa certa è che Meche, da quella notte, scompare per sempre. Quindi nel presente della scena, dopo un tempo indefinito, rievocando l'episodio, ognuno degli Inconquistabili crea la continuazione di quella storia, e la rivive, come se fosse un autentico ricordo, secondo la propria prospettiva individuale, determinata dalle ossessioni personali.

Quando i personaggi tornano dal tempo della memoria al presente dell'evocazione, è l'ora di chiudere il bar. Gli Inconquistabili se ne vanno pensando alla prossima nottata di vagabondaggio da trascorrere nell'osteria di Piura.

* * *

Come si può osservare, si tratta di una storia impostata mediante l'analisi, dove la parte fondamentale non è rappresentata dal 'primo racconto', ma dal 'secondario'²⁵, che consiste nel recupero retrospettivo del passato. In realtà, è paradossalmente in questo secondo piano dove gli Inconquistabili, lasciando il tempo quasi immobile del presente (in cui soltanto si gioca la partita di dadi) e penetrando in quello della memoria, si vedono coinvolti in sequenze di un certo dinamismo.

Inoltre, come si vedrà, la temporalità del presente della scena, già lenta di per sé, in alcuni momenti arriverà fino al punto di bloccarsi per lasciare spazio al tempo soggettivo del ricordo: gli avvenimenti del passato rievocato, che nella mente scorrono in pochi secondi, sulla scena devono essere rappresentati necessariamente secondo il tempo oggettivo degli orologi; di modo che, per esprimere i pochi istanti nei quali si costruisce il ricordo e dare l'idea della rapidità del pensiero rispetto alla temporalità cronologica, è necessario ridurre la velocità di quest'ultima e perfino fermarla. Quindi, nonostante le due ore circa di sviluppo di un dramma si trovino di solito in perfetta sincronia (o, per meglio dire, isocronia) con il tempo dello spettatore, il 'primo racconto' de *La Chunga*, sebbene duri dall'inizio alla fine dello spettacolo, per la sua impostazione strutturale corrisponde in realtà solo ad alcuni minuti del tempo reale.

* * *

A questa opera si può applicare la definizione di 'dramma narrativo', coniata da Gonzalo Torrente Ballester, il quale, riferendosi a *Ana Klei-*

ber di Alfonso Sastre, considerava che «[...] appartiene a quella classe di drammi, tanto usati, che possono giustamente chiamarsi narrativi e che consistono in una narrazione [...] nella quale alcuni momenti [...] invece di essere raccontati, si rappresentano»⁶.

Come in qualunque dramma narrativo, anche ne *La Chunga* si trova l'istanza che rende possibile la drammatizzazione dell'analessi: vale a dire il 'narratore generatore'⁷. Per maggior precisione, nell'opera ci sono una serie di narratori generatori che proiettano nelle scene gli eventi della memoria, ognuno dalla propria prospettiva.

Eppure, la fase analettica non comincia con un ricordo individuale bensì con una scena comune a tutti i personaggi del momento presente. Si tratta del *flashback* collettivo della prima e unica volta in cui Meche appare nella taverna di Piura. Dato che tutti i clienti hanno assistito a questo evento, si può ritenere che la drammatizzazione dell'episodio si verifichi da un approccio obiettivo, sebbene all'inizio sembri rimembrato solo dalla Chunga. Dopo aver evocato l'immagine della giovane e ingenua ragazza attraverso tutta una serie di scherzi e volgarità da parte degli Inconquistabili, nella didascalia l'autore ci comunica che:

*Mentre Josefino fa il brindisi e gli Inconquistabili bevono, entra Meche, con la lentezza e il ritmo di un essere che approda al mondo dalla memoria [...]. La Chunga la guarda arrivare con gli occhi sempre più aperti, più brillanti, però gli Inconquistabili non avvertono la sua presenza. La Chunga invece è adesso concentrata su questa figura con una tale forza che è come se, per lei, l'istante presente perdesse consistenza, si diluise, cessasse. Anche le voci degli inconquistabili si attenuano, si diradano.*⁸

Anche se dalla didascalia sembra che la comparsa di Meche sia percepita solo dalla Chunga, in realtà si tratta solo di un momentaneo sfasamento temporale, che serve per mettere in rilievo il fatto che la taverniera è la prima a recuperare quel ricordo che, con tempi differenti, affiorerà identico nella mente di tutti gli altri personaggi.

La prima battuta dopo la citata didascalia – quella del Mono – ci indica che la visione della scena che il pubblico ha davanti presto farà parte del ricordo di tutti gli Inconquistabili:

IL MONO

Non mi dimenticherò mai la faccia che hai fatto quella volta che venne qui Meche, Chunga, Chunguita. Sei rimasta pietrificata!⁹

Dopo un breve dialogo tra i clienti e la Chunga e preceduta da una nuova didascalia, finalmente comincia la scena della memoria che abbiamo definito collettiva:

Josefino si alza, impercettibilmente e, saltando dal presente al passato, dalla realtà al sogno, si sistema vicino a Meche, alla quale prende il braccio con l'aria di un proprietario.

JOSEFINO

Buona sera, Chunguita. Ti presento Meche.

MECHE (*Tendendo la mano alla Chunga*)

Piacere, signora.

[...]

LA CHUNGA (*Divorandola con gli occhi [...]*)

Così tu sei la famosa Meche. Benvenuta. Credevo che questo qui non t'avrebbe mai portata. Avevo molta voglia di conoscerti.¹⁰

La scena continua con un *flashback* fino alla fine del primo atto, che si conclude con il rassegnato consenso da parte della giovane del patto tra Josefino e la Chunga. I titoli delle cinque scene di questa prima parte ci danno l'idea del progredire dell'azione: *Una partita di dadi* (il frangente da dove parte il recupero del ricordo), *Meche* (l'elemento scatenante della memoria), *Un gallinaccio e tre mangaci*¹¹ (caratterizzazione degli Inconquistabili), *Donnaioli e donne* (caratterizzazione della Chunga e di Meche), *Un pegno* (il noleggiato della giovane).

Quando si alza di nuovo il sipario, il secondo atto inizia con la stessa scena: gli Inconquistabili continuano a giocare ai dadi e la Chunga rimane seduta in disparte sulla sua sedia a dondolo. Ma adesso il tempo dell'azione è di nuovo il presente. Ed è lo stesso Vargas Llosa a sottolinearlo nella prima didascalia affinché il destinatario della sua opera (che evidentemente non è lo spettatore – il quale non può leggere le sue puntualizzazioni – ma il lettore) possa capirlo subito e orientarsi meglio nel continuo viavai temporale della *pièce*: «Quando si alza il sipario la posizione degli attori riproduce esattamente quella dell'inizio del primo atto. Siamo nel presente della storia, molto tempo dopo di quell'episodio di Meche. Gli Inconquistabili giocano a dadi [...]»¹².

In questo secondo atto, l'oggettività della memoria cede il passo al ricordo ricostruito individualmente, cioè alla storia inventata che permette al suo ideatore di essere il protagonista di un'altra avventura, una di quelle 'dieci soltanto' che la vita riserva. Anche nel secondo atto, i titoli delle scene ci guidano (ancora una volta l'importanza della lettura più che della rappresentazione!), facendoci capire come interviene la memoria dei personaggi e quali sono i demoni che la rispolverano e la alterano.

Vediamo le versioni del ricordo e come si presentano.

La prima che appare è quella di José. Come ci indica il titolo della scena (*Il sogno di un guardone*), l'Inconquistabile sogna di aver assistito alla scena d'amore tra la Chunga e Meche, dato che la sua ossessione gli suggerisce che sia questa l'unica evoluzione possibile della storia.

Segue la ricostruzione del ricordo di Lituma, che si sviluppa in due scene, *Ruffianeria* e *Un amore romantico*. L'uomo, innamorato di Meche, ricorda che lui stesso prestò del denaro alla Chunga perché la comprasse da Josefino e la consegnasse a lui. La Chunga, quindi, secondo l'evocazione di

Lituma, si comportò da ruffiana, e lui da eroe romantico, dato che intendeva fuggire a Lima con la giovane per sposarla, sfidando le furie dell'amico.

La terza variante di quel ricordo è quella del Mono. Secondo questa versione, presentata nella scena *Un arrogante briccone*, l'Inconquistabile salì nella stanza della Chunga e, dopo aver raccontato alle due donne come aveva stuprato una bambina, si abbandonò ai piaceri masochisti delle punizioni inflittele da loro.

A quest'ultima versione degli avvenimenti di quella notte, ne segue un'altra che potrebbe corrispondere al ricordo della Chunga. Diversamente dalle altre ricostruzioni, dove l'angolo della prospettiva dei vari personaggi risulta evidente, in questa si può soltanto ipotizzare che la focalizzazione è quella della taverniera per due ragioni: la prima e più evidente è che non ci sono altri personaggi presenti oltre la Chunga e Meche (e, siccome quest'ultima è scomparsa, l'unico testimone di quei fatti rimane la padrona della taverna); la seconda ragione è che c'è una prospettiva tipicamente femminista, visto che la possibile scena d'amore tra le due donne – che comunque si capisce che è accaduta – è irrilevante rispetto al sentimento di complicità che le coinvolge: la Chunga, in effetti, dà consigli e soldi a Meche perché lasci Josefino e scompaia da Piura per sempre.

Da ultimo, abbiamo la versione di Josefino. Questa non ha quasi nessuna relazione con il personaggio di Meche; e il tempo della memoria rimanda a qualche ora dopo riguardo al tempo degli altri evocatori. Di fatti, l'Inconquistabile sale in camera della padrona quando Meche è già andata via. Ciò che Josefino rievoca è la proposta che fece alla Chunga di associarsi con lui per aprire un bordello al posto dello squallido bar. Siccome la donna rifiuta l'accordo, Josefino, infuriato, la obbliga a soddisfare i suoi desideri sessuali, minacciandola con un coltello a serramanico.

* * *

Tuttavia, come il lettore (più dello spettatore) può dedurre, tutte le ricostruzioni della memoria – che sulla scena vengono presentate in sequenza, secondo l'ordine appena illustrato – si sviluppano parallelamente, ognuna nella mente di un determinato personaggio, visto che Meche (l'elemento scatenante) si presenta a tutti nello stesso momento, stimolandoli nello stesso modo.

È l'intuizione diventa evidenza nell'ultimo quadro intitolato *Fine della festa*, che comincia con una scena appartenente al piano analettico e non è altro che la continuazione del ricordo della Chunga. In questo passo, da quanto si può dedurre dalle battute, ci troviamo negli ultimi minuti della notte evocata. Poco prima dell'alba, Meche è sul punto di andarsene. Mentre la saluta, la taverniera le consiglia di scomparire definitivamente dalla città. Quindi il ricordo della Chunga, che era iniziato nella seconda scena del primo atto (*Meche*) e si era concretizzato nell'ottava scena del secondo (*Due amiche*), si conclude adesso, dopo essere stato frammentato dalle varie ricostruzioni degli Inconquistabili, chiudendo il ciclo delle

analessi e dando l'idea di come gli inserimenti degli altri ricordi non fossero interruzioni bensì interferenze di pensieri contigui.

Mi sembra opportuno segnalare che i pensieri dei personaggi non solo sono contigui ma anche ricorrenti. Infatti, l'impostazione del testo teatrale suggerisce che l'episodio dell'evocazione di Meche non sta succedendo soltanto in quella fatidica notte di noia, ma accade tutte le notti, essendo già diventato un rito. E il rito si ripete perché è l'unico ricorso affinché l'immaginazione prenda il volo facendo vivere ad ognuno dei personaggi la realtà che avrebbero preferito. Quello che ci propone l'autore quindi è un episodio paradigmatico di ogni notte di ebbrezza e monotonia che gli Inconquistabili trascorrono nella sudicia taverna suburbana. E le ultime battute del dramma ci confermano che l'opera di Vargas Llosa illustra perfettamente quello che Genette definisce una scena iterativa¹³:

JOSÉ (*Prima di attraversare la soglia, come se ripettesse un rito*)

Chunga, domani mi racconterai quello che successe quella volta con Mechita?

LA CHUNGA (*Chiudendogli la porta in faccia*)

Domandalo a quella là.

Fuori gli Inconquistabili ridono, festeggiando la battuta. La Chunga [...] spegne la lampada [...] si lascia cadere sul letto, levandosi a fatica i sandali..

VOCE DELLA CHUNGA

A domani Mechita.¹⁴

* * *

Il fatto che i ricordi quotidiani si sviluppino in forma sovrapposta, ci fa dedurre che il tempo utilizzato per poterli drammatizzare sulla scena è molto maggiore di quello che sarebbe necessario se la *fiction* potesse seguire fedelmente i ritmi della realtà. Però il tempo minore che dovrebbero occupare le evocazioni non si deve soltanto al fatto che i ricordi, che in realtà sono sovrapposti, vengono rappresentati in sequenza uno dopo l'altro, ma anche al fatto che il vortice della memoria, correndo alla velocità del pensiero, deve includere il tempo cronologico, modulato secondo un ritmo oggettivo molto più lento. Quindi per dimostrare la proporzione tra la temporalità psichica e quella degli orologi, quest'ultima si dovrà fermare per permettere di percepire la velocità della prima.

L'esempio più evidente di questo viene dato nel lungo brano che va dalla scena intitolata *Speculazioni su Meche* (che inizia a pagina 43) fino a quella che ha come titolo *Fantasie su un crimine* (che finisce a pagina 57). Tra queste due scene, se ne inseriscono altre due, *Ruffianeria* e *Un amore romantico*, che occupano le pagine 45-51, e corrispondono, come si è già visto, all'analessi drammatizzata del ricordo di Lituma. Come si ricorde-

rà, prima che cominci il *flashback*, nel tempo presente in cui si sta evocando Meche c'è una discussione tra gli Inconquistabili, durante la quale Lituma ipotizza che la giovane sia scomparsa perché assassinata da Josefino. A questo proposito sono molto chiari i vari interventi di Lituma che – estratti dai relativi dialoghi – riportiamo sotto come un unico discorso.

LITUMA

Volete sapere una cosa? A volte penso che la scomparsa di Mechita è una balla di Josefino [...] Una donna non può dileguarsi così [...] Sai che cosa penso a tratti, Josefino? [...] A volte penso che hai potuto perdere il controllo, amico. Eri geloso perché Mechita aveva passato la notte con la Chunga. Eri furioso, ricordati che ti eri giocato perfino la camicia. Sei tornato a casa che eri una belva. Avevi bisogno di sfogarti. Mechita era lì e fece da capro espiatorio. Facile che tu abbia perso il controllo.¹⁵

Quando si passa dal presente della conversazione appena citata alla scena analettica (rappresentata sulla scena esattamente come Lituma la vive nella sua memoria), abbiamo la ricostruzione di quel ricordo fino al momento in cui Mechita, disposta a seguire l'uomo che la ama alla follia, va a casa sua a preparare la valigia per fuggire con lui. Qui finisce la drammatizzazione di quello che ricorda l'Inconquistabile; ed essa, sulla scena, dura circa dieci minuti, durante i quali il tempo della conversazione tra i clienti si deve per forza fermare. Infatti, tornando al presente della taverna, ritroviamo il dialogo sul possibile omicidio di Meche, che ricomincia come se la scena costruita dalla memoria di Lituma, alla quale abbiamo appena presenziato, non fosse mai stata rappresentata:

IL MONO

Perché no? Lituma ha ragione, può essere stato così. Chiudete gli occhi e immaginate Mechita. Entra veloce in casa guardando da una parte e dall'altra [...].

JOSÉ

Inizia a fare la valigia di corsa [...] col terrore che arrivi il Grande Magnaccio [...].

[...]

LITUMA

In quel momento arrivi tu. Prima che lei finisca di preparare la valigia [...] Le vai addosso brutalmente. Forse con l'intenzione di punirla soltanto. Ma perdi il controllo e la poveraccia ci rimane.¹⁶

* * *

È evidente, dunque, che nell'opera scorrono due tempi fondamentali, con ritmi differenti: il lento presente dell'evocazione e il vertiginoso tempo della memoria.

Quest'ultimo, poiché non è subordinato agli eventi, è come se non facesse più parte della realtà; per questo può avere ritmi plasmabili, essere aperto all'invenzione e permettere l'alterazione o la rettificazione dei ricordi. Per questa ragione, è in questo piano dove i personaggi provano a raggiungere la pienezza: se è vero che «voler essere diversi da quello che si è costituisce l'aspirazione umana per eccellenza»¹⁷, nel tempo della memoria ognuno può esaudire i desideri che inquietano l'esistenza umana, fuggendo da quella realtà che, nell'impedire la realizzazione di tanti sogni, è «la causa dell'infelicità, dell'insoddisfazione e della ribellione dell'uomo»¹⁸.

Note

* Traduzione dallo spagnolo di Alessandra Bertino.

¹ M. Vargas Llosa, *El teatro como ficción*, introduzione a *Kathie y el hipopótamo*, Seix Barral, Barcelona 1983, p. 11. Trad. it. di L. González, *Kathie e l'ippopotamo*, La Casa Usher, Firenze 1987.

² Ivi, p. 10.

³ Sulla problematica unanimiana alla quale, forse inconsciamente, si rifà Vargas Llosa (a proposito del personaggio che cerca di rendersi indipendente dal suo creatore), mi rimetto ai miei lavori *La señorita de Tacna ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa*, «Cultura Latinoamericana», 1-2, 1999-2000, p. 125 e *Scarti temporali e intrusioni metalettiche in Kathie y el hipopótamo di Mario Vargas Llosa*, in D.A. Cusato, D. Iaria, R.M. Palermo (a cura di), *Atti del II Convegno di Studi su Testo, metodo, elaborazione elettronica* (Messina-Milazzo, 18-20 aprile 2002), Andrea Lippolis Editore, Messina 2002, pp. 33-50.

⁴ M. Vargas Llosa, *La Chunga*, Seix Barral, Barcelona 1986. Trad. it. di E. Franco, *La Chunga*, Costa & Nolan, Genova 1987. L'edizione che si utilizzerà in questo lavoro è quella pubblicata dalla stessa casa editrice nel 1990.

⁵ «Qualunque anacronia costituisce, rispetto al racconto in cui s'inserisce – su cui s'innesta – un racconto secondo dal punto di vista temporale, subordinato al primo [...]». Cfr. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972. Trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 96.

⁶ Ho tradotto da G. Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1968, p. 375.

⁷ Quello del 'narratore generatore' è un ruolo che acquisisce qualsiasi personaggio quando, narrando qualcosa (agli altri o, come nel nostro caso, a se stesso), mette in marcia il procedimento della drammatizzazione dell'episodio. Questa categoria «con il suo discorso crea, genera un universo drammatico abitato da altri personaggi dalla condizione 'ontologicamente' distinta». (Cfr. Á. Abuín González, *El narrador en el teatro*, Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1997, pp. 27-28).

⁸ M. Vargas Llosa, *La Chunga*, ed. it. cit., p. 27. Mi sembra opportuno aprire una breve parentesi per sottolineare come Mario Vargas Llosa dimostri una volta di più la sua vocazione narrativa, utilizzando le note non come indicazioni per il direttore di scena ma per creare atmosfere suggestive per il lettore, il suo referente di sempre. In realtà certe immagini non sono rappresentabili, come ad esempio «un essere che viene al mondo dalla memoria» o «come se [...] l'istante presente perdesse consistenza, si diluisse, cessasse» (*ibidem*). Tra i vari dettagli che rivelano la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa, oltre alle note peculiari, menzioniamo anche la descrizione di alcuni personaggi che non appariranno nel testo. Nella spiegazione iniziale di come nella taverna di Piura (presentata in un capitoletto intitolato *La casa della Chunga*, dove ci indica anche che l'ambientazione storica risale al 1945),

Vargas Llosa aggiunge, tra altri dettagli, che «La Chunga ha una cuoca che dorme ai piedi del focolare e un ragazzino che viene di giorno per stare ai tavoli» (ivi, p. 23).

⁹Ivi, p. 27.

¹⁰Ivi, p. 28.

¹¹La Mangacheria è un quartiere di Piura abitato da discendenti degli schiavi africani.

¹²M. Vargas Llosa, *La Chunga*, cit., p. 51. Ed. it. p. 39.

¹³Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 165.

¹⁴M. Vargas Llosa, *La Chunga*, cit., p. 68.

¹⁵Ivi, pp. 43-44.

¹⁶Ivi, pp. 51-52.

¹⁷M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras. Lección inaugural de los Cursos de verano 1989 de la Universidad Complutense de Madrid*, Universidad Complutense, Madrid 1989. Trad. it. di A. Morino, *La verità delle menzogne. Saggi sulla letteratura*, Rizzoli, Milano 1992, p. 12.

¹⁸Ho tradotto da M. Vargas Llosa, *El teatro como ficción*, cit., p. 10.

MITI UNIVERSALI E MEMORIA PERUVIANA NELLA NARRATIVA DI VARGAS LLOSA: *LITUMA EN LOS ANDES*

Alessandro Rocco

Università di Bari

1. *Premessa*

La lettura critica del romanzo di Mario Vargas Llosa *Lituma en los Andes* (*Il caporale Lituma sulle Ande*) che qui intendiamo proporre parte dall'individuazione di un nucleo problematico in esso proposto ed elaborato dall'autore: un interrogativo, posto in modo pressante e angosciante, che riguarda il rapporto delle società moderne con il passato. Un passato che non va inteso come ciò che è stato e non è più, ma al contrario come qualcosa che permane, e che, nonostante ogni tentativo di rimozione, si ripresenta e si ripete come una maledizione o una fatalità¹. Questo concetto veniva così espresso da Vargas Llosa in un'intervista al quotidiano spagnolo «El País»:

Sono i fondi di irrazionalità e violenza, apparentemente invulnerabili alla cultura e al progresso, quelli che a un tratto rompono la superficie della civiltà e scoppiano in paesi che si credevano lontani anni luce dalle società primitive in cui la violenza è a fior di pelle.²

Nei termini di Vargas Llosa, «los fondos de irracionalidad y violencia» sono proprio il retaggio del passato che si ripresenta e rompe la sottile pellicola della civiltà, intesa come il presente che si voleva immune dal proprio passato, anche dove meno ce lo si aspetterebbe.

Per conferire espressione narrativa a tale problematica l'autore ricorre alla forma del mito. Scelta particolarmente adatta allo scopo, dal momento che il mito è al contempo narrazione antica, che si riferisce al *passato* (in particolare nel senso dell'origine), ed è altresì *presente*, in quanto ciclico ritorno che si rivive nel rito. Pertanto, il mito ben può rappresentare ciò che, proveniente dal passato remoto e primitivo, irrompe, o piuttosto ritorna di nuovo nel presente in modo inatteso ma fatale.

Inoltre, il contenuto principale di questa problematica che Vargas Llosa elabora nel suo romanzo coinvolge un altro elemento centrale tanto del mito quanto del rito, ossia il senso e la funzione del sacrificio nell'ambito del sentire religioso e spirituale che è stato proprio di molte civiltà del passato, certamente delle maggiori civiltà dell'America preispanica³, ma anche, come si vedrà, della Grecia antica. Nel quadro di tali ambiti di re-



ligiosità, il sacrificio si intende come momento di un nesso tra la vita e la morte che risulta ineliminabile; un atto non eludibile del dramma della vita, sentito spesso come necessità e destino, per lo più legato ad una colpa. Ma è anche inteso come momento di uno scambio, ossia come offerta per ottenere un beneficio. La nozione di sacrificio rimanda comunque ad un insieme di miti, di concezioni e di rituali – di pratiche religiose e culturali – che hanno al proprio centro un momento terribile e tenebroso, di cui certo non si parla volentieri, in cui la morte prevale e deve prevalere, anche se ciò accade perché la vita trionfi.

Per quanto detto, allora, l'operazione su cui Vargas Llosa imposta il suo romanzo potrebbe essere così riassunta: l'immaginare che il concetto e la pratica del sacrificio, del tributo di sangue da pagare alla terra, possa costituire ancora oggi la motivazione e la spiegazione dell'emergere di violenze che, pur se motivate e spiegate attraverso discorsi di stampo politico e ideologico, si scoprono essere, se meditate con più attenzione, in continuità con il tempo del mito; come retaggio di un passato in cui il mito era presente, con la sua carica di irrazionale e di violenza, e con la sua richiesta ineludibile, sempre ciclicamente reiterata, del rito del sacrificio⁴.

2. *Lituma en los Andes*

Una breve analisi della composizione e della struttura narrativa di *Lituma en los Andes* potrà far emergere i termini in cui tale problematica riflessione viene posta da Vargas Llosa nel suo romanzo.

Esso si presenta come un poliziesco: il protagonista, Lituma, è un caporale della Guardia Civil peruviana, originario di Piura, città della costa a nord del Perù, inviato a Naccos⁵, nella provincia di Huancayo, sulla Sierra centrale. Stando al romanzo, Naccos era stato in passato un importante centro minerario, ma al tempo in cui si svolge l'azione non è che un campo dove alloggiano gli operai di un'impresa che costruisce una strada in direzione di Huancayo. Ha una popolazione prevalentemente maschile, e si trova in una regione accerchiata da Sendero Luminoso. Il caporale Lituma e la guardia semplice che lo accompagna, Tomás, si trovano a dover risolvere il mistero della sparizione di tre persone dal campo. La ricerca della soluzione di questo mistero costituisce la trama principale del romanzo. E tuttavia, la soluzione al mistero è data sin dall'inizio: doña Adriana, un personaggio dall'età indefinibile – ma certo non più giovane – sin dalle prime pagine rivela a Lituma che uno degli scomparsi è stato sacrificato per placare gli spiriti delle montagne che dimorano nella regione⁶, cosa di cui è certa, avendolo letto sulle linee della mano dell'uomo, la sera prima della sua scomparsa. Dunque, l'indagine non è soltanto lo sforzo di svelare qualcosa che è tenuto nascosto, ma anche, e soprattutto, il tentativo di penetrare una realtà incomprensibile, enigmatica, inverosimile: accettare e spiegarsi ciò che a prima vista è tanto assurdo da sembrare persino ridicolo, come il vaneggiare di una vecchia pazza.

Il romanzo si apre con la denuncia della terza scomparsa, che viene fatta da una donna indigena che parla in quechua, lingua che a Lituma fa l'effetto di una 'musica barbara'. Ma non è solo la differenza linguistica a creare l'abissale distanza tra Lituma e il resto della popolazione di Naccos. È innanzitutto un'esplicita diffidenza dei *serruchos*, gli abitanti della sierra, come li chiama Lituma, nei confronti del caporale *costeño*, cui si aggiunge la loro natura particolarmente superstiziosa, dato che credono agli spiriti delle montagne, detti *apu*, capaci di incarnarsi in tori, serpenti e condor, cui lasciano offerte di cibo e di *chicha*. Ed infine, a completare il quadro, v'è la presenza impalpabile e costante dei *senderisti*, per cui Lituma e Tomás vivono nel terrore continuo di un attacco, preda di un tetro fatalismo che a volte si esprime in un franco humour nero.

In questo modo si imposta la situazione su cui si innesta la storia del romanzo, cioè la rappresentazione narrativa della realtà andina dal punto di vista di qualcuno che ne è completamente estraneo (pur essendo costretto a farne esperienza), appartenente a una cultura diversa, con aspirazioni, mentalità e stile di vita che nulla hanno in comune con quanto accade sulla sierra, rappresentata per lo più con un'atmosfera oscura⁷.

Nella struttura generale, il romanzo si divide in due parti: nella prima, agli sviluppi delle indagini condotte da Lituma si alternano cinque episodi che raccontano altrettante azioni di Sendero Luminoso, tre delle quali coinvolgono le tre persone scomparse. Nella seconda parte invece le azioni di Sendero lasciano il posto ad altri racconti inframmezzati alla trama del romanzo, che narrano storie sui *pishtacos* (i vampiri andini)⁸ e sul passato di doña Adriana e di un altro personaggio a lei collegato, Dionisio. Le storie di Adriana e Dionisio sono narrate dalla stessa Adriana, e conducono alla rivelazione del mistero delle sparizioni. Si può dire, dunque, che la prima parte del romanzo corrisponde all'ipotesi politica di soluzione dell'enigma, quella che appare inizialmente più razionale a Lituma e Tomás, mentre la seconda parte ne svela invece la natura mitico-religiosa.

Il rapporto tra gli episodi di violenza politica e l'enigma delle persone scomparse si deve però cogliere a due livelli: prima di tutto, la cosa più ovvia è attribuire le sparizioni proprio alle azioni di Sendero Luminoso. Come detto, Naccos è collocata in zona di emergenza, la presenza dei *terrucos* è palpabile. Quindi Lituma sembra convinto che gli scomparsi siano vittime, o forse che si siano arruolati. In sintesi, Sendero Luminoso funziona nelle indagini di Lituma come una falsa pista di tipo razionale. Ma, ad un livello più profondo, l'esistenza di Sendero è un fatto che appare esso stesso inspiegabile e irrazionale: è l'emergenza di un'enorme carica di violenza, una sorta di lucida follia organizzata, che presenta persino caratteristiche rituali, e che difficilmente può essere compresa se non facendo ricorso a categorie più proprie dell'antropologia che dell'analisi politica⁹. Tanto è così, che nel romanzo la rappresentazione della realtà di Sendero viene a un certo punto abbandonata, per essere implicitamente ricompresa nella rappresentazione della seconda parte, dove prevale l'affiorare di una realtà di tipo mitico e religioso.

Come dicevamo prima, nel romanzo l'indagine di Lituma implica soprattutto che si cominci a considerare possibile ciò che appare incredibile: che davvero gli abitanti di Naccos possano aver sacrificato i tre scomparsi, che davvero credano a certe cose e siano capaci di certi riti, e che davvero Dionisio e doña Adriana li abbiano spinti a ciò. Ma tutto questo si può ritenere possibile soltanto se si possiede una nozione del *sacrificio* in grado di spiegare il senso che esso potrebbe avere per chi lo esegue o lo ordina, cioè attraverso la spiegazione della sua funzione o del suo valore all'interno di una determinata concezione religiosa o credenza. Infatti, per Lituma diventa possibile credere che sia stato compiuto un sacrificio umano soltanto quando incontra un professore universitario danese, profondo conoscitore del passato degli Inca e degli altri popoli da questi sottomessi (come i Chanca e Huanca) che gli spiega il senso che avevano per gli antichi popoli peruviani i sacrifici umani offerti agli spiriti delle montagne. Da questo momento Lituma comincia ad interessarsi alle storie di magia e superstizione popolare, senza più liquidarle con una risata (invero un po' forzata), perché ora può collocarle entro uno schema interpretativo coerente, di carattere storico ed etnologico.

Il superamento di uno stadio iniziale di scetticismo da parte di Lituma non significa, tuttavia, che egli inizi a credere alle storie magiche, ma soltanto che egli comincia a ritenere plausibile e verosimile che i *serruchos* vi credano al punto da poter eseguire un rito sacrificale con una vittima umana. E ciò che gli fa cambiare opinione, come detto, è la scoperta che ciò avveniva già in passato, e che quindi potrebbe tornare ad avvenire. Del resto, la stessa folle violenza di Sendero Luminoso potrebbe avere una spiegazione più convincente grazie al riferimento ad una violenza antica e ancestrale presente nella regione, piuttosto che a motivazioni politiche. E tuttavia, nel romanzo compare un altro agente decisivo per quanto accaduto: la coppia Dionisio-doña Adriana, personaggi che sin dal nome palesemente evocano i miti e le pratiche di culto legate alla religione dionisiaca.

3. *Dionisio e Adriana (Dioniso e Arianna)*¹⁰

In quale senso si può affermare che Vargas Llosa compia un'operazione di riscrittura e adattamento del 'mito di Dioniso' in *Lituma en los Andes*? E a quale scopo, o con quale funzione o valore poetico o narrativo?

Partiamo dalla funzione che ha la coppia 'mitica' nello svolgimento del racconto: sin dall'inizio i due personaggi appaiono detentori di un sapere e forse anche di un potere. Conoscono i segreti, e forse sono anche in grado di manipolare le coscienze degli abitanti del campo. Benché inizialmente essi appaiano agli occhi di Lituma piuttosto come dei ciarlatani, tuttavia egli prova sempre, alla loro presenza, sentimenti di inquietudine e disagio. Ed è che nella rappresentazione che ne fa l'autore, questi due personaggi sono al contempo ridicoli e grotteschi, tenebrosi e pericolosi. La traccia di una loro origine 'mitologica', di un loro potere al di là del normale, è principalmente nell'effetto che suscitano sugli altri, nel timore misto a disgu-

sto che infonde in Lituma la loro presenza, e che lo porta a immaginare e supporre che in sua assenza essi si rendano responsabili di ogni genere di pratiche squallide e sconce.

La riscrittura del mito fatta da Vargas Llosa parte infatti da una coppia di ex-divinità ormai non solo umanizzate, ma anche invecchiate: Dioniso e Arianna non soltanto non sono ascesi al cielo, come altrove si narra, ma invece, divenuti sedentari per stanchezza, sono finiti in un miserabile e tristissimo accampamento di operai, dove gestiscono l'unica bettola del luogo, frequentata da soli uomini, e dove stancamente Dioniso cerca di rallegrare ancora gli animi dispensando *pisco* (grappa) e facendo un po' il pagliaccio. Umanizzazione, degradazione, una certa messa in parodia: è questo il segno della riscrittura del mito nel romanzo, ancor più dell'adattamento agli elementi, per così dire esteriori, che caratterizzano l'ambientazione andina: dagli spiriti delle montagne ai *pishtacos*, alla divinazione attraverso foglie di coca; fino al fatto che nei cortei bacchici che Dioniso ancora animava qualche anno addietro, partecipavano musicisti e danzatori andini, e non certo della Grecia antica. Tuttavia, questi due personaggi non sono degradati o parodiati al punto da non riuscire ancora tenebrosi e oscuri; anche se più che un terrore 'divino' ciò che provocano è un irresistibile disgusto, il senso di nausea per qualcosa che, pur essendo repellente, ha nondimeno un certo potere di attrazione. E in effetti, l'atto che fanno compiere ai lavoratori del cantiere è assolutamente serio: il sacrificio di tre uomini, in cerimonie culminanti in riti di antropofagia. Dunque, dietro la maschera di un omuncolo buffone e grassoccio e di una vecchia strega un po' suonata, si rivelano poi gli aspetti più cupi e terribili del mito e della religione dionisiaca: il rito sacrificale in cui si divora una vittima umana.

La stessa doña Adriana si occupa di esporne la funzione e la ragione: si tratta di una ri-attualizzazione (ma forse è meglio dire della ripetizione) del mito e del rito del sacrificio del Re (di Dioniso stesso, nel mito, dei suoi sostituti umani, nel rito), pratica culturale dei tempi antichi che aveva lo scopo di regolare ed equilibrare i cicli cosmici e agricoli secondo il principio dello scambio: la morte in cambio della fertilità, il sangue dell'uomo come 'offerta' alle forze in grado di restituire fecondità, fertilità, vita. Spiegazione che è in grado di collegare e tenere insieme le pratiche della religione dionisiaca e i sacrifici umani delle civiltà andine preispaniche, quali espressioni di un medesimo sentire religioso, di un analogo sentire il rapporto dell'uomo con il cosmo¹¹.

In questo modo Vargas Llosa esce dai confini della problematica esclusivamente andina, da cui ha preso le mosse, per approdare a una dimensione di carattere più universale e generale: il problema non è il passato andino (intendendo il passato, come dicevamo prima, come ciò che ritorna), ma è il passato dell'uomo in generale, il passato di tutti. E riguardo al presente, non soltanto la violenza scatenatasi sulle Ande, ma quanto di simile accade anche altrove nel mondo.

I miti e i riti di iniziazione, degli dei morenti e ritornanti, sono infatti collegati strettamente alle culture agrarie, ai miti stagionali, al ripetersi

periodico della lotta tra il cosmo e il caos (la lotta tra «la vita e la morte», nelle parole di Adriana) in molte culture antiche. Così, fondandosi proprio su questa constatazione, l'operazione di Vargas Llosa riesce a inquadrare gli eventi che accadono sulle Ande in una problematica universale, basata appunto sul discorso mitico: mostrare come, in particolari situazioni di crisi della civiltà, che non può mai arrivare ad essere perfetta, possano ri-emergere livelli o frammenti di pensiero mitico (sopravvivenze di ciò che si riteneva antropologicamente superato dalla civilizzazione) che trovano una nuova, tragica funzionalità soggettiva e collettiva. Società in preda all'ansia, l'angoscia, l'insicurezza, la precarietà, producono i loro mostri, che sono come fantasmi mitici che ritornano. Va ricordato, infatti, che negli anni in cui usciva il romanzo Vargas Llosa si occupava anche, nei suoi articoli per la stampa, del ritorno della barbarie nel cuore dell'Europa, rappresentata dallo scoppio delle guerre nella ex Jugoslavia. Ed è particolarmente significativo il fatto che l'autore inserisse delle riflessioni sul mito di Dioniso proprio nel quadro di una spiegazione di ciò che stava accadendo nei Balcani:

È il mito della regressione, del ritorno al primitivo e alla barbarie, a quell'irrazionalità che dalla nascita dell'Occidente abbiamo cercato di estirpare e controllare con un esito molto relativo. [...] La civiltà basata sulla ragione ha portato un progresso straordinario e ha significato un passo decisivo nell'umanizzazione della vita. Ma insieme a tutto questo, c'è una sorgente di godimento e del piacere che tale cultura razionale ha prosciugato o indebolito. Da allora abbiamo come nostalgia di quel mondo puramente emotivo e passionale. Nietzsche ne parlò ne *La nascita della tragedia* quando fece la distinzione fra il principio apollineo e quello dionisiaco. L'apollineo è la civiltà, ma rappresenta anche l'autorepressione, una certa automutilazione di quello che la vita ha di selvaggio ed esplosivo. È vero che è una terribile fonte di violenza, ma anche fonte formidabile di godimento e felicità.¹²

Il romanzo non propone comunque un'identificazione assoluta tra la possibilità di una dimensione spirituale e del sacro, e la sua manifestazione nefanda e per così dire 'letterale' (quella del sacrificio umano). Lituma, infatti, alla fine va oltre il suo iniziale scetticismo: vive un'esperienza di contatto ravvicinato con la morte e con le forze naturali che dominano le Ande (è infatti travolto da una valanga – che per altro distrugge l'accampamento – ma rimane illeso). Questa esperienza lo avvicina in qualche modo ad una sensibilità spirituale propria delle Ande: 'sente' la montagna, la sua vita o la sua 'anima', e inoltre gli è grato per avergli risparmiato la vita (come se fosse rinato una seconda volta). Questo fatto fa anche mutare completamente l'atteggiamento degli altri nei suoi confronti: non è più lo straniero di cui diffidare, ma può essere persino uno di loro. E inoltre, questa esperienza sembra donare a Lituma un 'potere' particolare: quello di 'rivedere', come in una visione magica, ciò che è accaduto quando gli

scomparsi sono stati sacrificati (in una originale rielaborazione del momento della 'ricostruzione del delitto', tipico del poliziesco). Dunque, la dimensione spirituale e del sacro non è semplicemente negata nel romanzo. Eppure, esso finisce rivelando come sono culminati i sacrifici, ed allo stesso tempo rivelando la sensazione di ribrezzo che ciò ha lasciato in chi li ha compiuti: l'operaio che racconta a Lituma il pasto umano da lui consumato, sottolinea anche come il sapore della carne umana sia ormai qualcosa di cui non riesce più a liberarsi, come il ricordo di una colpa che lo perseguiterà fino alla tomba.

Ed è proprio questa ripresa 'alla lettera' del mito, in un contesto che non sembrava essergli più proprio (il nostro presente), a costituire una vera e propria rivelazione spiazzante, disarmante. Posta alla fine con grande sapienza narrativa come colpo di scena conclusivo, in essa si cifra il problema individuato all'inizio: se davvero la Storia sia condannata al 'ritorno del mito', nella sua forma terribile di colpa e punizione, all'imposizione di un terribile prezzo di sangue da pagare nella speranza, nella migliore delle ipotesi, di veder rifiorire la vita. E se davvero si dovrà sempre pagare questo prezzo, per quanto estranei ci possiamo sentire a tale eventualità, e per quanto assurda essa possa sembrare.

Note

¹ *Lituma en los Andes* si presenta, dunque, come un romanzo coerente con l'idea di impegno letterario espressa da Vargas Llosa in un'intervista del 1996: «La responsabilità morale dello scrittore è di dar conto dell'imperfezione della vita, di dimostrare che è al di sotto dei sogni dell'uomo, di agitare gli spiriti, di seminare l'insoddisfazione» (M. Vargas Llosa, *Io, liberale impegnato*, «La Repubblica», 2 ottobre 1996). Dunque, con una sfumatura più negativa dell'idea altre volte espressa dall'autore, per cui la capacità della finzione narrativa di produrre verità artistica ha un valore al tempo stesso di compensazione e di stimolo rispetto ad una condizione umana ineluttabile: «Perché la vita reale, la vita autentica, non è mai stata né mai sarà sufficiente per appagare i desideri umani. E perché, senza questa insoddisfazione vitale che le menzogne della letteratura al contempo eccitano e acquietano, non c'è mai un autentico progresso. La fantasia di cui siamo dotati è un dono demoniaco. Sta continuamente lì ad aprire un abisso fra quel che siamo e quel che vorremmo essere, fra quel che abbiamo e quel che desideriamo. Ma l'immaginazione ha concepito un astuto e sottile palliativo per questo 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 gli stessi. In questa ci dissolviamo e ci moltiplichiamo, vivendo molte più vite di quelle che abbiamo e di quelle che potremmo vivere se rimanessimo confinati nel veridico, senza uscire dal carcere della storia» (M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona 1990. Trad. it. di A. Morino, Rizzoli, Milano 1992, pp. 18-19).

² Ho tradotto da R. García, *Vargas Llosa se enfrenta al nacionalismo cultural*, «El País», 11 novembre 1993, p. 28.

³ In proposito, scrive Métraux: «Gli apologeti della civiltà inca – tra cui Garcilaso de la Vega – hanno gettato un pudico velo sui sacrifici umani, che venivano correntemente praticati, sia negandone l'esistenza, sia riducendone l'importanza. [...] Essi immolavano vittime umane ai loro più grandi dei ed alle principali *huaca*. Oltre i sacrifici, che venivano regolarmente compiuti, uomini, ragazze ed in particolare bambini venivano sacrificati ogniqualvolta la protezione divina sembrava necessaria: all'avven-

to di un nuovo inca, allorquando il sovrano era gravemente malato, se una regione era stata scossa da un violento terremoto, se v'era stata un'eclissi di luna o di sole o se qualche calamità minacciava l'impero» (A. Métraux, *Gli Inca*, trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1969, pp. 112-113. Ed. orig., *Les Incas*, Éditions du Seuil, Paris 1962).

⁴ Può essere interessante notare come una tale concezione negativa del mito, piuttosto controcorrente rispetto a modelli letterari in cui invece esso rappresenta occasione di riscatto e rivendicazione della dignità delle culture indigene, trovi riscontro in alcune riflessioni di Walter Benjamin sul mito, così come mette in evidenza Fabrizio Desideri: «Il mito raggela la vita della natura in rapporti atemporali. Il tempo della natura e con esso quello dell'uomo si chiudono *miticamente* nel ciclo della ripetizione. [...] Nel mito, tutto il vivente è stretto nel nesso di colpevolezza: condannato a ripetersi in un ciclo interminabile». F. Desideri, *Apocalisse profana*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 323. Il tempo del mito, spiega Desideri, è per Benjamin ripetizione del 'sempre uguale', e soprattutto, peso dell'irrimediabile 'così fu', 'ciò che è stato il passato'. E se per Benjamin questo tempo del mito, in quanto «immagine di una ripetizione infinita dell'uguale» è come «l'immagine stessa dell'inferno», per Vargas Llosa esso è comunque destinato a tornare anche dove non lo si aspetta, portandosi dietro la ripetizione rituale e necessaria di quel che è la ragione stessa del suo reiterarsi: ossia il momento della morte sacrificale.

⁵ Si tratta di un nome immaginario, calcato sul greco Naxos, ma che risulta anche plausibile come nome andino.

⁶ Può essere interessante qui citare alcune ricerche etnografiche di José María Arguedas riguardo alla religione andina (J.M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México 1975; la traduzione dei brani riportati è mia). In particolare, nello studio della religione nel *departamento* di Ayacucho, realizzato tra gli anni 1952 e 1956, si evidenziano, oltre al persistere di certe forme religiose, anche le trasformazioni, le perdite, le mescolanze. Qui gli 'spiriti' sono chiamati *wamani* e sono relazionati a un mito noto come 'mito di Inkarrí', di cui lo stesso Arguedas raccolse alcune versioni: «I *wamani* esistono, in proprio (come essere e come cosa originale, nostra). Loro sono stati messi (creati) dall'antico Signore, da Inkarrí. Il *wamani* è dunque il nostro secondo Dio. Tutte le montagne hanno Wamani, in tutte le montagne c'è il Wamani» (p. 41). Spiega Arguedas: «La religione cattolica praticata dagli indios è *separata* (separata) dalla religione locale, compie una funzione differente. Il primo Dio è Inkarrí. I Wamani furono creati dall'antico Signore (Dio) Inkarrí, e sono gli dèi secondi. Tuttavia, don Nieves Quispe afferma: "Come era il secondo Dio [...]". Secondo Dio rispetto al Dio cattolico, ma primo Dio, creatore dei *wamani* e di tutte le cose, tra gli dèi indigeni» (pp. 42-43). I miti di Inkarrí raccolti da Arguedas e da altri stabiliscono dunque una separazione tra la gerarchia indigena, Inkarrí creatore e *wamani* secondi, e il Dio cattolico 'dominatore', sovrapposto agli altri. Inkarrí è anche il dio latente, quello che è morto e che deve ritornare, e al suo ritorno si darà il 'giudizio', la riscossa. «I Wamani sono le montagne» prosegue Arguedas, e cita un altro informante che aggiunge: «Il *wamani* è la terra, come se fosse Dio, l'essere dei nostri animali. Tutto procede da lui. Da lui nasce la benedizione di Dio, la vena, l'acqua, vena di Dio» (pp. 45-46). Ma il *wamani* è anche rabbioso, «Può succhiarti il cuore durante il sonno» (p. 46). Don Viviano Wamancha, uno degli informatori di Arguedas, afferma che all'interno di ogni montagna c'è una grande città dove vanno i bambini innocenti ad accudire i fiori, e Arguedas ricorda come, secondo Guamán Poma de Ayala, alle montagne più grandi venissero sacrificati fino a 500 bambini (p. 47). Gli indios di Puquio con cui Arguedas aveva conversato erano convinti di ricevere i doni materiali soltanto dai *wamani*, creati da Inkarrí, i loro dèi autoctoni. L'ordine sociale imperante era spiegato, attraverso il mito di Inkarrí, come sovrapposizione e dominio, e collegato ad una attesa del ritorno dell'antico ordine. Gli indios erano anche consapevoli del fatto che i *wamani* erano i loro dèi esclusivi. Ma, il mito di Inkarrí era, negli anni Cinquanta, quasi del tutto sconosciuto alle generazioni di quarantenni e cinquantenni, nonché ai

più giovani, e i cambiamenti nell'economia di Puquio provocavano profonde modificazioni anche nella cultura e nelle tradizioni.

⁷ Risulterà certamente utile riportare per esteso alcune considerazioni di Vargas Llosa contenute nel prologo al libro: J.M. Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994. Commentando le tesi di Ossio, Vargas Llosa osserva: «La sua tesi è a favore di una futura società in cui, secondo le teorie multiculturali di moda, i quechua e gli aymara del Perù potranno modernizzarsi senza rinunciare alla loro identità culturale – le loro lingue, le loro credenze, i loro costumi, le loro istituzioni –, e ricevere tutti i vantaggi della tecnica, la scienza e l'economia contemporanee, in parità di condizioni con i peruviani occidentalizzati. È questo possibile? Juan Ossio crede appassionatamente di sì, come lo credeva José María Arguedas, il quale scrisse anche pagine molto belle su quest'aspirazione, e io vorrei poter condividere questa nobile convinzione. Ma, molto mio malgrado, devo confessare il mio scetticismo assoluto al riguardo. Francamente, non vedo come potrebbe sussistere una cultura magico-religiosa con la prassi quotidiana di una società industriale moderna. La sopravvivenza del Quechua è senz'altro possibile e magari venisse generalizzata l'educazione bilingue [...] Ma se la società andina si modernizza – anche se continua a parlare il Quechua –, quell'identità culturale conservata fino a oggi grazie al semi-immobilismo storico in cui sfruttamento ed emarginazione hanno isolato il popolo indiano, cambierà inevitabilmente fondo e forma e acquisterà quei tratti comuni che sono, in ogni luogo, quelli della modernità» (pp. 16-17). Una riflessione più ampia su questi temi, e sull'opera e il pensiero di José María Arguedas, si trova in M. Vargas Llosa, *La utopia arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Alfaguara, Madrid 1996.

⁸ Molto ricco di informazioni su questo 'vampiro' succhia grasso è il testo: N. Wachtel, *Dèi e vampiri*, Einaudi, Torino 1993 (ed. orig., *Dieux et vampires. Retour a Chipayay*, Éditions du Seuil, Paris 1992), che riporta anche le varianti regionali del termine con cui viene nominato: *kharisiri*, *nakaq* e *pishtaco*. Etimologicamente derivano, nello stesso ordine, dai termini *kharina*: «tagliare qualcosa con uno strumento affilato»; *nakay*: «tagliare la gola»; *pishtay*: «fare a pezzi, tagliare la gola». Secondo Wachtel questi termini sono da associare al termine *lik'i*, che significa «grasso animale». L'etimologia rimanda dunque ad una figura che 'prende per il collo' e la cui specialità è 'succhiare il grasso' dal corpo umano, stabilendo così l'associazione tra grasso e sangue, che nella cultura andina sembra essere implicita nello stesso nome del dio Viracocha, cui si deve nel mito la creazione dell'ordine del mondo. I termini *wira* e *qocha* in quechua, e *wila* e *qota* in aymara, si possono tradurre come 'mare di grasso' o 'mare di sangue'. Il principio creatore, con la sua connotazione di 'riserva di sostanza vitale' è associato sia al sangue che al grasso, che sono in effetti anche gli elementi principali dei sacrifici e delle offerte destinate alle potenze sacre. Le caratteristiche con cui il *pishtaco* appare nella letteratura etnografica corrispondono esattamente a quelle che gli attribuisce Vargas Llosa nel romanzo: aspetto di uomo bianco o meticcio, carnagione rubiconda (l'albino), uso di polveri magiche fatte di ossa triturate, isolamento nelle grotte e appostamento nei cammini solitari. Anche i sintomi nelle vittime, stanchezza, prosciugamento, anemia e amnesia, e l'uso del grasso, per fondere campane o fabbricare medicinali, sono presi da Vargas Llosa dalla stessa tradizione. In effetti il personaggio del *pishtaco* ha una lunga storia. Non è una invenzione letteraria, bensì una credenza popolare ben radicata tra gli abitanti delle Ande, che negli ultimi decenni del secolo scorso ha conosciuto un grande *revival* anche nella capitale, acquistando nuovi caratteri più adeguati alla modernità. Il tema del *pishtaco* appare, chiaramente identificabile a partire dalla seconda metà del XVI secolo. Il cronista Cristóbal de Molina evoca la grande paura che si diffuse tra gli indigeni delle Ande centrali nella seconda metà del Cinquecento, causata da voci secondo le quali gli spagnoli erano alla ricerca di grasso umano da utilizzare come medicamento per certe malattie; poi, nel corso del tempo, l'identificazione del *pishtaco* con lo spagnolo si è rafforzata. Negli anni Cinquanta del Novecento, José María Arguedas e Efraim Morote Best raccolgono sva-

riate testimonianze riguardanti il *pishtaco*. Ma il tema sembrava più che altro di ordine folcloristico; al massimo alcuni informatori segnalavano qualcuno 'sospettato' di essere un *pishtaco*. Dieci anni dopo, la paura e le voci riferite ai succhiatori di grasso subiscono una recrudescenza, ed anche la figura del *pishtaco* si modernizza. Secondo le indagini condotte negli anni Ottanta, il grasso umano serve a lubrificare le macchine industriali, gli aerei, i calcolatori elettronici, procurando enormi profitti ai trafficanti. Inoltre, ora il *pishtaco* non si accontenta di estrarre il grasso delle vittime, ma commercia anche la sua carne, consumata nei più lussuosi ristoranti di Lima. La paura si diffonde anche nell'ambiente urbano, dove il mostro guadagna in varietà di tratti: ladro, poliziotto, terrorista, militare, violentatore. I *pishtacos* arrivano addirittura a creare vere e proprie organizzazioni, e ricevono ordini direttamente dal Presidente della Repubblica, che cerca grasso umano per pagare il debito estero. È questa la voce che si diffonde nel 1987 ad Ayacucho. Gli abitanti della città, soprattutto delle *barriadas*, organizzano le ronde di difesa e si moltiplicano le aggressioni contro chiunque venga considerato sospetto. La stessa psicosi collettiva invade anche la capitale. Il 30 novembre 1988 si diffonde la notizia che una banda di *gringos* armati si sono introdotti in una scuola allo scopo di rubare gli occhi dei bambini, per rivenderli all'estero. Ormai il *pishtaco* è associato al medico e al traffico di organi per i trapianti, alla tecnologia moderna, ai dollari con cui si concludono gli affari.

⁹ Nel 1983 Vargas Llosa partecipò ad una commissione di indagine che doveva fare luce su un doppio massacro avvenuto nei pressi di Huanta, nella regione di Ayacucho. Nel gennaio di quell'anno gli indios delle comunità di Huanta affrontarono e uccisero sette senderisti, e dopo qualche giorno fecero lo stesso con otto giornalisti recatisi a documentare l'accaduto. Questa la conclusione cui giunse la commissione di cui Vargas Llosa faceva parte, e la stessa versione dei fatti riporta lo scrittore in un articolo apparso sul quotidiano spagnolo «El País», nel 1994. Qui il ricordo di quei fatti è inserito da Vargas Llosa in un discorso che ha per oggetto la dualità culturale del Perù e l'arretratezza delle sue campagne andine. La violenza che vi impera, provenga essa da Sendero o dai contadini che vi si oppongono, si spiega come frutto di questa arretratezza, dell'ignoranza e dell'isolamento. In un articolo del 1983 per il quotidiano spagnolo «ABC», lo scrittore ricorda come i contadini responsabili del doppio massacro rimanessero del tutto impassibili alla notizia di avere ucciso non solo dei senderisti ma anche dei giornalisti. Ricorda come essi raccontassero l'esecuzione con naturalezza, senza pentimento, sorpresi che l'avvenimento suscitasse invece tanto interesse: «Possono capire che cos'è un 'giornalista' i *comuneros* iquichani? Pochissimi in ogni caso, e in modo molto incerto», afferma Vargas Llosa nell'articolo. E più avanti: «Prima di iniziare la riunione del *cabildo* [le autorità locali], dietro consiglio degli antropologi, consulenti della Commissione, io avevo versato acquavite in terra e bevuto in omaggio al monte tutelare, il Rasuwilca, distribuito foglie di coca e cercato di spiegare, mediante traduttori, alle decine e decine di *comuneros* che ci circondavano, che le leggi del Perù proibiscono di uccidere, che per condannare e giudicare ci sono i giudici e per far rispettare le leggi le autorità. E mentre dicevo queste cose e vedevo i loro volti, mi sentivo assurdo e irrealistico come se fossi stato a indottrinarli sull'autentica filosofia rivoluzionaria del compagno Mao tradita dal cane controrivoluzionario Deng Xiao Ping» (M. Vargas Llosa, *Historia de una Matanza*, «ABC», 11 agosto 1983). Si tratta, dunque, di una violenza che secondo Vargas Llosa ha origini e cause più complesse e profonde della sola ideologia politica, come mette in evidenza, nel romanzo, nell'episodio del 'giudizio popolare' nella comunità di Andamarca (*Lituma en los Andes*, cit., pp. 74-86), descritto come un vero e proprio rituale in cui i partecipanti perdono il controllo di sé, e dopo il quale – spiega – «Stanchi, confusi, senza guardarsi in faccia, i vicini si sentivano come dopo la festa del Santo Padrono, dopo aver bevuto tutto quanto si poteva bere, e mangiare, ballare, *zapatear*, litigare, pregare, senza dormire per tre giorni e tre notti, quando facevano tanto sforzo per accettare l'idea che quella grande esplosione di stordimento e irrealità era finita e che dovevano adattarsi alla routine quotidiana. Ma ora provavano ancora più scorcio, un malessere più profondo, davanti ai cada-

veri insepolti, coperti di mosche, che incominciavano a marcire sotto i loro nasi, e le schiene ammassate di quelli che erano stati flagellati. Tutti sentivano che Andamarca non sarebbe mai più stata quello che era stata» (p. 81). Va detto anche, comunque, che Vargas Llosa ha sottolineato in più di un'occasione il rischio, per le democrazie, di giustificare l'abbandono dei principi di legalità e rispetto dei diritti umani in nome della lotta alla violenza e al terrorismo (M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, 3 voll., Seix Barral, Barcelona 1983, 1986, 1990; cfr. vol. 2, pp. 425-428).

¹⁰ Può essere interessante qui ripercorrere alcune delle riflessioni di Károly Kerényi sul mito di Dioniso che mettono in luce il nucleo più profondo del significato del mito, ossia l'idea della rinascita della vita attraverso il passaggio di morte del sacrificio (K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992). Per introdurre la propria ricostruzione del mito, Kerényi si sofferma innanzitutto sul significato nella lingua e nella cultura greca antica dei due termini che si possono tradurre con 'vita': *zoè* e *bios*. Il primo termine significa «vita senza caratterizzazione alcuna», la vita al suo grado zero, irriducibile all'esperienza della morte: una vita *indistruttibile*. Contrariamente, il secondo termine esprime la vita di un individuo, caratterizzata da una propria storia, unica e irripetibile, cui corrisponde la storia della propria morte, altrettanto unica e irripetibile. Per Kerényi, il mito di Dioniso corrisponde al mito della *zoè*, intesa come *vita indistruttibile*. Le prime testimonianze del mito si trovano nella cultura cretese antica. Esse sono legate non alla vite e alla produzione del vino, ma ad una bevanda alcolica ricavata dalla fermentazione del miele. Dunque, lo stato di euforia, coadiuvato dallo stato di ubriachezza, veniva raggiunto inizialmente attraverso il miele. Per Kerényi ciò ha un significato archetipico, fondato anche su basi biologiche: «la *zoè*, oltre al nutrimento, cerca ciò che è dolce, ed in questo si ritrova come potenziata». Il racconto della nascita di Dioniso collegato al mito di un liquore sorto dalla fermentazione del miele, offrì, secondo Kerényi, «lo spunto per dare vita ad un mito della *zoè*, ad una enunciazione con pretesa di verità riguardo alla vita, la quale dimostra la sua indistruttibilità nella fermentazione, anzi addirittura nella putrefazione» (p. 56). Il riferimento al passaggio della *zoè* attraverso la putrefazione richiama l'idea del sacrificio, del passaggio attraverso la morte. Infatti, ricorda Kerényi, al racconto sulla bevanda al miele si collegano altre storie, che riguardano la nascita delle api da un animale morto e la nascita di Orione dalla pelle di un toro usata come otre. Il comune denominatore è la rigenerazione attraverso un passaggio di morte e putrefazione, che si realizza in un otre di cuoio. Kerényi poi collega questi racconti ad un'altra serie di miti, ancora più antica ed estesa geograficamente, che narra la lotta tra un dio e un drago. Secondo la versione greca, la lotta fu tra Zeus e il drago Tifone; per gli ittiti si trattava dello scontro tra un mostro serpentiforme e il loro dio dei fenomeni atmosferici. In entrambi i casi importa sottolineare che il dio è temporaneamente sconfitto: nella versione greca il drago taglia i tendini di Zeus e lo depone in una grotta, nascondendo i tendini (o il membro virile) in una pelle d'orso. Poi, mentre la femmina del drago custodisce Zeus e i tendini (o il membro) a lui strappati, Ermete e Aigipan riescono a ricomporlo, cosicché egli può sconfiggere il drago in un nuovo scontro. Per Kerényi, questo insieme di dati e di tradizioni mitologiche dimostra che Dioniso penetrò in Grecia «al posto di una più antica visione della vita indistruttibile, che in un certo senso, era già lui, solo che non nel segno del vino, bensì in quello del miele [...]». Il segreto della vita, simboleggiato dal miele e dalla sua fermentazione, prese forme religiose che passarono nella religione dionisiaca» (pp. 66-67). Al suo arrivo in Grecia, Dioniso è già contraddistinto da altri segni: egli appare ai greci come dio del vino, del toro e delle donne. Della vite Kerényi sottolinea l'aspetto inquietante, poiché è in grado «con la sua crescita silenziosa e raccolta di diffondere la massima quiete, e con il suo succo che fermenta rapidamente di risvegliare la massima irrequietezza, di rendere la vita così incandescente ed esaltata da far sì che l'essere vivente procuri al suo simile ciò che è assolutamente opposto e inconciliabile con la vita: la morte» (p. 79). L'atto stesso della pigiatura dell'uva, che veniva eseguito per lo più da uomini mascherati da satiri, poteva richiamare il momento dello smembramento di Dioniso: in questo modo il dolore e la morte entrano a far parte, come componenti ineliminabili, del mito e del culto della vita. È anche interessante ricordare,

con Kerényi, una particolare tradizione mitologica greca, in cui si trovano chiari indizi del rifiuto di Dioniso. Infatti, data la sua origine cretese, Dioniso è per i greci un dio che arriva, e spesso le sue sono leggende erranti. Il mito per noi più interessante in questo senso è quello che riguarda l'arrivo di Dioniso al di fuori dell'Attica, cioè a Tebe e a Delfi: «Un mito dell'arrivo, il cui tema fondamentale era la resistenza contro il nuovo culto incompreso, anzi la persecuzione del dio e delle donne che lo veneravano, era diffuso in diverse contrade del continente. [...] Nella parte meridionale e in quella settentrionale della Grecia continentale il culto di Dioniso era un'intrusione» (p. 172). Sia Licurgo che Perseo fanno a pezzi le nutrici di Dioniso durante i loro riti. Secondo un antichissimo culto dionisiaco di Argo, dopo che il rito sacrificale delle nutrici di Dioniso (l'uccisione di un piccolo di animale) venne interrotto in maniera violenta da Licurgo, il dio si rifugiò in mare, dove secondo la versione omerica fu accolto da Teti. Nella periodica esecuzione rituale di questo mito, le donne cercavano il dio come se fosse fuggito, finché non esclamavano che egli aveva trovato rifugio presso le muse. Il sacerdote di Dioniso inseguiva allora le donne con la spada, e poteva uccidere quelle che raggiungeva. Ma in tal caso per il paese era la catastrofe: «gli dèi punivano infatti l'esecuzione realistica di un atto, che doveva essere semplicemente un rito» (pp. 174-175). Un altro mito di arrivo e resistenza proviene dalla Beozia. Qui si narrava che le figlie di Minia opposero resistenza quando Dioniso chiamò le donne alla sua festa segreta sui monti. Per punizione, esse divennero non solo menadi, donne dionisiache, ma anche pazze: trassero in sorte il figlio di una di loro e lo fecero a pezzi, mentre quelle che avevano accolto l'invito del dio sui monti facevano lo stesso con il piccolo di un animale. Per Kerényi, in questi come in molti altri racconti si riscontra il «punto essenziale, che per migliaia di anni rimase il nucleo della religione dionisiaca e il fondamento della sua esistenza», cioè la morte crudele e la riduzione estrema che il dio subiva sotto forma di animale. Dioniso doveva così dimostrare la sua potenza superando la morte e ritornando alla vita, sotto qualunque forma mitologica ciò si esprimesse.

¹¹ Il racconto di Adriana inserito da Vargas Llosa nel romanzo si riferisce ad un rituale 'archetipico', riscontrabile in quasi tutte le culture agrarie più antiche. La scoperta di questo 'mitologema' o 'ritologema' (secondo l'espressione adoperata da Meletinskij) del re-stregone responsabile del raccolto e del benessere della comunità, che viene periodicamente sacrificato e sostituito, si deve allo studioso inglese Frazer (cfr. J. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, II, Princeton UP, Princeton 1890; trad. it. a cura di G. Cocchiara, L. De Bosis, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Bollati Boringhieri, Torino 1965). In questo voluminoso testo, Frazer ricostruisce il 'mitologema' ricorrendo a dati etnologici di provenienze diverse, anche molto distanti tra di loro. Secondo Meletinskij: «Il rinnovamento della dignità regale è inteso da Frazer sullo sfondo dei riti degli dèi morenti e risorgenti, dei riti arcaici di iniziazione. I miti e i riti descritti da Frazer hanno attratto l'attenzione – non solo degli etnologi ma anche degli scrittori – per la problematica della sofferenza umana come cammino verso la morte e il rinnovamento, per il parallelismo tra la vita dell'uomo e quella della natura, per la ciclicità, corrispondente all'idea di un eterno moto circolare nella natura e nell'esistenza umana» (E.M. Meletinskij, *Il Mito, poetica folclore e ripresa novecentesca*, trad. it. di A. Ferrari, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 27. Ed. orig., *Poetika mifa*, Nauka, Moskva 1979).

¹² R. García, *Vargas Llosa se enfrenta al nacionalismo cultural*, cit. Nello stesso articolo, Vargas Llosa scrive così del nazionalismo e della guerra nei Balcani: «Il nazionalismo serbo, che essendo il più potente è quello che produce più danno, non mi sembra peggio del nazionalismo croato o bosniaco. La cosa mostruosa sono i relativi nazionalismi degli uni e degli altri. [...] Il nazionalismo è, da quando è crollato il comunismo, il grande nemico della cultura democratica e della libertà. Bisogna combatterlo, perché si ripresenta con il coltello tra i denti e macchiato di sangue, ma a volte compare con l'aspetto di signori molto civili che danno argomenti molto razionali e che sembrano un modello di discrezione ma che in fondo rappresentano anche quella forza terribile, esclusiva, intollerante e irrazionale che sta dietro il nazionalismo» (trad. mia).

LA SAGGISTICA DI VARGAS LLOSA

Martha L. Canfield
Università di Firenze

Poche volte nella storia letteraria troviamo scrittori capaci di eccellere in diversi campi letterari, con opere memorabili per la forza dei contenuti e per innovare la tradizione letteraria, per l'invenzione di nuove strutture narrative o teatrali, o per le coraggiose trasposizioni della lingua parlata, essendo anche, allo stesso tempo, autori di stimolanti proposte teoriche o di illuminanti analisi di testi propri o altrui. Ancora più raro è che uno scrittore con tante e tali doti sia pure un accanito difensore dei diritti civili e si prodighi a tale scopo nell'attività pubblica e politica. Questo è il caso straordinario di Mario Vargas Llosa.

Lo scrittore peruviano è ormai molto conosciuto in Italia – indipendentemente dal conferimento del Premio Nobel nel 2010 –, essendo tradotti tutti i suoi romanzi e molti dei suoi saggi. Tuttavia resta ancora da scoprire il vasto settore della sua saggistica – teorico-letteraria, storica e politica –, intensamente frequentata da lui, spesso collegata al suo lavoro giornalistico, ma anche a quello dell'insegnamento universitario, sempre intimamente intrecciata con la sua produzione narrativa, come riflessione lucidamente teorica sull'atto creativo proprio e altrui¹.

Nel 1971 – ossia dopo che si era fatto conoscere e apprezzare come narratore con *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1965) e *Conversación en La Catedral* (1969)² –, pubblica due saggi che faranno storia: il primo è una monografia dedicata a Gabriel García Márquez, nella quale propone in primo luogo un'analisi molto documentata e lucida sul percorso creativo del colombiano, dagli inizi fino alla pubblicazione nel 1967 del suo capolavoro *Cien años de soledad*³. L'altro saggio invece, *Historia secreta de una novela*, riguarda la propria modalità creativa e racconta come aveva maturato la storia e poi scritto il suo secondo romanzo, *La casa verde*⁴. Anche se il primo saggio riguarda uno scrittore all'epoca già molto famoso mentre il secondo è autobiografico, entrambi sviluppano una stessa teoria di base che in seguito Vargas Llosa continuerà a sviluppare e ad applicare ad altri narratori: lo stretto rapporto tra vita e racconto letterario – la fatica dell'autore risiede, più che nell'inventare una vicenda, nel mascherare quella autobiografica –, l'importanza della 'realtà' come ambito storico, sociale e personale, la ribellione nei confronti del mondo creato da Dio e la pulsione incontenibile a crearne un altro. Ecco perché parlare dell'opera di García Márquez significa riconoscere come il narra-



tore abbia voluto sostituirsi a Dio e quindi raccontare la «storia di un deicidio»⁵. Come ha ben osservato José Miguel Oviedo, questo primo libro di saggistica di Vargas Llosa, lo dobbiamo considerare un paradigma per il suo rigore, la sua esaustività, la sua passione e insieme obiettività, ma soprattutto perché lì si fa una critica letteraria che è nello stesso tempo autocritica e testimonianza personale. Analizzando l'evoluzione della narrativa di García Márquez, in effetti, Vargas Llosa riesce ad appropriarsi di un'opera altrui per parlare sia di quella che di se stesso⁶. E questo sarebbe stato confermato in tutti i suoi studi di critica letteraria pubblicati negli anni a venire, a cominciare da *La orgía perpetua*, del 1974, dedicato a Flaubert e a *Madame Bovary*⁷, fino ai più recenti dedicati a Victor Hugo⁸, a Borges⁹ e a Juan Carlos Onetti¹⁰.

Nel saggio su Flaubert – che sappiamo essere stato uno dei suoi maestri fondamentali –, mette in evidenza e analizza le quattro varianti del tempo narrativo, distinguendo tra tempo singolare, circolare, immobile e immaginario. Poi si concentra sulla voce narrante e, in armonia con le teorie narratologiche di quegli anni, da Genette a Todorov, a Bachtin, distingue chiaramente tra 'autore' e 'narratore', indicando Flaubert come il primo ad avere avuto coscienza di questa distinzione. Poi stabilisce la differenza fra 'narratore onnisciente' e 'narratore personaggio' e la possibilità di passare senza mediazioni dal primo al secondo e viceversa, così come è possibile passare dalla diegesi al discorso indiretto o indiretto libero; e Vargas Llosa sottolinea come Flaubert si fosse azzardato a praticare queste 'mudas' – questi cambiamenti – per primo, anticipando le novità strutturali degli autori contemporanei.

Infine analizza quello che ritiene il maggior pregio e il segno dell'assoluta originalità di Flaubert: l'«elemento aggiunto». Citando una lettera dello stesso Flaubert a Louise Colet, in cui lo scrittore francese dichiara di essere «divorato da un bisogno di metamorfosi», per cui vorrebbe scrivere su tutto ciò che vede, ma non così come è, bensì «trasfigurato»¹¹, Vargas Llosa deduce che questa frase riassume i due movimenti fondamentali della creazione romanzesca, alla base dei rapporti tra finzione e realtà: prima il narratore osserva la realtà reale (tutto ciò che si vede); poi, dato che questo materiale non può essere raccontato 'esattamente' come è, viene 'trasfigurato'. E conclude con un'affermazione chiave nella sua teoria: il romanziere, spinto da questo doppio movimento, aggiunge qualche cosa alla realtà che ha adottato come materia prima; e questo *elemento aggiunto* produce l'originalità della sua opera, dando autonomia alla realtà fittizia e distinguendola dalla realtà reale¹².

Nel libro dedicato a Victor Hugo e al suo capolavoro *I miserabili*, ossia *La tentación de lo imposible* (2004), Vargas Llosa riprende l'argomento dell'*elemento aggiunto*, che vi riconosce in due tratti fondamentali: lo scorrere tranquillo, molto lento del tempo, e la logorrea o incontinenza verbale dei personaggi, entrambi derivati dal tipo di narratore che emerge dal romanzo victorughiano, narratore assoluto, smisurato più che onnisciente, «l'invenzione più impetuosa del romanzo, il personaggio dalla psicologia

più complessa e dall'atteggiamento più versatile»¹³. Questo narratore, che continuamente si frappone tra i personaggi e il lettore, che interrompe il racconto per pensare, perfino in prima persona, e inserire riferimenti autobiografici, non si distingue facilmente dall'autore; anzi, l'autore, ossia Victor Hugo, pretende che noi li consideriamo una sola cosa. E in questa confusione tra autore e narratore, di cui Victor Hugo non è consapevole, Vargas Llosa riconosce un altro contributo fondamentale di Flaubert al romanzo moderno. Perché anche se *Madame Bovary* venne pubblicato nel 1856, cioè sei anni prima de *I Miserabili*, è stato in realtà il primo romanzo moderno: la ragione è che Flaubert, a differenza di Victor Hugo, fu il primo a notare la differenza di concetto tra 'narratore' e 'autore' e a capire che il narratore è un altro personaggio del relativo romanzo, anzi, è «il più ambiguo dei personaggi creato dall'autore di un romanzo»¹⁴. Così, mentre Flaubert rese invisibile il narratore, Victor Hugo lo mantenne visibile, presente, invadente, ed è per questa ragione che lo dobbiamo considerare l'ultimo dei romanzieri classici. «Se qualcosa distingue il romanziere classico da quello moderno – insiste Vargas Llosa – è proprio il problema del narratore. L'incoscienza o la coscienza con cui lo affronta e lo risolve stabilisce una linea di confine tra il romanziere classico e quello contemporaneo»¹⁵. Flaubert invece rese impersonale il narratore e da allora così ha fatto la maggior parte dei romanzieri.

Ma forse quello che più colpisce nella poetica di Victor Hugo, messa in luce dall'accurata analisi di Vargas Llosa, è l'aspirazione a creare un 'romanzo totale', aspirazione che rivela quella *tentazione dell'impossibile* che dà titolo al saggio, la quale a sua volta rivela la volontà 'decida' del romanziere. E quest'ultima, come si vede in tutta l'opera da Vargas Llosa, già a partire dal suo libro su García Márquez, è tipica del mestiere dello scrittore e non soltanto di Victor Hugo. Di quest'ultimo in particolare, dopo avere adottato l'appellativo di *stenografo*, come lui stesso amava definirsi, ricorda che è «l'ansia totalizzante» a stimolare la sua creazione. A scrittori di questa entità non basta raccontare una storia, ma in quella storia devono essere incorporati tutti gli elementi capaci di rendere la vicenda autosufficiente, dandole una *rotondità compatta*, fino al punto di concentrare un'accumulazione quantitativa tale da sacrificare l'integrazione qualitativa degli elementi della finzione¹⁶. E questa scelta, ci spiega Vargas Llosa, è determinata dalla volontà decida, ossia dal desiderio incontrollabile di imitare il Creatore, inventando una realtà vasta, complessa, numerosa quanto quella creata da Lui, arrivando quindi a sostituirsi a Dio, a essere Dio¹⁷.

Il saggio dedicato a Borges è singolare per varie ragioni, in primo luogo per il tipo di rapporto che riconosce con il grande argentino, diverso se non opposto a quello generato con altri scrittori-modello amati e studiati da Vargas Llosa; in secondo luogo, perché partendo dal contributo essenziale dato da Borges alla letteratura mondiale, Vargas Llosa focalizza un problema centrale della letteratura ispanoamericana rovesciando vecchi – eppure mai scomparsi – luoghi comuni. Il rapporto con Borges – dice

consapevolmente – è l'opposto di quello che lui ha avuto con altri scrittori che l'hanno segnato fin dall'adolescenza: non l'ha mai sentito vicino né il suo è mai stato per lui un esempio da seguire; eppure l'ha sempre apprezzato, e Borges – diversamente da altri – non l'ha mai deluso. I demoni di Vargas Llosa l'hanno spinto a diventare quello che Borges non è mai stato e non avrebbe mai voluto essere, ossia un romanziere (ricordiamo che Borges disprezzava il genere del romanzo), e per di più un romanziere afferrato alla realtà e ossessionato dalla storia. Borges invece, come si sa, ha sempre viaggiato oltre i confini del tempo, cercando soprattutto le costanti dell'essere umano al di là dei condizionamenti storici o sociali. Eppure, malgrado questa diversità di aspirazioni letterarie e questa differenza così radicale di prospettiva, Vargas Llosa riconosce in Borges un pregio fondamentale, che lo colloca tra i primi maestri del nostro tempo. Per lo scrittore latinoamericano lui ha rappresentato la fine di un complesso di inferiorità che – inconsciamente, ben s'intende – impediva di affrontare determinate tematiche, costringendo a chiudersi in un ambito provinciale. Borges ha insegnato ad aprirsi alla cultura universale, come l'ha sempre fatto un europeo o un nordamericano. Prima di Borges, è vero, ci sono stati i modernisti, e in primo luogo Rubén Darío; ma il loro modo di oltrepassare le frontiere aveva del *pastiche* e del frivolo, era un «farfalleggiare superficiale»¹⁸. E prima ancora c'erano stati l'Inca Garcilaso de la Vega e Suor Juana Inés de la Cruz, che avevano avuto la certezza di appartenere alla cultura occidentale per diritto di lingua e di storia, come dimostrano le loro opere. Ma dopo si è diffuso questo "complesso" e questa convinzione – quasi dovere –, secondo cui lo scrittore latinoamericano deve parlare esclusivamente del suo territorio, delle tradizioni locali, della storia immediata. Con Borges l'appartenenza alla cultura occidentale diviene una sicurezza, perché fu lui – sottolinea Vargas Llosa – a fornire la prova che l'appartenenza a questa cultura non toglieva allo scrittore latinoamericano né sovranità né originalità¹⁹.

Nello studio dedicato a Juan Carlos Onetti, *El viaje a la ficción*, del 2008, viene ancora messo in rilievo questo carattere determinante del narratore: la volontà di creare un mondo alternativo al mondo reale, quindi la tentazione di credersi simile a Dio, la pulsione deicida. Nell'opera di Onetti, afferma Vargas Llosa, appare con eccezionale forza e originalità la costruzione di un mondo che, accanto alla 'vita vera', ricrea una vita parallela, di parole e di immagini tanto convincenti quanto false, dove ci si può tuttavia rifugiare per fuggire dai disastri e dalle limitazioni con cui la realtà contrasta i nostri sogni e la nostra libertà. In questo libro Vargas Llosa dedica molte pagine alla situazione politica e alla configurazione sociale dell'Uruguay, per meglio inquadrare l'opera di Onetti nel contesto che senz'altro la condiziona e la stimola. Lo studio del processo creativo di Onetti è accompagnato quindi da un'analisi tanto lucida quanto concisa del processo storico dell'Uruguay. Viene così presentato il drammatico passaggio dalla 'Svizzera d'America' – come veniva chiamata la piccola nazione sudamericana, non per le dimensioni geografiche, ma per l'alto

grado di evoluzione sociale e di benessere –, alla società vittima di una feroce dittatura militare, che nei fatti durò ben tredici anni, dal 1971 al 1984, anche se ufficialmente la presa di potere da parte dei militari venne proclamata nel 1973. La narrativa di Onetti nasce quando l'Uruguay passava ancora per essere una nazione evoluta e felice; eppure Onetti scopre la meschinità di una piccola borghesia che si trascina in un'esistenza senza ideali né sogni; solo più tardi, dopo avere subito egli stesso l'azione repressiva della dittatura e dopo essere stato costretto all'esilio dal quale non volle più tornare, Onetti scrisse opere nelle quali si può leggere una metafora del proprio paese. Ma ricordiamo che tutte le sue storie si svolgono in una città inventata da lui, Santa Maria, nella quale Vargas Llosa trova la riprova di quanto lui ha teorizzato sul potere narrativo: l'opera di Onetti, forse più di qualsiasi altra, dice Vargas Llosa, è concepita e totalmente architettata per illustrare la sottile maniera in cui gli esseri umani costruiscono quella vita parallela, fatta di parole e di immagini insieme false e suadenti, alternativa e preferibile perché fatta da noi. Onetti è per Vargas Llosa un maestro precisamente per la sua capacità di utilizzare la finzione come mondo alternativo. Ecco perché il saggio dedicato a lui l'ha intitolato *Viaggio nella finzione*. E così egli conferma quello che ha meditato ed elaborato fin dalla sua giovinezza: di fronte alla sconfitta che ci impone il quotidiano, la risposta consiste nel fuggire verso un mondo di fantasia, ossia ricorrere alla letteratura.

In seguito Vargas Llosa si è concentrato su un altro autore, già centro della sua attenzione in passato: José María Arguedas, dedicandogli un lungo saggio, *La utopia arcaica*²⁰, nel quale mette a fuoco, oltre all'opera specifica del suo connazionale, una tematica chiave nella storia della letteratura ispanoamericana: l'indigenismo. E mentre la critica in genere ha esaltato il valore della narrativa arguediana, Vargas Llosa mette a confronto con i valori autentici del narratore, la confusione cui la sua ideologia l'ha trascinato, impedendogli di vedere, da una parte, quello che era stato il potere oppressivo dell'impero inca, e dall'altra il rischio di ghettizzare il mondo indigeno a partire dall'esaltazione del passato.

La vastità dell'opera saggistica di Vargas Llosa non si limita alla teoria narratologica e allo studio di grandi narratori. Lui ha studiato anche alcuni poeti, più eccezionalmente dei narratori, ma rivelando in ogni caso una notevole capacità per captare le novità e l'importanza di certe voci emergenti. Così ha fatto con tre voci esemplari della letteratura peruviana: César Moro, Jorge Eduardo Eielson e Carlos Germán Belli.

Del primo si è occupato giovanissimo, quando insieme a Luis Loayza e con la collaborazione di Abelardo Oquendo, pubblicano il primo numero della rivista «Literatura», della quale sarebbero usciti soltanto altri due numeri, tra il 1958 e il 1959, tutti finanziati da Loayza. Nel primo numero Vargas Llosa scrive su César Moro, esaltando in lui, non soltanto la capacità poetica ma soprattutto lo spirito ribelle del surrealismo e l'attenzione del movimento al lato 'oscuro' della coscienza, alla logica dell'inconscio e all'immaginazione onirica.

Di Eielson si è occupato quando, dopo la morte dell'artista, entrò a far parte del Centro Studi Jorge Eielson, come direttore del Comitato scientifico, e quando, come tale, partecipò nell'elaborazione del catalogo che accompagnò la prima mostra eielsoniana a Firenze²¹. In quell'occasione, in un breve ma sostanziale intervento, mise in evidenza l'indifferenza totale di Eielson per la fama e la sua vocazione vitalistica e trascendente. È questo tratto fondamentale del suo carattere quello che l'avrebbe portato a ricreare la vita nella poesia – e nell'arte, ben s'intende – e la poesia nella vita, rendendo per quello la vita una vera 'opera d'arte'.

Di Carlos Germán Belli si è occupato più volte, con articoli pubblicati su riviste e anche introducendo la sua poesia in antologie curate da lui stesso o da altri²², considerando i tratti più salienti e originali del suo linguaggio lirico, come la sua melodrammaticità, il suo «nero narcisismo», il suo humour caustico e la sua prospettiva culturale profonda e coltissima. Egli ha anche sottolineato che il linguaggio di Belli è fatto di strane alleanze, riuscendo a mettere insieme la retorica e la metrica del barocco spagnolo e il gergo popolare di Lima, l'irrazionalità del surrealismo e la sordità della vita dei ceti medi.

Infine la saggistica di Vargas Llosa si è sviluppata in modo straordinariamente vasto e acuto nel settore politico e di attualità, sia attraverso la sua costante attività giornalistica, sia mediante la creazione di specifici volumi o la compilazione di articoli in base a varie tematiche di attualità. Come importante esempio di volume di tema politico, si presenta *Israele/Palestina. Paz o guerra santa*²³, nato da un viaggio fatto dall'autore insieme alla figlia Morgana, fotografa, durato varie settimane tra agosto e settembre del 2005, in Israele, la Striscia di Gaza e nei territori occupati della Cisgiordania. Parlando e intervistando numerosi personaggi, uomini, donne, soldati, padri o madri di famiglia, palestinesi e israeliani, l'autore mette a fuoco uno dei drammi più scottanti della politica attuale e sorprende con quanto lucido dolore arriva alla conclusione – essendo lui, come esplicitamente si dichiara, «un amico di Israele» – che Israele giocherà a suo sfavore se continuerà la politica iniziata da Sharon, anziché seguire la linea di un'apertura agli accordi con i palestinesi. Nell'evocare la «straordinaria epopea dei pionieri sionisti», riflette Vargas Llosa in un articolo del 2002, dopo inserito nel volume:

Quei pionieri arrivarono in quella miserabile provincia dell'impero ottomano che era la Palestina con le mani tese verso gli arabi e con una volontà di pace e coesistenza che diede a Israele una supremazia morale assoluta rispetto alla violenta intransigenza dei suoi nemici; oggi, grazie alla cecità nazionalista e dogmatica rappresentata da politici come Ariel Sharon e Benjamin Netanyahu, tale superiorità si è persa quasi completamente e sempre più si diffonde nel mondo l'immagine che i suoi nemici hanno confezionato per Israele: quella di una potenza colonizzatrice che prolunga, ai giorni nostri, la vecchia tradizione imperialista occidentale.

Neanche quest'ultima affermazione è vera, o almeno non ancora. Perché non lo sia nemmeno nel futuro è imprescindibile che arrivi una

buona volta al tramonto il tempo di Ariel Sharon e cominci quanto prima quello di Amram Mitzna.²⁴

Tra i vari libri che raccolgono la produzione giornalistica di Vargas Llosa, ce n'è uno in particolare che permette di seguire la lunga strada che l'ha portato, fin dai suoi anni giovanili, ad ammirare uno scrittore e pensatore contemporaneo e a sceglierlo come maestro, fino a maturare una posizione critica nei suoi confronti e a distaccarsene, preferendone un altro, inizialmente meno apprezzato proprio per la sua posizione a un certo punto diversa nella politica culturale: parliamo di Jean Paul Sartre e di Albert Camus. Come è noto, entrambi erano militanti di sinistra, si apprezzavano a vicenda e avevano collaborato tra il 1943 e il 1951, anno in cui le divergenze tra di loro divengono inconciliabili, soprattutto dopo la stroncatura fatta da Sartre al libro di Camus *L'uomo in rivolta*²⁵.

Entre Sartre y Camus è stato pubblicato per la prima volta in spagnolo nel 1981²⁶ e raccoglie una serie di scritti pubblicati previamente dall'autore su diversi giornali e riviste lungo un periodo di circa due decenni, tra il 1960 e il 1981, ed è molto importante leggerlo senza dimenticare il contesto storico in cui venne scritto. Il lettore può così constatare con quale intelligenza critica l'autore abbia affrontato temi intramontabili – i rapporti tra letteratura e politica, tra storia e letteratura, tra vita privata e finzione narrativa – e come in certi casi abbia perfino anticipato questioni destinate a tornare di attualità, per esempio l'accettazione della diversità, il multiculturalismo, la globalizzazione.

I ventuno anni che vanno dalla pubblicazione del primo articolo all'ultimo consentono inoltre di osservare come evolve e si modifica la prospettiva d'analisi di Vargas Llosa, il suo giudizio e infine la propria dipendenza come allievo dichiarato sia di Sartre che di Camus. Come lui stesso ci spiega nella premessa al libro, «sotto l'apparente disordine» degli articoli raccolti, dà unità all'insieme la polemica che i due autori francesi sostennero negli anni Cinquanta, nonché la progressiva maturazione del giudizio del peruviano, il quale in principio dava ragione a Sartre ma alla fine ha dato piena ragione a Camus. Tra i due emerge, poche volte ma con notevole intensità, in due articoli su dodici, la figura di Simone de Beauvoir, insieme dolce e forte, oltre che solidamente femminile. E viene fuori anche il grande maestro di Vargas Llosa, Gustave Flaubert, attraverso il travagliato rapporto di Sartre con lui, conclusosi con il monumentale studio – eppure incompiuto – *L'idiota di famiglia*²⁷, dal Nostro considerato un vero fallimento critico. L'articolo intitolato *Flaubert, Sartre e il "nouveau roman"*, dell'ottobre 1974, fu senza dubbio scritto contemporaneamente al saggio dedicato a Flaubert, *L'orgia perpetua*, compendio, come si è visto, delle personali teorie di Vargas Llosa sul rapporto tra vita e letteratura.

Il volume *Tra Sartre e Camus* – nonostante ciò che dice l'autore stesso – può essere letto come un solo saggio, dove vengono esposti e discussi vari argomenti che nel loro insieme riescono a configurare – ancora – una teoria letteraria. Essa, partendo dai maestri immediati Sartre e Camus, insieme a quello senza tempo che è Flaubert e con un riferimento alla Beau-

voir, riflette inoltre le teorie personali di Vargas Llosa, offrendoci un filo conduttore per l'analisi della sua stessa opera. Il primo punto di questa teoria è il rapporto tra letteratura e storia, chiamando così in causa la ragione d'essere della letteratura. «Cosa significa la letteratura in un mondo che ha fame?», si domandava Sartre; e il suo saggio *Che cos'è la letteratura?*, uscito nel 1948²⁸, era stato una drammatica e disillusa riflessione dopo i disastri della Seconda Guerra mondiale. Vargas Llosa non può essere d'accordo: è inutile chiedere alla letteratura – dice – quello che la letteratura non può dare; e non ha dubbi sul fatto che essa possa cambiare la vita, ma lo fa lentamente. Se il romanzo è uno specchio che passeggia lungo la strada, secondo la celebre formula di Stendhal, ogni popolo ha bisogno di una letteratura in cui rispecchiarsi, altrimenti non sa chi è (secondo l'altra celebre formula dello scrittore uruguayano Juan Carlos Onetti). Ma per assumere la propria identità e cambiare ci vuole un tempo che non è facilmente calcolabile. E in questo tempo, si domanda Vargas Llosa, è giusto chiedere allo scrittore del Terzo Mondo che rinunci alla scrittura per assumere compiti socialmente più 'utili'? Lui pensa di no. La creazione ha sempre radici sociali, ma gli effetti sociali che essa prima o poi produce non sono automatici. E la pulsione creativa, quando è autentica, è incontrollabile; essa risponde, come si è visto all'opera dei demoni che assillano lo scrittore, altro filo conduttore del pensiero del peruviano.

I demoni incontrollabili si nutrono in primo luogo del vissuto dello scrittore, materia prima trascesa e sublimata mediante la scrittura, spesso dissimulata attraverso costruzioni complesse, ma altre volte riportata senza maschere. Così avviene nel discusso racconto di Simone de Beauvoir dedicato alla terribile agonia di sua madre, ironicamente intitolato *Una morte dolcissima*²⁹, e a favore del quale Vargas Llosa vuole spezzare una lancia, visto che, in effetti, secondo lui, la letteratura è un mestiere naturalmente impudico. E di questo egli stesso ha dato ripetute prove: da *La città e i cani* a *La zia Julia e lo scribacchino*, fino alla 'ragazza cattiva' del suo penultimo romanzo, consapevole e dichiarata proiezione autobiografica³⁰.

Non è giusto quindi pretendere che l'intellettuale del Terzo Mondo rimuova la sua pulsione creativa, innanzi tutto per rispetto di se stesso, ma anche per il suo popolo. Si domanda Vargas Llosa, citando le riflessioni di Claude Simon: «se un romanziere di colore rinuncia a scrivere i libri che si porta dentro per insegnare l'alfabeto agli scolari della Guinea, cosa leggeranno questi quando l'unico che avrebbe potuto scrivere dei libri nella loro lingua ha rinunciato a farlo?»³¹. È pertanto naturale che Vargas Llosa prenda le distanze da Sartre in questo caso e cominci invece a considerare la posizione di Camus con un'ottica diversa. A metà degli anni '70 Camus diviene per lui, non soltanto la «voce della ragione e della moderazione», ma anche quella «del coraggio e della libertà, della bellezza e del piacere». E considera ingiusto che i giovani lo ritengano meno esaltante e contagioso dei «profeti dell'avventura violenta», quali Che Guevara o Frantz Fanon, perché i valori proposti e difesi da lui sono diventati necessari oggi, «tanto quanto quelli che Guevara e Fanon trasformarono in religione e per i quali sacrificarono la propria vita»³².

Ma anche mantenendo una distanza critica nei confronti del suo vecchio idolo Jean Paul Sartre, l'ammirazione e il legame intellettuale e affettuoso con lui non viene mai meno, come risulta esplicitamente dichiarato alla fine dello splendido articolo *Il mandarino*, scritto nel maggio-giugno del 1980. Chi legge attentamente sia l'uno che l'altro, non può non notare le straordinarie affinità e somiglianze che legano entrambi, a cominciare dal «coraggio di contraddirsi e di rettificare tutte le volte che ritenne di aver avuto torto»³³. E poi (le parole di Vargas Llosa su Sartre le possiamo applicare a lui), «la sua condizione di franco tiratore, la sua indipendenza di criterio, la sua vigile disponibilità, la sua imprevedibilità, il suo anticonformismo militante»³⁴. Diciamo anche, e ormai per avviarci alla conclusione, che né la destra né la sinistra sono riuscite a 'ufficializzare' Sartre, e per questo l'hanno attaccato, così come non sono riuscite a ufficializzare Vargas Llosa e per questo ancora l'attaccano, perfino certe volte con astio e virulenza.

Eppure, al di là della cecità di certe voci critiche, e al di là delle ragioni che abbia avuto l'Accademia Svedese per conferirgli il Premio Nobel, il più prestigioso dei premi letterari internazionali, non c'è dubbio che l'opera di Vargas Llosa ha fondato una letteratura, creativa e critica, immaginativa e analitica, che fa sognare e fa risvegliare la coscienza; un'opera, infine, che non può che continuare a crescere nella memoria degli anni a venire.

Leggere Vargas Llosa – tutta la sua vastissima opera – significa intraprendere un cammino lungo, non facile, ma alla fine illuminante e decisamente formativo. E leggerlo significa anche imparare a conoscerlo e ad amarlo come un grande maestro dei nostri giorni, instancabile, lucido e coraggioso.

Note

¹ Proprio durante il convegno "Eielson-Vargas Llosa: Perù frontiera del mondo", tenutosi a Firenze nei giorni 26-27-28 novembre 2008, è nato un accordo con la casa editrice Scheiwiller per pubblicare la saggistica dell'autore, sotto la mia direzione. Da allora sono usciti diversi titoli: *Israele Palestina. Pace o guerra santa* (2009); *Tra Sartre e Camus* (2010), *La verità delle menzogne* (2010), *La tentazione dell'impossibile* (2011), *Il pesce nell'acqua* (2011), *La logica del terrore* (2012).

² I tre romanzi sono stati tradotti in italiano quasi subito da Enrico Cicogna: *La città e i cani*, Feltrinelli, Milano 1967; *La casa verde*, Einaudi, Torino 1970; *Conversazione nella Cattedrale*, Feltrinelli, Milano 1971.

³ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires 1967. Il romanzo venne subito tradotto in italiano da Enrico Cicogna: *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano 1968; poi passata agli Oscar Mondadori dove ha avuto numerose ristampe fino ad oggi.

⁴ In un secondo momento questo testo venne inserito come prologo nell'edizione italiana del romanzo: vedi M. Vargas Llosa, *La casa verde*, preceduto da *Storia segreta di un romanzo*, Einaudi, Torino 1991.

⁵ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral/Monte Ávila, Barcelona-Caracas 1971. L'autore ritirò il libro dal commercio dopo il suo famoso litigio con il colombiano, ma ne autorizzò l'inserimento nel progetto delle sue opere complete, di cui il primo volume uscì nel 2006. *Historia de un deicidio* si trova in *Obras completas. Ensayos literarios I*, tomo VI, Círculo/Galaxia Gutemberg, Barcelona 2007.

⁶ J. M. Oviedo, *Dossier Vargas Llosa*, Taurus, Lima 2007, p. 102.

⁷ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Bruguera, Barcelona 1975. Trad. it. di A. Morino, *L'orgia perpetua*, Rizzoli, Milano 1986.

⁸ M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid 2004. Trad. it. di A. Ciabatti, *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e "I Miserabili"*, Libri Scheiwiller, Milano 2011.

⁹ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, coordination et traduction Albert Bensoussan, L'Herne, Paris 2004. Finora non esiste la pubblicazione in spagnolo.

¹⁰ M. Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008.

¹¹ «Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphoses. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré»: lettera del 26 agosto 1853, citata da Vargas Llosa in *La orgía perpetua*, cit., p. 115.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Vargas Llosa, *La tentazione dell'impossibile*, cit., p. 28.

¹⁴ *Ivi*, p. 45.

¹⁵ *Ivi*, pp. 44-45.

¹⁶ *Ivi*, p. 189.

¹⁷ *Ivi*, p. 190.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, cit., p. 44.

¹⁹ *Ivi*, p. 45.

²⁰ M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1996; Alfaguara, Madrid 2008.

²¹ M. Vargas Llosa, *Vivere è un'opera maestra*, in M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson. Arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 10-11; versione originale *Vivir es una obra maestra*, *ivi*, p. 140.

²² C.G. Belli, *Antología crítica*, a cura di J. Garganigo, prefazione di M. Vargas Llosa, Ediciones del Norte, Hanover 1988.

²³ M. Vargas Llosa, *Israel/Palestina. Paz o guerra santa*, fotografie di M. Vargas Llosa, Aguilar, Madrid 2005. Trad. it. D. Iori, *Israele Palestina. Pace o guerra santa. Dallo smantellamento delle colonie al trionfo delle destre*, Libri Scheiwiller, Milano 2009.

²⁴ *Ivi*, pp. 130-131.

²⁵ A. Camus, *L'homme révolté* (1951), trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Roma 1962.

²⁶ M. Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, Editorial Huracán, Puerto Rico 1981. Trad. it. di M.L. Canfield, *Tra Sartre e Camus*, Libri Scheiwiller, Milano 2010. Il libro venne inoltre inserito nel volume *Contra viento y marea*, Seix Barral, Barcelona 1983.

²⁷ J.P. Sartre, *L'idiote de la famille*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. di C. Tavolini *L'idiota della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 1977. Il quarto volume programmato da Sartre non venne mai scritto.

²⁸ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. di L. Arano-Cogliati, A. Del Bo, O. Del Buono, J. Graziani, A. Mattioli, M. Mauri, D. Menicanti, G. Monicelli, E. Soprano, D. Tarizzo, G. Tarizzo, *Che cos'è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano 2009.

²⁹ S. de Beauvoir, *Une mort très douce*, Gallimard, Paris 1964. Trad. it. di C. Lusignoli, *Una morte dolcissima*, Einaudi, Torino 1980.

³⁰ M. Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Alfaguara, Madrid 2006. Trad. it. di G. Felici, *Avventure della ragazza cattiva*, Einaudi, Torino 2006.

³¹ M. Vargas Llosa, *Tra Sartre e Camus*, cit., p. 33.

³² *Ivi*, p. 110.

³³ *Ivi*, p. 128.

³⁴ *Ivi*, p. 39.

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 lanciarsi 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 romanzi¹ 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»². Nel dualismo esasperato che caratterizza il romanzo, evidenziato fra gli altri anche da José Miguel Oviedo³, 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 rimosso⁴ 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-ponte⁵, 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 irreali 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, intuivamo 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.⁶

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 Sommer⁷, 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-Holguín⁸ 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»⁹.

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 valgono 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»¹⁰.

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»¹¹: 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 giovanetta 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.¹²

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»¹³.

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»¹⁴. Adriana Aparecida de Figuereido ha ampiamente studiato la relazione fra Vargas Llosa e la Flora scrittrice¹⁵; 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 sentimentale¹⁶; 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 Mishima¹⁷.

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.¹⁸

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»¹⁹. 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.²⁰

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 2006²¹.

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

¹ 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.

² 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.

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

⁴ 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.

⁵ J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa ...*, cit., p. 94.

⁶ 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> (01/2013). Qui e nelle seguenti citazioni, la traduzione è mia.

⁷ D. Sommer, *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*, University Press of America, Lanham 1983.

⁸ 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.

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

¹⁰ 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> (01/2013).

¹¹ 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> (01/2013).

¹² *Ibidem*.

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

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

¹⁵ 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).

¹⁶ 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/seduci.html>> (01/2013).

¹⁷ 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).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ 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.

²¹ 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.

MARIO VARGAS LLOSA:
ROMANZO E TESTIMONIANZA POLITICA*

Héctor Febles

Università LUSPIO, Roma

«Si dice che ci siano vari modi di mentire; ma il più ripugnante di tutti è dire la verità, tutta la verità, occultando l'anima dei fatti. Perché i fatti sono sempre vuoti, sono recipienti che prenderanno la forma del sentimento che li riempie»¹. Così scrive nel suo diario Eladio Linacero, narratore-protagonista di *El Pozo* (1939), il primo romanzo di Juan Carlos Onetti, come commento introduttivo sui giudizi sommari del suo divorzio. La superficie di questa osservazione, apparsa in data quasi simultanea a quella dei bugiardi agguati biobibliografici di Borges nella *Historia Universal de la Infamia* (1935), continuerà viva nella narrativa del dopoguerra: si vedano *El reino de este mundo* (1949) di Alejo Carpentier, *Palinuro de México* (1975) del messicano Fernando del Paso, *Terra Nostra* (1975) di Carlos Fuentes, o *El general en su laberinto* (1989) di Gabriel García Márquez. Questa notizia riflette alcune conseguenze della (apparentemente) paradossale osservazione di Linacero nella *Historia de Mayta* (1984) di Vargas Llosa, che insieme a *Conversación en la Catedral* (1969) e *La guerra del fin del mundo* (1981), costituirebbe una trilogia involontaria che esplora in chiave storico-romanziata l'oggetto, o la memoria, del mondo storico-politico ispanoamericano. E quello che intendo è commentare alcuni echi della storia politica del Perù contemporaneo una volta sottoposti alla testualità romanzesca di *Historia de Mayta*, echi che non nascondono la loro relazione con gli altri due romanzi della 'trilogia'.

Se *Conversación en la Catedral* era stato un ambizioso vagabondaggio narrativo attraverso la Lima degli anni Cinquanta, anni della dittatura di Odría («In questo pugno di personaggi ho concentrato la frammentazione del clima sociale e della coscienza di quegli anni», disse una volta l'autore a Luis Harss), nonché un vivace sondare giovani e vecchi, già compiuti nell'intero corpo del romanzo con i loro presuntuosi valori politici, morali e intellettuali; e se *La guerra del fin del mundo* indaga su alcuni fatti della storiografia politica, religiosa e culturale del Brasile di fine Ottocento (diciamo da un doppio mirino storiografico: i rigori storici della narrazione da una parte, e la riscrittura di una finzione di fine secolo – *Os Sertões*, di Euclide da Cunha – sugli stessi fatti); i tempi della narrazione di *Historia de Mayta* si iscrivono a loro volta in un altro giro storiografico mentre il presente affronta un momento situato due decenni prima. Da una certa angolatura, diagnosi etica della crisi contemporanea del Perù,



la cui irrisolvibilità sarebbe una delle 'risposte' del romanzo; e dall'altro una valutazione estetica: racconti simultanei intorno a uno stesso soggetto, varianti che ricompongono il romanzo in una sorta di palinsesto paranoico: la realtà cangiante è l'unica realtà invariabile. Qualsiasi tempo presente può rispondere a domande formulate in qualsiasi altro tempo, passato o futuro, verificabile o meno.

Così sovrapposti, di questi tre romanzi, *Historia de Mayta* è forse quello più fortemente ossessionato dal dilemma di come si strutturino i fatti politici, facendo tremare i concetti stessi di testimonianza e impressione, di oggettività e selettività, di materia e memoria: una storia, qualsiasi storia, deriva dal confronto con le storie che ha intorno, il silenzio palpitante che stimolano, l'ombra pellegrina dei suoi edifici impercettibili. I dilemmi di come si racconta un fatto, di chi lo narra, o quando, di che cosa e con quale scopo si narra, palpitano dentro e fuori dal discorso narrativo, non come esposizione dei diversi modi di raccontare la storia nel suo svolgimento, ma, per così dire, come il modo di smentire le forme della storia in questione.

In *Historia de Mayta* la recente storia politica del Perù diviene un'altra forma di domandarsi, come agli inizi di *Conversación en la Catedral*, «in quale momento si era fottuto il Perù?»², ma ora si fa attraverso l'indagine dell'atmosfera effervescente di quegli anni e di un personaggio paradigmatico. Tanto l'indagine delle strutture dittatoriali in *Conversación en la Catedral*, quanto le varianti di 'civiltà e barbarie' in *La guerra del fin del mundo*, come lo stato dei giudizi intorno a una vittima in *Historia de Mayta*, sono labirinti che intrecciano donne e uomini nella solitudine della loro convivenza.

In *Historia de Mayta* il passato si analizza e si interpreta con gli interventi e la complicità che il narratore conferisce a tutto. In una delle sue pause (che costituisce anche un momento di pausa del romanzo) il narratore visita il Museo dell'Inquisizione per sapere «come siamo arrivati a quello che siamo oggi», per sapere «perché stiamo come stiamo»³. E in questa atmosfera di timore – come quella che aveva dato inizio a *Conversación en la Catedral* – anche le sue creature devono essere – e apparire – spaventose: «Queste case sono brutte, imitazioni di imitazioni, quelle che la paura soffoca con inferriate, allarmi e riflettori... È brutta questa immondizia che si accumula dietro al marciapiede del Malecón e si sparge per la scogliera»⁴. Per poi finire, e in un certo senso per concludere, dicendo: «Se uno vive a Lima deve abituarsi alla miseria e alla sporcizia o impazzire o suicidarsi»⁵. Più avanti, nel capitolo V, il narratore renderà esplicito l'ambiente parallelo di coloro che abitano in questa sporcizia: «Ma forse non so che nel campo delle controversie politiche questo paese fu un grande immondezzaio prima di essere il cimitero che è oggi?»⁶.

Una ventina di pagine prima aveva detto: «Sulla porta del Museo dell'Inquisizione, alla famiglia degli affamati cenciosi si sono uniti almeno dodici vecchi, tra uomini, donne e bambini [...] La violenza è dietro di me e davanti alla fame. Qui, in questi gradini, si riassume il mio paese»⁷.

A differenza di *Conversación en la Catedral* o di *La guerra del fin del mundo*, in *Historia de Mayta* si insinuano fantasie che fanno da introduzione a tutta la futura vita peruviana (vita che il suo romanziere fu sul punto di guidare se fosse stato eletto presidente del Perù nel giugno del 1990, sei anni dopo la pubblicazione del romanzo). Verso la fine degli anni Cinquanta la gente ha le guardie del corpo quando va a ristorante; ci sono omicidi eseguiti da commandi e squadroni; si teme l'intervento dei guerriglieri cubani e dei marines statunitensi; esiste anche la possibilità di una massiccia occupazione delle ambasciate e dei consolati. L'idea dell'inevitabile caos generato dal presente peruviano di allora, mostrò un aspetto, fino a quel momento inedito, della narrativa storico-politica di Mario Vargas Llosa.

2. Alla ricerca del Mayta perduto

Tra molte cose (o tra i molti casi), il personaggio Mayta è il motore di una Storia prodotta da convinzioni nate da animi diversi. Nel corso di dieci capitoli il narratore minaccia coloro che conobbero Mayta, minacce che si riveleranno fabbricazioni parziali e contraddittorie, bozzetti complementari dell'inafferrabile identità di Mayta. Le testimonianze attestano che Mayta era un rivoluzionario, un traditore, un eroe, un vigliacco, un avventuriero, o un miscuglio di alcuni di questi aggettivi o di tutti questi aggettivi. In tutti i casi, Mayta si presenta accompagnato da Vallejos, un ragazzo vivace, pronto all'azione in qualsiasi momento, mentre Mayta è un vecchio militante trotskista, sprofondata nel dilettantismo.

A pagina 292 il narratore racconta come si accorse dell'insurrezione di Jauja, proprio nel momento in cui diventa famoso il fallimento dello scudiero errante Vallejos e del suo cavaliere dilettante Mayta, spingendo il primo a scrivere sul secondo:

“Frustrato intelletto insurrezionale”, qualcosa del genere, e non era chiaro se il movimento avesse ramificazioni, ma lo era che i capi erano morti o catturati. Mayta era stato catturato o ucciso? Fu la prima cosa che pensai mentre mi cadeva dalla bocca la *Gauloise* e leggevo la notizia senza riuscire ad accettare che nel mio lontanissimo paese fosse accaduta una cosa del genere, e che il mio compagno di lettura de *Il Conte di Montecristo* ne fosse il protagonista.

Il riferimento a personaggi storici contestuali, come il poeta-sacerdote e combattente sandinista nicaraguense Ernesto Cardenal – «Ancora conservo viva l'impressione che mi comunicò d'insincerità e d'istrionismo»⁸ – conferiscono attualità al groviglio di passioni politiche che ha come scenario l'America Latina: il narratore diffida delle chiacchiere di tutti, sia quelle dei compagni che in nome della povertà difendono la necessità di una Rivoluzione, sia quelle dei signori di destra che condannano i compagni accusandoli di essere stalinisti. Si tratta di chiacchierii senza

fine, che adottano o ripetono modi di dire in cui i soggetti si chiudono in verità presunte; modi di dire che – associati alle loro tendenze naturali e alle loro ossessioni – vengono sostenuti dai loro gruppetti o piccoli partiti dentro i quali costruiscono le loro barricate e fanno orecchie da mercante a tutti gli altri.

Così come Zavalita in *Conversación en la Catedral*, Mayta scopre la menzogna e il vuoto dell'altro all'università: «A giudicare da quello che insegnavano e dai lavori che chiedevano agli studenti, nella testa di queste mediocrità soporifere si era prodotta un'inversione [...]. La cultura gli si era inaridita, trasformata in sapere vanitoso»⁹; «Allora come non subire una delusione di fronte alle conseguenze, al linguaggio fraudolento di quelli che inventavano il Perù giorno dopo giorno? Dato che è impossibile sapere quello che veramente succede, i peruviani mentono, inventano, sognano, si rifugiano nell'illusione»¹⁰.

Ma la saggezza romanzesca del testo, come è auspicabile, risiede nel mostrare che il discorso altisonante del regime militare di destra e il discorso altisonante del gruppo di Mayta delineano difficoltà simili, innalzano analoghi falsi pilastri, esalano *silhouettes* di fumi monocromatici:

Condensato in alcune immagini e oggetti d'effetto, c'è in lui un ingrediente essenziale, invariabile, della storia di questo paese, dai tempi più remoti: la violenza. Quella morale e quella fisica, quella nata dal fanatismo e dall'intransigenza, dall'ideologia, dalla corruzione e dalla stupidità che hanno accompagnato sempre il potere tra noi, e quella violenza sporca, minuta, canaglia, vendicativa, avida, parassita dell'altra.¹¹

Il narratore di *Historia de Mayta* non è imparziale, sceglie di essere tanto parziale quanto i suoi testimoni e interlocutori. La sua visione personale non predispose il lettore in nessuna delle sue storie; si sviluppa man mano che se ne circonda. I capitoli sono segmenti incompleti e le sue frequenti intromissioni svolgono il ruolo di dare risalto a questo carattere fatto a pezzi dalla struttura discorsiva, senza offrire contorni definitivi di niente né di nessuno, e malgrado le sue apparenti certezze, scoraggiano il lettore che cerca accordi e disaccordi con le 'idee' tirate in ballo in una finzione romanzesca, impregnate di un'ambiguità corale che le distingue dal saggio moralista, dalla discussione politica, o da un articolo editoriale. Si dirà che sono punti di vista, prospettive che si articolano con solidità, però né gli uni né le altre spiegano Mayta, personaggio che esiste come tale perché soggetto a interpretazioni. E per non correre il rischio di identificare l'autore con il narratore (sebbene ci siano mille indizi che giustificherebbero questa associazione), accettiamo che le opinioni date alla stampa dal cittadino Vargas Llosa, nella raccolta di articoli riuniti nei volumi di *Contra viento y marea*, considerate oggi in un contesto romanzesco piombano in un buco testuale dove le sue convinzioni ideologiche e politiche, essendo pronunciate da altri, mettono in moto, come minimo, un confronto ambiguo delle suddette convinzioni con loro stesse.

Quando il narratore dice a pagina 281 «io... in questo caso sono la storia» vuole dire che la storia, come il suo romanzo di storie, è una macchina di elaborazioni e rielaborazioni, sancisce che quello che sta succedendo è un processo (nella sua doppia accezione di percorso e di giudizio) che si sviluppa capitolo dopo capitolo. L'unico recupero possibile si ottiene con gli intervalli semicoscienti del narratore, qualcuno che a proposito del suo lavoro dice a Juanita (e a María, che è presente), fra i primi testimoni: «“Dato che sono realista, nei miei romanzi cerco sempre di mentire con cognizione di causa” le spiego. “È il mio metodo di lavoro. E credo l'unica maniera di scrivere storie a partire dalla storia con la s maiuscola”»¹².

Molte pagine dopo, quando il paese è sotto assedio da parte di guerriglieri cubani e marines, il narratore torna al tema della contestualizzazione delle origini e alle cause della storia con la maiuscola: alludendo alla veloce dimenticanza della fotografia di Mayta che apparve sui giornali dopo il suo arresto, ricorda:

Più tardi, quando, ispirati dalla Rivoluzione Cubana, accaddero nel 1963, 1964, 1965 e 1966 manifestazioni di guerriglieri nella sierra e nella foresta, nessun quotidiano ricordò che il primo antecedente di questi tentativi di sollevare il popolo [...] era stato questo episodio infimo [...].¹³

Il narratore sta scrivendo un romanzo 'accerchiato' dalle invasioni, e quando il professor Ubilluz gli dice: «Come riesce a scrivere romanzi in mezzo a questo incubo?»¹⁴, è possibile che al lettore squilli un campanello che lo riporta a pagina 91, al momento in cui l'avvilto narratore commenta: «anche io mi lascio vincere dalla disperazione: non scriverò questo romanzo», per poi subito dopo correggersi: «Questo non avrà aiutato nessuno; per quanto effimero, un romanzo è già qualcosa, mentre la disperazione non è niente»¹⁵.

Note

* La traduzione dallo spagnolo del contributo e di tutte le citazioni è a cura di Alessandra Bertino.

¹ J.C. Onetti, *El pozo*, Ediciones Signo, Montevideo 1939, p. 44.

² M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona 1969, p. 13.

³ M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona 1984, p. 124.

⁴ *Ivi*, p. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 159.

⁷ *Ivi*, p. 124.

⁸ *Ivi*, p. 292.

⁹ *Ivi*, p. 92.

¹⁰ *Ivi*, p. 57.

¹¹ *Ivi*, p. 274.

¹² *Ivi*, pp. 123-124.

¹³ *Ivi*, p. 77.

¹⁴ *Ivi*, p. 306.

¹⁵ *Ivi*, p. 151.

II

La poetica del nodo
nell'opera artistica e letteraria
di Jorge Eduardo Eielson

STELLE COME NODI
PAROLE COME STELLE

Antonella Ciabatti

Centro Studi Jorge Eielson

Il dvd *Stelle come nodi / parole come stelle*¹ è un omaggio al genio creativo di Jorge Eduardo Eielson e un tentativo di suggerire con poche immagini in movimento e le parole dell'artista stesso la sua poetica che, pur attraverso i più diversi codici (poesia, scrittura, pittura, scultura, *performances*, installazioni, musica), fonda il proprio linguaggio sulle tensioni e distensioni generate dal farsi e disfarsi del nodo, nodo che lega il visibile alla parola, il cosmo alla terra.

Le immagini partono dalla Costellazione Eielson in cui l'artista ha rappresentato il proprio firmamento (dalla Costa del Perù a Roma, a Vallejo, al Jazz), si concentrano poi sul nodo (dagli abiti – vestigia romane – legati alla tela, alle tensioni di tessuti «sul deserto della tela» – i suoi *quipus* – ai nodi *tout court*, sculture tessili ricche di connotazioni semantiche e simboliche) e finiscono con le costellazioni, che racchiudono nodi cosmici, parole, stelle.

I testi poetici di Jorge Eduardo Eielson nella versione italiana di Martha Canfield sono:

Poesia in forma d'uccello	<i>Tema y variaciones</i>	1950
Nessun computer...	<i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1971
Firmamento		1965 (1993)
(As)Solo di sole	<i>Tema y variaciones</i>	1950
Corpo di carta	<i>Noche oscura del cuerpo</i>	1955 (1989)
Cuando en la noche deseo tocar la luna	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Una luna de plata plata y solo plata	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Giallo	<i>Pequeña música de cámara</i>	1965
La lettura corretta di queste parole	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Rosa	<i>Pequeña música de cámara</i>	1965
Tutti quanti mi domandano	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
So perfettamente che la mia casa	<i>Sin título</i>	2000



*

Foto delle opere della Galleria d'arte Niccoli

Foto di apertura di Paola Ravetta (2003)

Foto di *Nodo* e di *Nodo solare* di Giovanni Volante (2007)

*

La presentazione delle opere artistiche e poetiche di Eielson è stata elaborata con il ritmo di due brani musicali di Dmitrij Dmitrievich Shostakovich:

Jazz Suite n. 2 (Suite for Promenade Orchestra): VI waltz 2

Jazz Suite n.1: I waltz

In ambito accademico il powerpoint venne proposto agli studenti insieme all'ascolto della musica, ma per la pubblicazione del volume questo non è stato possibile, per cui l'audio è stato eliminato. Tuttavia si consiglia ai lettori di abbinare la visione all'ascolto dei detti brani.

Collaborazione tecnica di Lorenzo Pestelli.

Note

¹ L'intervento di Antonella Ciabatti, riprodotto in DVD, che costituisce parte integrante del presente volume, è reperibile online, in modalità open access, tramite il record catalografico della Firenze University Press (alla voce Canfield, *Perù frontiera del mondo*).

ESSERE E AVERE NELLE ULTIME POESIE DI EIELSON*

Antonio Melis
Università di Siena

Negli ultimi anni di vita, dopo un lungo periodo dedicato soprattutto all'attività nelle arti plastiche, Jorge Eduardo Eielson ritorna con grande vigore a quella che lui stesso ha definito «poesía escrita»¹, per distinguerla dalle altre forme di fare poesia. Una testimonianza importante di questa estrema e splendida stagione è la raccolta *Sin título*, pubblicata a Valencia nel 2000. Come precisa l'autore, si tratta di testi scritti a Milano fra il 1994 e il 1998.

Sono poesie brevi e di grande concentrazione espressiva, che risentono profondamente del clima sociale e culturale di quegli anni, verso il quale prendono radicalmente le distanze. In particolare, Milano si presenta con forza in questi versi come uno degli universi poetici italiani di Eielson, dopo la Roma degli anni Cinquanta e Sessanta², e senza dimenticare la Sardegna magica³. È una metropoli che si propone drammaticamente come l'erede incattivita della tristemente celebre 'Milano da bere', che ormai ha esaurito il suo momento di euforia irresponsabile e si sta trasformando sempre più in un mondo risentito e ostile verso chiunque, con la sua diversità, metta in discussione le sue certezze egoistiche. Qui si celebrano con particolare pervicacia e ottusità i fasti di un mondo dominato dalla fretta, che non ha nemmeno tempo, quindi, di interrogarsi sul senso dei propri atti. «Ormai tutto si fa velocemente»⁴ è l'incipit di una poesia, che sottolinea come in questo mondo «Lo sguardo non è più necessario». Il suo posto è infatti ormai occupato da «uno schermo / Che conosce tutto». Questo 'grande fratello' rappresenta l'ultima evoluzione di un processo che intorno agli anni Trenta aveva intuito profeticamente César Vallejo, un poeta particolarmente caro a Eielson, quando aveva scritto su uno dei suoi quaderni di appunti: «Gli occhi abituati al cinema e gli occhi abituati alla lontananza»⁵. Per fortuna, continua il poeta, «Restano ancora le magiolie». Ancora a Vallejo ci riportano i versi finali:

Las cosas serán más graves
Cuando desaparezca el dolor
O se vuelva artificial
La soledad⁶

Le cose saranno più gravi
Quando il dolore scomparirà
O diventerà artificiale
La solitudine

È sempre il Vallejo dei quaderni di appunti, redatti durante i difficili anni europei, nel periodo più appassionato del suo impegno politico



e ideologico, che in questo caso polemizza con André Gide, a proposito dell'ipotesi dello scrittore francese che prevedeva la scomparsa del dolore dalla letteratura della futura umanità liberata dal socialismo:

Il signor Gide ha riflettuto bene su ciò che dice? Si rende conto di quello che sarebbe, in futuro, una letteratura nella quale non esisterebbe più il dolore? Ammette almeno il signor Gide la possibilità di una simile mutilazione del cuore umano? Non crede il signor Gide che il regno esclusivo dell'allegria sarebbe il più grande dei dolori imposti all'uomo?⁷

La presenza di Vallejo, del resto, diventa esplicita in *No me es posible escribir*. Il 'padre César' costretto a digiunare nella sua vita parigina, a causa della sua «bohemia inquerida»⁸, ma capace in compenso di nutrirsi di universo, è riuscito a compiere un miracolo:

[...] convertir tu sollozo	[...] trasformare il tuo singhiozzo
En pan de todos tu desesperación	In pane per tutti la tua disperazione
En agua pura ⁹	In acqua pura

L'omaggio a Vallejo s'inserisce all'interno di un fitto tessuto di riferimenti a poeti e artisti che, con la loro persona e la loro opera, rappresentano un antidoto contro la degradazione del mondo. Così, nell'omaggio all'amico e compagno di generazione Javier Sologuren, dopo avere richiamato *Todo lo que sabemos de Javier*, si sofferma sulla parte invisibile della sua figura:

Lo que no sabemos es	Quello che non sappiamo è
Cuánto fulgor soporta su corazón	Quanto fulgore sopporta il suo cuore
De niño sabio y sencillo	Di bambino saggio e semplice
Ni cuánto dolor esconde	Né quando dolore si nasconde
En el bolsillo ¹⁰	Nelle tasche

Un altro esempio di questo dialogo è *La paz de Octavio*, un omaggio al grande poeta messicano Octavio Paz in occasione della sua morte. Eielson sottolinea soprattutto la sua capacità di vedere «il rovescio delle cose». Alla fine l'immagine dell'amico scomparso è quella di una farfalla che

Tiene las alas azules de Octavio	Ha le ali azzurre di Octavio
Pero es una mariposa	Però è una farfalla
Que nunca se acaba ¹¹	Che non finisce mai

Ma queste evocazioni simpatetiche sono soltanto delle isole felici, una sorta di antidoto in un mondo dominato dalla volgarità. Il rifiuto del consumismo, la nuova divinità vorace di sacrifici umani dei tempi moderni, è al centro di *Para vivir bien es suficiente*. Al frigorifero strapieno di cibo di una società bulimica, il poeta contrappone la fame inesauribile di bellezza:

Tener hambre de luz
Y devorar una estrella
Sin tener ni cuchillo¹²

Avere fame di luce
E divorare una stella
Senza forchetta né coltello

Contro l'indifferenza e l'assenza crescente di rapporti umani nella metropoli alienata, il poeta invita a «stringere la mano al vicino / Che non saluta».

L'ostilità e l'odio per il diverso, uno dei temi montanti degli ultimi anni, sono al centro di *Hay gente que no ama la gente*. L'avversione nasce dal fatto che c'è chi «adora un cocodrillo / invece di un frigorifero». Questa protesta contro il processo di disumanizzazione provocato dall'ossessione consumistica e dall'odio per la diversità culmina nella parte finale che evoca un tempo

Cuando en el firmamento
No había una nevera
Sino tan sólo
Un cocodrilo¹³

Quando nel firmamento
Non c'era un frigorifero
Ma soltanto
Un cocodrillo

Questa parabola della moderna intolleranza, si basa sull'opposizione tra due feticci, nel senso antropologico del termine. La differenza fondamentale fra di essi è che quello antico, quello che la boria etnocentrica considera 'primitivo', continua a essere profondamente connesso con un'antica simbologia cosmica. Mentre quello attuale, quello celebrato come 'moderno', è legato soltanto alle leggi di mercato.

Per quanto possa sembrare incredibile, Eielson ha sperimentato sulla propria persona fino ad anni molto recenti questa paura dello straniero. Proprio nei giorni che precedono questo incontro, per pura casualità (ma forse la casualità obbedisce a una logica segreta), ho ritrovato una sua lettera del marzo 1994. In essa Jorge mi chiedeva, come aveva già fatto con l'amico e collega Roberto Paoli, una dichiarazione per sostenere la richiesta di rinnovo del suo permesso di soggiorno, commentando così questa situazione grottesca e vergognosa per il nostro paese: «È assurdo, certo, che io abbia questi problemi dopo mezzo secolo che sono in questo paese, ma è così, vista la mia nazionalità, per niente raccomandabile di questi tempi, come ben sai». Molto significativa è anche la sua indicazione di sottolineare, nella mia lettera di 'garanzia', la sua qualifica di giornalista, come un'attività più accettata dalle autorità di polizia rispetto a quella, piuttosto sospetta, di poeta e artista.

Il mondo che sta dietro queste fobie, del resto, compare pienamente in *Caminando por las calles de Milán*, come un autentico repertorio, una sorta di corte dei miracoli d'alto bordo, degli orrori contemporanei:

Se ven sólo animales
Bien vestidos

Si vedono soltanto animali
Ben vestiti

Le donne sembrano «fagiani / Con il collo da giraffa / E le gambe da pantera». Gli uomini guidano automobili che sono, in realtà, per il loro aspetto aggressivo, un «tiburón» (uno squalo). Hanno pressoché tutto:

Sólo les falta la luna
Para tenerlo todo
Pero también la mirada¹⁴

Manca soltanto la luna a loro
Per avere tutto
Ma altresì lo sguardo

L'accostamento fra un modo di dire comune ('volere la luna') e l'alienazione prodotta dal mondo urbano, che si riflette anche sull'apparenza fisica dei suoi abitanti, è di particolare efficacia.

Contro questa degradazione, il poeta propone come via di fuga e di liberazione un proprio ritratto come pagliaccio, secondo un processo di identificazione molto diffuso nella poesia e nell'arte contemporanea¹⁵. Anche questa è una maniera di sottrarsi alla società della merce:

Yo que todavía
Guardo mi vieja luna
Y mis luceros de hojalata
En el armario. Yo que todavía
Me lleno de cascabeles y rocío
Que no vendo mi corazón
A ningún precio sé solamente
Que todo el cielo es mío¹⁶

Io che ancora
Custodisco la mia vecchia luna
E le mie stelle di latta
Nell'armadio. Io che ancora
Mi riempio di sonagli e di rugiada
Che non vendo il mio cuore
A nessun prezzo so unicamente
Che tutto il cielo è mio

Proprio l'assenza di beni materiali permette di affermare «Che tutto il cielo è mio». Questo motivo si ripropone, con immagini simili, in *Mi corazón es un gorro escarlata* (Il mio cuore è un berretto scarlato)¹⁷, dove la condizione di pagliaccio rappresenta un obiettivo forse inarrivabile, dato che «non sono neanche / Un uomo qualsiasi». Il carattere inquietante del pagliaccio per le persone 'normali' appare chiaramente in *La gente dice que me he vuelto loco*:

Pero la verdad es que la gente
Detesta mi cara de payaso
Asustado. Y sobre todo mi bolsillo
Siempre vacío y la oscuridad
En que me muevo entre destello
Y destello¹⁸

Ma la verità è che la gente
Detesta la mia faccia da pagliaccio
Spaventato. E soprattutto le mie tasche
Sempre vuote e l'oscurità
In cui mi muovo tra fulgore
E fulgore

Un altro bersaglio polemico di questi versi è rappresentato dal culto ossessivo per la macchina e per la velocità, un altro mito alienante dei nostri giorni. «La lentezza pure / È una macchina celeste»¹⁹, ci ricorda il poeta.

Non poteva mancare, in questo contesto, l'attacco agli 'uomini d'affari'. Essi «non respirano / Non singhiozzano non conoscono / Le magnolie»²⁰. In questo caso ci soccorre inevitabilmente il ricordo di un altro grande poeta ispanoamericano contemporaneo, Pablo Neruda. Nella sua stagione più felice, quella del ciclo di *Residencia en la tierra*, dopo avere espresso

tutto l'orrore fisico per il mondo urbano, che lo porta addirittura a stancarsi di essere uomo, afferma in *Walking around*:

Dopo tutto sarebbe delizioso
spaventare un notaio con un gladiolo mozzo²¹

La paura della bellezza nel mondo alienato della città unisce attraverso il tempo il poeta del passato recente con il poeta di questi anni convulsi e profondamente antipoetici. Ma Eielson va perfino oltre l'espressione nerudiana della nausea esistenziale, che tocca ogni parte del suo corpo. L'alienazione di questi personaggi della grande metropoli investe tutte le loro funzioni umane, senza nessuna distinzione fra l'alto e il basso. Così essi

A duras penas orinan
Y defecan cuando pueden

A mala pena urinano
E defecano quando possono

Ma, soprattutto, questi esseri non sono neanche in grado di offrire e ricevere amore. Quando il poeta ci parla di «estos seres vacíos» è inevitabile anche il ricordo degli «hollow men» della *Waste Land* di Eliot. L'antica opposizione 'ocio/negocio' (ozio/affari) si fonda qui sull'identità fra velocità e stupidità. 'Veloces' e 'necios' (veloci e stupidi) sono inseriti all'interno di un sistema allitterante che assume una funzione grottesca: 'negocios', 'veloces', 'necios', 'conocen', 'ocio'. Questa tecnica aveva già trovato la sua espressione più compiuta proprio nella poesia che apre la raccolta, dove Eielson afferma di amare «tutte le parole che iniziano per A / Anche se non dicono / Ah»²².

In questo libro della sua ultima stagione il poeta continua anche la sua opera di recupero delle proprie origini, che sul terreno dell'arte aveva intrapreso negli ultimi decenni con i suoi nodi, una reinterpretazione creativa dei *quipu* andini. Questo percorso non è affatto in contrasto con la sua assimilazione e metabolizzazione della letteratura universale, dalla grande poesia francese del secondo Ottocento (Rimbaud in primo luogo) alle espressioni più radicali delle avanguardie storiche. Lo stesso autore ha spiegato con grande lucidità, in diverse occasioni, il senso di questa rielaborazione attuale di un antico procedimento andino. All'inizio si tratta di un percorso che porta l'artista, di provenienza e di formazione urbana, a scoprire gli spazi deserti della costa del suo paese, che rappresentano una sorta di immenso libro disponibile per la sua scrittura. Per questo aspetto, ci sono delle suggestive analogie con uno scrittore, per altri aspetti molto diverso, come Edmond Jabès, soprattutto nella sua conversazione con Marcel Cohen intitolata *Du désert au livre*²³. Eielson è partito dal deserto del suo paese per risalire ai tessuti antichi caratteristici di questa zona arida e perfettamente conservati proprio grazie al clima secco, visti come un punto di riferimento per riplasmare l'antico segno.

In questa raccolta la ricerca delle radici si manifesta con particolare forza in *Excavo en mi dorado Perú*. Accanto agli oggetti sepolti dal tempo, il poeta, affondando nella terra del suo paese, finisce per ritrovare se stesso:

Excavo y excavo todavía
Y es mi osamenta que hallo ahora
Y el trono ensangrentado
Que allí me espera²⁴

Scavo e scavo ancora
Ed è il mio scheletro che ora trovo
E il trono insanguinato
Che lì mi attende

A partire dal recupero e dalla rilettura artistica in chiave attuale dei nodi precolombiani, il poeta ha intrapreso un cammino di ritorno alle radici, pur senza dimenticare che, come lo stesso Eielson ha chiarito con grande rigore: «Ciò che io ‘annodo’ nelle mie opere non sono solo le mie radici indigene, ma tutta la mia intera cultura, miscela di codici e di sentimenti e di vissuto»²⁵. Non c'è quindi nessun contrasto fra questa operazione della memoria e la sua profonda adesione ai testi classici della letteratura universale. Ma egli intuisce l'esistenza di legami sotterranei che uniscono questi procedimenti formali con le proprie origini. Quello che altri artisti del Novecento, soprattutto nella stagione surrealista, hanno ricercato al di fuori del loro mondo culturale, proiettandosi nelle forme artistiche di altri continenti considerati 'primitivi' e quindi in grado di offrire nuove suggestioni a un'Europa stanca, Eielson finisce per incontrarlo nel proprio. Alla base di questo itinerario c'è comunque un analogo disagio nei confronti della letteratura e dell'arte della tradizione occidentale, soprattutto quando essa pretende di erigersi a modello universale ed escludente. Lo spirito di apertura senza limiti verso la pluralità delle culture è lo stesso che aveva alimentato il suo incontro decisivo con il buddismo zen, che ha commentato e chiarito in numerose occasioni. Dalla sua pratica proviene un'intensificazione della ricerca di un'espressione essenziale, quasi scarnificata, che può spingersi fino al grado zero, al silenzio.

Il ritorno al mondo americano originario e in particolare a quello andino, s'iscrive, per molti aspetti, all'interno della stessa tendenza ascetica. Si manifesta dapprima nella plastica, ma finisce poi per impregnare di sé anche la sua scrittura poetica ritrovata. Non si tratta, naturalmente, di meri riferimenti di tipo contenutistico. Eielson è ben lontano da ogni allusione esteriore, puramente referenziale, al mondo americano. Quello che invece si percepisce con forza in questa raccolta è una progressiva identificazione con i valori umani alternativi che stanno alla base di un'espressione artistica spogliata di ogni elemento decorativo. La rilettura attuale delle antiche civiltà dell'America significa anche una volontà di recuperare il primato dell'«essere» sull'«avere». Versi come quelli appena citati o come quelli di *Vedo le linee di Nazca* («E molte altre linee / Che attraversano la mia pupilla / Il mio cuore e i miei sensi»²⁶) si possono leggere anche alla luce delle pagine sempre rivelatrici che il poeta ha dedicato all'antica arte peruviana²⁷.

Una volta di più si rivela tutta la fallacia degli schemi fondati su contrapposizioni meccaniche, che nascono dall'esigenza di trovare spiegazioni rassicuranti per una realtà culturale che inquieta per la sua complessità. Il percorso plurale di Eielson verso le radici arriva all'incontro con la Pachamama, ma senza nessuna concessione a una prospettiva arcaizzante e regressiva. È noto, fra l'altro, il profondo interesse del poeta per i problemi epistemologici legati alla filosofia della scienza²⁸. Al tempo stesso,

in perfetta consonanza con queste inquietudini, il suo sentimento panico della natura, che sembra a volte recuperare la lezione del mondo classico, si trasforma in una luminosa coscienza ecologica. La scienza moderna e l'antica sapienza dei popoli americani si uniscono così in una nuova alleanza, superando ogni barriera artificiale di tempo e di spazio.

Le ripetute dichiarazioni di ammirazione di Eielson verso José María Arguedas, pur senza tacere sugli aspetti conflittuali che presentò in certi momenti il loro rapporto²⁹, allora, possono sorprendere solo gli amanti delle semplificazioni critiche, che nascono dal bisogno di confermare le proprie certezze schematiche. Sono coloro che ignorano, o fingono di ignorare, che Arguedas ha dedicato il suo ultimo straziante romanzo, unendolo in un abbraccio ideale, al violinista andino Máximo Damián Huamani e a Emilio Adolfo Westphalen, uno dei poeti peruviani più nutriti di letteratura universale, dopo averne anticipato alcuni brani sulla splendida rivista «Amaru»³⁰, che Westphalen dirigeva per la Universidad Nacional de Ingeniería (miracoli del 'sottosviluppo', dai quali avremmo forse molto da imparare).

Attraverso il recupero del suo mondo peruviano dalla prospettiva di una metropoli europea, con il pathos della distanza, Eielson ci sta dicendo, a partire dalla sua sapienza poetica, che non esiste futuro senza radici. Come ci ricorda l'aforisma di un altro grande poeta, Juan Ramón Jiménez: «Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen»³¹.

Note

* Le traduzioni in italiano delle poesie citate, pubblicate o inedite, sono di Martha L. Canfield.

¹ La sua produzione poetica è stata raccolta per la prima volta a Lima sotto il titolo *Poesía escrita*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1976.

² J.E. Eielson, *Habitación en Roma*, datato 1952, è stato raccolto nell'edizione sopra citata, pp. 165-219, e poi nelle successive edizioni dell'opera poetica completa di Eielson. Si veda adesso la traduzione italiana a cura di M.L. Canfield, *Habitación en Roma / Di stanza a Roma*, Ponte Sisto, Roma 2007, che fa seguito alla scelta inclusa dalla stessa curatrice nell'antologia bilingue *Poesía scritta*, Le Lettere, Firenze 1993, 2ª ed. aggiornata 2008.

³ Penso, in particolare, allo splendido poemetto *Gardalis*, da me tradotto e commentato sulla rivista «Oikos», seconda serie, 7, 1999, pp. 68-74. Ora figura nella raccolta della sua poesia completa *Vivir es una obra maestra*, Ave del Paraíso, Madrid 2003, nella sezione intitolata *Celebración*, pp. 351-353.

⁴ J.E. Eielson, *Ya todo se hace velozmente* (Ormai tutto si fa velocemente), in *Sin título*, Editorial Pre-Textos, Valencia 2000, p. 8.

⁵ C. Vallejo, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima 1973, p. 35.

⁶ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 8.

⁷ C. Vallejo, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima 1973, pp. 155-156.

⁸ È l'espressione che Vallejo riprende da Rubén Darío nell'articolo *La fiesta de las novias en París*, «Mundial», 342, 1 gennaio 1927, ora in C. Vallejo, *Artículos y Crónicas (1918-1939)*. *Desde Europa*, cura, prologo, note e documentazione di J. Puccinelli, in *Obras completas*, II, Banco de Crédito del Perú, Lima 1997, pp. 249-252. Descrivendo la festa delle *catherinettes*, le sartine di Parigi, il poeta scrive: «Yo sé de esta bohemia y conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavos, su par de dados, su gemebundo

galo negativo» (Io so di questa *bohème* e conosco il suo osso giallognolo, il suo martello senza chiodi, il suo gemente galo negativo), cit., p. 251.

⁹ J.E. Eielson, *No me es posible escribir* (Non mi è possibile scrivere), in *Sin título*, cit., p. 25.

¹⁰ J.E. Eielson, *Todo lo que sabemos de Javier* (Tutto quello che sappiamo di Javier), in *Sin título*, cit., p. 42.

¹¹ *La paz de Octavio* (La pace di Octavio), in *ivi*, p. 49.

¹² *Para vivir bien no es suficiente* (Per vivere bene non è sufficiente), in *ivi*, p. 10.

¹³ *Hay gente que no ama la gente* (C'è gente che non ama la gente), in *ivi*, p. 12.

¹⁴ *Caminando por las calles de Milán* (A piedi per le strade di Milano), in *ivi*, p. 18.

¹⁵ Si veda soprattutto il famoso lavoro di J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève 1970.

¹⁶ *Yo que soy un payaso* (Io che sono un pagliaccio), in *Sin título*, cit., p. 30.

¹⁷ *Ivi*, p. 41.

¹⁸ *La gente dice que me he vuelto loco* (La gente dice che sono diventato pazzo), in *ivi*, p. 46.

¹⁹ *Toda máquina es inútil* (Tutte le macchine sono inutili), in *ivi*, p. 37.

²⁰ *Los hombres de negocios no respiran* (Gli uomini d'affari non respirano), in *ivi*, p. 58.

²¹ P. Neruda, *Obras completas I, De "Crepusculario" a "Las uvas y el viento" 1923-1954*, edizione e note di H. Loyola, Círculo/Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999, p. 308. Per la versione italiana citata si veda Pablo Neruda, *Poesie (1924-1964)*, introduzione e traduzione di R. Paoli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1988, pp. 84-85.

²² *Amo los astros los amaneceres* (Amo gli astri le albe), in J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 7.

²³ E. Jabès, *Du désert au livre: entretiens avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris 1980. Trad. it. di F. Santini e G. Scalia, *Elitropia-In Forma di Parole*, Reggio Emilia 1983.

²⁴ *Excavo en mi dorado Perú* (Scavo nel mio dorato Perú), in J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 43.

²⁵ M.L. Canfield, *Conversazione con J.E. Eielson*, in *Poesia scritta*, cit., p. 181.

²⁶ Tradotto da *Veo las líneas de Nazca*, in J. E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 39.

²⁷ Si veda, per esempio, lo scritto contenuto nel catalogo di una mostra, con il titolo *Luce e trasparenza dei tessuti dell'antico Perú*, in *Dal Mondo Nuovo. Ceramiche e tessuti del Perú precolombiano. V secolo a.C.-XVI secolo*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1988, pp. 24-33.

²⁸ Su questi aspetti dell'opera e della riflessione di Eielson ricordo soprattutto i preziosi contributi del matematico ed epistemologo Luciano Boi, a cominciare da quello presentato nel Convegno del 2008. Si veda in particolare il saggio, scritto in collaborazione con Lorraine Verner, *Bridging the Gap between Art, Science and Nature: the Visionary Work of Jorge Eduardo Eielson on Knots*, in J.I. Padilla (a cura di), *Nu/ do: homenaje a J.E. Eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002, pp. 117-146.

²⁹ A questo proposito, sono particolarmente significative alcune affermazioni contenute nell'intervista al poeta di M.L. Canfield, *Hablar con Eielson*, «Revista Atlántica», 9, 1995, pp. 5-19 (v. specialmente le pp. 17-18).

³⁰ J.M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, «Amaru», 6, abril-junio 1968, pp. 42-49.

³¹ J.R. Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, in A. Sánchez Romeralo (ed.), *Metamorfosis*, IV, Anthropos, Barcelona 1990, p. 60.

IL FENOMENO DELLA CREAZIONE NELL'ARTE E IL LINGUAGGIO MATEMATICO DEI NODI

Luciano Boi

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi

Circa cinquecento anni prima dell'era cristiana si verificò nella Magna Grecia l'avvenimento più bello che registri la storia universale: la scoperta del dialogo. Fedi, certezze, dogmi, anatemi, precetti, divieti, ordini, tabù, tirannie, guerre e glorie opprimevano l'orbe; un pugno di greci contrasse, non sapremo mai come, la singolare abitudine di conversare. Dubitarono, persuasero, mutarono opinione, differirono. Forse li soccorse la loro mitologia, che era, come lo shinto, un insieme di favole imprecise e di cosmogonie mutevoli. Quelle disperse congetture furono la prima radice di ciò che oggi chiamiamo, non senza pompa, metafisica. Senza questi greci postisi a discorrere, la cultura occidentale sarebbe inconcepibile. (J.L. Borges, *Libro de diálogos*, 1986)

Non possiamo interporre un muro tra il presente e il passato, tra percezione e azione, tra ragione e sensibilità ..., ma lasciare che essi comunichino in giuste proporzioni attraverso canali fluidi, flussi di sostanze nutrizionali per il corpo e lo spirito. (Autore anonimo, appunto senza data, presumibilmente 2010)

1. *Nodi e buchi rivelano altre dimensioni dello spazio e del tempo. Su alcune analogie tra matematica e arte*

In questo lavoro mettiamo a confronto la matematica e l'arte attraverso una disamina approfondita di tre oggetti-concetti legati tra di loro: *nodi*, *buchi* e *spazi*. Nodi e buchi s'intrecciano e si compenetrano su più piani e ridefiniscono le configurazioni e dinamiche dello spazio a più livelli; l'intento di questo saggio è di capire le modalità trasformatrici e gli effetti di senso che questo intreccio e questa compenetrazione sono capaci di generare. Oggetti fisici (dotati di forza e attributi a essa connessi) e concetti astratti (capaci di una potenza che trascende la pura fisicità del supporto materiale) allo stesso tempo, i nodi e i buchi sono strumenti di creazione e generatori di forme. Infatti, essi creano nuovi spazi all'interno e sulla



superficie di uno stesso supporto spaziale; originano nuove forme a partire da trasformazioni che agiscono in un campo di possibili variazioni, da conflitti tra forze e gesti che possono ricomporsi in modi inattesi, da connessioni invisibili che producono eventi e si scambiano effetti di significato.

I nodi e i buchi liberano l'intuizione spaziale e l'immaginazione delle forme dagli schemi rigidi del formalismo, dalle angustie dei linguaggi codificati, che siano essi relativi alla mera figurazione simbolica o allo scienziismo positivista, e così facendo sprigionano nuove forze e qualità inerenti all'interiorità nascosta della spazialità come forma di vita, come *luogo* di incontro tra materia e spirito, tra naturalità degli esseri viventi e umanità delle cose. I nodi e i buchi sono l'espressione in continuo movimento di nuovi territori intrisi di senso, di mondi che solo apparentemente possono sembrarci estranei, ma che, in realtà, sono spesso intimamente connessi e magari legati a uno stesso flusso di eventi, a una stessa moltitudine di forme.

L'opera di Jorge Eielson e quella di Lucio Fontana sono uniche per la forza immaginativa e lo straordinario germoglio di forme che esse consentono. Bisogna saper 'vedere' e 'rivedere' queste opere, nel silenzio che ci 'parla' senza uso di parole, che 'abita' gli interstizi dello spazio interiore dell'opera, e che è scandito da un ritmo temporale che non è quello diacronico, ripetitivo, ma piuttosto quello grazie al quale nuove dimensioni spaziali e temporali si dischiudono irraggiando un'altra luce sugli oggetti, le cose, gli esseri viventi. In questo modo, un tessuto di relazioni via via emerge e si condensa nel nodo o nel taglio che le attirano. Al contempo, il nodo e il taglio liberano ed esprimono in modi diversi una loro vita interiore fiorente di forze e di forme, di 'vera' purezza. Percorrere con l'intuizione il nodo dall'interno è come immergersi in un mondo di trasformazioni, di differenze e di armonie, di forme sublimi e rigogliose di vita. In fondo si può dire che il nodo e il taglio sono forme che danno luogo a una rigenerazione continua della realtà, che infondono senso del vero e del bello nella nostra ricerca incessante per capire il mondo che ci circonda. Eielson e Fontana sono riusciti nell'intento di pensare l'impen-sabile, di rendere visibile l'invisibile, di immaginare l'infinito al di là delle immagini finite e apparenti. Il nodo esprime un percorso interiore dove ribellione e intuizione si incontrano e si fondono in un atto di creazione, ma esprime anche un percorso concreto che si svolge nello spazio e nel tempo e lungo il quale culture, saperi e persone si intrecciano e si annodano per costruire un dialogo infinito.

È importante che la matematica e l'arte vadano anzitutto viste come strumenti del pensiero, generatori di concetti e di forme: anzi, si tratta degli strumenti e dei generatori di gran lunga più raffinati di cui disponiamo per comprendere ciò che ci circonda. La matematica e l'arte sono, insomma, una forma di conoscenza e un modo di comprensione, i cui nuovi concetti sono generati attraverso un lento processo di distillazione nell'alambicco del pensiero.

Un tratto distintivo sia della matematica che dell'arte è che non si può isolare una parte senza privare l'insieme della sua essenza. Sotto questo

profilo, il mondo matematico e il mondo dell'arte sono come un'entità biologica che può sopravvivere se se ne preserva l'integrità. Si può così affermare che la migliore metafora per rappresentarci l'insieme delle teorie matematiche e artistiche sia quella di *organismo* (e non quella molto più comune di struttura piramidale), nel quale non esisterebbe un centro ma piuttosto una rete, un reticolo dove le diverse parti importanti sarebbero in risonanza e interagirebbero tra di loro. Una tale unità organica sarebbe possibile perché gli oggetti matematici e quelli artistici si realizzano in tanti sostrati diversi e si manifestano in diverse incarnazioni. C'è qualcosa di straordinario in questa reincarnazione (e metamorfosi) degli oggetti della matematica e dell'arte, nel dinamismo che gli consente di generarsi. Quella di *vita organica* è molto probabilmente l'immagine più profonda per rappresentarci la matematica e l'arte.

Cosa distingue e cosa accomuna un artista e un matematico? Chiaramente li distingue il tipo di strumenti usati per creare dei concetti e il modo di procedere per dimostrare i risultati ottenuti. Forse li distingue anche la 'materia prima' e il modo di lavorarla. Nell'artista la materia prima è l'esperienza umana nel mondo materiale (mondo degli oggetti, delle forme, dei colori). L'arte ha per ingrediente principale il conflitto tra la realtà interiore dell'individuo e la realtà esterna. Tuttavia questa materia non è esclusiva: altre fonti svolgono un ruolo importante nel suo lavoro di creazione. L'attività artistica richiede un gesto radicale di creazione, un atto di ribellione. Per creare, l'artista ha bisogno per l'appunto di rompere con il presunto carattere evidente e lineare del legame che esiste tra la realtà interiore e la realtà esterna, e lo fa essenzialmente trasformando il mondo materiale degli oggetti in un universo di eventi, di entità e di esseri immaginari ma non per questo meno reali. Anche il più semplice degli oggetti può rivelare qualità estetiche e simboliche nascoste, diventare così un evento fenomenologico e percettivo e acquisire un'esistenza propria. L'arte passa dalla creazione *ex novo* dell'interazione tra soggetto e mondo fisico.

Il matematico compie un periplo in una diversa geografia, in un altro paesaggio, e lungo il percorso entra in conflitto con un'altra realtà, la realtà matematica, altrettanto resistente e inesauribile, anche se in un altro modo, della realtà materiale in cui viviamo. Se è vero che le idee matematiche sono prodotte dalla nostra mente nel momento in cui le pensiamo, è vero anche che esse esistono in un certo modo anche quando non le pensiamo; esse esistono in quanto 'operano' in una moltitudine di fenomeni e di situazioni concrete. Ad esempio, l'idea o lo schema di gruppo si ritrova nell'oggetto cristallo o nel quasi-cristallo, la serie di Fibonacci si ritrova in una grande varietà di fiori, la geometria frattale evidenzia la proprietà dell'auto-somiglianza in una moltitudine di oggetti naturali e di esseri viventi (coste, fiumi, nuvole, alberi, polmoni), certe singolarità topologiche locali della teoria delle catastrofi rappresentano la forma di un'onda o di una piega, certi concetti topologici come l'invariante di Eulero-Poincaré o la somma connessa di due superfici aiutano ad esprimere proprietà profonde dei nodi o dei buchi. In questo senso, si può affermare che esiste

una certa 'partecipazione' delle entità e strutture matematiche alla realtà empirica. Al contempo, e non c'è contraddizione con quanto appena detto, queste entità e strutture possono agire dinamicamente su un certo supporto materiale (o su più supporti materiali); questa azione dà luogo a trasformazioni (continue o discrete) capaci di generare delle forme. Da questo punto di vista, ciò che rende saliente e significativa la materia è la grande varietà di forme diverse che possono scaturirne.

C'è da notare inoltre che l'introspezione e l'esperienza mentale – vale a dire l'intuizione, l'immaginazione, la visione interiore – hanno un ruolo importante sia nella matematica che nell'arte. L'atto di creazione proviene dalla capacità che si ha di 'entrare nella pelle delle cose' per potersi identificare tramite empatia con qualsiasi ente del mondo esterno. Ed è questa specie d'identificazione che trasforma un fenomeno oggettivo in una sorta di esperienza concreta e mentale allo stesso tempo, ovvero in un'esperienza fenomenologicamente vissuta.

Un matematico si serve di uno strumento concettuale per creare degli oggetti matematici essenzialmente nello stesso modo che un artista, ad esempio un pittore, si serve di un pennello o di una stoffa per creare un'opera (tela o scultura che sia). L'intuizione trasformatrice dello spazio e una certa 'visione' introspettiva degli oggetti come eventi intrinseci di movimento e di senso costituiscono un territorio comune alla matematica e all'arte in cui discretamente e intensamente si incontrano e scoprono alcune delle loro profonde affinità.

Si può dire che nella matematica, diversamente dalle scienze sperimentali, ci sia qualcosa di profondo che l'accomuna con la libera creazione artistica. Entrambe sviluppano una certa singolarità sensibile, che risiede nella capacità di generare e organizzare delle forme. Il senso dei concetti artistici, così come quello dei concetti matematici, si fa e si disfà, si modifica e si riconfigura continuamente, in concomitanza con la generazione e l'organizzazione delle forme.

Ad esempio, un tema comune all'arte e alla matematica è il concetto di *dimensione*¹. La storia di entrambe ce ne offre innumerevoli esempi: dalle proiezioni con un punto all'infinito di cui tanto si sono occupati i primi geometri proiettivi (Gérard Desargues, Blaise Pascal) e i grandi artisti rinascimentali (Paolo Uccello, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca), ai modelli di geometria non euclidea in dimensioni superiori che hanno profondamente ispirato Poincaré e Duchamp, alla bottiglia di Klein² (modello di spazio non orientabile che si può realizzare soltanto in dimensioni superiori a tre) che ha tanto affascinato i topologi (primo fra tutti Klein!) e diversi artisti, infine all'ipercubo³, un esempio che mostra come possiamo rappresentare un oggetto a quattro dimensioni, che ha costituito una delle principali fonti d'ispirazione dell'artista catalano Salvador Dalí⁴ così come del matematico Thomas Banchoff. Il concetto di dimensione è essenziale per almeno due ragioni: primo, per capire l'organizzazione intrinseca dello spazio, non solo di quello tridimensionale in cui viviamo, ma degli spazi a più dimensioni; secondo, per capire cosa

rende possibile sia l'immersione di uno spazio bidimensionale, cioè una superficie, in uno spazio di dimensione uguale o superiore a tre, sia la proiezione di uno spazio di grande dimensione (ossia $n \geq 3$) su uno spazio di più piccola dimensione. Citiamo il ben noto esempio della geometria proiettiva, un ramo della geometria che studia le figure geometriche non secondo le loro relazioni euclidee (come distanze, angoli, ecc.) ma vedendole come proiettate su piani. Una delle principali motivazioni della geometria proiettiva fu di natura pittorica: quando nel Rinascimento si iniziò a riscoprire la prospettiva, cioè la tecnica pittorica che consente di rappresentare un oggetto tridimensionale su un piano bidimensionale (la tela) senza 'appiattirlo', alcuni maestri (come Piero della Francesca) descrissero questa tecnica e diedero il via a una serie di ricerche, che poi nel Seicento portarono Gérard Desargues a gettare le fondamenta di un nuovo tipo di geometria, diversa da quella euclidea. Sostanzialmente due figure sono considerate equivalenti dal punto di vista della geometria proiettiva se possono essere proiettate l'una sull'altra.

Si può osservare a questo proposito che il problema della tridimensionalità dello spazio, rimesso in discussione da molti fisici contemporanei, non è così semplice come potrebbe sembrare. L'affermazione 'lo spazio ha tre dimensioni'⁵, anche assumendo come modello per lo spazio uno degli oggetti contemplati dalla topologia⁶, è tutt'altro che facile da spiegare. Eppure, la tridimensionalità sembra essere un dato ricorrente in tutti gli oggetti matematici che ammettono modelli spaziali, concreti. Ad esempio, da millenni l'uomo conosce i nodi, li usa e li studia: i marinai ne conoscono molti diversi, e quindi sanno bene che ci sono nodi equivalenti fra loro dal punto di vista 'topologico': ci sono nodi molto complicati che però, tirandone le due estremità della corda che li realizza, si sciogliono; altri no. Una classificazione completa dei nodi non esiste a tutt'oggi, e per distinguere nodi non equivalenti sono stati introdotti degli invarianti matematici estremamente complicati (negli anni Novanta il matematico Vaughan Jones ha definito dei polinomi che consentono una classificazione molto raffinata, anche se non definitiva, dei nodi). Si può dimostrare che in uno spazio con più di tre dimensioni, ogni nodo si può sciogliere. Questo è un teorema topologico molto interessante⁷: ne esistono simili che sanciscono come certe proprietà geometriche cruciali siano significative esattamente in dimensione tre; e la cosa ancora più interessante è che la teoria dei nodi ha delle conseguenze notevolissime su certe moderne teorie quantistiche, perché taluni modelli della fisica moderna, come le cosiddette stringhe, sono descritti in termini della geometria dei nodi e delle loro simmetrie.

Non è qui il luogo di affrontare la questione delle diverse caratteristiche dello spazio tridimensionale e delle difficoltà che esistono ancora oggi di darne una spiegazione soddisfacente⁸. Limitiamoci ad accennare al fatto che la peculiarità della tridimensionalità dello spazio ha anche radici profonde nella nostra percezione e nella presa degli oggetti intorno a noi, nella necessità fisiologica di muoverci e orientarci nell'ambiente circostante, nonché nel tipo di costituzione biologica che ci contraddistin-

gue singolarmente da quasi tutte le altre specie animali. Ad esempio, in un mondo bidimensionale (come quello concepito dal reverendo scozzese E.A. Abbott nel suo celebre romanzo del 1884 *Flatlandia*) sarebbe impossibile lo sviluppo di esseri viventi, almeno nel senso che noi attribuiamo alla parola. Proviamo a immaginare un animale in due dimensioni; come farebbe a nutrirsi? La presenza di un tubo digestivo implica la tridimensionalità, dato che in una figura bidimensionale un tubo digerente che la attraversasse la renderebbe non connessa come dicono i topologi, cioè composta di due parti separate. In generale, più dimensioni possiede un oggetto geometrico, più è facile spostarsi in esso, tanto è vero che i fisici chiamano le dimensioni 'gradi di libertà'. Ma, come l'esempio dei nodi ci mostra, in un mondo con più di tre dimensioni, ci sarebbe forse troppa libertà di movimento: si potrebbero fare troppe cose, e i costituenti della materia avrebbero troppa libertà di movimento per realizzare effettivamente le strutture atomiche, molecolari e biologiche che compongono il nostro mondo e noi stessi. Ora si sa che lo sviluppo e la crescita di qualsiasi essere vivente multicellulare avvengono per combinazione di gradi di libertà e di vincoli.

È importante notare che le forme matematiche non hanno solamente un contenuto e un significato linguistico, né tantomeno si possono ridurre a un insieme chiuso e autoconsistente di assiomi logici (l'incompletezza non è solo un limite ma è anche e soprattutto un fattore intrinseco di scoperta). Per ragioni per molti aspetti analoghe, possiamo dire che le forme artistiche non sono solamente un sistema di segni, esse sono infatti anche un tessuto di cose e di eventi (un'ontologia stratificata e differenziata di un certo genere di oggetti e delle loro relazioni), il cui senso è in continuo movimento, e si riconfigura in modo plastico in funzione dei, e in risposta ai diversi contesti oggettivi e soggettivi in cui si trova immerso. Per dirlo con una formula: l'arte e la matematica hanno un'autentica funzione ermeneutica; entrambe sono una forma di conoscenza, di oggetti ed eventi; ambedue contribuiscono a svelare una parte della loro storia intrinseca, oggettivandosi in una cultura e pratica simbolica umana.

Una tela, una scultura, una composizione musicale mobilitano in noi qualcosa che eravamo o che vorremmo essere; esse risvegliano la memoria, nutrono la nostra immaginazione, incitano ad avere un altro sguardo sulle cose, un'altra 'visione' dell'organizzazione spaziale e del flusso temporale che dispiegano nuove dimensioni e altre qualità. Queste opere non sono perciò riducibili a un senso, che sarebbe fisso e dato una volta per tutte. In altre parole, il loro senso non si esaurisce in una formula, in un insieme di parole, il linguaggio verbale ne costituisce solo un'istanza, una fase. Esso si forma e si esprime attraverso dei processi di significazione legati alla genesi e alle proprietà delle opere, alla loro percezione differenziata e alle diverse modalità di oggettivazione. Per riassumere si può dunque dire che tanto la matematica quanto l'arte offrono una pluralità di punti di vista del reale, modi alternativi di 'guardare' il mondo. Il linguaggio matematico ed artistico ci rivelano qualcosa dell'interiorità del nostro

spazio che è invisibile ai nostri occhi, e allo stesso tempo aprono un orizzonte possibile su spazi al di là del nostro mondo fisico tridimensionale.

2. *Il linguaggio universale dei nodi unisce l'arte, la matematica e la natura*

In questa sezione prenderemo in considerazione certi aspetti scientifici, artistici e filosofici dell'opera dell'artista e scrittore italo-peruviano Jorge Eielson; in particolare, proporremo un'analisi più approfondita delle opere dell'artista che vanno sotto il nome di *Nodi*, *Quipus* e *Corde*. Vorremmo concentrarci prevalentemente sul loro preciso significato matematico a partire da una ricostruzione delle intuizioni spaziali e nozioni topologiche sottostanti alla loro concezione e realizzazione. Cercheremo inoltre di mettere in evidenza l'analogia profonda che esiste tra le concezioni che ha l'artista del cosmo e della materia e le teorie cosmologiche e fisiche più recenti riguardanti la struttura del mondo fisico su scala macroscopica e microscopica.

Jorge Eielson ha creato un nuovo linguaggio universale, quello dei *nodi*, espressione straordinariamente moderna dei *quipus* precolombiani dell'antica civiltà Inca del Perù⁹. Si noti che l'impero Inca non conosceva la scrittura. Tuttavia la sua organizzazione minuziosa e metodica richiedeva un'altra forma di linguaggio per trasmettere e conservare l'informazione. I *quipus* servivano per la rilevazione statistica e come inventario dello Stato: censimento, stoccaggio, prodotti delle miniere, composizione della mano d'opera, ecc., ogni *quipu* fungeva così da libro dei conti. Oltre che dei beni materiali e umani, i *quipus* sono stati anche i depositari d'importanti date storiche, di ballate, di cicli cosmici e naturali, di leggi e di trattati di pace. Ciò significa che non avevano solo una funzione e un significato numerico, ma anche simbolico, cerimoniale e cosmico. Il che non toglie niente all'importanza della sua funzione numerica (una specie d'aritmetica naturale) e sociale. Un *quipus* codifica le informazioni numeriche essenzialmente nel modo seguente. L'oggetto è costituito di una corda spessa alla quale sono legate con dei nodi altre corde più piccole lunghe da 20 a 50 centimetri; un *quipu* può contenere fino a 2000 corde. Queste corde possono essere orientate sia verso l'alto sia verso il basso. Alle corde dette 'principali' sono attaccate con nodo delle corde dette 'secondarie', come accade per i rami degli alberi. I numeri codificati dai nodi dipendono dalla posizione che questi ultimi occupano lungo ognuna delle corde. Queste corde includono tre tipi di nodi: secondo certi studiosi, i nodi *lunghi* rappresentano le unità da 0 a 9, e il numero di passaggi (o avvolgimenti) sotto e sopra della corda intorno a una specie di asse verticale equivale al numero di unità; i nodi *semplici* rappresentano le potenze di 10; e i nodi a otto corrispondono a una sola unità (quando si ha una sola unità, il nodo semplice con un unico passaggio corrisponde a un nodo semplice, e in questo caso si avrebbe un nodo a otto). Ma il linguaggio espresso dai *quipus* sembrerebbe essere molto più complesso, e il loro significato sarebbe determinato anche da altri elementi come, ad esempio, il colore (una cor-

da può avere uno o più colori), la direzione della torsione dei fili formanti la corda (verso destra e verso sinistra), ecc. Così, i *quipus* avrebbero funto da elementi di base per formare una sorta di combinatoria complessa di simboli, colori e posizioni. Il popolo inca concepisce così le diverse configurazioni geometriche e le loro possibili combinazioni come un insieme, una rete di rapporti cui veniva associata una determinata operatività simbolica e un preciso sistema di valori culturali e sociali.

Eielson ha dedicato una parte importante della sua vita all'elaborazione del linguaggio dei *quipus* e dei nodi nei campi dell'arte e della poesia. Ma, in realtà, questo linguaggio ha un significato più ampio e profondo, giacché esso travalica i limiti delle arti puramente visive e della scrittura, per abbracciare l'indagine filosofica e la ricerca scientifica più avanzata in matematica, fisica e biologia. Inoltre, il nodo sconfinava nel pensiero mistico e nella riflessione etica, ed esprime anche un chiaro contenuto culturale e politico. Il nodo, infine, è un simbolo che contiene un valore metafisico e religioso. Qui parleremo principalmente delle proprietà matematiche dei nodi. È importante tuttavia notare che il nodo è innanzitutto un oggetto fisico, un oggetto per così dire 'a-linguistico', o meglio, un oggetto che non deve la sua esistenza ad una determinata fonte linguistica, ma che anzi, è capace di creare ed esprimere un suo linguaggio. Questo significa anche che il linguaggio dei nodi inventato dalla scienza (matematica, fisica, biologia) non è quello di uno strumento neutro, che serve per dire altro, per significare una realtà ad esso estranea. Il linguaggio dei nodi ha invece un proprio spessore, una propria realtà autonoma fatta al contempo di immaginazione e di concretezza. Da questo punto di vista, la scienza dei nodi non è poi così estranea al linguaggio letterario¹⁰, in quanto essa non può più essere definita dalla fiducia in un codice referenziale assoluto, ed infatti essa stessa ha contribuito a rimettere in discussione certe convenzioni linguistiche generalmente accettate nella scienza come quelle di codice, di programma unico, di particella puntuale, di verità matematica. Il linguaggio dei nodi ha cambiato il modo di fare scienza e di pensare la realtà per il fatto di aver mostrato la non trasparenza, le incertezze, il paesaggio variegato, la polisemia e il polimorfismo di entrambe. Eielson insiste molto sul fatto che «i nodi nascono, semplicemente, come nodi, cioè come oggetti fisicamente precisi e ben definiti. Io non rappresento o raffiguro nodi, io li faccio. Non li interpreto, li faccio scaturire mettendo all'opera materia (in prevalenza materiali tessili) ed energia, come in qualsiasi fenomeno fisico»¹¹.



Fig. 1. Esempio di *quipu*, o *kipu*, presente nel Museo di Storia Naturale - Sezione di Antropologia e Etnologia dell'Università di Firenze, n. 3887.



Fig. 2. J.E. Eielson, *Quipus 66 CR*, 1991. Archivio Centro Eielson. Questo *Quipus* (acrilico e tela su legno) è formato da tre componenti profondamente interconnesse e del tutto inscindibili: il tessuto piegato, la doppia corda avvolta su se stessa, e il nodo verso il quale tendono sia il tessuto che la corda.

La teoria dei nodi è un esempio d'interdisciplinarietà delle scienze: una legge fisica (legge di Gauss) ha ispirato negli anni 1870-1882 la creazione di una nuova branca della matematica. All'epoca, i fisici William Thomson (1824-1907) e Peter Guthrie Tait (1831-1901) ipotizzarono che le forme nodali fossero gli elementi costitutivi della materia, che gli atomi fossero dei vortici annodati di etere, e che a diversi tipi di nodi corrispondessero diversi tipi di atomi. Questa ipotesi indusse Tait ad intraprendere un lungo lavoro di classificazione dei nodi, da cui dedurre una tavola degli elementi, dove quei nodi erano quindi concepiti come una specie di modello originario soggiacente alla formazione delle diverse forme di materia. L'opera *Alfabeto* realizzata da Eielson nel 1973, che riunisce una serie di 16 nodi disposti secondo una matrice a quattro posti, suggerisce una profonda somiglianza con l'idea del fisico scozzese Tait: in effetti, l'idea dell'artista italo-peruviano è molto probabilmente che ci sia un sistema di forme ideali che potrebbero essere usate per rappresentare i diversi modi di trasformazione della realtà.

L'opera di Eielson sembra inoltre proporre una specie di enigma (e di gioco) con almeno due variazioni fondamentali: quella della *rappresentazione grafica* (o *segnica*) e quella dell'*equivalenza topologica*. Con la prima nozione si deve intendere che esistono più rappresentazioni diagrammatiche equivalenti dello stesso nodo, il che significa, in altre parole, che uno stesso nodo può esistere e manifestarsi in tanti stati o modi diversi nello spazio tridimensionale R^3 . Per esempio, esistono più rappresentazioni possibili del nodo triviale o del nodo a trifoglio o ancora del nodo figura otto, così come di altri nodi molto più complessi (la *complessità di un nodo* è data innanzitutto dal numero di incroci necessari per rappresentarlo con un diagramma, e dal numero di mosse che permettono di sciogliere il nodo). Si aggiunga che il concetto di rappresentazione grafica include un elemento combinatorio importante: due o più grafi possono essere connessi tra di loro in modo tale da ottenere un nuovo grafo che ne riproduce la struttura ma su un'altra scala, oppure le operazioni che permettono di ottenere un determinato grafo possono essere reiterate un numero finito di volte in modo tale da ottenerne un altro con una struttura nuova e più complessa.

La seconda nozione, quella di equivalenza, è in realtà intimamente legata alla prima. È importante far notare che entrambe fanno intervenire le operazioni concrete di *movimento* e di *deformazione*. Dati due o più nodi, si può mostrare (e dimostrare) che ciascuno dei nodi è ottenuto dal precedente mediante una serie di movimenti continui della corda (con cui si forma un nodo) senza tagliare la corda stessa. Si dice allora che i tre nodi sono equivalenti. Diciamo che due nodi sono equivalenti quando possiamo trasformare (o deformare) l'uno nell'altro mediante una serie di movimenti continui (chiamate anche *isotopie*) che non rompano la corda con cui è fatto il nodo. Non potremo quindi tagliare e incollare la corda, ma potremo ammettere di poter allungare o accorciare il nodo, come se fosse un elastico. Più precisamente ancora, i nodi equivalenti sono quelli che possono essere definiti per mezzo dello stesso invariante (o degli stessi invarianti). Un *invariante di nodi* o *link* è una regola che associa ad ogni nodo (o *link*) un numero, in modo tale che a due nodi (o *link*) equivalenti sia associato lo stesso numero. Per esempio, il *numero di allacciamenti* (*linking number*) è un invariante di nodi o catena di nodi (*link*) che misura quante volte due o più nodi (o *link*) sono legati fra loro. Se per convenzione si attribuisce ad ogni incrocio tra due componenti (curve) M e N orientate i valori +1 o -1 (dove il segno dipende dal senso di rotazione della curva, cioè dalla sua orientazione), allora il numero di allacciamenti si calcola prendendo la somma di tutti i +1 e -1 e dividendola per 2. La teoria dei nodi si è sviluppata nel corso della prima metà del secolo scorso indipendentemente dalla fisica e ha prodotto dei risultati teorici che hanno trovato applicazioni nei diversi campi delle scienze: dalla cosmologia alla dinamica dei fluidi e alla biologia molecolare. Dal punto di vista matematico, un *nodo* è definito semplicemente come una curva chiusa immersa nello spazio a 3 o n dimensioni; un *link* consiste di due o più nodi eventualmente intrecciati tra di loro.



Fig. 3. *Illustrazione di un nodo complesso*. Immagine fornita dall'autore. Un nodo complesso è formato da una catena di nodi (chiamata anche *link*). Si tratta di un'immagine dello spazio così come noi lo vediamo, suggeritaci dallo studio della teoria delle corde. Su scala molto piccola (e forse anche su altre scale medio-grandi) lo spazio ci appare come una matassa di nodi inestricabile. E questa matassa potrebbe corrispondere alla struttura fine dello spazio-tempo microscopico, così come predetto da alcune teorie della gravità quantica¹².



Fig. 4. Gomitolo di lana annodato, o nodo complesso con più nodi satelliti. Immagine fornita dall'autore. L'importanza dei 'nodi satelliti' è cresciuta nell'ultimo decennio.

Nella visione di Eielson, il nodo è allo stesso tempo un oggetto fisico e astratto (con una valenza estetica e simbolica) tridimensionale *immerso* nello spazio autonomo della tela (modello che in qualche modo crea il nostro spazio ambiente). Ma invece di costituirne il supporto inerte, lo spazio della tela è a sua volta un oggetto dinamico che non si giustappone semplicemente al nodo poiché esso ne fa parte integrante (in topologia si chiama il 'complementare del nodo' ed è altrettanto importante del nodo stesso che ingloba), ma apre nuove e svariate dimensioni e qualità di diverso genere: cromatiche, geometriche, energetiche, simboliche, percettive e affettive. Il nodo e la tela risultano così un tutt'uno, la tela-substrato e il nodo-oggetto sono profondamente connessi, e da quest'incontro allo stesso tempo conflittuale e armonioso emerge un nuovo oggetto, quello del 'nodo-universo' che genera altri possibili tipi di forme e di forze.



Fig. 5. Leonardo da Vinci, *Drapo per una figura seduta*, 1470-1480, Musée du Louvre.

È interessante osservare che molti dei nodi realizzati da Eielson sono di tipo *iperbolico* (essi cioè rivelano una geometria molto ricca e interna allo spazio che non è quella euclidea). Forse l'artista era affascinato da alcune qualità fenomeniche o percettive di questo tipo di nodi, e in particolare dalla varie simmetrie che presentano e dalla loro natura infinita, come se potessero crescere in tanti nodi di forme e dimensioni diverse. Recentemente la topologia ha fornito la prova del fatto che una grande varietà di nodi sono dei nodi iperbolici. Il matematico William Thurston ha mostrato intorno alla fine degli anni settanta che tutti i nodi appartengono a una delle

tre seguenti categorie (o specie): *iperbolici*, *toroidali* o *satellite*. I nodi di tipo iperbolico sono di gran lunga i più diffusi. Inoltre, grazie a certe manipolazioni effettuate su di essi (chiamate *chirurgie*) è possibile generare una grande varietà di spazi a tre dimensioni. L'iperbolicità del nodo significa che il complementare del nodo (vale a dire i punti dello spazio tridimensionale non situati sul nodo stesso) ammette una struttura geometrica, e più precisamente una struttura geometrica di tipo iperbolico. Questa geometria ci consente di visualizzare ciò che accade all'interno del complementare del nodo o del link (cioè dello spazio che rimane una volta che si toglie il nodo o il link), a condizione d'immaginare che i raggi luminosi viaggino lungo le geodetiche di una superficie iperbolica (analogamente al modello spazio-tempo di Minkowski della relatività ristretta di Einstein, in cui le traiettorie dei raggi luminosi – ovvero dei fotoni – corrispondono alle 'rette' nel modello dell'iperboloide dello spazio iperbolico, dove esse sono le intersezioni dell'iperboloide con un piano passante per il suo centro)¹³.

L'immagine del complementare dell'*anello di Borromeo* ce ne fornisce un esempio interessante (è bene ricordare che gli anelli di Borromeo hanno una proprietà importante: i tre anelli sono legati fra loro, benché non lo siano a coppie. Più precisamente, rimuovendo uno qualsiasi dei tre anelli, i due anelli rimanenti risultano sciolti, benché i tre insieme non lo siano). Uno che vive dentro il complementare del *link* (formalmente, un *link* è un insieme finito di curve semplici chiuse disgiunte nello spazio euclideo tridimensionale; un *link* è un oggetto elastico flessibile, per cui si può immaginare che esso abbia un certo numero finito di componenti connesse, ciascuna delle quali è un nodo) vede lo spazio da una distanza vicina alle componenti (alle palle sferiche) rosse. Le palle nella figura sono immagini degli intorni delle palle luminose (bordate da tante sferette) che formano il *link*. Supponiamo adesso che il *link* di Borromeo abbia un certo spessore (cioè un volume di tipo tubolare), di modo tale che si ottengono degli intorni di sferette luminose appartenenti al complementare del *link*. Benché il bordo di un intorno sia un toro, in realtà quando lo si guarda dall'interno del complementare del *link*, ci appare come una sferetta, chiamata 'palla' (o 'sferetta') 'luminosa bordata'. Ogni complementare del *link* ci appare come un'infinità di palle (sferette) luminose bordate (tutte dello stesso colore), come se fossero altrettanti raggi di luce che viaggiano dall'osservatore fino al complementare del *link*. Il parallelogramma fondamentale ricopre una larga regione del complementare del *link* secondo gli assi verticale e orizzontale.

Il lavoro di Jorge Eielson presenta una chiara e forte affinità con il lavoro dell'artista italo-argentino Lucio Fontana (1905-1968), al quale J. Eielson si sentiva molto vicino dal punto di vista artistico ed anche umano. Diceva, infatti, di vedere una profonda sintonia tra i 'concetti spaziali', le tele tagliate e incise di Fontana e le sue tele annodate o le sue corde intrecciate. In effetti, sia le tele tagliate che le tele annodate sono capaci di creare nuove dimensioni spaziali e di moltiplicare gli eventi che accadono nello spazio. È lo stesso Fontana a metterlo in rilievo nel suo *Manifesto spaziale*. Nel 1963 scrive:

Ormai, nello spazio, non esiste più la misura assoluta. [...] Il senso della misura, del tempo fondato sulla misura, non ha più ragion d'essere. [...] Il mio stesso modo di fare arte poggia su [questa] purezza dello spirito liberato dalla materia, su questa filosofia del nulla; non si tratta tuttavia di un nulla di distruzione ma di creazione ... E il taglio, giustamente, precisamente il buco, i primi buchi, non costituivano la distruzione della tela [...] ma una vera dimensione esistente al di là della tela, la libertà di concepire l'arte attraverso qualunque mezzo, attraverso qualsiasi forma. L'arte non è solamente la pittura o la scultura: l'arte è la creazione dell'uomo che può trasformarlo in qualcosa di completamente nuovo [...].¹⁴

Per Fontana, l'arte non si riduce dunque né a pittura, né a scultura e neanche a delle linee delimitate nello spazio, ma essa esprime la separazione dello spazio nella materia. La sua concezione dello spazio si traduce in un autentico *dinamismo plastico* in virtù del quale lo spazio può dar luogo a una varietà differenziata di forme non contenute inizialmente in esso¹⁵. Lo spazio è da vedersi come un'entità mobile e flessibile le cui proprietà e qualità possono cambiare per l'effetto di un'azione interna o di una perturbazione esterna che opera in (o su di) esso. Così, ad esempio, le macchie compatte di colore sulle forme hanno come scopo l'abolizione della componente statica della materia, non qualcosa di compiuto dunque, ma piuttosto una propedeutica alla comprensione. Il taglio e il buco come nuove dimensioni dello spazio, di uno spazio qualitativamente aperto, fisicamente vitale, che resiste alla misura assoluta e alla codificazione fissa, rappresentano la vera scoperta artistica di Fontana.

La chiave per capire le opere spaziali di Fontana sembra essere il concetto di *dimensione*, una dimensione nuova che apre lo spazio tridimensionale e persino quadridimensionale verso sentieri sconosciuti, verso nuovi orizzonti che solo pochi fisici e matematici osarono imboccare: tra questi, i fisici Theodor Kaluza (1885-1954) e Oskar Klein (1894-1977) e il matematico Stephen Smale¹⁶ (1930-) furono i più audaci e i soli che decisero di esplorare i misteri della quinta dimensione. La teoria di Kaluza-Klein rappresenta un tentativo di unificazione del campo gravitazionale (descritto dalle equazioni della relatività generale) con il campo elettromagnetico (descritto dalle equazioni di Maxwell) attraverso l'introduzione di una quinta dimensione spaziale, che permetteva un'estensione concettuale della relatività generale, la quale, come si sa, avviene in uno spazio-tempo a quattro dimensioni (tre spaziali e una temporale). Uno degli aspetti problematici della teoria era costituito dalla non osservabilità della quinta dimensione congetturata. In effetti l'universo in cui viviamo ci appare quadridimensionale. Una possibile soluzione del paradosso fu proposta nel 1926 dal fisico svedese Oskar Klein il quale congetturò innanzitutto che la quarta dimensione spaziale non si estendesse all'infinito ma fosse 'arrotolata' su se stessa a costituire in ciascun punto uno spazio compatto, nella fattispecie un cerchio. La compattizzazione così proposta

consente alla dimensione aggiuntiva di estendersi (a differenza di quelle ordinarie) su distanze finite. L'invisibilità della dimensione aggiuntiva può essere allora spiegata solo se si avanza l'ulteriore ipotesi che la compattizzazione della dimensione extra avviene su scale così piccole da sfuggire alla sensibilità degli strumenti disponibili (oltre che dei sensi umani e in particolare della visione).

Come è stato evidenziato, in particolare da Giulio Carlo Argan, nello *Spazialismo* di Fontana non troviamo alcuna definizione univoca dell'idea di spazio: non soltanto, per Fontana, non è nulla di determinato, ma è l'indeterminazione pura. Il suo punto di partenza sembra essere il movimento, la relazione spazio-tempo, la quarta dimensione. Ma queste nozioni non bastano: benché Fontana non lo dica espressamente, è chiaro che aspira non già alla quarta ma alla cosiddetta quinta dimensione, ch'è la dimensione dell'indeterminazione, della libertà assoluta. Quella infine, dove la forma, perdendo la propria struttura e misura spaziale, non è più differenziabile dall'immagine, di cui assume l'estensione infinita, la polivalenza, la mutabilità, l'inconsistenza, la temporalità. Ma l'indeterminazione non è fuori dall'esistenza, al contrario: e, come fatto d'esistenza, deve essere percepibile o rilevabile in termini visivi. La poetica di Fontana potrebbe dunque riassumersi nella proposizione che dovunque si veda qualcosa, ivi c'è spazio; e inversamente. Ma non si tratta di campo visivo, del semplice senso della vista. V'è l'immaginazione, per esempio, né si può contestare che vi sia uno spazio in quanto dimensione dell'esistenza che sia proprio dell'immaginazione. C'è, in altre parole, una visione altamente, esclusivamente immaginativa.

Sarebbe d'altronde molto istruttivo riconsiderare una parte dell'arte 'antica', 'moderna' e 'contemporanea' dal punto di vista della pura immaginazione visiva, che va al di là del campo visivo, anzi che si colloca precisamente in quel bordo tenue, in quella frontiera pellicolare che l'occhio è incapace di penetrare. E lì comincia la visione immaginativa che ci rivela un'altra esistenza dello spazio, la sua struttura fine, le sue potenzialità invisibili, le sue pieghe e i suoi interstizi profondi. Lo spazio può presentare, quando distintamente quando indistintamente, una *malleabilità intrinseca*, che risulta dalle possibili deformazioni della sua forma globale, meno rigida della sua metrica locale, e una *malleabilità d'interfaccia* dovuta in gran parte all'azione di variabili dinamiche esterne atte a modificare o riconfigurare le proprietà e qualità dello spazio. Va notato che Fontana non si accontenta di una visualizzazione dell'immaginato mediante un sistema di analogie concettuali o dell'allegoria, egli vuole materialmente vedere l'immagine immaginata, cioè renderla immediatamente percepibile e direttamente significativa, e perciò deve farla o costruirla, immergerla in una materia e identificarla in una *forma plastica* che abbia un'autentica esistenza spaziale. Investe necessariamente, così, la questione della percezione, dunque della luce e della sua relazione con lo spazio. La luce è certamente una condizione della percezione, ma non è riducibile a quell'indeterminazione assoluta che è lo spazio. Nei termini di René Thom, la luce e il colore

sono delle pregnanze capaci di far emergere delle salienze morfologiche e fenomeniche nello spazio attraverso la sua materialità, o meglio, trasformando lo stato fisico e modificando determinate proprietà della 'materia' presente nello spazio. In termini filosofici, si può dire che luce e colore, in quanto materia, non sono essenza ma esistenza.

In riferimento ai primi 'concetti spaziali' degli anni Cinquanta, una superficie disseminata di piccoli buchi, i cui bordi emergono come creste o sprofondano in piccoli crateri, non si vede senza luce, e la sua configurazione muta necessariamente con il mutare dell'incidenza luminosa; e d'altronde, più è viva l'incidenza luminosa (cioè la pregnanza) e più è in rilievo la configurazione della superficie (quindi la salienza). In altri termini, la luce agisce sulla superficie dinamizzando la sua costituzione materiale e creando nuove strutture fenomenologiche, ed entrambi gli effetti suscitano variazioni inedite del campo percettivo da cui possono scaturire articolazioni di senso rimaste fino ad allora inesprese. C'è tuttavia qualcosa che in questa mutazione rimane costante, e che definisce per così dire la coesione, l'equivalenza e la continuità di quella superficie, tra tutti gli aspetti che essa assume sotto le diverse incidenze di luce, e questo qualcosa è la forma interiore dello spazio, o, nel linguaggio di Fontana, il ritmo della disseminazione dei buchi (o dei tagli). Il ritmo della disseminazione dei tagli, e non la luce, è perciò la principale fonte della forma dello spazio che abita la superficie; la pregnanza profonda e le sue possibili variazioni nascono da lì, da questa sorgente topologica del divenire dello spazio. In termini più filosofici, potremmo dire che quel ritmo rappresenta quanto dell'essere della superficie (spazio e universo allo stesso tempo) si dà, inesaurevole in sé e in misura costante pur se rinnovata, in tutti i momenti dell'esistere. Va tuttavia notato che la ricerca di quella costante, del ritmo spaziale come ritmo dell'essere, non muove da una struttura data *a priori*, poiché è la risultante (nel senso della dinamica delle forze) di tutti gli aspetti fenomenici, di tutti i 'possibili' che formano la serie di eventi entro cui si forma ed esiste l'immagine.

Lo spazio è anche il denominatore comune di un insieme di valori, ciascuno dei quali è conchiuso in se stesso e connesso agli altri da relazioni semanticamente propagative ed evocative. L'arte e la poetica di Fontana sono dense di implicazioni simboliche. Il ritmo della disseminazione dei piccoli fori, e di altri variopinti frammenti di materia, richiama il ritmo delle costellazioni: il cielo stellato è uno dei temi più frequenti nella sua opera. E anche in questo si osserva un'analogia profonda con l'opera di Eielson, le cui costellazioni sono un elemento costitutivo della sua visione cosmologica dell'universo e degli esseri viventi. L'uno e l'altro vedono nelle costellazioni che si estendono nello spazio infinito non tanto la rappresentazione o la figurazione del cielo stellato quanto l'essere presente dell'universo nelle cose di questa terra, molto probabilmente anche nel destino degli uomini. Entrambi scorgono nel movimento apparentemente casuale delle stelle e degli altri corpi celesti il riflesso di presunte universali armonie, i segni e le ragioni di un disegno cosmico in cui si situa e si dispiega il

destino di ogni individuo. Ma invece di un solo destino, predeterminato *ab initio*, è una necessaria e fortuita diversità dei destini umani ad esistere. Il tema del destino umano, ch'è poi il tema dell'essere ineluttabilmente nello spazio del mondo, si mescola così con quello della spazialità cosmica, perché non v'è spazio che non sia spazio della vita. I tagli di Fontana e i nodi di Eielson ubbidiscono alla necessità di rompere la simmetria perfetta del piano, la piattezza della realtà tangibile, come se la materia, portata al limite ultimo della rarefazione, cristallizzata in una forma pura, volesse recuperare, in quella singolarità spaziale e in quell'incidente temporale, il senso della realtà della propria esistenza. Infatti, i tagli e i nodi mettono in comunicazione gli oggetti enigmatici della creatività umana con la spazialità profonda, imperscrutabile della creatività del cosmo.

Entrambe le operazioni (i gesti), l'*annodare* e il *tagliare*, cambiano la topologia dello spazio, e allo stesso tempo modificano le sue qualità fenomenologiche che ce lo fanno percepire diversamente. In che cosa consiste tale cambiamento? Consideriamo due superfici apparentemente molto diverse fra loro: il cilindro e il toro. Dal punto di vista topologico esse sono diverse dal piano, ma appartengono alla medesima famiglia di spazi a curvatura nulla: le superfici localmente euclidee. In topologia si dispone di un metodo elegante per caratterizzare queste differenti topologie: la chiusura di lacci (*loops*). Un laccio è una curva chiusa tracciata su una superficie. Sul piano infinito possiamo disegnare in un qualsiasi punto un laccio qualsiasi, di grandezza qualunque; questo laccio potrebbe essere sempre ristretto e ridotto a un punto senza incontrare ostacoli. La stessa operazione può essere eseguita sulla sfera. Per un topologo, la sfera è una varietà senza buchi e 'semplicemente connessa': qualsiasi curva tracciata su di essa può essere deformata in modo continuo in un punto. I topologi definiscono una tale superficie 'monoconnessa' (o 'semplicemente connessa'). Di contro, il cilindro e il toro non hanno questa proprietà. Certo, esistono lacci che possono essere completamente ristretti, come nel piano; ma ve ne sono alcuni per cui ciò non è possibile: un cerchio che fa il giro del cilindro o che si arrotola intorno al toro, per esempio, non può essere ridotto in maniera continua a un punto. Le superfici, in cui i lacci non possono essere ristretti indefinitamente poiché fanno il giro di un buco, hanno una topologia detta 'multiconnessa' (o 'non semplicemente connessa'). Così, le tele intagliate (o bucate) di Fontana possono essere viste come delle superfici multiconnesse (degli spazi multiconnessi).

La visione di Eielson esprime un altro tipo di radicalità e creatività rispetto a quella di Fontana. Nei suoi lavori, se così possiamo esprimerci, la topologia di un nodo non è (o non è solo) una proprietà della curva che lo rappresenta; infatti, lo spazio della tela (lavorato e trasformato dall'artista) genera forme e forze che dal nodo stesso si originano o verso cui confluiscono senza pertanto attraversarlo. Nel nodo convergono più cammini intrecciati fra loro, e da questo stesso nodo sorge poi un'infinità di cammini che percorrono altre regioni dello spazio. Benché questi percorsi siano tutti diversi fra loro, essi presentano allo stesso tempo delle affinità profonde.

Eielson ci mostra come, grazie a un certo tipo di manipolazioni (incurvamenti, piegature, tensioni, torsioni, rotazioni, avvolgimenti, contrazioni, espansioni) fatte sulla materia (la stoffa dai vari spessori e colori) che servirà da matrice primordiale del nodo, i cammini possano essere deformati e congiunti l'uno con l'altro. Lo spazio-universo globale (cioè l'opera) risulta da una dinamica interna che il nodo riesce a conferire allo spazio omogeneo della tela. Il nodo è ciò che risulta da un'immersione (un certo tipo di trasformazione matematica) nello spazio ambiente tridimensionale. Il nodo scaturisce da una serie di gesti e operazioni per niente neutre, che mettono in moto dei processi capaci di modificare la situazione di questo stesso spazio. In effetti, l'immersione avrà come effetto di dinamizzare, deformare, trasformare lo spazio originario (quello della tela), e in questo modo ne svelerà un'interiorità ricca e profonda fino ad allora 'celata', di là il suo aspetto omogeneo e amorfo. In virtù del nodo che vi è 'immerso', la superficie della tela è convertita in uno spazio diventato luogo di eventi insoliti, che sono frutto delle forme e forze che muovono quello spazio. Si può dire che il nodo non è nello spazio: è spazio. Allo stesso modo, mi sembra, l'uomo e la natura non sono nella storia: sono storia.

L'immersione di un oggetto matematico (una curva, una superficie, il grafo di una funzione) nello spazio euclideo, porta quest'ultimo a organizzarsi, ad acquisire delle strutture; e ciò è simile all'operazione che consiste nel deformare localmente lo spazio in modo tale da farvi apparire una varietà di nuove forme. In altri termini, si tratta di un processo d'individuazione e di qualificazione progressive dello spazio che è messo in rilievo. Più precisamente, il nodo cristallizza una discontinuità qualitativa dello spazio, ma questa cristallizzazione nasce da un processo continuo soggiacente, vale a dire da un tipo di immersione di uno spazio dato in uno spazio di più grandi dimensioni. In realtà siamo di fronte a una situazione molto generale, che interessa sia gli oggetti artistici (tessuti, trecce, tesselazioni, ecc.) che gli oggetti naturali o quelli viventi. Se ne può dare un enunciato astratto: 'quando uno spazio è soggetto a una limitazione o a una modificazione energetica' (del tipo spiegazzare una camicia, torcere un pezzo di stoffa o attorcigliare una corda su se stessa), vale a dire 'quando lo si proietta su qualcosa di più piccole dimensioni, allora lo spazio accoglie la limitazione tranne in un certo numero di punti (in un intorno) dove, per così dire, si concentra o si accumula tutta la sua individualità primaria'. Ecco, per Jorge Eielson il pensare e creare nodi significava andare alla scoperta delle singolarità segrete e invisibili, ricercare l'individuazione degli oggetti nelle loro stesse pieghe, cogliere quei caratteri universali che mettono in rapporto le cose mettendone in evidenza le qualità affini. Egli cercava l'ordine nel caos e il caos nell'ordine, il vero nel bello e il bello nel vero, e per questo non ha mai rinunciato a rompere modelli percettivi, schemi di pensiero e precetti morali, preferendo sempre il silenzio e la creazione al rumore e all'ostentazione.

Per ritornare brevemente a Fontana, è interessante far notare che il gesto che consiste nell'effettuare un taglio (dei tagli¹⁷) nella tela produce un

cambiamento permanente nel modo d'essere dello spazio. In particolare, esso apre nuove possibilità: invece di essere semplicemente connesso, si potranno d'ora in poi percorrere più cammini possibili per congiungere un punto con un altro, per passare da un luogo ad un altro. I 'buchi' o 'fori' che Fontana intaglia sulla superficie della tela hanno un significato matematico preciso, legato al concetto di 'genere' di una superficie (o di uno spazio di dimensione maggiore o uguale a 3), e questo cambia radicalmente la percezione del mondo di proprietà e qualità che la tela include. Per rendercene conto, spingiamo più in là l'analogia e supponiamo che la tela dell'artista corrisponda a una varietà di dimensione 2, cioè a una superficie. Le superfici compatte e orientabili sono classificate dal loro genere, intuitivamente pari al 'numero di buchi'. Più in generale, esiste una classificazione delle superfici per ogni superficie di tipo finito. C'è un risultato fondamentale che generalizza quanto appena enunciato per le superfici bidimensionali, conosciuto sotto il nome di *Congettura di geometrizzazione di Thurston* (1982): «Ogni superficie di dimensione 3 può essere 'sezionata' in modo essenzialmente unico, mediante 'tagli' lungo sfere o tori bidimensionali, in pezzi 'primi' aventi struttura geometrica di otto possibili tipi diversi». La celebre congettura del matematico francese Henri Poincaré, enunciata nel 1904, è un caso particolare della congettura precedente che riguarda tutte le «3-varietà». La *Congettura di Poincaré* dice che «ogni 3-varietà semplicemente connessa chiusa (ossia compatta e senza bordi) ed orientabile è omeomorfa a una sfera tridimensionale». Detto con termini diversi, la congettura dice che la 3-sfera è l'unica varietà tridimensionale 'senza buchi', cioè dove qualsiasi cammino chiuso può essere contratto fino a diventare un punto. La congettura di Poincaré può essere generalizzata a sfere di dimensione n qualunque, e prende allora il nome di *Congettura di Poincaré generalizzata*: «sia S^n una superficie compatta di dimensione n , dello stesso tipo di omotopia della sfera. È vero che S^n è omeomorfa alla sfera?» Le congetture di Poincaré e quella di Thurston sono delle supposizioni sulla natura, la forma e le proprietà fondamentali del nostro universo e dello spazio in cui viviamo.

Non commenteremo qui i dettagli del contenuto e significato matematico di queste congetture, che sono difficili e tecnici. Vorremmo tuttavia accennare ad uno degli aspetti più significativi che si ricollega direttamente al tema di questo lavoro, ovvero al ruolo che hanno i 'tagli' negli spazi a tre dimensioni di generatori di nuove geometrie. L'altra osservazione importante è che i buchi e i nodi intervengono nei procedimenti che hanno portato alle dimostrazioni della congettura di Poincaré nelle dimensioni superiori a 4 (da parte di Smale, Stallings, Zeeman e Wallace); in altre parole, i buchi e i nodi sono degli ingredienti fondamentali di ogni tentativo mirante a una comprensione profonda delle strutture fini dello spazio e di tutte le possibili trasformazioni e deformazioni che si possono operare su di lui. Dal punto di vista topologico, possiamo dire che buchi (tagli) e anse (manici) sono oggetti complementari e equivalenti: a due buchi su una sfera che 'vive' nel nostro spazio tridimensionale si può sempre far corrispondere un'ansa incollata

alla superficie bidimensionale inclusa in R^3 . Bisogna inoltre ammettere che le anse possono essere deformate e in particolare annodate e intrecciate.

La questione generale è sapere se un certo tipo di varietà (spazio) è topologicamente equivalente alla superficie bidimensionale ch'è la sfera. Il primo compito è di appurare quali sono gli elementi fondamentali che costituiscono la varietà. Per un topologo, la varietà anche la più complessa può essere considerata come una sfera alla quale si sono attaccate diverse anse suscettibili di essere annodate e congiunte. Considerate una per una, queste anse possono essere raddrizzate tramite stiramento e così trasformate in cilindri. La tappa seguente consiste nel produrre nuovamente la varietà ricostituendola a partire dagli elementi di base che si sono appena individuati. Ripartendo da una sfera, i cilindri sono dunque intrecciati e annodati tra di loro, poi attaccati alla sfera per mezzo di una sorta di operazione 'chirurgica' (un gesto di creazione, un atto di magia), infine, pieghe, rugosità e spigoli sono appiattiti e pareggiati, poi liscciati fino a che la nuova sfera è topologicamente equivalente (omeomorfa) alla varietà iniziale.

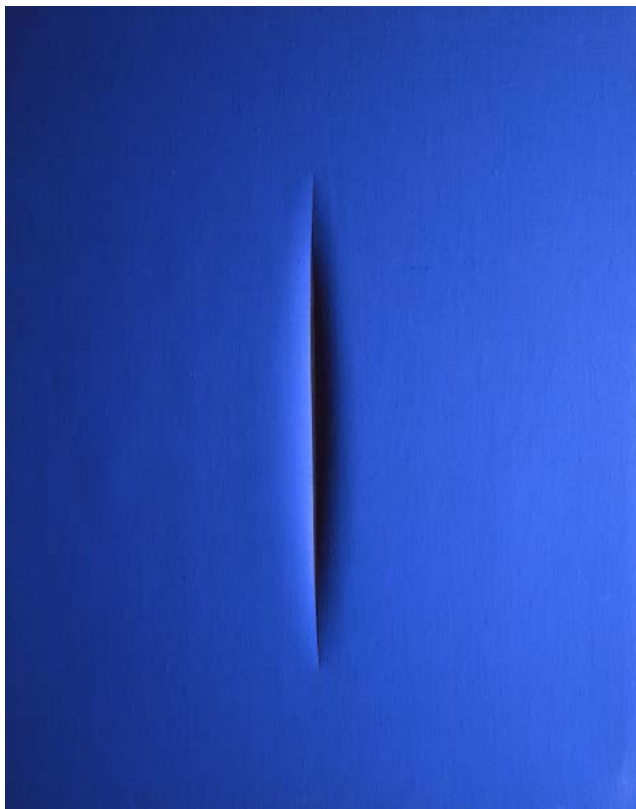


Fig. 6. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1967, Fondazione Lucio Fontana, n. 67 T 43.



Fig. 7. J.E. Eielson, *Quipus 15 AZ - 1*, 1965, acrilico e tela su legno, cm 90 x 90 x 19. Collezione privata.

La definizione del concetto di 'genere di una superficie' che dà il matematico è molto simile all'operazione praticata dall'artista sulla superficie della tela, che diventa così un 'universo possibile'. Il *genere di una superficie* è il massimo numero di curve semplici chiuse lungo le quali si può tagliare la superficie senza disconnetterla. Ovviamente il genere di una superficie è un *invariante per omeomorfismo* (cioè per deformazioni continue e irreversibili). Il genere di una superficie è in realtà legato ad un altro invariante e cioè alla *caratteristica di Eulero*. Supponiamo di suddividere una figura (un quadrato o un'altra superficie) S nel piano o nello spazio in un numero finito di triangoli T_i seguendo una certa regola e cioè che ogni triangolo si assembli lungo i lati del quadrato (in particolare non è ammesso che due triangoli si sovrappongano, e che il vertice di un triangolo tocchi il lato di un altro triangolo). Tale suddivisione fatta con le regole appena ricordate viene chiamata *triangolazione* (un metodo estremamente importante in topologia algebrica). Si conti adesso il numero delle facce f , degli spigoli s e dei vertici v di tutti i triangoli che formano il quadrato, si troverà allora il numero $f - s + v$; questo numero intero è chiamato la *caratteristica d'Eulero* della superficie S e si designa con $\chi(S)$. Si può adesso scrivere la formula invariante: $\chi(S) = f - s + v$. Naturalmente ci sono molti modi diversi di triangolarizzare una superficie, tanto è vero che cambiando lo schema della suddivisione, i

singoli numeri f , s e v cambiano a loro volta. Tuttavia, qualunque sia il tipo di triangolazione che si sceglie, il numero $f - s + v$ rimarrà lo stesso. Tra i risultati (teoremi matematici) che lo studio delle proprietà intrinseche delle superfici chiuse (senza bordi) e connesse ha permesso di ottenere, si ha il seguente teorema: «Sia S una superficie chiusa e connessa. Si ha $\chi(S) = 2 - 2g(S)$, se S è orientabile, e $\chi(S) = 2 - g(S)$, se S non è orientabile».

I concetti spaziali di Fontana, altrettante opere concrete che devono la loro generazione e individuazione ai buchi effettuati sulla superficie della tela, costituiscono, in ambito artistico, una profonda riflessione sui problemi del *continuo* (nonché del *discontinuo* che spesso irrompe nel continuo) e della *dimensione*. Questi due aspetti della spazialità sono in realtà intimamente legati. Tanto è vero che l'atto di dividere o incrementare un determinato continuo equivale a sottrargli o aggiungergli delle dimensioni spaziali. Si sa che, matematicamente, la linea, la superficie, lo spazio si possono definire come un *continuo spaziale a una dimensione*, una superficie come un *continuo spaziale a due dimensioni* e uno spazio come un *continuo a tre dimensioni*, e che lo stesso vale per gli spazi con più di tre dimensioni. Fontana perviene a creare i suoi concetti spaziali, ossia le sue tele bucate, grazie all'intuizione geometrica, che gli permette di svelare delle proprietà qualitative dello spazio, e a un'plorazione delle qualità intrinseche sia singolari che globali dello stesso.

Da questo punto di vista, il suo metodo è molto simile a quello che ha seguito il grande matematico Henri Poincaré (1854-1912) per creare la nuova scienza della topologia. L'oggetto che interessa entrambi, l'artista e il topologo, è lo spazio informe, cioè anteriore alla misurazione e anche alla proiezione; in altri termini, lo spazio suscettibile di essere deformato in più modi e capace di acquisire forme diverse. Ora esistono due tipi essenziali di deformazioni, quelle *continue* e quelle *discontinue* (o *discrete*): le prime trasformano lo spazio in un altro spazio di dimensione più piccola, uguale o più grande mediante una serie di deformazioni continue senza disconnetterlo; le seconde lo trasformano tramite una serie di deformazioni discontinue, che rompono la sua connettività semplice ma creano allo stesso tempo una connettività multipla. Questo significa che esiste una relazione profonda tra il continuo e gli intagli che si possono operare su di lui, infatti ogni nuovo intaglio effettuato sulla tela corrisponde a una nuova dimensione aperta nello spazio.

Un esame del modo in cui Poincaré elabora la sua concezione del continuo, e dunque del numero di dimensioni dello spazio a partire dal concetto di *taglio* (*coupure*), getta una luce nuova sul lavoro di Fontana e consente di proporre una lettura diversa da quelle proposte fino ad ora. Il matematico francese comincia con il considerare una curva chiusa, cioè un continuo a una dimensione; se, su questa curva, noi indichiamo due punti qualsiasi per i quali escludiamo di passare, allora la curva si troverà ad essere divisa in due parti e sarà pertanto impossibile passare dall'uno all'altro stando sulla curva e senza attraversare i suddetti due punti. Consideriamo adesso una superficie chiusa, che costituisce un continuo a due dimensioni; potremo indicare su una tale superficie uno, due e persino un numero infinito di punti

inaccessibili; questa superficie non risulterà suddivisa in due parti, per cui sarà sempre possibile passare da un punto a un altro senza incontrare alcun ostacolo. Se invece tracciamo sulla superficie una o più curve chiuse e se le consideriamo come dei tagli (*coupures*) che è impossibile attraversare, allora la superficie risulterà frazionata in più parti. Nel caso dello spazio, è impossibile dividerlo in più parti, e ciò anche se evitiamo di passare per taluni dei suoi punti o di attraversare certune delle sue linee, poiché sarà sempre possibile scansare questo tipo d'ostacoli. Basta per questo non oltrepassare certe superfici, vale a dire certi tagli (*coupures*) a due dimensioni; ed è perciò che diciamo che lo spazio è un continuo a tre dimensioni.

Adesso siamo in grado di definire un continuo a n dimensioni. Un continuo ha n dimensioni, ammesso che lo si possa suddividere in più parti applicandogli uno o più tagli; queste parti costituiscono in sé stesse dei continui a $n-1$ dimensioni. Il continuo a n dimensioni si trova così definito per mezzo del continuo a $n-1$ dimensioni. Si tratta di un procedimento assai naturale. Infatti, definiamo intuitivamente i volumi come delle sezioni dello spazio tridimensionale, le superfici come le frontiere dei volumi, le linee come le frontiere delle superfici, e i punti come ciò che ripartisce le linee. Nonostante l'aspetto apparentemente elementare di tale procedimento, esso può essere generalizzato e reso molto astratto, senza peraltro perdere la sua forza intuitiva. È grazie a questo metodo e in particolare al concetto di *taglio* (*coupure*) che si sono potuti stabilire, alla fine dell'Ottocento, i fondamenti della topologia algebrica (chiamata all'epoca *Analysis Situs*). Questo metodo fu introdotto dal matematico tedesco Bernhard Riemann intorno al 1850 e sviluppato in seguito dal matematico francese Henri Poincaré tra 1895 e il 1904. Secondo Riemann, quello che distingue per esempio la sfera dal toro è la proprietà secondo la quale, mentre sulla sfera si può tracciare una qualsiasi curva chiusa senza dividere la superficie in due, sul toro, invece, si possono tracciare due tipi di curve chiuse, quelle che non dividono la superficie in due, e quelle che la dividono in due, alla condizione tuttavia che si traccino sul toro due lacci chiusi che non hanno alcun punto in comune.

Per concludere questo paragrafo, vorremmo fare due brevi considerazioni riguardo al lavoro di Fontana. La prima è che le tele bucate (intagliate) sono dei veri concetti spaziali, che hanno almeno una doppia funzione: (a) Quella di aprire nuove dimensioni allo spazio, in modo da farne emergere delle nuove proprietà formali (che abbiamo cercato di mettere in evidenza nelle pagine precedenti), e quella di svelare delle potenzialità nascoste inerenti allo spazio incluso nella superficie della tela. Da questo punto di vista, i buchi (intagli) effettuati su tale superficie conferiscono ad essa un volume e una profondità spaziali, moltiplicano le possibilità di movimento e lasciano intravedere una vita cosmica ricca e complessa. (b) La seconda considerazione riguarda la natura e la potenza morfogenetica dei buchi. Essi sono infatti un elemento importante dell'evoluzione e dei comportamenti di molte specie viventi, ed anche delle interazioni tra specie diverse, per esempio tra certe specie animali e talune specie vegetali. L'atto di fare

un buco con determinate caratteristiche (di forma, dimensione e testura) spesso costituisce nel mondo biologico un processo fondamentale legato all'evoluzione temporale di uno spazio vitale. A ciò si aggiunge la natura multifunzionale di tale processo. Così, mentre in alcune specie animali, esso è legato alla riproduzione, in altre, è più legato ad un aspetto del metabolismo, e in altre ancora, alle interazioni con uno o più ecosistemi. Perciò, i buchi che fanno certi insetti non avranno la stessa funzione dei buchi che realizzano alcuni uccelli, o di quelli che fanno le larve.

Nei nodi plastici di Eielson, si rimane incantati dal movimento che erompe e che invade letteralmente lo spazio della tela. Torsioni e pieghe contribuiscono a creare un tale dinamismo. Le torsioni dischiudono le dimensioni dello spazio pittorico, mentre le pieghe si aprono in esso come raggi formanti caustiche di luce o ventagli che generano spettri di colore. Klee, Mondrian, Bill, Duchamp, Picasso, Miró, Burri, Matta, Hains e Fontana sono gli artisti che più hanno lasciato un'impronta profonda e duratura sul lavoro di Eielson. Il nodo, infine, sposta e per certi versi elimina le barriere temporali oggettive e tradizionali, rimescolando passato, presente e futuro. Vengono in mente le parole di Thomas S. Eliot in *Four Quartets*, poema sull'esperienza nel tempo e al di là del tempo, la cui prosa e poesia ha esercitato un fascino profondo e duraturo sull'artista italo-peruviano: «Time present and time past – Are both perhaps present in time future – And time future contained in time past. If all time is eternally present – All time is unredeemable».

Per Eielson il nodo è molto più di un oggetto ripetitivo; è un archetipo, una forma primordiale della scrittura, la matrice dell'atto creativo, la quintessenza del mondo, il suo nucleo più peculiare, una specie di crocevia dove il locale e il globale, l'individuo e il cosmo, il singolare e l'universale si ricongiungono senza mai, tuttavia, annullarsi o identificarsi. Il nodo gli appariva come l'espressione più alta e nobile dello sforzo e del gioco, dell'energia e del riposo, dell'equilibrio e dell'instabile, dell'amore e della tensione, dell'unità e della diversità. Il nodo racchiude in sé come in un nocciolo, compattandolo quindi al più alto grado, un universo invisibile e in parte latente di dimensioni spaziali, di traiettorie temporali, di energie da liberare, di tensioni da propagare, un mondo di storie, riti, miti, simboli, sentimenti, d'attese e di speranze. Esso racchiude insomma un oceano di vita. «I nodi» – scrive Eielson (ne *Il dialogo infinito*) – «sono la cristallizzazione di un processo interiore tuttora in atto. La loro armonia è dovuta alla presenza dello spazio, di un vuoto pieno di energia, quella del nodo, che comunica un po' dell'armonia del mondo ...». Qui vanno sottolineati due punti importanti: il primo è che il vuoto (quello quantico), sottoposto a un certo tipo di fluttuazioni termiche o di transizioni di fase, può prendere la forma di una singolarità spaziale di tipo nodale; il secondo è relativo al fatto che quando l'organizzazione di sistemi fisici come i fluidi presentano una struttura di tipo nodale, la dissipazione d'energia nel sistema sarà ridotta al minimo.

Il nodo è il luogo dove il reale e il possibile s'incontrano, dove il reale può realizzarsi in più mondi possibili. Il nodo è nel contempo materiale e

immateriale. Esso vive in una dimensione temporale, quella dell'esistenza dell'artista e degli altri esseri viventi, ma è anche una continua sfida al tempo, soprattutto al tempo unidimensionale e lineare della fisica 'classica'. Il nodo è simmetria e armonia, ma è anche ribellione e irriverenza. Esso sorprende, stupisce, incanta e commuove. I modi di rappresentazione e di manifestazione di questo straordinario oggetto topologico che è il nodo fanno parte di un linguaggio dai caratteri e dai significati inesauribili. Questi caratteri compongono una geometria e una musica le cui variazioni si succedono senza fine. Nella scienza e particolarmente nella matematica, il nodo è il culmine dell'astrazione mentale ma è anche l'espressione più intima della materializzazione di un modello ideale. Del resto, J.E. Eielson concepiva la matematica come un'esplorazione umana delle forme del mondo, un'esplorazione che dà piacere, sorpresa e bellezza. La sentiva come un'altra forma d'arte, in cui il vero e il bello possono armonizzarsi. Egli scrive:

Peccato che questa presa di coscienza sull'importanza del ruolo della bellezza, a tutti i livelli del reale, non riesca a diffondersi. Fuori dall'ambito artistico, ha un ruolo fondamentale nell'equilibrio dell'ecosistema, nella formazione degli infiniti materiali e sostanze che conformano il nostro habitat naturale, nella formulazione di nuove teorie fisiche e matematiche, la cui rigorosa armonia non ha niente da invidiare alle più alte opere d'arte o alle meraviglie della natura. Per un artista la bellezza è Dio. Anche se l'artista è pagano, ateo o agnostico.¹⁸

Il nodo rispecchia l'elasticità, la fluidità e le possibilità di cambiamento del mondo, dei mondi, ma anche della mente e delle nostre percezioni. Jorge Eielson scrive: «Come nella topologia dei nodi, questi si modificano con estrema flessibilità passando dal mondo fenomenico, tridimensionale e quotidiano, a dimensioni mentali, che talvolta sfuggono alla nostra percezione». Senza l'oggetto-nodo, la forma-nodo, l'universo-nodo, la vita sarebbe impensabile, le relazioni tra gli esseri sarebbero povere e rare, i mondi materiali e i pensieri spirituali nascerebbero e sparirebbero senza mai incontrarsi. La ricerca scientifica conferma sempre di più l'intuizione e l'immaginazione dell'artista, mostrando il ruolo fondamentale che ha avuto e che ha il nodo, da un lato nell'origine e nel mantenimento della vita (il DNA si annoda e il cromosoma anche, ed è da lì che prende inizio ogni nuovo ciclo della vita grazie al processo genetico ed epigenetico della replicazione), dall'altro nella nascita e nell'espansione del nostro universo, mai uguale a se stesso. La teoria delle superstringhe propone un modello della realtà quantica in cui lo spazio fisico e le particelle di materia che in lui vibrano non sono altro che uno spazio fatto di corde che si annodano in continuazione dando luogo a tutte le forme di materia e a tutti i fenomeni fisici che si conoscono fino ad ora. Lo spazio delle stringhe contiene delle dimensioni 'nascoste' (dette anche 'dimensioni cilindriche') che si arrotolano su se stesse formando nodi o catene di nodi.

Si può dire che Jorge era alla ricerca di una luce segreta. Verosimilmente pensava che la luce dell'universo e dello spirito fosse proiettata da nodi brillanti d'energia che tengono insieme i fili del tessuto cosmico e della rete delle cellule nervose. Allo stesso tempo, i nodi gli apparivano capaci di accogliere e di conservare un mondo invisibile di colori, forme, forze ed eventi. Il brano che segue (tratto dalla *Scala infinita*) è molto importante per capire la profondità e il valore del suo pensiero:

La metafora della rete, come quella del nodo (e non c'è rete senza nodi, evidentemente), è anche la metafora dell'esistenza, fin dalla catena di nodi spiraloidei che costituisce il DNA primordiale della vita, fino all'insondabile pacchetto di nervi e neuroni che confermano quel miracolo dell'evoluzione che è il cervello umano, tutta la nostra esistenza è la storia di una struttura che, per sopravvivere, deve continuamente inventarsi un'infinita rete d'informazioni e rapporti interattivi che allarghino il suo orizzonte vitale.¹⁹

Si può tentare di riassumere l'opera di Jorge Eielson dicendo che è riuscito ad annodare l'arte e la matematica, la materia e la vita, il corpo e lo spirito, il sublime e l'esperienza quotidiana, il sacro e il profano. Per Jorge Eielson, annodare significa fare incontrare e incrociare linguaggi espressivi differenti e forme di conoscenza diverse. Agli inizi del secolo scorso, Albert Einstein ha intrecciato spazio e tempo in un tessuto spazio-temporale a quattro dimensioni, teatro vero e proprio di un universo in cui la geometria e gli eventi fisici sono entrambi dinamici, il che significa che essi mutano e si evolvono continuamente nel tempo. Una scoperta geniale che, come si sa, ha rivoluzionato la fisica. Con la sua intuizione e immaginazione, Jorge Eielson ha osato annodare materia, spazio e tempo creando così un linguaggio e un universo magico e straordinario, da cui recentemente la matematica, la fisica e la biologia traggono sempre di più ispirazione per tentare di capire il mondo e la vita. Con il suo linguaggio dei nodi, palpitanti e vibranti, Eielson ha aperto nuovi orizzonti alla creazione artistica, alla ricerca scientifica e alla riflessione filosofica. La teoria della relatività generale implica che lo spazio e il tempo, anzi lo spazio-tempo, non hanno una loro esistenza autonoma, ma sono tributari dell'energia e della materia. La forma dello spazio può, a sua volta, influenzare il comportamento della materia e della radiazione. Secondo la teoria recente delle superstringhe, le proprietà del mondo fisico scaturiscono dalla struttura nodale dello spazio, chiamato dai matematici e dai fisici teorici 'spazio di Calabi-Yau', dal nome dei due matematici (tra i più noti e originali del secolo scorso) che hanno introdotto tale concetto. Si tratta di uno spazio multidimensionale i cui elementi di base non sono più gli 'atomi' di Democrito o i punti di Newton e neanche quelli d'Einstein, ma delle stringhe o dei lacci capaci di annodarsi e di avvolgersi su se stessi dando così luogo a forme spaziali sempre più complesse. Il passaggio da un nodo ad un altro esprime una transizione tra uno stato dell'universo e un altro, tra un livello d'energia e un altro, tra una forma di vita e un'altro.

Nello scenario proposto recentemente dal fisico teorico Gabriele Veneziano, tale transizione non sarebbe affatto unica nella storia cosmica, ma sarebbe una delle infinite (violente) transizioni cui il cosmo va incontro nel corso della sua storia eterna. Ciò significa che anche il nostro universo non finirà mai, ma subirà a sua volta una forte transizione dopo la quale inizierà una 'nuova' storia. Cosicché potremmo dire che il tempo, il 'nostro' tempo, non è che uno degli intervalli in cui si divide l'eternità. L'aver messo in campo degli oggetti filiformi, minuscoli oggetti cilindrici vibranti (le corde vibrano naturalmente come delle onde che si muovono alla velocità della luce), consente a Gabriele Veneziano e agli altri teorici delle stringhe di superare il paradosso autodistruttivo della relatività generale un momento prima che, riproiettando all'indietro il film della storia cosmica, l'intero universo precipiti in quell'assurdo fisico che è la singolarità iniziale. Se, negli istanti successivi al Big Bang, la velocità di espansione del nostro universo tende a diminuire, negli istanti precedenti il Big Bang la velocità di espansione tende ad aumentare. Nello scenario costruito da Gabriele Veneziano non c'è alcuna singolarità iniziale, ma solo una violenta transizione tra uno stato dell'universo e un altro. L'ipotesi che l'universo abbia una storia che precede il Big Bang, che ci sia un tempo prima del (nostro) tempo, che il cosmo protenda la sua esistenza tra l'eternità e l'eternità è suggestiva. Ed è intrigante anche dal punto di vista dei fisici, perché consentirebbe di far diventare normali e prevedibili modalità evolutive dell'universo quelle che, nell'attuale 'modello standard della cosmologia' appaiono come 'ipotesi ad hoc', elaborate per tenere insieme i fatti. Ci riferiamo, per esempio, all'ipotesi dell'espansione inflazionaria del nostro universo elaborata da Paul Steinhardt, Alan Guth e Andrei Linde. Lo scenario del pre-Big Bang di Gabriele Veneziano e lo scenario dell'inflazione degli autori appena citati non sono solo delle mere speculazioni metafisiche, ma propongono delle previsioni verificabili. Lo scenario di Veneziano, per esempio, prevede l'esistenza nel nostro universo di onde gravitazionali fossili di un passato che precede il Big Bang. Queste onde fossili devono avere una certa frequenza e una certa densità di energia che sono diverse sia da quelle predette dal 'modello standard' che dallo scenario dell'inflazione.

Jorge Eielson si sentiva molto vicino a queste nuove teorie cosmologiche, poiché vi vedeva una conferma della sua visione intuitiva che ha radici culturali e filosofiche lontane, secondo la quale il tempo non esiste, o piuttosto esiste una molteplicità di temporalità, e l'universo non ha né inizio né fine. Da questo punto di vista, la teoria del Big Bang che fissa un inizio assoluto (della nascita) dell'universo gli sembrava sbagliata, non meno assurda di quelle teorie che riducono lo spazio a una semplice 'polvere' di punti, o che vedono nello spirito un mero aggregato di atomi e molecole.

Note

¹ Il concetto di dimensione è un'acquisizione recente, in gran parte dovuta ai matematici Henri Poincaré, Felix Hausdorff e Henri Lebesgue, i quali l'hanno introdotto all'inizio del secolo scorso e l'hanno definito, nella sua generalità, nell'ambito della topologia algebrica e della topologia generale (o insiemistica).

² La bottiglia di Klein è un famoso esempio di varietà compatta senza bordo non orientabile, in cui non c'è soluzione di continuità tra l'interno e l'esterno della superficie. Per ottenerla, occorre congiungere assieme due nastri di Möbius facendo corrispondere i punti dei cerchi che costituiscono i loro bordi.

³ Per costruire un cubo si disegnano sei quadrati contigui su un foglio, si ritaglia la loro sagoma complessiva e si ripiega la figura piana facendo combaciare i bordi dei quadrati e si ottiene il cubo. In modo analogo, se prendiamo la stessa figura piana, composta di quadrati, che dà luogo, dopo il ripiegamento, al cubo, e su ognuno dei quadrati mettiamo un cubo, immaginando di chiudere questo oggetto così come chiuderemmo i quadrati per ottenere un cubo, otteniamo un ipercubo; ovviamente in questo modo la cosa non può farsi, a meno di non compenetrare la materia in se stessa. Possiamo però, distorcendo le distanze, persino disegnare in due dimensioni la proiezione tridimensionale dell'ipercubo.

⁴ Nella *Crocifissione* dipinta da Salvador Dalí nel 1954, la croce è costituita da otto cubi (sottotitolo dell'opera è infatti *Corpus Hypercubus*). Se riuscissimo a piegare la struttura in una quarta dimensione e a unire cubi lungo facce quadrate potremmo ottenere l'ipercubo di un tesseracto costruito con 24 celle ottaedriche che non ha un analogo tridimensionale, esattamente come è possibile incollare una croce piatta formata da sei quadrati di cartone in modo da formare una scatola cubica.

⁵ Il grande matematico francese Henri Poincaré si era cimentato con la questione nel ben noto articolo *Pourquoi l'Espace a trois dimensions*, apparso nel 1912 e ristampato in *Dernières Pensées*, Flammarion, Paris 1933, pp. 55-97.

⁶ La topologia permette di considerare la possibilità di realizzare delle figure costruite con materiale deformabile ad arbitrio. In altre parole, essa s'interessa di quelle proprietà delle figure geometriche che sono capaci di persistere anche quando esse vengono sottoposte a piegamenti e stiramenti. In topologia è fondamentale l'intuizione di una superficie concepita come un foglio di gomma flessibile ed estensibile a piacere e in grado di assumere per deformazione continua, senza lacerazioni e saldature, innumerevoli forme. Ad esempio, un rettangolo può essere considerato come topologicamente identico a una circonferenza, perché, sebbene le linee curve siano diventate rette, entrambe le figure mantengono proprietà comuni e precisamente l'ordine dei punti. Analogamente, una sfera e un cubo hanno le stesse proprietà dal punto di vista topologico. Si può infatti immaginare di costruire una sfera in materiale plasmabile e deformarla per ottenere un cubo. Tale deformazione è invertibile: ovvero un cubo può essere trasformato in una sfera. Basti pensare alla *Balconata* di Maurits Cornelis Escher (1945): in questa litografia l'autore ha trasformato topologicamente il centro della figura dilatandolo in forma di bolla. È come se la composizione grafica venisse disegnata su di una pellicola di gomma gonfiata al centro. Comprimendo o stirando non possiamo invece passare dalla forma sferica a quella di una ciambella col buco.

⁷ Cfr. L. Boi, *Mathematical Knot Theory*, in J.-P. Francoise, G. Naber, T.S. Sun (eds), *Encyclopedia of Mathematical Physics*, Elsevier, Oxford 2006, pp. 399-406.

⁸ Cfr. L. Boi, *The Aleph of Space. On Some Extensions of Geometrical and Topological Concepts in the Twentieth-Century Mathematics: from Surfaces and Manifolds to Knots and Links*, in G. Sica (ed.), *What is Geometry?*, Polimetrica International Scientific Publisher, Milano 2006, pp. 79-152.

⁹ Cfr. P. Citati, *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.

¹⁰ A questo proposito, Italo Calvino ha notato che la scienza è molto meno compatta e sicura di se stessa di quanto si possa pensare, o certi letterati come Roland Barthes hanno scritto. Citando l'esempio della prosa di Galileo, che Leopardi nello *Zibaldone* ammira per la precisione e l'eleganza, egli osserva che Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Calvino scrive: «Leggendo

Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di lievitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. [...] L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura» (*Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995).

¹¹ Si veda A. Aimi, *Intervista a Jorge Eielson, un artista totale*, in M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, p. 57.

¹² Si veda su questo tema l'interessante articolo di A. Ashtekar, C. Rovelli, L. Smolin, *Weaving a Classical Geometry with Quantum Threads*, «Physical Review Letters», 69, 1992, pp. 237-240.

¹³ Cfr. W. Thurston, J. Weeks, *La matematica delle varietà tridimensionali*, «Le Scienze», 193, 1984, pp. 23-48. Per un approfondimento della questione, si rinvia al nostro libro recente, *Pensare l'impossibile. Dialogo infinito tra arte e scienza*, Springer-Verlag, Milano 2012.

¹⁴ «Sono molto contento, è il nulla! La morte della materia, è la pura filosofia della vita». Così Fontana descrive le sue ultime opere: la serie di sculture intitolate *Nature*, trenta grandi sfere in terracotta, con dei grandi tagli e buchi, realizzate nel 1960. Cfr. L. Fontana, *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires 1946; *Manifiesto bianco-Spazialismo*, Galleria Apollinaire, Milano 1966.

¹⁵ Quest'idea presenta delle similitudini con la posizione sviluppata dal matematico e filosofo René Thom, che vede la materia da un punto di vista aristotelico, ovvero una sorta di continuo che può acquistare delle forme. La forma, precisa Thom, può essere esterna, visibile o interna. La forma interna è ciò che si chiamerebbe una qualità dal punto di vista semantico. La materia signata di Aristotele è una materia fornita di qualità. E, in una certa misura, qualunque qualità si può precisamente vedere, sempre a detta di Thom, come una forma spaziale, una forma estesa in uno spazio astratto. La materia originaria, se così si può dire, è un po' la materia prima di Aristotele, è il substrato che può ricevere qualunque specie di qualità, qualunque predicato. La materia prima è una specie di idealizzazione che, molto rapidamente, acquista delle qualità, delle forme. (Cfr. R. Thom, *Prédire n'est pas expliquer*, Flammarion, Paris 1991).

¹⁶ In uno dei suoi lavori fondamentali sulla topologia degli spazi multidimensionali del 1960, Smale dimostrò la congettura di Poincaré nel caso degli spazi a $n \geq 5$ dimensioni.

¹⁷ I tagli di Fontana possono essere visti come dei gesti più o meno casuali. Ma con l'attenuarsi del colore delle sue tele, essi divennero progressivamente aperture severe, eleganti, dense come delle pieghe, da vedere come dei momenti di un'esplorazione interiore dello spazio, come degli eventi annunciatori di nuove forze ed energie naturali e umane. I primi tagli voltavano spesso i loro lembi all'infuori, secondo la volontà della trama. Un metodo di Fontana consisteva nel ribaltarli staccandoli dal telaio e riattaccandoli dalla parte opposta. L'area interna dell'incisione o della ferita veniva a quel punto protetta con una garza nera, in modo che chi vi guardasse dentro vedesse un passaggio dal chiarore all'oscuro (come nel gioco tra luce e ombra), dalla piatezza della superficie a profondità insondabili dello spazio-universo.

¹⁸ M.L. Canfield, *Vedere evocare cantare Roma. Dialogo con Jorge Eduardo Eielson*, in J.E. Eielson, *Di stanza a Roma*, a cura di M.L. Canfield, Ponte Sisto, Roma 2007, p. 121.

¹⁹ J.E. Eielson, *La escalera infinita*, in J.I. Padilla (a cura di), *NU/DO homenaje a j.e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002, p. 21.

TRACCE DI JORGE

Aldo Tagliaferri

Saggista

La nozione di traccia cui si riferisce il titolo del presente intervento presuppone la teorizzazione proposta da Jacques Derrida, secondo il quale la traccia, intrinsecamente paradossale, è impensabile secondo la logica dell'identità e si iscrive in una catena di significanti la cui origine si costituisce solo mediante un *après-coup*. Risalire una catena di significanti, così come si fa materialmente quando seguiamo le tracce di una persona che ha camminato sulla sabbia, nella fruizione critica di opere artistiche equivale a scoprire nuove tracce afferenti una origine ultima che, in sé inattingibile, rende possibile e orienta il nostro procedere. Tale prospettiva si attaglia perfettamente, a mio giudizio, a un artista e poeta come Jorge Eielson, di cui è noto l'irrequieto nomadismo intellettuale, oltre a quello transnazionale. Mi riferisco a un atteggiamento culturale grazie al quale egli divenne un protagonista esemplare del Novecento, nel senso che le sue opere hanno lasciato, a loro volta, profonde tracce degne di essere rivisitate e studiate rimettendo in gioco il flusso dei rapporti che attraverso di esse si stabiliscono con diverse realtà culturali e con diversi momenti storici.

Il paradosso cui si è accennato, a proposito del rapporto tra l'origine e le sue tracce, agisce fin dalle prime mosse documentabili di Jorge. Col pellegrinaggio a Parigi della fine degli anni Quaranta egli segue le tracce della cultura protonovecentesca che tanto lo affascina e influenza. Sente di dover colmare un ritardo: mentre nuovi indirizzi della cultura europea lo stimolano a inserirsi nella scia tumultuosa delle avanguardie postbelliche, egli non dimentica le radici più evidenti della propria formazione, che è complessa per il fatto di essere multiculturale, dato che egli non rinuncia né al filone spagnolo né a quello peruviano, né a quello modernista né a quello precolombiano. Quando giunge a Roma e a Parigi, non perde di vista le stesse tracce, alle quali ne aggiunge altre: quelle del passato condizionano le attuali e rendono problematica la questione del sovrapporsi e intrecciarsi delle differenze culturali, del senso di un confine che bisogna cercare e oltrepassare. Entro un orizzonte di esperienze sempre più ampio si ripropongono sia il 'mutuo sfrangiarsi delle arti' (proprio delle arti del Novecento, secondo una definizione di Adorno) che tanto lo attira, sia il continuo scambio che egli attua tra marginalità e centralità: si tratta sempre di essere sul confine, sul bordo, cioè di mantenere rapporti paradossali, perché il limite, come qui è inteso, non ha un proprio luogo, resta ambivalente indicando un transito tanto in entrata quanto in uscita.



Il riflesso di tali intrecci affiora anche nella storia di artisti suoi amici spesso evocati nelle nostre conversazioni, particolarmente frequenti nell'ultimo anno della sua vita: Javier Sologuren, Antoni Tàpies, Joaquín Roca Rey, Mimmo Rotella (che conobbi e andai a trovare più volte, a Milano, grazie alla mediazione di Jorge), Alberto Burri (a proposito del quale era prodigo di aneddoti), Raymond Hains (al quale venni presentato da Jorge a Parigi), Mario Vargas Llosa. A proposito di nostri amici comuni, non voglio tralasciare di ricordare che nel periodo, per molti versi decisivo, in cui era vissuto a Roma aveva conosciuto anche il poeta Emilio Villa, che su una sua mostra aveva scritto un testo intenso e profetico, apparso nel 1954 sul numero 8-9 della rivista «Arti visive» e concernente opere fatte con filo di refe e di nylon, acciaio e legno («L'uomo delle Ande ha inventato gli ordigni più sottili e matematicamente fievoli, trepidanti, che io abbia visto, con la stessa diligenza di un antico andino che scrive sulle corde e sugli spaghi con l'iterazione dei nodi»¹). Non sarà fuori luogo rilevare che Villa allude ai *quipus* e che a quell'epoca Jorge non aveva ancora inaugurato la propria serie di *nudos*.

Non mi soffermerò, in questa sede, sugli incontri e le avventure che caratterizzarono un mio viaggio in Perù nel 1981, quando Jorge in pratica mi fece da guida, e mi limiterò a una osservazione a proposito del vincolo che unì Jorge al proprio paese d'origine, dove egli mi introdusse in una cerchia di suoi amici e conoscenti, tra i quali voglio ricordare il poeta Sologuren, sopra citato, e alcuni accaniti ricercatori di opere precolombiane, tra i quali Enrico Poli. Le tracce del passato precolombiano entusiasmarono Jorge nel senso più letterale del termine, lo mettevano in uno stato di eccitazione che divenne manifesto, per esempio, quando andammo a visitare Paracas, dove egli sottolineò con veemenza la carica magica di cui quella regione, a lui particolarmente cara, era dotata: quando ci trovammo faccia a faccia con il sorprendente spettacolo dei mulinelli di sabbia creati da un vento che lì talora spira con improvvisa energia, Jorge si dimostrò soddisfatto, come se la natura avesse voluto evidenziare la fondatezza della sua convinzione. Ma quegli scatti appassionati costituivano solo un aspetto del tormentato atteggiamento che assumeva alle prese con le tracce di una terra con la quale manteneva rapporti profondi, radicati nelle proprie esperienze infantili, e contro la quale a volte inveiva mentre altre volte la evocava con nostalgia. Detto in breve, esternava una ambivalenza analoga a quella che Joyce nutrì verso l'Irlanda, e che di tale incongruenza fosse consapevole troviamo esplicita conferma in giudizi espressi nel corso della conversazione del 1985 con Martha Canfield in Sardegna².

L'elaborazione della traccia, nel senso qui presupposto del termine, comporta il ricorso a una agilità mentale e a una versatilità di cui Jorge era dotato e che coltivava con assiduità. Egli sceglie di volta in volta di essere pittore o scultore, poeta, romanziere, o performer, lavora per spostare i limiti di ogni codice e di ogni genere, e attraverso queste scelte realizza il proprio progetto di «transgredir sus [de los lenguajes] habituales límites convencionales»³. Anche i confini del Vecchio Continente, geografici e storici, vengono sovvertiti da Jorge, che, indagando su momenti e aspetti dell'arte del Novecento dimostratisi fruttuosi, riconsidera le potenzialità degli innesti culturali africani e

asiatici nella cultura europea, riprendendo le fila di una tradizione modernista. È a contatto con la cultura parigina che egli inizia ad ampliare, procedendo un po' a tentoni, sia la propria esperienza di collezionista di sculture africane sia la conoscenza della filosofia zen (la scoperta delle arti della Nuova Guinea avrà luogo più tardi, durante la visita nel 1982 del settore a esse dedicato dal Met di New York).

La permanenza in Europa gli concede molte occasioni di confrontarsi con personalità di livello internazionale e rinforza il suo interesse per il primitivismo in un momento storico in cui questo, già attivato dalle avanguardie storiche, dopo il secondo conflitto mondiale è articolato dalle scienze umane secondo prospettive nuove e perde i connotati di un vago esotismo. Negli anni delle scoperte parigine, presto assunte e metabolizzate nella produzione artistica di Jorge, si innesta l'incontro con la tradizione zen, il cui amore per il paradosso lo incoraggia a rifiutare ogni rigida distinzione, in particolare tra corpo e mente, e ogni aut-aut angosciante, rendendo infine più fluida la ricerca di ogni traccia e più ambizioso il compito di annodare l'effimero con il perenne. La via d'uscita dai problemi comportati dall'intreccio delle differenze culturali e dalla traduzione del primitivo nei termini propri della modernità nasce dal nulla, da quello che Jorge accoglie chiamandolo «vacío repleto de energía», ancora nel *Diálogo* con Martha Canfield⁴: se, come propone Heidegger, «la spaesatezza come tale»⁵ è ciò che il nichilismo occidentale persegue, il pensiero orientale insegna a Jorge a coltivare la spaesatezza non più come perdita dolorosa ma come condizione propizia di erranza, e di dialogo senza fine. Al senso dell'estraniamento subentra quello della partecipazione a un Tutto pensato come un sottofondo cosmologico con una coloritura orientale (in questa prospettiva nascono enunciati come «el fulgor de las estrellas encerrado en mis arterias»⁶). E nella misura in cui il nodo diventa, in modo sempre più deliberato e consapevole, l'insegna di un modo di procedere, l'inizio dei fili che intreccia si confonde con l'infinita dell'impresa. Il nodo non si scioglie, se non producendo altri nodi. È l'accettazione della logica sottostante allo humour zen, e della sua portata liberatoria, a indurre Jorge a citare con approvazione Nagarjuna, a sovvertire le pose intellettualistiche e i valori convenzionali a esse sottostanti, e a fargli prediligere il ruolo del *payaso*. L'ideale di Jorge è incarnato non dall'eroe occidentale che piega il mondo al proprio volere, bensì dal saggio orientale che, forte della propria domestichezza col nulla, sa ridere anche di se stesso.

Per questa via paradossale egli riprende e rende più essenziale il proprio rapporto con la dialettica tra presenza e assenza così come esso si configura nel fare artistico in quanto oggettivazione di una traccia. Si tratta di una problematica che si riflette anche nella sua predilezione per la raccolta e l'accumulo di oggetti d'arte, o di artigianato, che Jorge insegue dovunque viva, come i tessuti precolombiani, per i quali nutre una ammirazione sconfinata, i giocattoli, gli oggetti di quarzo, certi reperti archeologici, i libri per l'infanzia, e manufatti che andava scoprendo di tanto in tanto. Anche in questa attività, non secondaria e ispiratrice di certe sue scelte artistiche, rivelava una certa ambivalenza, sicché mi prese alla sprovvista quando, nel corso di uno

scambio di idee a casa sua, subito dopo che ebbi presentato la sua opera, lui presente, all'Università di Bergamo, dunque poco prima che morisse, egli reagì con irritazione perché avevo menzionato le sue numerose collezioni. Sostenendo, contro ogni evidenza, di non essere un collezionista, voleva prendere le distanze da certi collezionisti che inchiodano le opere ai muri come inerti trofei di caccia, ma si sentiva intrappolato in una contraddizione che generava in lui malumore. In un certo senso aveva ragione, dato che le sue scelte erano mirate non tanto a impadronirsi di un oggetto, quanto a cercare di carpirne la 'magia' per tradurla in una nuova opera.

Se la sua ricerca di oggetti artistici si tramuta nell'infinito inseguimento di una Cosa inattingibile, ciò consegue, certo, anche dal fatto che egli non può impadronirsi di capolavori definitivi in un mercato competitivo, sfuggente alle sue possibilità economiche, delle quali spesso si lamenta, ma soprattutto consegue dal trovarsi alle prese con una traccia, sempre perfezionabile, che di volta in volta lo costringe ad accontentarsi di un fantasma. Della sua passione collezionistica, intesa come proseguimento o anticipazione della pratica artistica, infine gli resta solo quello stato di grazia che in una lettera inviata il 25 agosto 2005 identifica come «un'estasi permanente», cioè un atteggiamento di rispetto assoluto nei confronti di una cosa (che qui devo indicare con la lettera minuscola) nella quale egli cerca tracce di una Cosa smisurata.

Note

¹ E. Villa, *Eielson*, «Arti visive», 8-9, 1954.

² M. Canfield, *Conversación con Jorge Eduardo Eielson*, «Gradiva» (Bogotá), 9, ottobre 1990, p. 32.

³ J.E. Eielson, *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*, Artes de México, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1995, p. 40.

⁴ Ivi, p. 29.

⁵ M. Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995.

⁶ J.E. Eielson, *Poesia scritta*, a cura di M. Canfield, Le Lettere, Firenze 2008. I versi «[...] el fulgor de las estrellas / Encerrado en mis arterias» (il fulgore delle stelle / Racchiuso nelle mie arterie) fanno parte della poesia *Cuerpo pasajero* (Corpo effimero), della raccolta *Noche oscura del cuerpo* (Notte oscura del corpo), del 1955, inserita nelle varie edizioni di *Poesia escrita* e anche nell'antologia bilingue *Poesia scritta*, pp. 124-125.

IL 'POLVO ENAMORADO' IN J.E. EIELSON
(IN *PRIMERA MUERTE DE MARÍA*)

Gaetano Chiappini
Università di Firenze

Questo studio intende trattarsi a considerare una figura-tema, la *arena* (sabbia) e il *polvo* (polvere), che appare esemplare, dal punto di vista ermeneutico, per avviare una lettura analitica, in un primo tempo, del solo *romanzo-visione* autobiografico-simbolico *Primera muerte de María*¹ di Jorge Eduardo Eielson.

La prima citazione la ritroviamo subito nella prima pagina:

Ogni volta che José tesseva una rete, lo faceva seduto sulla sabbia, con il peso della testa in avanti, che gli rinfrescava il torso e gettava un cono d'ombra, che impediva i riflessi del sole sull'ago. (p. 9)

Proprio l'immediato inizio apre sulla persona e sul lavoro di José, il pescatore sposo di María, che viene collocato in uno spazio di liturgia profana²; ma compendosi in lui un rituale antico, che, mentre presenta uno dei protagonisti, lo identifica in una complessa situazione di stato-moto e di azione-contemplazione silenziosa e composta. Nello stesso momento in cui rileva uno spazio che sarà fondamentale e caratterizzante dell'ambiente anche umano e cornice attiva e condizionante di tutto quello che vi viene detto e accade. Lo diciamo subito: lo spazio-sostanza sarà proprio questa figura della *arena*. Che vorremmo fin da principio riconoscere come simbolo-reale di significati decisivi (anche metafora dei pescatori protagonisti e della loro condizione e vita). Essendo la 'arena' il portatore *fisico* della situazione umana e sociale e dello spazio emblematico ambientale e abitativo – e sfondo della mala vicenda della vita – precisamente, dei poveri pescatori di Lima. Ciò che ha maggiore evidenza nella scena è la *aguja*, in luce trascorrente rispetto al corpo e ai movimenti del pescatore stesso, perché non presenta riverbero; lasciando al corpo di essere il giusto protagonista dell'azione-contemplazione («teja», «manos», «torso», «peso», «cabeza»). Nell'ago, infatti, si situano movimenti che concentrano e distraggono detto corpo nel suo spazio tra luce e ombra, con pieno agio e quiete del pescatore, a cui è rivolto un possibile benessere ed una facilitazione del lavoro, in fresca ombra e in sicurezza e difesa dal sole («refrescándole»; «cono de sombra» ha l'autorevolezza rassicurante della geometria reale, con la sua funzione salvifica, «impedía», dei «reflejos»). Anche il silenzio, propizio sia all'azione sia alla contemplazione, è assicurato nel coro muto che cir-



conda e sta in ascolto del pescatore: «Nessuno lo sentì mai pronunciare una sola parola mentre tesseva». Una simbolica icona che situa l'uomo e il suo operare-contemplare possibilmente fuori e anche dentro il tempo («in quei momenti, José *sembrava* non vivere nel presente, né invecchiare né essere mai stato bambino» – il corsivo è nostro – i pescatori nascono già adulti, forse, perché cominciano subito il loro lavoro ...): la figura del pescatore assume, quindi, una posizione e una dimensione archetipica, come di protagonista, articolata sulla memoria.

Nella successiva citazione dello spazio reale-simbolico della nascita dello stesso José compare, non casualmente, di nuovo la *arena*, che non è un semplice fondale, ma, con il mare e il cielo stellato senza macchia o eclissi, anch'essa è doverosamente presente, da contrapporre alla quasi monotona linearità generica della «playa interminable»³ («los arenales peruanos», p. 101).

Inesorabile il «cerca de Lima», dove José si trasferisce, per voler porre un minimo di distanza tra la Metropoli e la città sporca e malata dei poveri; e inesorabile il «perseguió siempre» di Paracas, lo spazio originario che diventa mito salvifico nei confronti di Lima capitale e di tutta la sua presenza di marcescenza e di morte: sono le stelle perenni, che innescano luminosamente la continuità tra il pescatore e la sua terra di nascita diventata memoria permanente e sempre attiva; mentre il «cerca de Lima» lo mette già nello stesso rischio di nascita=morte di chi vive in Lima (*cerca*, non *lejos* ...): «Nato a Puerto Nuevo, nella penisola di Paracas, il ricordo del suo mare, della sua sabbia, del suo cielo, perennemente stellato, lo perseguitava sempre» (p. 9).

Quanto alla definizione della sembianza propria di Lima, essa ha un rilievo particolare, che è la sua orribile e tremenda natura ossimorica, di presenza di vita intimamente associata e identificata con la morte, una vita che si nega, affranta della propria effettuale desertica sterilità («la costa del Perù mi sembra arida e distante», p. 100; «la vita gli sembrava arida e senza senso, come il deserto», p. 109):

[...] Ma che cos'era Lima? Quella spiaggia interminabile, *seminata* di pesci e uccelli *morti*? Quella spaventosa umidità che imputridiva tutto e lo *riempiva* di tarli? Quei poveri fratelli suoi, coperti di sabbia, di stracci e di pidocchi? L'ultima volta che era stato in centro, la sabbia – che aveva già quasi coperto la Piazza d'Armi e l'atrio della Cattedrale – sgocciolava dai tetti e penetrava nelle case attraverso porte e finestre [...] Ma nel vetusto edificio non trovò che sciami di topi affamati e, qua e là, mucchi di immondizie e ossami di ogni tipo [...] Centinaia di ossa umane giacevano ai suoi piedi, formando una specie di piramide che il pescatore evitò con difficoltà. Inciampando in mobili, cornici, macerie, tende e altri resti di quella che fu l'antica residenza di Pizarro. [p. 9, il corsivo è nostro]

Peggio ancora, soprattutto, si rileva la contraddizione formidabile e anche spaventosa di germinazione di morte che costituisce il nucleo della

arena («*sebrada* de pescado y pájaros muertos») per una terra umidiccia («*humedad*», «*chorreaba*») e morta, e che contiene i semi stessi della morte, per sé, per il mare e per il cielo («*pescado*» e «*pájaros*»). E questa «*humedad*» fa orrore, perché prima porta putrefazione; poi, con un altro ossimoro, riempie di vuoto-morte-assenza. E già fin da ora la *arena* *copre* il tutto di Lima, di stracci, sabbia e di vermi («*polilla*», «*podría*», «*piojos*») e di parassiti sporchi. È una sabbia minuta e intensamente, fastidiosamente e caparbiamente penetrante come minuta pioggia, e avvolge e permea fuori e dentro fino in fondo quell'immane ammasso di «*basura*» («*penetraba*»), che viene ad essere l'immagine degradata della gloriosa capitale vetusta e plurisecolare, che ospitava la reggia del conquistatore Pizarro.

Quello che risulta importante, poi, è l'equiparazione *arena-harapos-piojos*, un insieme cencioso, sabbioso, ripugnante e scomodo, un tutt'uno di morte. Alla vecchiezza cadente e sudicia dell'edificio maestoso si aggiungono i topi affamati (e si noti come la «*basura*» non sia buona nemmeno per la fame dei topi), la spazzatura e gli ossami di ogni specie, un universo di lerciume e di miseria radicali. Anche la «*secular higuera*», che si muove nella spinta vitale-creativa («*proliferando*»), si vede già spenta e perduta nei suoi «*troncos marchitos*», «*centenares de huesos humanos*» – già comincia la figura eielsoniana della piramide di cose vecchie ed indumenti usati, cenci, ecc. – in generale, un ciarpame immondo, «*restos*», ancora sotto la *arena* che diventa la realtà globale di tutto questo sinistro marciume, la sua più squallida metafora, il simbolo della degradazione delle cose e della materia tutta che occupa e forma una buona parte di Lima. Nel libro di Eielson si può dire proprio che la *arena* (e il *polvo* che si accumula) sia la figura dominante, proiezione e visione, allucinazione invalicabile (anche nella distanza spaziale e temporale verso l'Europa, dopo la sua partenza dal Perù) con cui lo scrittore avvolge la sua terra nell'immaginazione reale e appunto visionaria. Ed è quella della «*playa interminable*», una parte certo cospicua che costituisce le immediate propaggini della Metropoli, ma negandola e sovrapponendola di polvere, di ossa moltiplicate («*centenares*»), di stracci e di morte; sì che la «*playa interminable*» assimila tutto della città e del Perù intero; certamente, una lettura totalizzante, globale, questa di Eielson e fortemente simbolica.

Naturalmente, la città vecchia è allineata sulla stessa dimensione morale della *arena* (la galleria del palazzo è anch'essa «*interminable*!»), morale e sociale, perché, in accordo con il deterioramento e la decadenza dell'antica reggia di Pizarro, sono degradati moralmente e fisicamente anche coloro che vi trovano albergo: morti, «*acurrucados*» come poi appariranno le antiche mummie dissepolti; e vi hanno posto i «*mendigos*» prossimi a morire e già quasi divenuti *fardos* di «*hedor [...] insoportable*», «*cadáveres*», «*pardioseros, vagabundos de toda especie*», al cui carico erano le «*peores fechorías*», ma anche «*enfermedad y el hambre*», come già gli «*enjambrados de ratas hambrientas*», «*reino del crimen*». L'unica cosa curiosa è che i morenti o i morti sono coperti con la bandiera nazionale, quasi ironico ed anche inspiegabile simbolo di una *pietas* civile, che non appare in con-

formità ed anzi aggrava grottescamente la macabra situazione. Comunque, è lo stesso ambito cimiteriale che s'inoltra ovunque così come sulla *arena*, che davvero rende tutto uniforme nella stretta linea della miseria, della fame e della malattia, della corruzione. A minacciare insistentemente anche lo spazio dei ricchi e potenti.

In fondo, tutto questo è poco lontano dalla «otra ciudad», la Metropoli, tutta giardini, grattacieli, candore e pulizia [...] un altro mondo agli antipodi. Qui, invece, solo sporcizia, sfacelo, fame, disfacimento, morte, sfaldamento morale:

Era lì dove si rifugiavano i mendicanti, accoccolati contro le pareti, coperti da enormi bandiere peruviane. Molti di loro morivano in quel modo, senza che nessuno se ne accorgesse, e solo quando il fetore era insopportabile qualcuno trascinava il fagotto fino al giardino e lo abbandonava ai piedi del fico. I cadaveri si accumulavano giorno dopo giorno, ma nuovi pezzenti, vagabondi, delinquenti di ogni tipo, continuavano ad arrivare e a commettere le peggiori malefatte contro coloro che, ormai senza forze, rosicchiati dalla malattia e dalla fame, non potevano difendersi. José non poté trattenere un sussulto di orrore. Ma, immediatamente, ricordò che quel luogo era sempre stato dominio del delitto e della più atroce corruzione, e si allontanò a grandi passi raggiungendo il portone dell'uscita. Nella grande piazza coperta di sabbia, la bella fontana di bronzo era quasi scomparsa e tutti gli edifici intorno sembravano disabitati e come sul punto di crollare. Il pescatore proseguì e sboccò in una strada deserta che, tempo addietro, era stata una delle più eleganti e frequentate della città. Continuò a camminare verso un ampio viale in fondo al quale lo attendeva un'altra città: era la Metropoli. (p. 10)

Anche vista da lontano, forse dall'Europa, e a distanza di tempi, sembra che l'immagine di Lima sia consegnata ad una immutabilità e impossibilità, che ha come condizione un destino senza cambiamenti se non apparenti e nella fascia della cosiddetta Metropoli: anche il nuovo pur sfarzoso e moderno della tecnica e del progresso tecnologico s'innesta sul vecchio tronco «marchito» del sempre: la *arena* ha una funzione stabile e continua come una fisiologia impazzita, una perenne patologia sociale e culturale a cui si aggiunge il peso e la stanchezza indifesa della povertà, in guerra insidiosa per sopravvivere. E Lima va sempre più assumendo la sua qualità cimiteriale e di abbandono polveroso:

Ancora sotto nuovi abbellimenti (giardini lussureggianti, ponti girevoli, parchi climatizzati e altri gioielli tecnologici) il vero cuore della Metropoli continuava ad essere la sconquassata città di Lima [...] Come la città, spossata, parlata, assediata dalla sabbia e dalla miseria [...] Come i suoi campi di cotone, coperti di polvere e di sabbia. (p. 66)

Era la zona da cui provengono i protagonisti di questa storia: anche María Magdalena o Lady Ciclotrón veniva di là, dove nascevano-moriva-

no i poveri, la Lima della memoria («“Lì sono nata io” – disse María Magdalena a José indicando un posto vicino all'immondezzaio», p. 14; «José non aprì bocca. Fece alcuni passi in quell'immondezzaio che ancora si chiamava Lima. I cui padroni, in quello stesso istante, giacevano distesi su una spiaggia di limpida sabbia, a centinaia di chilometri di distanza. O sul bordo di una piscina di acqua color smeraldo», p. 15. – un'altra volta compare nel testo questa mitica pietra preziosa verdissima, in risposta quasi all'oro ed anche al grigio sterile dell'arena', al lustro delle stelle, all'azzurro dell'oceano: «questo specchio colore smeraldo, circondato da bianca sabbia e grandi porfidi rosa», che è il Pacifico, p. 100).

Anche l'arena' dei ricchi ivi era «limpia», pur essendo essa sempre lo stesso impalpabile e inquietante simbolo-reale di tutti quegli spazi inesorabilmente contaminati, malsani, propriamente malati, con i loro abitatori ricchi come per i poveri. Una «pestilencia» unica, disperante, seppure alleviata (una sola volta) dalle bibite fresche del «señor Ministro» ai poveri pescatori [...]. Nonché, dalla visione della piscina di smeraldo...

Era comune, invece, il «reino» della «basura»⁴, là dove, solo per i padroni (anche il «señor Ministro», naturalmente), era intervenuta l'elettronica a sostituire i «basureros», le discariche («sostituite con incineratori elettronici», p. 16)⁵. Si vede, proseguendo la lettura, come l'aggressione dell'instabilità prodotta dall'arena' si vada consumando sempre e comunque, malgrado, come fa doña Paquita – la madre di Roberto, il quale andrà in Europa a studiare pittura –, si tenti di promuovere i «jardines lujuriosos», i giardini dello sfarzo naturale che in qualche modo riproducano la volontà di resistenza umana (la donna fiore-orchidea e la sua delicatezza) a contrapporsi alla stanca sterilità della arena: «Quello andava in tutto d'accordo con la sua natura floreale [di donna Paquita] così suscettibile e incline allo svenimento. Una natura fragile e delicata, come di orchidea, le cui radici stanche si afferrano, senza forza, a una terra lentamente divenuta sabbia» (p. 32): e qui, la cosa principale da notare è come il rapporto tra l'uomo e la terra sia totale, quasi per un vincolo, comunque si svolga, che allaccia la persona, che si afferra al suo spazio, per così dire, vitale, nonostante sia incontrastabile l'intimo dissolvimento di essa terra verso la nullificazione della arena (da qui, si potrebbe ipotizzare come il *quipus* sia proprio il segno dell'afferrarsi, del trattenersi sul baratro inesorabile della metamorfosi, poi della scomparsa e dell'assenza, della perdita, là dove la arena tutto copre e assorbe). Anche per non perdere la memoria delle cosiddette origini ...

È una ragione logica di catastrofe la arena, area intermittente e continua che tende a travolgere anche i pensieri e i sentimenti, come una oscura minaccia che ha di fronte a sé il mare-oceano di acqua, non essendo meno oceanica e pura la arena stessa, come il cielo stellato, fusi in un unico invalicabile splendore condannato alla sparizione. Ed era questo il mondo che si apriva alle ansie stupefatte e inquiete del pescatore José, del suo bisogno di identità, di appartenenza e di leggerezza e di duttile libertà di avventura:

L'aria e la terra gli pesavano allora più che mai, lo facevano sentire come un estraneo, che camminava sull'asfalto duro e respirava quella atmosfera avvelenata. Per questo preferiva la sabbia. In certo modo, anch'essa era come un oceano nel quale poteva avventurarsi e persino perdersi, guidato soltanto dalle stelle. (p. 44)

Con il mare il rapporto era di silenzio, calma, mistero e pace, un fondo limpidissimo e rassicurante, che sorprende ed avvinceva come un'abitudine di piacere a cui si rinunciava malvolentieri, per la sua levità e per la libertà del respiro non avvelenato dalla durezza dell'asfalto: era questo che portava i miasmi della terra che producevano smarrimento e dove non si poteva né si amava smarrirsi, perché quei miasmi incombenti non consentivano di perdersi e avventurarsi. Solo la *arena* poteva essere leggera e schietta come l'oceano. Che in qualche maniera godeva dello stesso aureo e policromo mito della *arena*, a vincere la «negrura», il cupo fondale che inquieta l'anima e la manda in fuga verso la speranza della luce e del colore, i quali in qualche misura superano la morte, la paura dell'oscuro mondo sepolto (da questo groviglio arcano sembra nasca la pittura di Roberto ...):

Nella quasi completa oscurità, le onde spruzzavano l'aria come gocce di diamante. Però, tutta quella nerezza, impenetrabile e ostile, gli faceva paura. Non assomigliava per nulla al cielo terso di Paracas, alle sue sabbie silenziose, ai suoi crateri azzurri. Durante il giorno quelle sabbie si trasformavano in oro in polvere. In gigantesche schiene di animali e città sepolte. Il vento del deserto soffiava e avanzava verso il mare, come attraverso un anello di fuoco. La linea che divideva la sabbia dall'acqua scompariva col giungere del tramonto e le fiamme del deserto lasciavano il passo alle fiamme dell'orizzonte. Così, tutti i pomeriggi. Fino all'imbrunire. Poi, all'alba, la sabbia dorata, coi suoi crateri azzurri, riappariva di nuovo. Ed era tanta la sabbia che molte volte sembrava più grande dell'oceano. L'oceano dorato sfidava l'oceano turchese e gli uccelli che volavano sopra di loro cambiavano colore quando passavano dall'uno all'altro. In questo non c'era nessuna esagerazione. José li aveva visti mimetizzarsi davanti ai suoi stessi occhi. Pedro aveva sempre detto che, quando fosse morto, voleva essere sepolto nella sabbia, come gli uccelli marini. Quanto avevano giocato e quanto si erano rotolati in essa, da piccoli! La sabbia, inoltre, non era come la terra, che sporcava e diventava fango. La sabbia scivolava sulla pelle, accarezzava il corpo senza macchiarlo, lo riscaldava senza bruciarlo. Un po' come l'amicizia, che non esige niente e si dà tutta quanta. Sebbene da essa non spunti nessun frutto, ma soltanto un fiore resistente al freddo intenso della notte e al calore del giorno, alla siccità e al vento del deserto. Cioè, il giallo, fragile, profumato fiore di *amancaes* (pp. 45-46)

Sta accadendo il recupero del cadavere dell'amico Pedro dall'oceano e l'appello al paese di Paracas è la garanzia insuperabile e incontrastata del

luogo natio e delle equivalenze e differenze, che porta solo silenzio, limpidezza, luce, oro, sia pure minacciati dal *polvo*, il sinonimo *escatologico* della *arena* perturbante e preziosa. Il vento, il deserto, i fuochi del tramonto, il cielo terso, costituiscono la forza dell'anima, in sintonia, pur facendosi percepire in tutto quell'oro splendente la presenza della morte e della sepoltura. Ma basta solo il nome del paese natale coi suoi segni a esorcizzare la «negrura». Che, a sua volta, è segno della comunione nella morte di tutti gli uomini, comune destino ed anche punto drammatico di arrivo delle esistenze tutte (unificati anche gli uccelli marini). Invece, la *arena* è persino sede ludica e del calore delicato ed intimo e carezzevole dell'amicizia pulita senza macchie e senza ustioni, capace di una propria metamorfosi, ancora una volta (come già il fiore-orchidea di doña Paquita), espressivo simbolo della resistenza umana alle intemperie del deserto, che sembrava cromaticamente opporsi, come oceano dorato, all'«océano turquesa» che fronteggia Lima. Con lo stesso colore del deserto («amarilla»), come profumato fiore del deserto. Che non è solo «basura», ma profonda esigenza ed espressione di vita, di energia vitale.

Ed ecco che, infatti, la *arena* si converte veramente nella matrice ignea di tutto ciò che è bello ed anche utile specialmente per i poveri, come una misteriosa e salvatrice energia vitale e cosmica, luminosa e formidabile tanto da poterle affidare anche la soluzione di certi problemi economici e sociali degli uomini e delle stesse loro comunità, come un mare della salvezza, portatore di luce e di vita per tutti quelli che ad essa si affacciano, almeno in contrapposizione alla escludente e falsa vitalità e propulsione della metropoli:

A José piaceva molto la sabbia. Ad essa doveva molte cose. Per esempio, l'argilla dei vasi (il passaggio dalla sabbia all'argilla era quasi impercettibile), il colore della sua pelle; la misteriosa luce che emanava dal deserto e che lo accompagnava, durante la pesca, nelle notti senza luna. Ma, soprattutto, gli piaceva quel formidabile silenzio che copriva ogni cosa, persino i rumori dell'oceano. Passava le ore tessendo sulla spiaggia [*abbiamo visto che il libro comincia con la liturgia pescatoria di José, tessitore delle reti*], di fronte al mare turchese, è vero, ma sicuro che alle sue spalle si stendeva quell'altro mare dorato che lo proteggeva e lo allontanava dalla Metropoli. Quello gli dava forza. Gli era indispensabile per andare avanti. E tanta energia racchiudeva la sabbia, che più di una volta si era chiesto perché le grandi teste, che inventano tutto, non l'avevano utilizzata per illuminare e portare acqua nelle case della gente. E persino per mettere in moto i suoi motori, fabbriche, officine, laboratori. Tutta quella mole doveva avere una forza tremenda, che nessuno usava. Certo, non voleva che gli distruggessero il deserto. Il suo deserto. Ma era così grande! Sarebbero passati i secoli e la sabbia sarebbe sempre esistita. Una sua minima parte sarebbe bastata per migliorare la vita di tutti i poveri della regione. E non solo: se non facevano qualcosa per impedirlo, la sabbia avrebbe invaso tutto. Persino lo stesso oceano. (p. 46)

Veniamo, a questo punto, alla parte più corporea e centrale del mito e della figura-tema della *arena*, le sue sfaccettature simboliche e di significato. Si potrebbe parlare di realtà e caratteri e morte di un mito, portato ai suoi nuclei estremi, che coincidono persino con la storia di un popolo, tra ragioni etniche ed antropologiche (certamente, doveva funzionare in Eielson il magistero indimenticabile di J.M. Arguedas). E qui, si riprende il motivo di fondo, il carattere indifferenziato delle creature che vivono nello spazio simbolico-reale segnato dal nucleo attivo figurale della *arena*, sempre naturalmente da considerare nello stesso ambito del *polvo*, come prova del deterioramento e degradazione delle cose e della stessa sostanza vitale, che del resto fonde nella stessa drammatica sorte uomini ed animali (vivi e morti che siano); in special modo, gli infiniti uccelli, che volano tra cielo e mare di quelle terre, gli «arenales peruanos»:

Non avrebbe mai dimenticato quella volta che li vide, agonizzanti [i pellicani], al Mercato di Lima, con le ali macchiate di sangue e cartrame, in cerca di cibo. Proprio come i pezzenti e i cani rognosi che vivevano lì, divorando secchi di immondizie. (p. 47)

E qui capiamo bene, quindi, come davvero la *arena* sia l'immagine di un *destino generale*, come dire che, nella visione globale di Eielson, la fame, la miseria, e la malattia sono l'elemento unificante e collettivo di una condizione negativa e drammatica, umana e animale, in una determinata area, tutta caratterizzata dalla stessa «Gran Miseria». Duramente segnata dalla stessa terribile qualifica di «basura» per uomini e cose.

Eppure, proprio quella gran estensione di morte che si cela sotto la forma deteriorata della *arena* viene ad essere qui fortemente capace di costituire, come si è già visto, una potente energia di attrazione, come calamitante d'una realtà storica etnica e antropologica, anche economica e sociale, che risiede nel fondo degli strati d'un'area geografica e ambientale, che ha assorbito e coperto la civiltà e le sue manifestazioni, oggetti, utensili, corpi umani e di animali ugualmente dissimilati e assimilati nei livelli dell'unica *arena*. Questa successivamente ha disperso, come se fosse una stessa «basura», ogni resto di tempi e degli esseri che vi hanno trascorso la loro esistenza e storia: in uno scavo José trova un'antica camicia chissà appartenuta a chi: gli va bene come misura, basta spolverarla e indossarla... e la continuità è dimostrata.

La sabbia lo attirava fortemente, come se sotto di essa si nascondesse un enorme calamita. Forse perché lì giacevano le ossa degli antenati. E non solo le loro ossa, ma tutti i loro arredi, vasellame, vestiti, utensili, armi, gioielli, stuoie. (p. 47)

[...] Lui sapeva che sotto la sabbia, ad una certa ora del pomeriggio o dell'alba, quando il sole tramonta o si eleva nell'orizzonte, si poteva distinguere nitidamente la pianta di una città con le sue molteplici dimore, templi, scalinate, anfiteatri, che nessuno aveva potuto tirar

fuori dalla terra. Si parlava di centinaia di *huaqueros* divorati dalla sabbia e dal vento *paracas*, che soffiava più forte che mai in quelle occasioni. La misteriosa Città delle Teste Lunghie era esistita vari secoli prima dell'arrivo degli spagnoli, che non trovarono altro che il deserto sopra di essa. (p. 49)

Una prova singolare di questo vincolo che unisce e fonde corpi e sabbia si verifica quando José riesce a riportare a terra il cadavere di Pedro estratto dal mare – anch'esso coincidente con le forme e le posizioni delle «antiquísimas momias de la región» (p. 53), un ritorno nella morte di quei morti di sempre. Ebbene, il ricupero del corpo dell'amico avviene nel riaggancio della memoria attuale e del tempo («el recuerdo vivísimo de los arenales dorados, de la mar turquesa, de la voz triunfante de su amigo cuando sacaban la red repleta de pescado, se le agolpó en la garganta, y le anubló los ojos», p. 53), per una coincidenza di spazio-vita-morte nel quadro del mare, degli «arenales», delle reti piene di pesci di cui godeva orgogliosamente Pedro. È la restituzione del corpo amico nel silenzio e nella pace, nella calma del mare e l'abbraccio rassicurante della *arena*:

Giunto sulla spiaggia, attraccò senza difficoltà. Il mare, frattanto, si era calmato. Sollevò il corpo e lo depositò accuratamente sulla sabbia, liberandolo della rete. Solo allora, sotto il cielo, di nuovo pieno di stelle, dette libero sfogo al suo dolore, piangendo come un bambino sul cadavere dell'amico. (p. 53)

L'approdo del corpo alla *sua* «arena» avviene nella liturgia accurata e pietosa dell'amicizia e del dolore, col candore e la verità di un «niño», in tutta la sua gratuita purezza. E c'è qualcosa di materno nell'attenzione che José riserva alla deposizione del corpo dell'amico, qualcosa che fa coincidere la *arena* come nucleo vitale dell'ambiente e dei suoi abitanti.

Lo stesso Roberto, che andrà a imparare pittura in Europa, distaccato se non proprio distante da quel mondo, in qualche modo ne è attratto ed affascinato:

Un perfetto cavaliere dell'indifferenza e dell'abulia. Solo l'idea di alzarsi presto, di iniziare una nuova giornata, lo riempivano di noia e di stanchezza. Preferiva sbadigliare profondamente, rigirarsi fra le lenzuola, gustarsi la colazione senza fretta, respirare quell'umido delizioso, quell'odore di tarlo e jacaranda, che entrava e usciva dalla finestra come un simpatico spettro e che lo accompagnava fin da bambino. Adorava e odiava Lima come la sua stessa madre. Ma, nel frattempo, in attesa di scomparire forse per sempre, preferiva incrociare le braccia e prolungare quella dolcissima infanzia. (pp. 60-61)

Non solo rifiuta l'azione, il fare qualcosa, l'impegnare il suo corpo nella vita e nelle cose, il dover vivere quel giorno e tanti altri, perché tutto questo lo infastidisce. Così limita i movimenti del suo corpo, che non

siano il semplice aprir la bocca per sbadigliare; così adopera solo il naso e la bocca per sapori e odori come fantasmi senza peso e senza costrizione. Tutt'al più, segue i moti altrui, ma minimi come di allucinazioni trascorrenti nella sua stanza; prolunga abitudini mentali, dà apertura a sentimenti elementari, prepara altrettanto mentalmente possibili movimenti futuri. In sostanza, pur capace di soli due sentimenti-base – amore e odio –, identifica la città come la madre, per fare uno sforzo massimo verso ambedue, e che non costi niente. Eccolo, allora, ridotto a schemi quasi marionettistici (braccia in movimento minimo), per non sottrarsi al pur evidente gioco di sentimenti. Questo brano non è solo importante per l'aspetto affetto-odio nei confronti della città (e madre)⁶, ma proprio perché dimostra l'incidenza fortemente sentimentale che l'arena ha nei confronti anche di chi quell'amore-odio esercita per sola pigrizia e ripudio d'impegno maggiore dello spirito. Anche su un essere indifferente l'arena ha il suo rilievo, la sua esistenza cruciale. Figurarsi su chi vive dal di dentro anche lo spazio – diciamo, per non avere altro termine – vitale (mortale). Questo brano rappresenta, dunque, il campione massimo del rapporto persone-ambiente, persone vive che la mala situazione esistenziale costringe ad una consumazione che sarà morte. Intanto, è polvere, sabbia, magari anche cenere ...

Qui, invece, proprio nella coincidenza dei gesti dei due amici – ugualmente ridiventati *niños* e idealmente uniti nella morte con il ritorno a terra delle spoglie di Pedro, alla *arena*, alla «polilla» della loro Lima amata e odiata – si scopre l'intensa gravità che comporta, nella morte, il ritornare nella terra culla-bara. Roberto è un distaccato edonista regressivo ed abbandonerà la sua terra per andarsene in Europa a studiare pittura come Jorge Eduardo Eielson; e intanto, si distende nella culla-sudario delle lenzuola, pigramente, a gustare quegli intimi caratteri della sua terra umida e un po' marcia che lo abbraccia fin da bambino. E da bambino di sempre, in quella città impolverata e fatiscente, ma attiva dell'anima e sull'anima; basterà, allora, una piccola *madeleine*... Ma qui è particolarmente affascinante l'incontro ideale dei tre amici José, Pedro e Roberto nella *arena*, che rappresenta *in toto* la patria, l'amicizia, l'amore come anche la morte sulla e nella terra natia, la pur «destartalada ciudad de Lima». Di fronte e contro la Metropoli, di cui pure è il centro, appunto:

Ancora sotto nuovi abbellimenti (giardini lussureggianti, ponti girevoli, parchi climatizzati e altri gioielli tecnologici) il vero cuore della Metropoli continuava ad essere la sconquassata città di Lima. (p. 66)

La citazione che abbiamo messo nella nota 6 ci mostra anche un'altra cosa, che doña Paquita resta come autoreclusa – essa e la sua casa, soprattutto il giardino – e fuori del rapporto città-arena. Del resto, lo stesso soggetto che scrive nel 1980 sembra non avere sentimento della città, detta «anémica Lima»; o, almeno, il sentimento resta solo nei limiti di un personaggio di sfondo, obbligante a livello minimo, come di chi vi è solo nato:

Che cos'è Lima per me oggi [...] Non mi vincola alla mia città altro che [...] una infinita abulia sicuramente generata dalla sterilità del suo paesaggio. A parte il deserto – che comincia pian piano a essere bello quanto più si allontana dalla città – ricordo solo la sabbia della Herradura [...]. (p. 70)

Non vi è particolare investimento, ma un collocarsi in una sorta di 'limbo de la casualidad'; ed essendo valido e seducente solo il mito cimiteriale:

Tuttavia, per me che sono nato in esilio e morirò esiliato, perché l'esilio è la mia condizione naturale, geografica, sociale, affettiva, artistica, sessuale, Lima non è una città per viverci, ma, al contrario, un luogo ideale per morirci: un cimitero [...] La popolazione sotterranea di Lima è un'altra invisibile metropoli di ossa che raddoppia la città visibile. Crani e scheletri preispanici, a vari metri di profondità [...] Le sabbie mobili sono affascinanti, pericolose e sicure al tempo stesso [...] Ma, tornando alla sabbia, non c'è bisogno di dire che essa è la mia alleata, la mia unica, vecchia amica limegna. Essa è stata, durante la mia breve infanzia (quasi non la ricordo) e la mia lunga adolescenza di spiaggia, il gioioso scenario dei miei giochi marini, palestra naturale dei miei primi muscoli, della mia prima sega, dei miei primi versi (scritti sulla sabbia), che né le onde né il tempo hanno ancora cancellato.

Se rimpiango qualcosa di Lima è, dunque, questo suo lato, caldo e salmastro come la sabbia [...]

Solo più tardi avrei compreso che quella stessa sabbia – sempre calpestata dalla pianta dei miei piedi e dai miei versi di bambino – era anche una immensa tela distesa sull'immagine dorata dei miei antenati.

Tutto questo per spiegare, insieme, il mio allontanamento e la mia segreta passione per la città: molto grande il primo, sotterranea la seconda, in instabile, dolorosa contraddizione. Alle insipide, molte volte comiche, velleità della superficie, alla inconsistente città coloniale, oppongo la fulgente maestà sotterranea: templi, regni e città sepolte sotto uno sterile guscio di polvere, sotto l'ottuso orpello ispanico, oggi trasformato in cemento, farina di pesce, frustrazione, patetica superbia. (pp. 70-72)

Certamente, non si potrebbe dir meglio di questo ritratto asciutto ed impietoso, anche ironico il giusto, di una città che si situa nel profondo dell'anima come della memoria, una città incancellabile e consegnata non solo al diario, ma proprio al DNA – come oggi usa dirsi – di una persona che, spostatasi sul pianeta, torna con la parola a rinverdire e a fare un mito della sua terra. Vogliamo usare la parola mito, perché, come dice l'autore, si muove tra «alejamiento» e «secreta pasión»; seppure l'area sotterranea abbia una prevalenza sulla «inconsistente ciudad» («fulgente majestad»); comunque, coi due strati, la città diviene apertamente la restituzione di qualcosa che i tempi hanno sprofondato, dove la polvere ha messo come in un guscio il *tutto di Lima*, coprendo anche la «dolorosa contradic-

ción», per fare un tutto unico emerso e sommerso, ma comunque a cui è legata la memoria, l'infanzia e l'adolescenza (anche in senso ludico), con la scoperta della vocazione poetica ed anche del sesso. Semmai, per chi interessa, ci sarebbe da superare qualunque velleità «de superficie», qualunque «patética soberbia». Ma tutta questa discussione sarebbe vana se fosse solo una posizione critica, per di più fatta da un «exiliado» (volontario, anche): Lima resta l'amore e l'odio, ma ovviamente resta al centro del cuore e del pensiero di Eielson. In questo senso, credo non sbagliato parlare di *mito*, nel senso di una bella-brutta favola delle origini e delle cosiddette 'radici'... La salvezza è poi affidata alla carnale occupazione del suolo limegno («sempre calpestata dalla pianta dei miei piedi e dai miei versi da bambino»; «i miei primi muscoli, la mia prima *sega*, i miei primi versi»), dove i piedi incidono almeno quanto i versi, perché il poeta-pittore fra poco spiegherà ancora meglio e persino con maggior profondità il suo facile-difficile rapporto anima-cuore, spirito-carne, il suo essere attivamente radicato nell'immagine complessa della sua terra. Inoltre, tutto quanto il mondo del «niño» è coperto della stessa polvere, che protegge e ripara quel cosmo privato quasi a sottrarlo al tempo e alle sue variazioni.

Quello che conta è, comunque, aver fissato esattamente, da parte di Eielson, lo spazio della sua opera, sia nel senso letterario sia, possibilmente, in senso artistico. Per questo, ci è utilissima la nota che l'artista stesso pone e che esaminiamo attentamente, anche come poetica (pp. 75-76)⁷.

Intanto, viene definito subito il fondamento animico-sentimentale, cioè, il senso che connota quello spazio, e che non è affidato tanto ai personaggi – che però vengono ridotti ai loro «*simples vestidos*» –, quanto ai colori, ai luoghi e alle loro *texturas*, intrecci (nodi), ramificazioni e propaggini, un vero prelievo, lo spazio, dall'intero ambiente («el elemento más sutil del paisaje»), che ne garantisce significato e funzionalità anche presso l'anima dell'artista – come forse ai suoi concittadini – il quale soffre gli estremi («Paraíso e inferno»), ma opta subito per il valore positivo («el territorio amado»), che si rapprende attorno allo spazio ed ai suoi caratteri esterni-interni, reali e simbolici, nel gioco tra luce ed ombra, investendosi specialmente del proprio vuoto, come un calco tutto da riempire («en un estéril abrazo»), e che non si riempirà mai e nemmeno potrà raggiungere nessuna pienezza («Era la sabbia del deserto. Era deserto e basta. O, in sua mancanza, un pezzo di quello»), essendo la *arena* (*polvo*), come si è visto, la portatrice di quello sterile vuoto, simbolo per eccellenza dell'assenza. Come dire che Lima, in definitiva, non esiste. Se non per frammenti («pedazo»). E questo per noi è il punto focale di tutta questa condizione naturale dello spazio limeño, tutto da perdere e tutto da conquistare o da recuperare («Un frammento di territorio. Una successione di frammenti della mia memoria [...] così con il deserto, ogni pezzo di roccia, ogni sfumatura della sabbia, ogni crepa, erano significative per me», p. 76). Insomma, lo spazio fissato della definizione del paesaggio di Lima, tutto il consentito ad una «virtual epopeya», è solo il cerchio – l'*Umgreifende* jaspersiano, che apre un orizzonte ma anche infiniti – dell'esserci,

dell'esistere, del possibile, dello spirito, della coscienza in generale, di ciò che trascende – e che circonda la città e i suoi abitanti senza confini precisi, se non lo spazio omologo del cuore («toda la extensión costeña»; «el paisaje infinito de la costa del Perú»). Crediamo, in queste parole che abbiamo citate, di trovare gli elementi portanti ed orientamenti del lavoro artistico di Eielson, una sorta di legislazione araldica del suo fare artistico e a sua volta canone d'interpretazione di certe fasi della sua arte, da vedere nell'incidenza totale con l'anima e le sue ragioni, anche, per esempio, nella convalidazione simbolico-artistica del *quipus*, come gioco della memoria, ma anche simbolico DNA e vincolo di identità metastorica, in raccordo viscerale con le proprie radici profonde (nel senso di cordone ombelicale), nodo col quale tenere vincolate le significazioni del mondo peruviano alla propria dimensione reale e storica dell'uomo e dell'artista Eielson. In definitiva, si conferma l'urgente necessità della figura-tema della *arena*, per la quale passa tutto il significato dello spazio eletto a rappresentazione della dimensione e proiezione del pensiero esistenziale di Eielson quanto alla sua terra:

Fra le mie mani passavano sabbia, terra, pietruzze, pigmenti, limature metalliche e persino, più di una volta, escrementi animali [...] Fu in quello stesso anno, precisamente, che accedetti alla manipolazione dei capi d'abbigliamento (che più tardi mi avrebbero portato al semplice annodamento dei tessuti colorati, che io chiamai *quipus*, in omaggio agli antichi peruviani). (p. 82)

Ma la cosa più importante è proprio il rapporto con la figura-tema della *arena*, che è quella materia provvisoriamente terminale della irresistibile degradazione totale *in fieri...* del paesaggio e della terra, ma anche delle passioni umane, dell'umano integrale e delle espressioni sociali, in una visione, appunto, materica-apocalittica delle «creaturas usadas por el tiempo». Ne viene una massa informe di «harapos», di cenciosità umane, pietruzze, limature, colori puri, che nella *arena* trovano il loro assemblaggio collettivo plurisecolare, ove si mescolano le più varie tracce fisiche e naturali, una immane collezione di deiezioni impastate e fuse nella loro tragica consumazione che tutto mette insieme e disperde, «restos» universali di una «basura» universale – è qui dove il barocco di Eielson deflagra in una esplosione totale fino alla drammatica conversione del tutto in una polvere atomica, che costituisce e si riconosce nella «arena de la costa peruana» – che sembra trasparire e filtrarsi ed anche impastarsi nell'opera dell'artista. Che ne fa il prodotto totalizzante del vincolo vita-morte nell'immagine sconvolgente che egli ha della propria terra. Un'universale massa di detriti in distruzione. Su quel tutto domina la polvere (e la sete) che ondeggia come un mare opposto al mare, metafora e realtà unificate nel simbolo della *arena*, che si costituisce come immagine speculare della misera umanità e del suo spazio vitale-mortale, che in quello spazio non trova niente. Così, Eielson fa un elenco delle cose che esalta ed affonda in una «antiquísima catástrofe». È la *arena* a vincere e a sommergere il suo mondo.

Nell'ultima parte del *romanzo*, l'ambito spaziale coperto dalla *arena* circonda María e Giuseppe della loro angustia e povertà fino ad avvolgere in particolare la donna e la creatura che porta in seno in un abbraccio mortale. María e Giuseppe, dalla gran sete, cercano refrigerio in un gelato, che è l'unica ragione della loro incalzante camminata lungo il mare, non poi così diverso e distante dalla parte della *arena*, con la stessa presenza di vivi-morti («*criaturas momificadas*»), delle rovine, della polvere. Accanto allo specchio dell'oceano c'è quello della sabbia⁸, ambedue visti e non scelti:

Continuarono a camminare. José non sopportava la Metropoli. María nemmeno. Ma, di tanto in tanto, avevano bisogno di allontanarsi dal mare. Non guardarsi tanto nello stesso specchio. Camminavano fra migliaia e migliaia di persone schiacciate le une contro le altre. Creature mummificate dal calore e dal numero. La sabbia cresceva in onde sempre maggiori intorno ad esse. L'asfalto rovente. I muri abbattuti. Le palme polverose. Tutto produceva sete. "Vuoi un gelato?". Essa non rispose. "Almeno un gelato, no?...". (p. 83)

I due poveretti, quindi, comunque si spostino, si trovano sempre nella stessa unità frammentata e pulviscolare che di nuovo potremmo denominare con Eielson la «Gran Miseria». Di fronte alla quale c'è il mare (vero) e il lusso pittoresco della natura e delle cose dell'uomo, come nella bellissima e tragica pagina 85, con la traboccante rassegna pittoresca e solo vanamente pittorica del paesaggio complesso, tra polvere ed esplosione dei fiori-colori lussuosi, come le svariate costruzioni di case di mille forme e rappresentazioni, i minuti e ugualmente pittoreschi personaggi che le vivono in una «*enumeración caótica*» e *mise en abîme* affascinante e solo esteriore:

José sorbì l'ultimo resto di gelato già quasi sciolto. Continuarono a camminare. "Siamo arrivati" – disse. "Guarda quanti fiori". "Ti piacciono?". "Certo. Nel mare non ci sono fiori". Si sedettero su una panchina, sotto una pergola. Il *jaracandá*, la gardenia, la madre selva, spargevano il loro profumo nell'oasi. Gruppi di gerani esplosevano qua e là. E fra i rosei allori, sgorgavano zampilli di acqua fresca. Scalinata. Colline. Colonne. Cumuli di cipressi. Tappeti di erba verdissima. Mura di passiflora e bouganville. Tutto percorso da un capriccioso disegno di canali geometrici. Magioni di forme ugualmente capricciose sorgevano in ambedue i lati del parco. Turche, inglesi, coloniali, svizzere, spagnole. A forma di castello, chalet, pagode, ville italiane, templi incaici, moschee arabe. Tutte invariabilmente circondate di verdi steccati e rampicanti pieni di fiori. Ma non coincidevano mai case, mobili, giardini, padroni e servi. Una dama di aspetto inglese – ma molto limegna – appariva circondata di paraventi e di vasi cinesi. O una signora di aspetto giapponese, di mobili rustici tirolesi. O un signore molto andaluso riceveva con tutto comodo in uno chalet svizzero. I castelli sembrano di pan di Spagna o *carton-pâte* e alcune costruzioni

ultramoderne, equipaggiate di batterie solari, erano semideserte, con i mobili coloniali, i quadri, l'argenteria, i ricchi tappeti coperti di sabbia. E la sabbia penetrava dovunque. Metro per metro, centimetro per centimetro, implacabilmente. Solo un canto degli uccelli e le voci dei bambini interrompevano i pensieri del pescatore. Il mormorio delle acque calmava la sua sete. Molto vagamente, gli ricordava il rumore del mare. Ma quest'acqua senza pesci era invece molto più serena, più dolce, più sicura. Un'acqua sicura per il suo corpo e per la sua anima. Una vera oasi piena di fiori, di frutti e di verdura, che il mare non gli avrebbe mai potuto dare. Ma quanta sabbia e quanta polvere miserabile intorno a tutto ciò! [...] Si alzarono e attraversarono il parco. Nel tranquillo imbrunire, dietro il fogliame di smeraldo e gocciolante di sabbia, il sole ardeva come un antichissimo falò [...] Ancora un istante e scomparirono su un autobus polveroso. (pp. 85-86)

I due sposi sembrano non partecipare – se non con la visione panoramica degli spazi dello sfarzo capriccioso di forme e profili umani – al quadro – semmai cornice – e il gelato è l'unica alternativa alla loro sorte di passanti in vista del mare, e piuttosto attratti da quelle cose belle dalle quali sono forzatamente esclusi, come davanti ad un miraggio lussuoso che devia la loro mente e la loro passeggiata vana ed amara. Come di chi è immerso perennemente nella consumazione e nella morte, in quel *polvo* e *arena* che non si può non amare, perché spazio della nascita e della vicenda di tanti esseri umani ridotti alla mendicizia e alla miseria. A distanza e vicinanza dal mare che assorbe tutto. E dall'altra parte, appunto, la *arena* che nasconde ogni cosa nella materia, quella materia impalpabile prodotta dalla degradazione fisica – ed anche morale – che impasta la vita con la morte. Ma a risolvere, almeno esteriormente, lo sconvolgimento e non solo lo sconcerto della contraddizione permanente, l'unica chiave la dà María, quando espressamente rivela il punto focale ed assoluto del suo esserci dolente e che può veramente far passare ad una ben salda soluzione tutta la sua esistenza dandole l'unico senso possibile: a María «bastava suo figlio» (p. 86), («Sotto i suoi stracci [...] le bastava sentire suo figlio nel grembo», p. 110). Questo è il riscatto dalla morte che resta in un disperato agguato («Un istante. Un istante ancora e sono scomparsi su un autobus polveroso»). Una dissolvenza, del caso, mai così carica di una sua impietosa e come cinica doppia verità: è la polvere reale, ma anche la arena dorata pur simbolo della degradazione e della «basura», che è povertà e malattia. Specialmente, nella piazza dove ancora una volta si riuniscono esseri apparentemente umani, e dove il vento smuove la *arena*, in quello stesso rimescolio di mali, cattivi odori, sporcizia, «basura», senso di morte:

[...] e fra l'odore di *vivanderas*, sudore e pesce rancido [...] i danni prodotti dalla malattia marina. Erano rari coloro che, come lui, conservavano un aspetto sano. Quasi tutti avevano la faccia e il corpo coperti di macchie rossastre. Altri zoppicavano, nascondevano una mano nella tasca o cercavano di nascondere uno dei labbri, che lasciavano vede-

re le gengive e i denti cariati. Senza parlare dei ciechi e dei guerci, con una pellicola bianca sulla pupilla. O coloro che perdevano i capelli a ciocche e mostravano piaghe vive sul cuoio capelluto. E così, un'infinità di mutilazioni, deformazioni, ulcerazioni e altri orribili mali. E inoltre tutti questi corpi erano coperti di miserabili stracci senza colore e senza tempo. Come semplici fagotti di panni sporchi. Come immondizia umana. [...] Il sole si era quasi nascosto e l'odore di sporco e pesce morto, esalato dai panni dei pescatori, era diventato più forte. (p. 92)

[...] la sabbia – che tappezzava edifici e monumenti – pioveva sulla piazza, spinta dal vento. (p. 94)

Per tale spettacolo di malattie più o meno mostruose e deformanti, ci sarà solo il breve intervallo della piazza attorno al ministro col suo falso interesse e le sue false promesse a portare la folla riunita dei pescatori ad una nuova e peggiore disintegrazione fisica e morale. Fino a quando, finita la falsa concione del ministro, la piazza riprende il suo non-colore grigiastro di pena e di morte. Per lasciare il posto, dopo il pagliaccio politico, ai saltimbanchi *veri*, perché tutto finisca nella risata che seppellisce quel mondo infermo, d'orpello e di polvere:

Tutto sembrava di nuovo grigio. Informe. Sbiadito. Come dopo una festa in maschera. Di un rumoroso carnevale. I vivaci commenti del primo momento si andavano spegnendo. I pescatori proseguivano, sempre in gruppi più o meno grandi, nelle strade adiacenti alla piazza, che ora appariva deserta, piena di carte, bottiglie rotte, escrementi, sabbia. L'abbondante orina dei vecchi e dei bambini bagnava la strada, come dopo un incendio, e la pestilenza saliva al cielo, definitivamente nuvoloso e oscuro. Così, mentre i pescatori tornavano nelle loro case, a testa bassa, il cuore oppresso, i panni puzzolenti e logori come sempre, la piazza si andò riempiendo di nuovi rumori, sonagli, tamburi e ghirlande di carta. Bambini sudici e curiosi osservavano un cantone, da dove la musica giungeva a getti sempre più forti. Alla fine i pagliacci e i saltimbanchi irrupero chiassosamente [...] (p. 99)

È la malattia della povertà che si fa simile ad una «pestilenza», saputa e disattesa, e fa tutt'uno con la «basura» e la *arena* di vita grama di morte, di escrementi e di morbi puzzolenti e putridume. In questo spazio è nata María, in attesa di un bimbo che morirà con lei, «basura con basura», mendicante carica di miseria e di mali, investita e buttata via da un'automobile (in un sogno terribile e quasi veritiero).

Pure, quella *arena* era anche spazio di conforto, l'ambiente disperato e di morte, ma anche spazio della liturgia della vita dei poveri pescatori (come José nel primo capitolo a tessere la rete). Spazio aureo e putrescente, amato e odiato d'una Lima della contraddizione, viva e morta insieme, repellente e confortevole: «Avrebbe voluto alzarsi e camminare sulla sabbia tiepida, come aveva fatto tante volte». La catapecchia stessa, dove abitavano José e María, era l'espressione plastica di quella contraddizione:

Rimase a guardare il tetto pieno di ragnatele. Alcune travi erano marce. Altre si erano imbarcate. La trave centrale sembrava intatta. [...] E quella macchia di umido nell'angolo non l'aveva mai vista. [...] Le pareti erano sporche. [...] Non le piaceva il lavandino arrugginito e pieno di acqua torbida. [...] Neppure gli scarafaggi sulla parete. E quando Ezechiel le parlò di case pulite e con giardino per tutti, lei fece un grande sforzo per credergli. Un po' come credere al Signore dei Miracoli [...] L'umido entrava dal vetro rotto della finestra e faceva marcire tutto, persino le ossa. (p. 112)

E tutta quella sabbia che pioveva dal tetto, penetrava fra le lenzuola e sporcava i cibi e i panni! (p. 113)

Pure, in questo mondo basso ed umiliato, Eielson non esita a trovare una via incoraggiante, che tenta di riportare e riporta tutto quanto, nel segno dell'amore comunque, ad un *territorio amado*: «i desolati deserti della costa peruviana, di cui sono sempre stato tenacemente innamorato»⁹ (p. 75).

A suo modo, una chiave quevedesca della passione della vita e della terra, il *polvo enamorado*, per l'amore oltre la fame, i guasti fisici e morali, e la morte.

Note

¹ Usiamo l'edizione del Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988; l'opera fu iniziata nella primavera del 1960, fu ripresa nel 1980, verosimilmente, e pubblicata nel 1988.

² Inoltre, José possiede una propria carica morale di regalità e di dominio, come di antico re-sacerdote: cfr. p. 106: «Nella sua capanna piena di mosche, di vero amore e di odore di umido, regnavano soltanto camicie e pantaloni, scarpe rotte e reti dappertutto. Regnava José». È una regalità ossimorica, cenciosa e inquinata, ma ci sono anche le «redes», lo scettro del lavoro e della pesca ...

³ Parlandone con lo stesso Eielson, a me che chiedevo come fosse e cosa fosse Lima, egli disse «una playa interminable» – come lemma del vocabolario limegno dell'artista.

⁴ Risulta sempre ironico l'uso della parola «reino», come dominio di una regalità capovolta.

⁵ Si parla anche di «aspiradores de arena», che sembrano segnare il confine tra la «arena» e il «desierto» («Qualche passo più in là cominciava il deserto»); esistono, sempre elettronici, anche degli «hornos», dove Maria teme di finire, «insieme ad altri cadaveri», p. 111.

⁶ D'altra parte, proprio come la città si difende dalla polvere e dai poveracci affamati e malati, anche doña Paquita, madre di Roberto, sta perennemente in difesa della sua casa minacciata dalla stessa polvere e dagli stessi mendicanti: «Tarme e sorci invadevano tutto [...] Donna Paquita correva da una parte all'altra, difendendo le sue rose, le sue passiflore, i suoi gelsomini, e con una scopa scacciava i mendicanti. Ma questi rientravano da sotto la siepe polverosa, scavando la sabbia che, giorno dopo giorno, si accumulava intorno alla casa», p. 67.

⁷ Tutto quello che non so, non ho capito, ho sbagliato, trova rimedio nello splendido volume J.E. Eielson., *Ceremonia comentada 1946-2005, Textos sobre arte, estética y cultura*, Edic. de L. Rebaza Soralez, Lima 2010.

⁸ L'oceano e la *arena* sono luoghi ed entità parallele, fra l'altro, anche nel fondo marino c'è la stessa putredine e gli stessi «escombros», come sulla terra, unita nella

sua 'vetusta' orrendevolezza: cfr. p. 109: «Eserciti interi di pesciolini si spostavano in mezzo al fasciame imputridito»; «José continuò a cercare fra i rottami»; fino a trovare la preziosa collana per María: «A un tratto le sue mani s'imbatterono in un oggetto luminoso sprofondato nella sabbia», è il miracolo della preziosità nel fondo della 'putredine' ...

⁹E non manca nemmeno la cenere: «José continuò a cercare fra i rottami, attraverso vecchissimi camminamenti che si disfacevano al suo passaggio, come fossero di cenere», p. 109.

NODI E LABIRINTI
NELL'OPERA VISIVA E POETICA DI J.E. EIELSON

Martha L. Canfield
Università di Firenze

Forse la cifra che meglio definisce l'opera letteraria e artistica di Jorge Eduardo Eielson è quella dell'immaginazione indefessa: per tutta la sua vita, durata ottantadue anni intensi e produttivi, non lasciò passare un solo anno senza darci prove della sua enorme capacità creativa, sperimentando e lasciandosi dietro in fretta le strade percorse con successo per affrontare nuove prove e nuove sfide, sempre con identico entusiasmo. Nella scrittura arrivò a cambiare da un libro all'altro, in una sorta di incontenibile effervescenza inventiva, mentre nella creazione artistica è passato da forme che evocano labirinti multicentrici¹, infinitamente dilatabili², a labirinti compatti o nodi³, a forme nodali dilatate e complesse⁴, e finalmente a nodi semplici, unici, realizzati con grande vigore, materialmente, sulle tele⁵. Senza dubbio in Eielson convivono due anime: una irrequieta, che usa le forme plastiche per proiettare l'ineffabile convergenza di tutte le cose in un centro trascendente e inafferrabile, fuggitiva, che affida al linguaggio scritto la sua vocazione proteica; l'altra serena, vibrante, illuminata personale. Forse queste due anime dipendono dalle due culture che l'hanno formato: l'europea, che sente e assimila la tentazione sperimentale, una volta appresa l'esperienza delle seconde avanguardie, e quella orientale, che ha conosciuto, studiato e praticato mediante il buddismo zen, in particolare attraverso l'insegnamento del suo maestro Taisen Deshimaru. Lì ha potuto trovare inoltre un rapporto armonioso con certe tradizioni precolombiane del Perù, con le grandi ed enigmatiche opere delle diverse culture precedenti l'impero Inca. Queste ultime, come si sa molto ammirate da Eielson, vennero studiate da lui a partire dallo stimolo ricevuto da José María Arguedas, docente al liceo di Lima dove lui stesso studiava⁶.

In generale si può dire che tra labirinti e nodi si intuisce una segreta simmetria che la stessa scienza dei nodi può mettere in evidenza, come avviene se confrontiamo certe rappresentazioni grafiche degli uni e degli altri. Oppure i miti che li legano, già a partire dall'elemento comune, il filo, indispensabile per scoprire e per raccontare il più famoso dei labirinti, quello di Creta. Scrive Umberto Eco, nel suo romanzo *L'isola del giorno prima*, che anche l'uomo è una macchina e che è sufficiente attivare superficialmente una vite per far girare le altre viti al suo interno. Spesso le connessioni tra certi motivi culturali — o 'viti' dell'immaginario collettivo — si intuiscono prima di poterle spiegare razionalmente, e in molti casi le spiegazioni ra-

zionali non esauriscono la ricca rete di connessioni e di suggerimenti. Così avviene, senza dubbio, con la misteriosa equazione labirinto/nodo.

Azzardandoci ancora nella percezione di queste incessanti associazioni, potremmo riconoscere, forse, un filo segreto che collega tutte le cose del mondo, così come avveniva con la mitica catena d'oro con cui Zeus, avendo prima legato l'etere, poteva attirare verso di sé la terra insieme al mare, con tutti i loro abitanti e perfino gli dèi olimpici, se l'avesse desiderato (*Iliade*, VIII, 26). Questa catena (o corda, secondo le interpretazioni), se esistesse, sarebbe la manifestazione – e comunque ne è la metafora – di un ordine nell'universo che la mente umana non riesce ad afferrare totalmente. Ma nemmeno potrebbe: è chiaro che una mente capace di comprendere l'unità del tutto sarebbe tanto incomprensibile per le altre menti quanto lo è l'unità stessa, perché si sarebbe trasformata in logos, o spirito, e per tanto non sarebbe più la stessa. Nel racconto *La scrittura del dio*, di Jorge Luis Borges, il mago Tzinacán riesce a 'vedere l'universo', o detto diversamente, riesce a captare l'unità o la logica dell'universo; tuttavia, subito dopo, rinuncia al potere che quella conoscenza poteva fornirgli, semplicemente perché l'esercizio del potere è il risultato di un legame con lo stesso io che la conoscenza acquisita ha appena annientato: «Per questo non pronuncio la formula, per questo lascio che i giorni mi dimentichino, sdraiato nelle tenebre», conclude Tzinacán⁷. Nella letteratura contemporanea, in effetti, uno degli autori più ossessionati dalla ricerca di un ordine segreto nell'apparente disordine del mondo – mondo caotico o 'labirintico' – è precisamente Borges, il quale ogni volta che racconta esperienze di avvicinamento all'unione mistica e alla comprensione del mistero dell'universo le relativizza con l'ironia e porta i suoi personaggi verso le zone di confine con l'indifferenza, lo scetticismo o la pazzia⁸.

Tuttavia, anche se non arriverà mai a identificarsi con il logos, la mente umana può percepire i segnali dell'unità. Questi compaiono, per esempio, nelle immagini dei miti o nei mitemi, così come nelle formule paradossali della scienza con le quali, a volte, gli scienziati cercano di ottenere formule folgoranti in grado di comunicare in modo semplice e immediato ciò che a loro è costato lunghi periodi di studio e innumerevoli fatiche. La catena o corda di Zeus, che permette di legare e di *annodare* tutto l'universo, diventando metafora del principio stesso di unità, ci ricorda che il nodo – simbolo privilegiato, oltre che la più antica e primitiva delle tecniche inventate lungo la storia dell'umanità – si può trovare sia nel macrocosmo sia nel microcosmo. Le orbite dei pianeti, che circolano attorno a un centro, descrivono nodi che si intrecciano, e il DNA è un nodo rivelato dall'ultramicroscopio, di struttura semplice o intrecciata⁹. Mito e scienza si uniscono e il nodo si presenta sia nel primo che nell'ultima. Nella teoria delle 'supercorde', che cerca di unificare la relatività con la meccanica quantica, i monopoli nel principio delle corde sono nodi microscopici generati dai campi di Higgs, e le stesse supercorde sono intrecciate e formano dei nodi. «Si potrebbe ritenere – dice Conty – che la teoria dei quanti favorisca l'abbandono della geometria ma, stranamente, riappare la teoria

dei nodi: le matematiche utilizzate nella meccanica dei quanti si rivelano le stesse adoperate nella teoria dei nodi»¹⁰. Il nodo diventa un'astrazione, un denominatore comune che lega la struttura della materia a quella dello spazio, il visibile all'invisibile, e i vari mondi fra di loro. Non ci sorprende che i nodi di Eielson, dipinti o realizzati in tela, oggetti estetici vibranti di suggestione simbolica, siano stati usati diverse volte per illustrare libri di fisica o di matematica¹¹.

L'approccio strutturalista al mito, inoltre, ha contribuito a definire il meccanismo logico di sviluppo e di espansione dei miti. Ricordiamo che la principale scoperta di Lévi-Strauss è stata quella da lui chiamata 'invarianza', ossia presenza costante di un elemento 'invariante'. Studiando la forma mitologica, ha scoperto che ogni mito rappresenta una variante o una trasformazione di un altro mito, di modo che tutti risultano collegati. Patrick Conty ha studiato i parallelismi e le inversioni fra i miti di Teseo e di Enea (il viaggio nel mondo infero), fra l'assalto a Troia e l'assalto al Minotauro, ecc. L'invarianza è l'essenza, «la comprensione primitiva di una struttura globale di significato». Il senso ultimo cui ci guida il mito è lo spirito o il verbo, ma tale senso diventa analogo a quello dello spazio – o del vuoto – e lo si riscopre nello spazio fra le parole o gli enunciati del mito, fra i miti, e infinitamente al di là di se stessi.

Così il labirinto rappresenta lo spazio in quanto origine ma anche in quanto involucro di tutte le cose e come elemento intermedio fra le cose. Visto così, il filo di Arianna – come la catena di Zeus – permette di dargli una direzione, di afferrarlo e di afferrare le cose del mondo in esso contenute. Il simbolo del labirinto corrisponde a un'esperienza delle cose, e il simbolo in questo caso viene a sopperire un linguaggio preciso, comunque indispensabile per comunicare senza malintesi queste esperienze estreme dello spazio infinito e del vuoto. Per capire l'invisibile ci vuole il visibile, e viceversa.

Compito del mito è precisamente quello di rendere l'invisibile concreto e prolungare il concreto nel regno dell'invisibile. Nel mito orfico in cui si allude alla corda di Zeus, si racconta che dopo avere ordinato tutto, il padre degli dèi si consultò con la notte: «Come è possibile unire e al contempo dividere tutte le cose?», domandò. E gli venne consigliato di avvolgere l'etere attorno al mondo e di legarlo con una corda d'oro. La corda che 'lega' e che 'collega' tutto incarna visivamente la maniera in cui le cose vengono associate mediante il logos. La corda di Zeus sta al logos come il filo di Arianna alla conoscenza del proprio destino, essendo quest'ultimo emblematicamente raffigurato nel sentiero che, in mezzo a una confusa e caotica parvenza, porta verso il centro in cui avviene l'evento (illuminazione, lotta con il mostro, o altro). La corda che avvolge l'etere si lega mediante un nodo; il nodo che si stringe o che si allenta raffigura il labirinto. Il rapporto matematico fra vari tipi di nodi e strutture labirintiche è stato studiato e definito: ci sono nodi a più incroci in numero pari o dispari, il labirinto a spirale si costruisce con sette incroci, il *quipu* o nodo incaico con quattro. Il nodo della cravatta è la semplificazione di quello che crea il labirinto.

Sia in Egitto che a Creta il nodo è un importantissimo simbolo di carattere sacro. A Creta le sacerdotesse lo formavano con i tessuti dei loro vestiti, sulle spalle e con i capelli sulla nuca, forse per influenza del nodo di Iside. È stato suggerito anche che il nodo cretese può essere camuffato in *labrys*, l'ascia bipenne che simboleggia il 'labirinto', tenuto conto che le due parole hanno lo stesso etimo, e che il modo di disegnare i simboli forse allude a una trasformazione o a uno slittamento di significati e a una connessione fra nodi e labirinti¹². L'ascia bipenne, d'altra parte, evoca le linee che disegnano l'immagine frontale della testa del toro con le sue corna – immagine che rimanda al primo abitante del labirinto – nonché la testa delle sacerdotesse con le braccia sollevate, ripetutamente rappresentate nell'arte cretese, evocatrici della dea o 'Signora del labirinto', progenitrice di Arianna¹³. Inoltre esiste un rapporto diretto fra il cammino del labirinto e il nodo che si rinserra¹⁴, donde quest'ultimo può rappresentare il labirinto: la suggestione è alla base di certi affreschi greco-romani che raffigurano una specie di dedalo creato da un nodo i cui incroci vengono aggirati o distorti, fino a produrre delle svastiche¹⁵. In realtà tutte le maniere per capovolgere o percorrere un nodo rappresentano vie diverse per creare un centro, o per giungervi, e quindi per trasformare l'uomo. Il labirinto pertanto accoglie la struttura del nodo e perfino il movimento con cui questo si rinserra o si allenta, una specie di 'respirazione' del nodo, come in un universo in alternate contrazione e dilatazione.

Per quanto riguarda l'insieme dei miti nel mondo, secondo la scoperta di Lévi-Strauss, essi possono essere visti come un sistema di corde: quando un mito evolve e si trasforma, un altro mito di un'altra cultura differente e di un sistema differente si modifica in modo complementare, come se tutti i miti fossero interconnessi in un misterioso sistema di corde e di pulegge ed effettivamente esistessero come un 'tutto ininterrotto' in una simmetria globale¹⁶. Questo fenomeno è analogo a quello dell'esperienza fisica di Einstein-Podolski-Rosen, che Zukav ha definito «il vaso di Pandora della fisica moderna»: se si scinde in due una particella e in seguito si devia una delle sotto-particelle, per esempio con una calamita, si scopre che devia anche l'altra sotto-particella, come se esse comunicassero telepaticamente. Questa esperienza conduce al teorema di Bell, secondo cui «le parti divise sono unite in modo intimo e immediato» e per cui il principio delle cause locali è incompatibile con la teoria dei quanti. H. Stapp, che considera il teorema di Bell la scoperta più radicale della scienza, deduce che i fenomeni quantici mettono in evidenza il fatto che l'informazione si propaga in maniera diversa alle idee classiche e a una velocità superiore a quella della luce. «Tutto quello che si conosce sulla natura», conclude Stapp, «concorda con l'idea secondo cui il processo naturale di base sta al di fuori dello spazio-tempo [...] ma produce degli eventi che possono essere localizzati nello spazio-tempo»¹⁷.

Quello che più colpisce nell'opera di Eielson è come, al di là dell'intensa ricerca formale e quindi delle costanti variazioni del suo linguaggio, particolarmente quello poetico, si possa individuare una linea di ricerca che porta dal suo stile giovanile, più barocco e 'labirintico', verso le formule

spoglie e folgoranti, esempi di sintesi e densità simbolica, dei suoi componimenti più maturi. In tutto questo complesso percorso sembra che la spinta sia data dalla speranza di trovare un centro – o ‘porta’ provvidenziale – nella cui scoperta i concetti di labirinto e di nodo si congiungerebbero illuminandosi a vicenda. Nella poesia *Ultimo regno*, scritta quando il poeta era poco più che ventenne, c’è una celebrazione del caotico, come manifestazione dell’energia vitale, e un’orgogliosa rivendicazione della ‘non conoscenza’, come forma di adesione semplice alla vita, anche se non proprio ‘innocente’: in effetti, si dice lì che «Il sole del caos è gradito dal serpente e dal poeta». Mondo e vita si confondono in un’incerta nuvola di fumo, dove il fumo ha la funzione di rendere ambiguo e vago il percorso giusto, o provvidenziale, così come fanno le svolte del labirinto, alla fine del quale, o al centro del quale, si troverà la ‘porta’ della rivelazione. Gli ultimi versi del componimento recitano così:

[...] Io vorrei che fosse così
L’alta porta che mi attende dietro il fumo
Della mia vita, come una severa dalia su una pedana
Di pietra, o uno scheletro meravigliato.¹⁸

La porta dell’attesa è naturalmente la porta della Morte, ma è anche la soglia della rivelazione, che si trova dietro il «fumo della vita». Secondo l’immaginario calderoniano, che Eielson potrebbe avere avuto presente, «il labirinto è fumo», dilatato attorno al fuoco centrale che è il Minotauro¹⁹.

La ricerca esistenziale, come sentiero che si ‘snoda’, o meglio si ‘attorciglia’, indifferenziato nello spazio labirintico, si ripropone molto chiaramente in un altro componimento, questa volta di *Mutatis mutandis* (Roma 1954), in cui percorso e sentiero costituiscono un’unità dinamica, «in marcia», illuminante e gioiosa perché essa è la vita («diamanti», «elettricità che canta»), anche se rimane latente e vibrante la nostalgia ‘d’altro’, un cuore escluso, estromesso, eppure sempre «alla ricerca / di folgorazioni che non arrivano»:

oh labirinto
diamanti in marcia
elettricità che canta
nei suoi alti divini cilindri
che lontano ormai il mio cuore
i miei intestini e la mia voce tutto
misteriosamente disposto a cupole
uguali come le stagioni
o il manto delle ore
tutto alla ricerca
di folgorazioni che non arrivano
di mondi evaporati
e di lontane alte velocità
che non perdonano²⁰

Man mano che il linguaggio di Eielson si snellisce e si concentra, lascia le perifrasi barocche e assume il ritmo folgorante e il lessico schietto della sua poesia più matura. I percorsi del suo discorso poetico, nel diventare più limpidi, scoprono il sistema per mettere in evidenza i propri giri e torsioni, i propri 'annodamenti'. Il sistema è chiaro, ma anche smaccatamente simbolico, quindi ironico, ma più spesso leggero, ludico, sorridente. I richiami fra la 'poesia scritta' e quella 'non scritta' sono costanti, e mentre da una parte crea «sculture sotterranee» che sono in realtà testi scritti, dall'altra scrive poesie che vogliono essere «sculture di parole»²¹. Ma soprattutto, mentre scopre che le tele, o i capi di vestiario, anziché dipinti, o strappati, possono essere 'annodati' [figg. 4 e 5], crea anche torsioni e nodi nel discorso poetico. Così, in molti testi, torna alla fine sulle parole dell'inizio, o dispone i sintagmi in un ordine ossessivamente modificato da un verso all'altro, o crea richiami fonici o sintattici mediante la reiterazione di suoni o di parole che suggeriscono veri annodamenti verbali. In una poesia di *Tema y variaciones* (1950), le parole dei primi due versi («il bicchiere d'acqua nelle mie mani / e tu nelle mie labbra») continuano a cambiare posizione nelle cinque strofe successive fino a che trovano l'ordine desiderato, ultima stretta del nodo lessicale in cui si raggiunge l'appagamento («le mie labbra sul bicchiere d'acqua / e le mie mani su di te»)²². In *Campidoglio*, invece, inizia con l'affermazione «lei non sa quanto pesa / un cuore solitario», per concludere con una reiterazione semantica, annodando la fine all'inizio del testo mediante il verso «il peso di un cuore desolato»²³. Un'immagine speculare di parole che evoca anche il movimento a circoli concentrici dell'acqua, si vede in *Inventario*:

astri di diamante
 cielo terso
 alberi senza foglie
 muro di cemento
 porta di ferro
 tavolo di legno
 bicchiere di cristallo
 fumo di tabacco
 tazza di caffè
 foglio di carta

torre di parole

foglio di carta
 tazza di caffè
 fumo di tabacco
 bicchiere di cristallo
 tavolo di legno
 porta di ferro
 muro di cemento
 alberi senza foglie

cielo terso
 astri di diamante²⁴

Ma dove il percorso labirintico risulta più compiutamente elaborato è senz'altro nel poema in quattordici stazioni, *Noche oscura del cuerpo*, risultato di una complessa e travagliata composizione a partire dalla prima scrittura nel 1955 fino alla versione definitiva nel 1989²⁵. In quest'opera, uno dei momenti più alti della lirica eielsoniana, tutti i simbolismi connessi con il labirinto, introiettati e riferiti al corpo, si riuniscono in una rete straordinariamente coerente²⁶, dimodoché l'ordine segreto emerge dal disordine apparente per rivelare un centro che diviene il luogo dell'epifania, in cui le stelle («stelle come nodi», dice altrove il poeta) riflettono il labirinto e liberano da esso. Leggendo le poesie in ordine a partire dalla prima – benché sia possibile leggere ognuna isolatamente – si arriva al centro del poemetto situato nella settima poesia (*Corpo segreto*) e lì abbiamo la conferma della progressione effettuata attraverso il labirinto di tessuti, organi, arterie del proprio corpo. La ricerca non può che passare da lì, perché nel corpo è racchiuso, in un modo o nell'altro, il segreto della vita. Il filo di Arianna viene qui definito un «filo cieco», forse proprio perché non guarda verso l'esterno, forse perché il viaggio si deve compiere, quasi come in un circolo vizioso, nello spazio agorafobico del Sé. Tuttavia il centro esiste ed è rintracciabile, si raggiunge e si scopre la luce, la rivelazione avviene legata alla «carne e ossa» del proprio corpo, ma anche, e soprattutto, all'inattesa rivelazione: in quel centro si scorge una fanciulla addormentata, immagine archetipa dell'Anima, in termini cristiani, o della Psiche prima dell'individuazione, in termini analitici junghiani. La fanciulla è l'oggetto segreto della ricerca, lo scopo del viaggio, la manifestazione epifanica: perché non ci rimanga dubbio in proposito, viene segnalata con una freccia d'oro. Per l'importanza assoluta nell'insieme, trascrivo per esteso la settima poesia, intitolata, come già detto, *Corpo segreto*:

Sollevo una mano
 All'altezza dell'ombelico e con l'altra
 Reggo il filo cieco che mi conduce
 Verso me stesso. Mi infilo in anditi morbidi
 Urto contro bile nervi escrementi
 Umori neri innanzi a porte vermiglie
 Cado mi rialzo ricado
 Mi rialzo e cado un'altra volta
 Davanti a un muro di battiti
 Tutto è pieno di luci il labirinto
 È una costruzione di carne e ossa
 Un animale murato sotto il cielo
 Nel cui ventre dorme una fanciulla
 Con una freccia d'oro
 Nell'ombelico²⁷

Nelle poesie successive si ha l'impressione che l'io poetante voglia rifare il ritratto di se stesso in base alla nuova verità acquisita; così si succedono i riferimenti alla specie – di appartenenza e di estraneità insieme – ai condizionamenti del sociale, all'abbigliamento e alla sua funzione come maschera, alla coscienza del tempo e quindi della fugacità e dell'effimero, e naturalmente alla funzione della poesia e della scrittura. La parafrasi, quasi inversione, del titolo di San Giovanni della Croce che Eielson ha scelto per quest'opera, trasformando la mistica *Noche oscura del alma* in *Noche oscura del cuerpo*, risulta notevolmente illuminata in questa seconda parte dal ricordo dell'esperienza fatta con Taisen Deshimaru. Il ritrovamento del *Tao* (dell'ineffabile *Tao* e dell'armonia con il costante divenire in esso implicito) è impossibile senza una completa trasformazione. Di conseguenza lo zen studia – e insegna – come arrivare al *satori*, ovvero alla esplosiva riscoperta della realtà nascosta e perduta in noi: tutto il viaggio di Eielson può essere riletto alla luce di questa rivelazione. E quando si arriva all'ultima poesia, *Ultimo corpo*, e si scopre che la rivelazione può avvenire ogni giorno, ovunque, e soprattutto nella semplice e magnifica accettazione di tutti i volti della realtà, anche quelli più umili, si capisce che la parafrasi di San Giovanni della Croce non è trasgressiva, non è una contestazione. Per il mistico spagnolo la 'notte oscura dei sensi' che dà pace alla dimora della carne è un valido inizio; ma la vera notte oscura è quella dell'anima, in cui il soggetto lasciandosi dietro tutto, ma soprattutto se stesso, cerca la luce di Dio nel vuoto. In questa esaltazione del vuoto e in questa negazione dell'io, San Giovanni è dei mistici occidentali quello più vicino allo spirito del buddismo zen²⁸. Nell'ultimo componimento del poema eielsoniano vibra il sentimento della scuola di Hui Neng, per il quale la disciplina zen consiste nel cercare di realizzare l'integrità e l'unità dell'illuminazione in tutti i nostri atti, anche se esterni, comuni o futili. Per Hui Neng, che dava poca importanza alla 'meditazione' come isolamento e come passività, «le attività e gli interessi esteriori non devono considerarsi ostacoli; al contrario, lo zen si manifesta in essi come in ogni altra cosa, compreso il mangiare, il dormire e le più umili funzioni materiali»²⁹. Eielson si spinge fino a focalizzare nella defecazione il momento di purificazione e liberazione del corpo, 'ultimo corpo' nel senso di infimo o superfluo, che mette in moto la visione di una memoria illuminante: il tempo si sospende, l'infanzia e la sua musica, il suo ritmo ritornano, il suolo si riunisce con il cielo, la materia vile diventa materia preziosa:

Quando il momento arriva e arriva
 Ogni giorno il momento di sedersi umilmente
 A defecare e una parte inutile di noi
 Torna alla terra
 Tutto sembra più semplice e più vicino
 E perfino la stessa luce della luna
 È un anello d'oro
 Che attraversa la sala da pranzo e la cucina
 Le stelle si riuniscono nel ventre
 Senza fare più male ma semplicemente brillano

Gli intestini tornano nell'abisso azzurro
 Dove giacciono i cavalli
 E il tamburo della nostra infanzia³⁰

La chiave di volta in questa 'epifania del quotidiano' sta sicuramente nella funzione attribuita alle stelle, le quali, in effetti, «si riuniscono nel ventre»: la loro presenza certifica che l'abisso celeste e l'abisso terrestre si congiungono in una *coincidentia oppositorum* rivelatrice dell'armonia assoluta. Le «stelle», considerate «nodi» nell'opera plastica di Eielson, vengono a realizzare qui il complesso compito di allacciamento, riunione, armonia, affidato al nodo lungo le molteplici manifestazioni artistiche e letterarie dell'autore.

Il nodo di Eielson, rappresentazione compatta del labirinto, configura un centro che si contrae e si dilata alternativamente; o, se si preferisce, configura un cuore che tra sistole e diastole lascia percepire la respirazione del labirinto: Labirinto-Mondo, Labirinto-Vita, Labirinto-Sé. Questo nodo costituisce inoltre il luogo di fusione tra i suoi vari codici espressivi, dalla pittura alle installazioni [fig. 6], alle sculture in stoffa, alla poesia, alla narrativa, al teatro, e quindi fra le due aree in cui si svolge la sua ricerca, materiale e metafisica. Esso è visibilmente testimoniato, oltre che nei componimenti poetici analizzati, nei due quadri dai titoli emblematici: *Nodi come stelle* e *Stelle come nodi*.

Così, come abbiamo visto anche nel poemetto studiato, il nodo lega anche il cielo con la terra, il corpo con il cielo, l'anima con le viscere. Dall'antico *quipu* incaico, tante volte ricreato da Eielson, possono pendere nodi di materia luminosa, ossia «nodi come stelle», oppure semplici corpi di luce, quindi «stelle come nodi». Il nodo si rivela allora il punto di saldatura fra il passato precolombiano del suo paese d'origine e il suo presente storico e artistico. Nel labirinto del tempo, il sentiero che porta dall'antico mondo peruviano a quello europeo di oggi si chiude nell'opera di Eielson con un nodo stretto, immagine condensata di energia secolare e di potenzialità creativa mai esaurita.

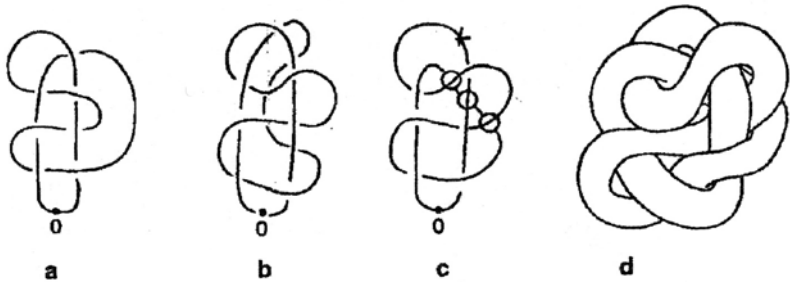


Fig. 1. Il cammino del labirinto rappresenta il nodo che si rinserra (a), (b) e (c): il nodo si stringe gradualmente e compaiono due nuovi incroci (d): il nodo rinserrato. Immagine fornita dall'autore.



Fig. 2. J.E. Eielson, *Nodo*, 1985, diam. cm 95, legno dipinto. Archivio Centro Eielson.

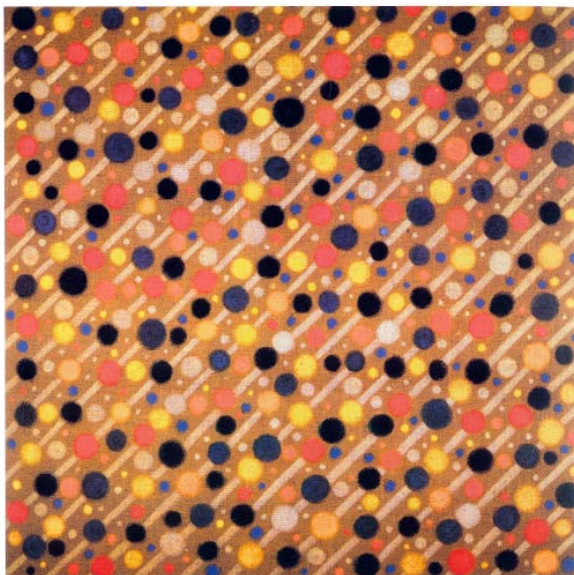


Fig. 3. J.E. Eielson, *Nodi come stelle / Stelle come nodi*, 1990. Collezione privata.



Fig. 4. J.E. Eielson, *Disco solare*, 1994. Collezione privata.



Fig. 5. J.E. Eielson, *Codice sul volo degli uccelli e sugli annodamenti di Leonardo*, 1993. Collezione privata.



Fig. 6. J.E. Eielson, *Dormir es una obra maestra*, 1978, performance, Lima.

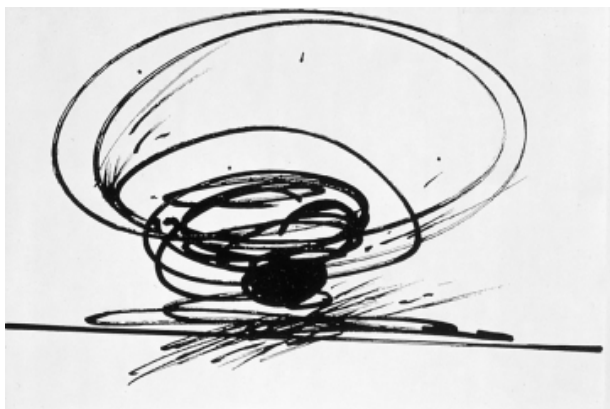


Fig. 7. J.E. Eielson, *Bozzetto di nodo*, 1985, inchiostro su carta. Collezione privata.

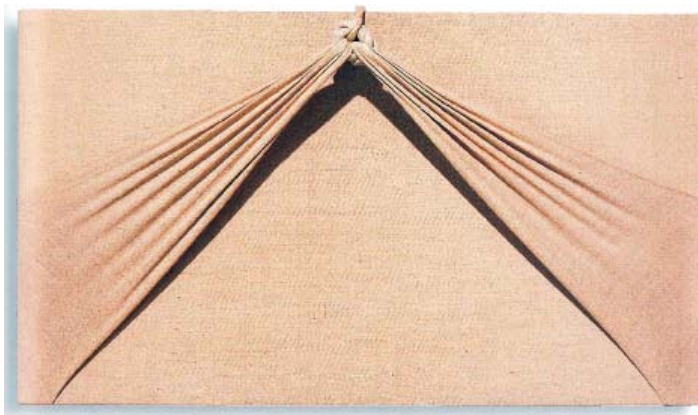


Fig. 8. J.E. Eielson, *Quipus 39 B*, 1998, stoffa su legno. Collezione privata.

Note

¹ Sul concetto di 'labirinto multicentrico', cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese 1984, pp. 24-31. Nell'opera di Eielson risultano esempi efficaci i quadri *Mani che toccano il firmamento*, del 1988, e *Nodi come stelle*, del 1990, nel catalogo *Jorge Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, a cura di P. Restany, A. Tagliaferri, A. D'Aquino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1993, pp. 56-57; e anche in *NU / DO homenaje a j.e. eielson*, a cura di J.I. Padilla, con la collaborazione di C. Estela, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002 (v. la sezione *Obra visual*, s/n).

² Si veda il dipinto *Questa tela è un frammento dell'universo*, del 1988, in *Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, cit., p. 58.

³ Si veda *Nodo*, del 1985, in *ivi*, p. 16; e in *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, a cura di M. Canfield, Gli Ori, Pistoia 2008, p. 64.

⁴ Si veda *Proliferación*, in *Eielson* (catalogo), Elleni, Bergamo 1995, p. 45; e *Proliferaçione in J. È.: arte come nodo...*, cit., p. 72.

⁵ Forse i migliori esempi sono quelli in cui il nodo compare nel vertice inferiore di un cerchio, dove la tela è stata prodigiosamente tirata e annodata, ad esempio in *Disco lunare* e *Disco terrestre*, entrambi del 1993 (cfr. *Jorge Eielson: il linguaggio magico...*, cit., p. 49, p. 52); oppure tutta la serie di sculture in stoffa che, con il titolo *Codice sul volo degli uccelli e sugli annodamenti di Leonardo*, venne presentata a Milano nel 1993, come un omaggio a Leonardo da Vinci (*ivi*, p. 62).

⁶ In varie conversazioni con Eielson, alcune delle quali sono state registrate e pubblicate, lui ha raccontato del suo importante rapporto con Arguedas: cfr. *Conversación con J.E. Eielson*, en «Gradiva» (Bogotá), IV-9, ott. 1990, pp. 30-36; e *El diálogo infinito*, Colección Poesía y Poética, México D.F. 1995, p. 9. È importante sottolineare, tuttavia, che l'interesse di Arguedas era rivolto soprattutto all'arte popolare delle Ande e ai suoi valori e caratteristiche attuali, vale a dire più al presente che al passato andino.

⁷ J.L. Borges, *La scrittura del dio*, in *El Aleph*, Alianza, Madrid 1996²⁵, p. 123. Trad. it. di F. Tentori Montalto, *La scrittura del dio*, in *L'Aleph*, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano 1999², p. 99.

⁸ Si vedano le note e le conclusioni di T. Scarano all'edizione italiana de *L'Aleph*, cit., e in particolare i commenti ai racconti *L'aleph*, *Lo zahir* e *La scrittura del dio*, pp. 169-171.

⁹ Ci ricorda Patrick Conty che la filastica del DNA molto spesso appare annodata: «quando le sue estremità sono unite, la struttura a doppia elica del DNA costituisce un nodo, semplice allorché è pari il numero degli incroci, e intrecciato (nodo toro) allorché sono dispari»: P. Conty, *Labirinti*, Piemme, Asti 1997, p. 114.

¹⁰ Ivi, p. 115.

¹¹ Cfr. L. Boi, *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*, prefazione di R. Thom, Springer, Berlin 1995: in copertina, *Disco terrestre* di Eielson (grande nodo in stoffa verde). Si veda anche il dipinto *Aldebaran*, con la stella omonima all'interno della costellazione del Toro, in cui ogni corpo celeste è insieme un nodo, scelto come illustrazione di copertina per il volume *Science et philosophie de la nature. Un nouveau dialogue*, a cura di L. Boi, Peter Lang Publishing, Frankfurt 2000.

¹² P. Conty, *Labirinti*, cit., p. 98.

¹³ K. Kerényi, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino 1983, pp. 142-162; e *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, trad. it. di L. Del Corno, Adelphi, Milano 1992, pp. 102-130.

¹⁴ Con numerosi disegni grafici, il rapporto appare dimostrato da P. Conty, *Labirinti*, cit., pp. 146-165.

¹⁵ Ivi, p. 152.

¹⁶ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu* (1971), trad. it. di E. Lucarelli, *Luomo nudo*, Il Saggiatore, Milano 1974; v. in particolare il cap. *Il mito unico*, pp. 528-586.

¹⁷ H. Stapp, citato da G. Zukav, *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics* (1979), trad. it. di M. Patti, *La danza dei maestri wu li*, Corbaccio, Milano 1995.

¹⁸ Cfr. J.E. Eielson, *Poesía escrita*, Norma, Bogotá 1998; *Poesía escrita* (1993), Le Lettere, Firenze 2008²; e *Poeta en Roma*, Visor, Madrid 2009. D'ora in poi queste tre edizioni (tutte e tre curate da me stessa) saranno indicate con le relative sigle PE, PS e PR, seguite dal numero di pagina. Il componimento *Último reino* (Ultimo regno), dalla raccolta *Reinos* (Regni, 1944), si trova in PE 67 e in PS 34-35.

¹⁹ «Adonde voraz y ciego / Es el Minotauro el fuego / Y es el laberinto el humo» (Laddove vorace e cieco / il Minotauro è il fuoco / e il labirinto è il fumo): i versi di Calderón de la Barca sono citati dal poeta peruviano César Moro in un componimento de *La tortuga ecuestre*, raccolta scritta tra il 1938 e il 1939 e pubblicata postuma nel 1957. È quindi da escludere che Eielson la conoscesse; ma non sarebbe questa l'unica coincidenza fra i due connazionali, per altro tanto diversi. L'opera completa di Moro è pubblicata nella Colección Archivos, N. 59, a cura di A. Coyné e J. Ortega. Altre edizioni della sua opera poetica sono: *Viaje hacia la noche*, a cura di J. Ortega (include *La tortuga ecuestre* e una breve antologia di altri testi), Signos, Madrid 1999; *Prestigio del amor*, scelta, traduzione e prefazione di R. Silva-Santisteban (vasta antologia dell'opera plastica e letteraria di Moro), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002; *La tortuga ecuestre. Y otros poemas en español*, a cura di A. Ferrari, con una postfazione di A. Coyné, Biblioteca Nueva, Madrid 2002; e *Amour à Moro*, a cura di C. Estela e J.I. Padilla (raccolge saggi su Moro, *Los anteojos de azufre*, e antologia), Ambasciata di Spagna in Perù / Centro Cultural de España, Lima 2003.

²⁰ Cfr. PE 207; PS 100-101; e PR 85.

²¹ Cfr. *Esculturas subterráneas* (1966-1968), in PE 323-330; e *Escultura de palabras para una plaza de Roma*, in *Habitación en Roma* (1952), PE 198-201, e PR 78-81, anche in *Habitación en Roma*, Lustra editores, Lima 2008 (d'ora in poi indicata come HER), e inoltre in trad. it. *Di stanza a Roma*, a cura di M. Canfield, Collana "Doppiofondo", Ponte Sisto, Roma 2007 (d'ora in poi indicata come DSR), pp. 102-107.

²² Cfr. PE 134; e PS 60-61.

²³ *Campidoglio* si può leggere in PE 177, in PS 98-99, in DSR 60-61, in HER 41, e in PR 53-54.

²⁴ Cfr. PE 135; e PS 62-63.

²⁵ Cfr. *Noche oscura del cuerpo*, Jaime Campodónico Editor, Lima 1989; la versione definitiva si può leggere anche in PS 106-133 (nella mia prefazione accenno alla vicenda editoriale, pp. 9-10), in PE 215-230, e in PR 105-122.

²⁶ Ho avuto modo di analizzare questa rete simbolica in *Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di Jorge Eduardo Eielson*, «Klaros», Quaderni di Psicologia Analitica (Firenze), V, 2, dic. 1992, pp. 234-261; più tardi pubblicato in spagnolo, *Largo viaje del cuerpo hacia la luz*, in *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, edizione di M.L. Canfield, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2002, pp. 97-126.

²⁷ Cfr. PE 222, PS 118-119, PR 101.

²⁸ Thomas Merton, *Mistici e maestri zen*, Garzanti, Milano 1991, pp. 28-29.

²⁹ Ivi, p. 41.

³⁰ J.E. Eielson, *Último cuerpo* (Ultimo corpo), in *Noche oscura del cuerpo* (Notte oscura del corpo), in PE 230, PS 132-133, PR 108.

III

Due scrittori a confronto

LAVORARE LA PAROLA, LAVORARE LO SPAZIO:
NOTE SU J.E. EIELSON E MARIO VARGAS LLOSA*

Daniela Marcheschi
Università di Perugia

1. Nel pregiudizio di una presunta centralità europea e nord-americana, sfuggono talvolta la ricchezza e i significati di esperienze culturali di altri paesi: per esempio quelli sudamericani a cui siamo abituati spesso a guardare come ad oggetti folklorici, esotismi a cui basta l'aura di primitivo richiamo.

Questo sembrerebbe accadere anche nel caso di personalità conosciute e apprezzate a livello internazionale quali lo scrittore Mario Vargas Llosa (1936) e l'artista Jorge Eduardo Eielson (1924-2006).

Anche l'accostamento fra i due peruviani potrebbe quasi sembrare un arbitrio o una semplificazione; ma in realtà la distanza fra un artista capace di suggestive stilizzazioni con i suoi nodi, i dischi lunari ecc., come Eielson, e un autore ubertoso, dinamico, e diremmo solidamente 'immaginario' come Vargas Llosa, è meno grande di quanto si possa comunemente pensare. Porre a confronto e in tensione analogica queste due figure, i loro criteri operativi, le direzioni del loro lavoro, permette di fare una serie di osservazioni e riflessioni critiche a nostro avviso feconde.

2. Jorge Eielson è stato un artista poliedrico, autore di *performances*, installazioni, dipinti, sculture, assemblaggi, opere narrative (come *El cuerpo de Giulia-no*¹), *poèmes en prose*, poesie, tanto che si definiva e considerava un 'lavoratore' della parola, un 'lavoratore' dell'immagine, del colore, dello spazio e via dicendo.

Solo in un mondo di divisioni specialistiche artificiali – da un punto di vista antropologico la cultura è invece un tutto sistematico, correlato – si può pensare che la scrittura e la pittura siano alterità l'una per l'altra. Nel *Fedro* (§ LX), Socrate osservava che la scrittura è simile alla pittura, mentre il discorso vivo e animato è ben altrimenti pieno di valori e dinamicamente connesso alla ricerca della verità. Le scienze neurofisiologiche e certi studi di semantica – ad esempio quelli di Alfred Kallir – sottolineano o hanno sottolineato come segni scritti e suoni siano coevi nell'articolazione complessa, messa in atto dall'uomo, dei loro molteplici valori simbolici e iconici².

Dunque, tenendo presente l'osservazione di Socrate, possiamo comprendere in modo profondo *Poesia scritta*³ o altri componimenti di Eielson come quelli di *Sin título*⁴, in cui l'artista-poeta esprime un'idea di



poesia come ‘scultura di parole’. Si tratta appunto di opere ‘senza titolo’, ma soltanto nel senso che il titolo diventa parte integrante dei testi, uno dei versi del componimento, la battuta di avvio che determina, indirizza i significati, il resto dello svolgimento «Come ogni persona educata / Mi lavo la faccia e i denti»⁵, ecc.

Si recupera un procedimento tipico dell’*Allegria* di Giuseppe Ungaretti, che Eielson conosceva e a cui ha dedicato la poesia *Valle Giulia*⁶. In particolare si pensi al componimento ungarettiano *Sono una creatura*; ma l’artista-poeta peruviano usa tale metodo per creare un corpo semantico compatto, per stabilire un’analogia forte, strutturale, con la musica: ad esempio con un genere come la toccata. All’opposto, un simile uso serviva all’innovatore Ungaretti per creare le architetture della memorabilità dei suoi testi poetici⁷.

I versi delle poesie di Eielson sono creati tanto per l’occhio, da guardare nella loro forma, quanto per l’orecchio, da ascoltare nel loro suono: formano dei disegni piramidali, a sezioni trapezoidali – vere e proprie «Clessidre»⁸ – nella tradizione della poesia figurata di ascendenza alchemica e barocca piuttosto che dei *calligrammes* di Apollinaire. Simili strutture a rombi, vere piramidi ispano-americane, sono appunto quelle architettoniche, fondative, tipiche anche della costruzione delle mura, dei muri: richiamano il *poiein* greco, il *fare poesia* che significa precisamente «costruire il muro, come fa il manovale»⁹. Frequenti ripetizioni, parallelismi o anafore – come già in *Tema y Variaciones* del 1950 – articolano pertanto figure del genere accennato:

Hay gente que no ama la gente

Porque es diferente
Porque se viste de flores
[...]¹⁰

C’è gente che non ama la gente

Perché è diversa
Perché si veste coi fiori
[...]

La lingua di Eielson è chiara, comunicativa. Gli oggetti vi si presentano nella loro astanza, tanto che colpisce la scarsa frequenza delle metafore, di cui Eielson sembra essersi via via liberato. Attraverso gli oggetti si vedono meglio le cose: ognuna illumina l’altra di bellezza, come risulta in *Contemplo la basura* e in *Nudos*¹¹. Qui vi sono *litanie* che richiamano i modi di Caproni, ma tali serie mirano a stabilire la circolarità fra parole e cose, parole *come* cose, cose *come* parole:

Nudos que son nubes
Que son agua
Que son mares
Que son nubes;
Indicibles nudos
De palabras
Que son nudos y de nudos
Que son palabras.

Nodi che sono nubi
Che sono acqua
Che sono mari
Che sono nubi;
Indicibili nodi
Di parole
Che sono nodi e di nodi
Che sono parole.

Ne derivano strutture chiastiche che danno luogo a continue «variazioni» appunto; il suono («Nudos que son nubes» ecc.) suggerisce altri suoni-parole, amplifica i campi semantici. Amplia l'immaginazione, il pensiero che intravede prospettive nuove. Apre realtà su realtà, dice cose di cose, materia di materia.

In un altro caso, Eielson scrive:

Los libros que prefiero no son de papel

Sino de yerba de madera
De alabastro de misteriosas materias
[...]
Antiguos libros de piedra
Grabados por la sangre y el sollozo
Escritos por la lluvia
Y por los siglos que ya nadie lee
Ni conoce. [...]¹²

I libri che preferisco non sono di carta

Bensì di erbe di legno
Di alabastro di misteriose materie
[...]
Antichi libri di pietra
Incisi dal sangue e dal singhiozzo
Scritti dalla pioggia
E dai secoli che ormai nessuno legge
Né conosce. [...]

La materia si sedimenta nel tempo e di tempo, come i nudi/(nodi) «di materia e di energia», come i nodi/(nodi) che indicano l'età degli alberi, «aggregati», segno di vita vissuta sul piano biologico e storico, dal momento che la Natura conosciuta dall'uomo non può che essere sempre e soltanto storicizzata.

La poesia *Installa*, diventa 'scolpire il tempo': mentre Fontana fa tagli nei suoi quadri per dar loro una profondità spaziale, per moltiplicarne quasi diacronicamente le dimensioni, Eielson al contrario *annoda* i generi, li intesse, unisce quanto è scisso o lontano, mette su uno stesso piano, sincronizza: proprio come dei «nodi» farà una soluzione formale caratteristica della sua arte figurativa.

Una tale poesia non è distante dalle serie dei *Quipus*, quali visioni cosmologiche dell'universo; e i quadri *Nodi come stelle/Stelle come nodi* rappresentano la potenza che lega e slega, che libera, scioglie, ma anche innesta crisi, causa morte. È la grande macchina metamorfica, dinamica, cosmica della vita e della morte, che tutto aggrega e tutto dissolve.

La creazione è «una totalità che non può che riflettere la totalità umana» («la totalidad humana»¹³), secondo le parole stesse di Eielson, riferite da Eduardo Vázquez Martín nel risvolto di copertina a *Poesía escrita*. Quella di Eielson è una tensione umanistica, nel senso pieno dell'umanesimo antropologico, da non confondere con l'umanesimo cinquecentesco, che ne offrì una sua interpretazione.

3. Mario Vargas Llosa non solo ama l'arte, come provano *Il Paradiso è altrove* (dove campeggia la figura di Gauguin), *I quaderni di Don Rigoberto* (dove i dipinti di Schiele suggestionano in maniera speciale i personaggi) o il reportage *La libertà selvaggia: diario dall'Iraq*¹⁴, in cui la narrazione si alterna alle fotografie di Morgana Vargas Llosa, figlia dell'autore. Il reali-

simo e tutta l'opera letteraria di questo scrittore si muovono proprio nella direzione dell'umanesimo antropologico e dello 'sculpture il tempo', nonché della *scrittura come visione*, intendendo per 'visione' non una realtà altra, che irrompe nel quotidiano o nello storico, bensì una tensione del vedere, una esplosione di immagini significanti di per sé: passibili di essere, quindi ordinate o da ordinare in un racconto che è occhio che guarda ed è guardato.

In quel capolavoro che è *Elogio de la Madrastra* – (*Elogio della Matrigna*¹⁵) –, il piano di successione delle vicende di don Rigoberto, del piccolo Alfonso e di donna Lucrecia, *si sposta* di continuo nello spazio e nel tempo sullo spunto e sullo slancio della fantasia e del sogno indotti dall'amore fisico¹⁶: quello di sentirsi Candaule, re della Lidia. E si sposta poi sul piano del mito e, contemporaneamente, dal piano della scrittura a quello della pittura, con riferimenti a celebri opere di Jordaens, Boucher, Tiziano, Bacon e altri.

All'interno della narrazione si alternano punti di vista diversi, e non può che essere così, non solo per la varietà dei personaggi e delle storie. Il mito accade infatti fuori del tempo, ha una temporalità propria, ma è anche dentro la storia, calato in essa come immaginazione e come sentimento storicamente dato: pensiamo all'impronta, alla traccia visibile del mondo antico e non solo.

Che cosa accade in *Elogio de la Madrastra*? Letteratura e pittura, leggendario e reale, reale e fantastico, reale e immaginario, mito e storia, sogno e realtà o veglia, letteratura e pittura, nel loro alternarsi, nel loro reciproco aprirsi, offrirsi e chiudersi, *scolpiscono il tempo*. La narrazione acquista un suo ritmo, la realtà si presenta a più strati; e l'autore lavora entro un maggior numero di registri. Dal reale al virtuale, dalla parola al quadro, dal reale alle proiezioni continue, muta la 'metrica' del racconto, tanto che si potrebbe fare un accostamento alla musica di Igor Stravinskij, in cui la metrica cambia ad ogni battuta.

L'effetto è quello di una realtà prismatica in cui è vano cercare priorità, eccezione fatta per quanto riguarda la concreta condizione dell'uomo: vivere e desiderare, amare e godere, soffrire e morire.

L'andirivieni fra parola ed immagine è uno dei perni delle vicende narrate. La letteratura entra in dialettica con la creazione artistica a formare una vera e propria stratigrafia. Il dipinto è immagine ma diventa anche cosa detta: funge da intratitolo o è l'opposto? È la scrittura stessa che è intratitolo? E intendiamo un tale termine nel senso filmico: porzione di scritti incorporati all'immagine, come libri, lettere, diari, iscrizioni o pagine di giornali.

Come dal reale si passa al fantastico e dall'immaginario al tangibile, in maniera analoga si muove il meccanismo della visualizzazione. Le immagini concrete e suggestive si rimandano le une alle altre, come in una fuga. Mito e storia, scrittura e quadro, formano anche qui dei *nodi* che si strutturano come chiasmi. Il nodo è un chiasmo, nel concreto e specularmente dispersi della materia che lo forma, come aveva intuito Eielson.

La pittura diventa così *corpo e tema* del testo di Vargas Llosa, materiale del romanzo, viva esperienza del mondo. Può la melodia del canto essere separata dalla voce che lo interpreta e lo esegue?¹⁷ I significati perciò si configurano, si concatenano, esplodono per ricomporsi di nuovo e ricominciare un'altra serie; i testi e i dipinti e la scrittura, si sviluppano senza posa e crescono uno sull'altro.

Le vicende dell'intreccio e l'ampliamento o squarcio mitico, le leggende, costituiscono un elemento di contrappunto e, insieme, di straniamento: passato, presente, atemporalità rifluiscono e si incrociano in maniera inestricabile. Risplende allora uno specchio in cui lo 'scolpire il tempo' (al modo compreso dal regista Tarkovskij), è il principio stesso di variazione che si fa cogliere da saggezza e sapienza, nella dialettica fra reale e cosmo, fra realtà e cosmicità, fra soggetto e oggetto.

Per tutto quanto abbiamo detto finora, all'*Elogio della Madrastra* può ben esserci un seguito: *I quaderni di Don Rigoberto*, appunto.

Vargas Llosa esalta lo statuto figurale della scrittura. Il realismo tecnico della riproduzione *tout court* delle cose si fonde senza posa con il 'realismo estetico' al modo indicato da André Bazin: quello di una composizione e ricomposizione del mondo nella sua ampiezza culturale – dal passato al presente, dal presente al passato, dal mito alla storia e viceversa, poiché questa è l'esperienza antropologica. Vargas Llosa ha osservato non a caso che «il lavoro creativo consiste nella trasformazione del materiale fornito al romanziere dalla sua memoria in quel mondo oggettivo, fatto di parole, che è il romanzo»¹⁸. Per 'memoria' bisognerà intendere naturalmente non solo le vicende biografiche personali, ma anche quelle più ampie della cultura o della soggettività.

In poche parole lo scrittore affronta il suo *nodo*, considerato come labirinto e caos, per annodarne un altro: quello centro del pensiero mitico-scientifico, che trova/inventa, ordina, cambia conservando, crea esaltando, il vincolo della cultura, dei suoi poliedrici aspetti e componenti¹⁹.

Secondo l'antropologia, del resto, il linguaggio ha contribuito a risolvere problemi complessi di 'legamento' sociale nei più (larghi) gruppi in cui i nostri antenati erano obbligati a vivere per cercare risorse e protezione²⁰. E la letteratura, come prodotto del linguaggio, ha poi assunto di conseguenza, fra i tanti significati, per l'appunto anche quelli di legame sociale, di condivisione, di ricerca e creazione, di comune identità.

4. Quando, a proposito di Jorge Eielson, Pierre Restany suggerisce l'idea di un suo «nomadismo vitale»²¹, ne sottolinea a ragione l'apertura alla vita, la curiosità e il bisogno dell'esperienza umana e intellettuale; ma, allo stesso tempo, rischia anche di collocarlo entro l'attuale panorama artistico di dispersione e debolezza culturale.

Al critico sembrerebbe sfuggire il senso profondo di una precisa direzione che l'artista peruviano ha invece mirato a infondere al proprio lavoro. È una direzione, questa, che si differenzia in un contesto artistico internazionale dove sono aumentate in generale le spinte centrifughe, la

proliferazione dei frammenti, il dissolvimento e la deriva di schegge ai limiti del non fare, del non costruire.

Al contrario, Eielson ha cercato e praticato gli *spostamenti* spaziali e temporali fra le arti, i materiali o i generi, per *costruire* la sua personale, complessa, visione dell'arte. Un'arte centripeta, in cui il frammento tende di continuo a comporsi e a ricomporre una 'totalità', una *forma*.

Per usare le parole di Vargas Llosa, gli spostamenti sul livello di realtà hanno lo scopo di apportare «una dimensione nuova, un ordine segreto e meraviglioso, che non obbedisce alle leggi razionali e fisiche, ma a forze oscure, innate, che è possibile conoscere (e in alcuni casi governare) soltanto grazie alla mediazione divina, agli incantesimi o alla magia»²². All'ispirazione e all'invenzione, alla tenace ricerca, possiamo aggiungere.

Nel caso ora ricordato l'autore si riferiva a Franz Kafka, oltre che al proprio lavoro di romanziere. Certo è, però, che ben poche volte uno scrittore è stato capace di capire tanto profondamente anche l'esperienza artistica, come ha fatto Vargas Llosa. Anche per questo ne ammiriamo l'opera e la riteniamo fra le più alte e compiute della letteratura odierna.

Note

¹ Le traduzioni in italiano delle poesie citate, pubblicate o inedite, sono di Martha L. Canfield.

¹ J.E. Eielson, *El cuerpo de Giulia-no*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1971.

² Cfr. D. Marcheschi, *Orizzonti e problemi*, in Ead., *Prismi e poliedri. Scritti di critica e antropologia delle arti*, I, Sillabe, Livorno 2001, cap. I, § 2.

³ J.E. Eielson, *Poesía escrita*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1976; 2ª ed. Vuelta, México D.F. 1989. Trad. it. di M. Canfield, *Poesía scritta*, Le Lettere, Firenze 1993.

⁴ J.E. Eielson, *Sin título*, Pre-Textos, Valencia 2000.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ Inclusa nell'ultimo libro pubblicato postumo in italiano: *Habitación en Roma / Di stanza a Roma*, trad. it. e a cura di M.L. Canfield, Ponte Sisto, Roma 2007.

⁷ Cfr. D. Marcheschi, *L'evoluzione della metrica moderna*, «Galleria», XXXXII, 3, 1992, pp. 355-375.

⁸ J.E. Eielson, *Sin título*, cit. p. 22.

⁹ G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, Leo S. Olschki, Firenze 1984-1994, II, tomo IV, s.v.

¹⁰ J.E. Eielson, *Sin título*, cit. p. 12.

¹¹ J.E. Eielson, *Nudos*, Fundación César Manrique, Lanzarote (Canarias) 2002. Il rimando che segue nel testo è a p. 13.

¹² J.E. Eielson, *Sin título*, cit. p. 21.

¹³ J.E. Eielson, *Poesía escrita*, Vuelta, México 1989 (vedi nota di Eduardo Vázquez Martín nella quarta di copertina).

¹⁴ M. Vargas Llosa, *Diario de Irak*, Aguilar, Buenos Aires 2003. Trad. it. di G. Felici, *La libertà selvaggia: diario dall'Iraq*, Einaudi, Torino 2004.

¹⁵ M. Vargas Llosa, *Elogio della matrigna*, Rizzoli, Milano 1990 (edizione originale 1988). Il libro sfortunatamente non è più stato ristampato in Italia dopo il 1991, forse perché è stato ritenuto a torto 'pornografico'.

¹⁶ Cfr. in proposito al movimento tipico della scrittura anche il capitolo *Spostamento* in M. Vargas Llosa, *Lettere a un aspirante romanziere*, Einaudi, Torino 1998 (edizione originale 1997).

¹⁷ Cfr. M. Vargas Llosa, *Lettere a un aspirante romanziere*, cit., p. 26.

¹⁸ Così lo definisce M. Vargas Llosa, *ivi*, p. 17.

¹⁹ Cfr. J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Dover, Mineola (N.Y.) 2002, s. v. 'knot'.

²⁰ Cfr. T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, London-New York 1994, s.v. 'bond'.

²¹ P. Restany, *J.E. Eielson*, Saronno Chiostro Arte, Saronno 2007, p. 28.

²² M. Vargas Llosa, *Lettere a un aspirante romanziere*, cit., p. 80.

LA LIMA LETTERARIA DI JORGE EDUARDO EIELSON
E MARIO VARGAS LLOSA

Giovanna Minardi
Università di Palermo

Generalmente la narratologia ha attribuito allo spazio un ruolo secondario; ciononostante alcuni critici, da prospettive differenti, hanno sottolineato il ruolo centrale che esso svolge nella narrazione. Roland Bourneuf e Réal Ouellet, per esempio, ne *L'universo del romanzo*, scrivono: «in un romanzo lo spazio non è un elemento secondario, bensì si esprime attraverso forme determinate, ha molteplici significati, addirittura arriva, a volte, a costituire la ragione stessa dell'opera»¹. Il concetto di cronotopo di Bachtin è stato sicuramente fondamentale per elevare lo spazio e il tempo alla condizione di protagonisti della struttura narrativa, anche se bisogna dire che già per Kant lo spazio funzionava come condizione soggettiva dell'intuizione esterna e costituiva, assieme al tempo, una delle fonti della conoscenza. Oggi, la tendenza è di vedere lo spazio come una realtà percepita, e non come una realtà determinante. Esso è soprattutto un tratto del personaggio e, in quanto tale, svolge un ruolo importante per la sua caratterizzazione, sia per quanto concerne la sua ideologia sia per il suo mondo interiore o personalità e il suo comportamento.

Nell'ambito della letteratura peruviana, sono numerosi gli scrittori che hanno preso Lima come scenario principe della propria produzione. «Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone», scrive Italo Calvino². E soprattutto Lima assolve questa condizione, dato che il deserto ha lasciato la propria impronta nel tessuto urbano, la sua fisionomia architettonica si è configurata come opposizione radicale a quello spazio omogeneo e uniforme. Lima è stata tracciata a quadrilatero, con una pianta ortogonale – alterata soltanto in pochissimi punti dalle tracce delle popolazioni indigene precedenti –, alla quale si è contrapposto il gusto limegno, 'asimmetrico', 'estroverso', 'sensoriale'³, attraverso la voluttuosità e la screziatura aristocratica con cui sono state costruite le case, poiché, come spiega ancora Salazar Bondy, «la severità imposta dalla fatalità della fondazione volle essere burlata dal gusto cortigiano: il deserto ha marcato la sua impronta nel tiro delle strade»⁴.

Fin dalla sua nascita Lima aspettava di essere scritta, aveva bisogno di acquisire una seconda realtà che le conferisse una dimensione durevole. È così che, dai primi tempi della Colonia, la città comincia a essere presente negli scritti dei poeti che risiedono nella capitale e plasmano, coi loro versi, l'epopea della fondazione e i fasti che in esse venivano celebrati at-



torno alla corte vicereale. Questa letteratura sarà il seme di una scrittura che verte sulla città e che si evolve, nei secoli successivi, tra la letteratura di viaggio, la poesia e il quadro 'costumbrista', fino a sfociare, già in pieno secolo XIX, nella letteratura della fondazione in *Tradiciones peruanas* (1872-1910) di Ricardo Palma. Con le *Tradiciones* di Palma abbiamo la prima fondazione letteraria della Lima mitica del passato, vale a dire, la costituzione di un corpus letterario in cui la città di Lima, coloniale e repubblicana, acquisisce la risonanza di uno spazio spirituale fondato e fissato nella memoria collettiva del popolo limegno. In questo senso, Palma può essere considerato il primo fondatore letterario della capitale peruviana.

Ma Lima venne fondata due volte nello spazio della scrittura. Sfumato il sogno dell'età dell'oro, a metà del secolo XX gli scrittori della cosiddetta Generazione del '50 irrompono nel panorama letterario con una tematica nuova: la città trasformata, moderna e contraddittoria assiste, nella narrativa di questi scrittori, alla stessa fondazione della sua geografia letteraria, nella sua realtà totale e complessa.

Bisogna dire che nei primi decenni del secolo XX in Perù si producono opere che si focalizzano sulla realtà cittadina di Lima (Martín Adán, per esempio, ne *La casa de cartón*, del 1928, presenta la parte brutta e sporca della sua periferia), fino ad arrivare agli anni Cinquanta, momento principale della trasformazione urbana, quando le ultime immagini del passato bucolico, inaugurato dalle *Tradiciones* di Palma e consolidato dall'opera *Una Lima que se va* di José Gálvez (1921), spariscono davanti all'irruzione della città industrializzata. L'immigrazione massiva dalla provincia provoca una crescita vertiginosa e incontrollata della città, sia nelle zone residenziali sia nelle neonate bidonville o 'paesi giovani' alle pendici delle montagne. «La città della grazia», come la soprannominò Rubén Darío, si trasforma nel suo opposto, conquistando quell'appellativo che Sebastián Salazar Bondy fissa nello scrivere il saggio *Lima la horrible* (1964), la cui prima citazione appare nella poesia di César Moro *Viaggio verso la notte*, in *La tortuga ecuestre* (1958).

Gli scrittori della Generazione del '50⁵, la generazione del neorealismo urbano, scoprono lo sradicamento subito da molti abitanti messi a tacere o 'muti', per usare un aggettivo caro a Julio Ramón Ribeyro⁶, che hanno modificato quasi radicalmente il paesaggio urbano della capitale peruviana. Alcuni di essi tornano sporadicamente al passato idilliaco per contrastare una realtà disillusa, conflittuale e marginale; essi perpetuano, in parte, la tradizione de 'una Lima che se ne va', ma il loro obiettivo letterario non è più quello di dipingere una Lima del passato, quanto piuttosto denunciare il disordine sociale (e non solo) della città del presente. Nel suo complesso, la Generazione del '50 non è una generazione di rottura, è una generazione bifronte: con un occhio al passato – che non smette di venerare, nonostante riserve critiche e anche denunce – e un occhio al futuro, che la affascina ma che allo stesso tempo la riempie di perplessità e timore.

Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa sono due figure 'di frontiera', per ragioni diverse, di questo gruppo di scrittori: il primo, per aver

passato buona parte della sua vita lontano da Lima mantenendo pochi e sporadici contatti con la realtà letteraria e sociale del proprio paese, al di là del fatto di essersi dedicato più alla poesia e alla pittura⁷ e di aver scritto soltanto due opere narrative⁸, che vennero pubblicate molti anni dopo la loro nascita; il secondo, per essere nato nel 1936, come afferma Miguel Gutiérrez, attento studioso di questa Generazione. Secondo lui, parte integrante della Generazione del '50 sono tutti i coetanei nati in Perù tra il 1920 e il 1935, e, a seconda dell'età, individua tre livelli: Eielson appartiene al primo, formato dagli scrittori nati tra il 1920 e il 1925. I nati tra il 1926 e il 1930 costituiranno il secondo sottogruppo; e in fine il terzo sarà composto dagli autori nati tra il 1931 e il 1935, fra i quali c'è Vargas Llosa, come figura 'di frontiera'⁹.

I narratori del '50 differiscono nettamente dalla tradizione evocativa, idealizzata, di adesione diretta o subliminale allo stato di cose tanto dei 'costumbristi' quanto dei modernisti. Lo sguardo che Ribeyro, Congrains, Vargas Llosa e, in parte, Eielson proiettano sulla città, svela le grandi contraddizioni esistenti al suo interno. La narrativa di questi scrittori non rivela soltanto una realtà, ma riesce a trasformarsi in 'fatto spirituale', per usare una frase di Ribeyro. Questo universo di correlazioni conflittuali è il *leit motiv* de *I cuccioli* (1967) di Vargas Llosa, narrazione in cui il processo di degradazione del protagonista Cuéllar è condizionato dal contrappunto ambientale e dalla frequentazione di luoghi della città considerati infamanti. A questo punto, al di là della possibile esattezza nella tipizzazione di diversi luoghi di Lima, nasce l'immagine di spazi di transito e di prova per i delfini della classe dirigente. Luoghi in cui questi metteranno alla prova le loro qualità e inizieranno l'apprendistato necessario, senza la paura del ridicolo alla quale sarebbero soggetti nel proprio habitat e in ossequio alla normativa che proibisce esperimenti nelle alte sfere della borghesia. Già in *La città e i cani* Vargas Llosa aveva proposto con gran ricchezza e varietà di risorse i conflitti insanabili e irriducibili fra le diverse classi sociali dello spazio urbano, a dispetto dell'illusorio isolamento del collegio militare e della relativa omogeneità che questo imprime ai suoi alunni. Anche nell'opera di Eielson *Primera muerte de María* viene dato allo spazio una rilevanza politico-ideologica, Lima è un immondezzaio ed è governata da persone che se ne considerano padroni senza conoscerla veramente: «[i suoi padroni] se ne stavano sdraiati su una spiaggia di sabbia perfetta, a centinaia di chilometri di distanza. O sul bordo di una piscina dall'acqua color smeraldo»¹⁰. E il palazzo governativo, in cui entrano i pescatori che reclamano i propri diritti, diventa un simbolo della cattiva amministrazione che il paese ha sofferto da tempi immemorabili, così come le sue ancestrali divisioni tra ricchi e poveri.

Lima costituisce un territorio da esplorare, ma in generale la preoccupazione di questi scrittori, più che di ordine sociale, è di carattere esistenziale; e si adoperano a rivelare forme di comportamento o conflitti psicologici e morali, nonostante Lima diventi lo spazio rappresentativo di un problema che è del paese e la sua costruzione narrativa comprometta l'immagine totale del Perù.

Come ci suggerisce Italo Calvino, le città sono un insieme di varie cose: di memorie, di desideri, di segni di un linguaggio. Scrive Marco Polo a Kublai Kan, re dei Tartari:

Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...] Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata.¹¹

Lo sguardo urbano di Vargas Llosa, così come quello di Eielson, non si limita alla mera messa a fuoco degli aspetti cangianti della città; credo che possano essere pertinenti le parole di María Bolaños a proposito della concezione animista della città: «il luogo è il punto di vista ideale da cui mettere in fila tutte le ricerche [...], le inquietudini degli individui moderni adottano con naturalezza questo ritaglio spaziale, questa modalità di radicamento mitico formulata secondo una logica topografica»¹². Sogni, desideri, timori, violenze più o meno frustrate sono alcune delle pulsioni che muovono i personaggi di entrambi gli scrittori attraverso lo spazio abbozzato della città, il cui profilo appare, nella finzione narrativa, appena suggerito con pennellate leggere, rapide ma incisive. Lima è rappresentata come uno spazio vivido, con tratti fisici che sono importanti per la sua potenzialità di intensificare e identificare stati d'animo che, a loro volta, traducono processi sociali e, in ultima istanza, sentimenti che raggiungono una profondità universale. Il centro dell'attenzione gira attorno ai personaggi, una concezione animista in quanto concepisce la città come la somma degli esseri che la abitano, la vivono, la trasformano¹³.

Nella narrativa di Eielson e di Vargas Llosa emerge un realismo che si allontana dal tradizionale realismo oggettivo, univoco e denotativo, per creare un mondo popolato di varie voci parlanti, ambiguo, caotico e aperto. Essi costruiscono la città come un paesaggio umano, un 'teatro urbano', poiché sono i suoi abitanti coloro che offrono e forniscono identità.

Occorre ricordare, comunque, che la creazione letteraria della città come spazio alienante e come paesaggio trasformato dall'industrializzazione è una costante nella letteratura ispanoamericana. Fernando Aínsa, nel suo libro *I cercatori dell'utopia*, riflette in questo senso su queste «città che i personaggi non conoscono bene o verso cui sentono un forte rifiuto»¹⁴ e, secondo il critico uruguayano, questo avviene perché «le città latinoamericane mancano di una mitologia e di una mistica [...] e appaiono, pienamente e semplicemente, come un caos umano»¹⁵. Da questa prospettiva, la città invisibile risulta essere la conseguenza logica del disinteresse mostrato dall'uomo che la abita, che la attraversa senza sosta, avendo come unica compagnia la voce della propria coscienza, sempre assorto nei problemi che lo tormentano e che spesso derivano dalla trasformazione urbana.

Vargas Llosa ci presenta una città estranea alla finzione descrittiva, ma vivace e percepita da ciascuno dei personaggi nella sua complessità: la città acquisisce per essi una configurazione spaziale quasi opprimente, che funziona come un imbuto, raccogliendo la propria vita interiore in sentimenti di rabbia, vergogna, amarezza, paura, insicurezza, violenza; sono esseri fondamentalmente deboli, spesso incapaci di superare le difficoltà imposte dalla società urbana.

Lo spazio enfatizza la peregrinazione interiore dei personaggi, nella misura in cui andare a vivere a Lima non significa entrare in relazione con quello spazio, ma piuttosto focalizzarsi sempre più sulle attività che si va ad effettuare (o che si è smesso di compiere). Miguel, per esempio, il protagonista di *Domenica*, di Vargas Llosa, va da un punto all'altro di Miraflores, tanto che possiamo tracciare il percorso che segue, e si ha uno sviluppo dell'azione. Ma quello che viene sottolineato è che pensa a Flora, la ragazza di cui è innamorato, e al suo rancore nei confronti di Rubén. Leggiamo: «[...]tra la folla animata e sorridente che passeggiava per il parco centrale di Miraflores, Miguel si ripeteva ancora: "Adesso. Quando arriveremo in avenida Pardo. Mi butterò. Ah, Rubén, se sapessi quanto ti odio!"»¹⁶, vale a dire, il personaggio attraversa i luoghi ma non li vive. C'è soltanto la rapida descrizione della spiaggia, ma anche qui lo spazio è visto in funzione dell'azione o dello stato d'animo del personaggio: «D'estate, dal parapetto del lungo e angusto edificio addossato contro l'altura, dove ci sono le cabine dei bagnanti, fino al limite curvo del mare, c'era un pendio di sassi plumbei dove la gente prendeva il sole»¹⁷. Uno spazio destinato al divertimento e al relax dell'estate si trasforma ora nello scenario di una pericolosa scena tra i due giovani, che decidono di buttarsi, in pieno inverno, nelle acque gelide e minacciose dell'oceano.

La visione di «una Lima che se ne va», ripercorsa con una vena di nostalgia verso lo spazio felice di un passato ormai irrecuperabile, è presente nella narrativa di Vargas Llosa. Ne *La città e i cani* troviamo i seguenti rimandi a una Lima del passato, ordinata, che non esiste più: «[...] da qualche tempo, il rione non è più un'isola, una cittadella cintata. Da un giorno all'altro, in quelle strade che costituivano il dominio del rione sono comparsi da ogni parte dei forestieri di tutte le razze [...]. Infastidivano le ragazze, chiacchieravano con loro, le accompagnavano fin sulla soglia di casa, disprezzando l'ostilità dei maschi o provocandola»¹⁸; e un po' più avanti: «[...] i tempi sono cambiati, i rioni non rappresentano più dei domini invalicabili. I forestieri hanno invaso la Colón, la Ocharán e la calle Porta, fanno visita alle ragazze, partecipano alle loro feste, le corteggiano, le invitano al cinema»¹⁹. La città cambia in maniera confusa e disordinata e queste trasformazioni pregiudicano le relazioni umane, oppure entrambe le cose vanno in parallelo, e di questo il protagonista Alberto quasi si dispera, manifestando, inconsciamente, un malessere interiore nei confronti di uno spazio e di un tempo che non offrono più punti di riferimenti stabili.

In questo spazio urbano poco accogliente, in cui niente sembra poter redimere i personaggi dalla loro sordida esistenza, soltanto uno spazio

si presenta come immagine opposta allo sterile deserto urbano: il mare, il lungomare, che assume spesso i tratti di uno spazio in cui si possono trasgredire alcuni principi che regolano la severa società *limegna*. Questi uomini, che rifuggono l'incontro con altri uomini, preferiscono confrontarsi col mare, che restituisce loro la propria immagine, il loro destino di morte, una morte non fisica ma sociale. Come nota Bachelard, il mare è il morire, un morire lento e costante, simile alla vita di questi personaggi, che vanno e vengono come il movimento continuo delle onde²⁰.

In *Domenica*, uno dei racconti del libro *I capi*, le acque svolgono una funzione diversa: qui assistiamo quasi ad un'identificazione tra il quartiere di Miraflores e il suo mare. Quest'ultimo è portatore di azione con un doppio significato simbolico: da luogo deputato alla sfida, allo scontro, passerà a rappresentare un atto di solidarietà quando alla fine Miguel salverà il suo rivale Rubén dal morire annegato e addirittura preferirà non rivelare agli amici che questi gli aveva chiesto aiuto. Vale a dire, qui si tratta di una morte che non si consuma, e in questo caso il mare simboleggia la crescita interiore di Miguel: «Stai diventando un uomo»²¹, dice un amico.

Il mare e la costa peruviani giocano un ruolo quasi da protagonisti in *Primera muerte de María*, che venne pubblicato dal Fondo de Cultura Económica de México nel 1987, anche se Eielson aveva iniziato a scriverlo molto prima, alla fine dei Cinquanta, e il cui titolo riprende quello di una sua poesia del 1949. Il romanzo, molto poco studiato dalla critica, nonostante la sua struttura innovatrice, si presenta come un collage di due momenti di scrittura: la prima versione della storia, in cui lo scrittore aveva manifestato direttamente la propria visione della realtà peruviana; e la successiva serie di riflessioni che nel 1980 gli vengono suscitate dalla lettura del suo vecchio testo, creando così una seconda versione interconnessa, nella quale il problema della stessa scrittura, amata e rifiutata da Eielson nel corso della sua storia, torna a mettersi in primo piano²².

I personaggi principali sono José e Pedro, che da Paracas si trasferiscono a Lima, e Maria Maddalena, in arte Lady Ciclotrone, una mulatta nata in una delle tante 'zone pattumiera' di Lima, che lavora come ballerina nel locale California e che si innamora dapprima di Roberto, un borghese bianco, poi di Pedro e infine dell'amico di quest'ultimo, José. La sua vita è una graduale *débauche*: Roberto la abbandona, se ne va in Europa perché sua madre vuole che si allontani da lei; Pedro muore, suicida, affogandosi nelle acque dell'oceano, travolto, probabilmente, dal senso di colpa causato dalla sua relazione con Charlie, un gringo omosessuale che vive nella ricca Metropolis e che una sera decide di derubare; e con José condurrà una vita di estrema miseria: vivono in una capanna, la pesca è scarsa, così che lei è costretta a chiedere l'elemosina, e questa povertà provocherà la morte del figlio che porta in ventre e della stessa Maria Magdalena.

Il romanzo presenta una struttura quasi frammentaria: sono diversi bozzetti, la cui estensione varia da poche righe a due o tre pagine, nelle quali i piani spaziali e temporali dei diversi nuclei narrativi si intrecciano senza soluzione di continuità. All'interno dell'azione principale e nello spazio che

caratterizza tutta l'opera – cioè la protesta di un gruppo di pescatori davanti al Ministro contro il nuovo piano per la pesca, nel palazzo del governo e nella piazza principale di Lima –, si 'snodano' altre storie, come la vita di Maria Maddalena, la frequentatissima processione del Cristo dei Miracoli, nel mese di ottobre (che ricorda il romanzo di Oswaldo Reynoso, *En octubre no hay milagros*, del 1965), e altri tempi, quello del passato, del ricordo o del tempo onirico, del sogno o, meglio ancora, dell'incubo. Su questo primo momento di scrittura viene interposto un secondo momento, che è dato dalle sette riflessioni dell'autore, datate 22 e 26 agosto, 11, 17, 19 e 24 settembre e 8 ottobre del 1980, giorno del Cristo dei Miracoli; però ora Eielson sta assistendo a una processione più tranquilla e legata ai riti dell'agricoltura nel villaggio dell'isola del mediterraneo in cui si trova, e, nonostante la costa del Perù gli sembri «arida e distante»²³, la sente rinascere con violenza dal fondo del proprio essere, divenendo materiale meta-letterario. Se ne deduce allora che l'atto creativo salva dalla solitudine e dall'impotenza, generando vita, germinando un'essenza distinta dalle cose e dai fatti della vita, in un continuo processo di annodamento e snodamento.

Tornando alla prima versione della storia, quella di 'denuncia sociale', Eielson tratteggia, con rapide ma significative pennellate, i conflitti tra le diverse classi sociali che confluiscono nello spazio urbano di Lima. José rappresenta le migliaia di peruviani che dalla provincia si sono trasferiti in città, come lui stesso dice «in cerca di maggiori possibilità»²⁴. Queste parole le troviamo all'inizio del romanzo e immediatamente dopo leggiamo una riflessione di José: «ma che cos'era Lima? Quella spiaggia infinita, disseminata di pesci e uccelli morti? Quell'umidità spaventosa che sembra poter tutto e tutto riempiva di insetti? I suoi poveri fratelli, coperti di sabbia, stracci e pidocchi?»²⁵. Questi lessemi ci danno una visione negativa di Lima: animali morti, insetti, pidocchi, è un ambiente quasi in putrefazione, in parallelo con la povertà dei suoi abitanti, vestiti di stracci. Quest'inizio mi richiama alla memoria *Il signor presidente* di Miguel Ángel Asturias, che si apre con i mendicanti che si trovano sotto i portici della piazza principale di Città del Guatemala; qui «mendicanti, vagabondi, delinquenti»²⁶ si rifugiano in una galleria del palazzo del governo che «era sempre stato regno del crimine e della più terribile corruzione»²⁷. Al lato opposto di questo spettro sociale, si colloca Roberto, presentato così dal narratore: «lui non era fatto per combattere. Era la rassegnazione in carne e ossa. Un perfetto cavaliere dell'indifferenza e dell'abulia»²⁸. Il sentimento di Roberto verso la propria città è di amore e odio: «adorava e odiava Lima come la propria madre»²⁹, donna Paquita, una sorta di fantasma, ormai senza forze, che vive nel passato, come «la città stanca, piena di insetti, assediata dalla sabbia e dalla miseria»³⁰. Lima e parte dei suoi abitanti hanno perso la loro antica gloria, o il loro eterno sogno di grandezza, di voluttuosità aristocratica, per parafrasare Salazar Bondy.

Ma in *Primera muerte de María*, a differenza che nell'opera di Vargas Llosa, lo spazio urbano di Lima non è soltanto territorio di conflitti sociali e spirituali, ma anche tela, su cui si annodano e snodano invisibili fili del

percorso artistico-esistenziale dell'autore. L'11 di settembre del 1980 Eielson scrive: «Che cos'è Lima per me oggi, mi si chiederà»³¹. E la risposta è: «sono nato a Lima casualmente [...] Niente mi lega alla mia città natale se non un ricordo sbiadito come la sua pioggerellina e la sua nebbiolina, e un'infinita abulia, certamente generata dalla sterilità del paesaggio»³². Non si intravede nessun amore nei confronti della sua città. Abulia, sterilità, piattezza, come dirà un po' più avanti, con le sue arie da gran città e l'animo provinciale, fino ad arrivare a dire che «non è una città in cui vivere ma, al contrario, un luogo ideale per morire: un cimitero»³³. Lima è una città che poco a poco muore; in essa la presenza della morte è palpabile e persistente (pensiamo alle catacombe della chiesa di San Francesco, in cui giacciono migliaia di ossa umane); ma è anche la morte quasi invisibile dell'attuale città, violenta, confusa, minacciosa. Ciononostante, il nostro scrittore ricorda con affetto la spiaggia, le onde dell'oceano, il deserto della costa, la sabbia che trasmette calore, e più tardi comprenderà che questo deserto è la sua tela, la sua pagina: leggere il deserto vuol dire disfarlo, stracciarne la tessitura e prenderne i fili, per impiantarli in un nuovo schema di costellazione legata alla vita dei sensi, salvata dalle tracce del nomade³⁴. La sua passione per la Metropolis è segreta, sotterranea, come la grandezza di Lima che è rimasta sepolta e che lui, nato esiliato, deve ricostruire.

Nella nota del 17 settembre del 1980 Eielson dichiara tutto il suo amore per la desertica costa peruviana, costa che significa per lui il proprio passato e forse l'eterno, qualcosa di «perfettamente presente dentro di me», come esattamente scrive³⁵. Questa volontà di disfare e tornare a rifare il paesaggio della sua terra gli serve per riscattare dalle sue ceneri l'esangue, decadente Lima, come si legge in un'altra annotazione³⁶; attraverso la trasfigurazione artistica, la città torna a nascere con lui, si supera ogni sentimento di pertinenza realistica, spazialmente localizzata, per entrare in una dimensione sicuramente più irrealista, più astratta, ma più libera, più personale.

Per concludere, tanto nella narrativa di Vargas Llosa quanto in quella di Eielson, Lima non è uno scenario visualizzato e concreto, ma una presenza costante, o quasi. È una città invisibile, nascosta agli occhi del lettore, ma che possiede un'entità persistente e tenace che si presenta come proiezione dei personaggi che la abitano, o come essenza dello stesso scrittore, che forse sperano di incontrare. Ma tremendamente difficile – anche se non impossibile, diceva Italo Calvino – è l'impresa di riconoscere chi o cosa, in mezzo all'inferno in cui siamo obbligati a vivere, non è inferno³⁷. Questo fa sì che anche il lettore che non conosce la geografia della capitale peruviana possa dare un senso a questo 'vuoto', ossia, detto in altre parole, capire che lo spazio simbolico, in ultima istanza, per la narrazione è molto più vitale dello spazio reale.

Note

¹ R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 94, (ed. orig., *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1972). Si vedano anche, fra gli altri, gli studi di R. Barthes, *L'effect du réel*, «Communications», 11, 1968, pp. 84-89; R. Gullón, *Espacio y novela*, Bosch, Barcelona 1980; J. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid 1973.

- ²I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972; Mondadori, Milano 2002, p. 33.
- ³S. Salazar Bondy, *Lima la horrible* (1964), Era, México D.F. 1968, p. 83.
- ⁴*Ibidem*.
- ⁵I componenti principali nel campo della narrativa furono: Julio Ramón Ribeyro, Carlos Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Enrique Congrains, Eleodoro Vargas Vicuña, Antonio Gálvez Ronceros, Mario Vargas Llosa.
- ⁶Mi riferisco al suo libro di racconti intitolato *La palabra del mudo*, Milla Batres, Lima 1973-1994 (in quattro tomi: I e II tomo, 1973; III tomo, 1977; IV tomo, 1994).
- ⁷Per esempio A. Tamayo Vargas, nel suo *Literatura peruana* (Peisa, Lima 1992, III, pp. 951-952) lo annovera tra i poeti dal Quaranta al Sessanta e cita soltanto la sua opera narrativa *Prima morte di Maria*.
- ⁸Nel 1971 uscì in Messico il suo romanzo *El cuerpo de Giulia-no*, pubblicato da Joaquín Mortiz grazie all'interesse diretto di Octavio Paz; e nel 1987, sempre in Messico, venne pubblicato *Primera muerte de María*.
- ⁹M. Gutiérrez, *La generación del 50: un mundo dividido*, Séptimo Ensayo, Lima 1988, p. 50.
- ¹⁰J.E. Eielson, *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1987, p. 15, (traduzione mia, come nei successivi brani tratti da questo e da altri testi non esistenti in edizione italiana).
- ¹¹I. Calvino, cit., ed. 1972, p. 18; ed. 2002, p. 10.
- ¹²M. Bolaños, *La ciudad es un estado de ánimo*, en *La ciudad*, Ivam, Valencia 1996, p. 10 (trad. mia).
- ¹³Scrivo S. Salazar Bondy in *Lima la horrible*, cit., 1968: «Nessuna città è unicamente la propria cornice geografica né semplicemente il proprio paesaggio urbano, ma piuttosto la sua stessa popolazione», p. 80 (trad. mia).
- ¹⁴F. Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Monte Ávila, Caracas 1977, p. 353.
- ¹⁵Ivi, p. 355.
- ¹⁶M. Vargas Llosa, *I capi*, trad. it. di A. Morino, Einaudi, Torino 2003, p. 113.
- ¹⁷Ivi, p. 127.
- ¹⁸M. Vargas Llosa, *La città e i cani*, trad. it. di E. Cicogna, Einaudi, Torino 1998, pp. 161-162.
- ¹⁹Ivi, p. 215.
- ²⁰G. Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942), José Corti, Paris 1991²³, pp. 122-123; trad. it. di M. Cohen Hems, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Como 1987, pp. 70-71.
- ²¹M. Vargas Llosa, *I capi*, cit., p. 136.
- ²²M.L. Canfield, *Una biografía artística y literaria*, in Ead. (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002, p. 26.
- ²³J.E. Eielson, *Primera muerte ...*, cit, p. 100.
- ²⁴Ivi, p. 9.
- ²⁵*Ibidem*.
- ²⁶Ivi, p. 10.
- ²⁷*Ibidem*.
- ²⁸Ivi, p. 60.
- ²⁹*Ibidem*.
- ³⁰Ivi, p. 66.
- ³¹Ivi, p. 70.
- ³²*Ibidem*.
- ³³Ivi, pp. 70-71.
- ³⁴J. Ortega, *Anudamientos*, in M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos ...*, cit., p. 223.
- ³⁵J.E. Eielson, *Primera muerte ...*, cit., p. 76.
- ³⁶Ivi, p. 101.
- ³⁷«[Un modo] per non soffrirne [è] cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio», I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 170.

BIBLIOGRAFIA ITALIANA

- Abuín González Ángel, *El narrador en el teatro*, Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1997.
- Adams Colin C., *The Knot Book: An Elementary Introduction to the Mathematical Theory of Knots*, W. H. Freeman, New York 2000.
- Adán Martín, *La casa de cartón*, Talleres de Impresiones y Encuadernaciones “Perú”, Lima 1928.
- Aimi Antonio, *Intervista a Jorge Eielson, un artista totale*, in M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pi stoia 2008.
- Aínsa Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Monte Ávila, Caracas 1977.
- Animato Carlo, Miccinelli Clara, *Quipu. Il nodo parlante dei misteriosi Incas*, ECIG, Edizioni Culturali Internazionali, Genova 1989.
- Arasse Daniel, *Leonard de Vinci – Le rythme du monde*, Hazan, Paris 2003.
- Argan Giulio Carlo, *L'arte moderna 1770-1970*, Santoni, Firenze 1970.
- Arguedas José María, *Los ríos profundos*, Horizonte, Lima 1958. Trad. it. di U. Bonetti, *I fiumi profondi*, pref. di M. Vargas Llosa, Einaudi, Torino 1997.
- , *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, «Amaru» (Lima), 6, 1968, pp. 42-49.
- , *Formación de una cultura nacional indoamericana, Siglo XXI*, México D.F. 1975. Trad. it. di A.M. Arriola, *Arte popolare, religione e cultura degli indios andini*, Einaudi, Torino 1983.
- Ashtekar Abhay, Rovelli Carlo, Smolin Lee, *Weaving a Classical Geometry with Quantum Threads*, «Physical Review Letters», 69, 1992, pp. 237-240.
- Asturias Miguel Ángel, *El señor presidente*, Costa-Amic, México D.F. 1946. Trad. it. di R. Schenardi, *Il Signor Presidente*, Fahrenheit 451, Roma 2007.
- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves* (1942), José Corti, Paris 1991. Trad. it. di M. Cohen Hems, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Como 1987; n. ed. 2006.
- , *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957. Trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975; n. ed. rivista da M. Giovannini, 2006.
- Banchoff Thomas F., *Oltre la terza dimensione. Geometria, computer graphics e spazi multidimensionali*, Zanichelli, Bologna 1993.
- Beauvoir Simone de, *Une mort très douce*, Gallimard, Paris 1964. Trad. it. di C. Lusignoli, *Una morte dolcissima*, Einaudi, Torino 1980.



- Belli Carlos Germán, *Antología crítica*, a cura di J. Garganigo, pref. di M. Vargas Llosa, Ediciones del Norte, Hanover 1988.
- Belpoliti Marco, Kantor Jean-Michel, *Nodi*, Marcos y Marcos, Milano 1996.
- Bentivoglio Leonetta, *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).
- Boi Luciano, *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*, Springer Verlag, Heidelberg-Berlin 1995.
- (a cura di), *Science et philosophie de la nature. Un nouveau dialogue*, Peter Lang Publishing, Frankfurt 2000.
- , *Mulas: l'artista e la natura. L'universo fantastico di un esploratore della geometria*, «La Nuova», 7 ottobre 2003.
- , *Symetries et Formes en Mathematiques et dans la Nature. Esthétique, mystique et signification en science*, in R. Barbanti, L. Boi (a cura di), *Le dinamiche della bellezza. Pensieri e percorsi estetici, scientifici e filosofici*, Raffaelli Editore, Rimini 2005, pp. 337-392.
- , *Topological Knots Models in Physics and Biology*, in Id. (a cura di), *Geometries of Nature, Living Systems and Human Cognition*, World Scientific, Singapore 2005, pp. 203-278.
- , *Mathematical Knot Theory*, in J.-P. Francoise, G. Naber, T.S. Sun (a cura di), *Encyclopedia of Mathematical Physics*, Elsevier, Oxford 2006, pp. 399-406.
- , *The Aleph of Space. On Some Extensions of Geometrical and Topological Concepts in the Twentieth-Century Mathematics: from Surfaces and Manifolds to Knots and Links*, in G. Sica (a cura di), *What is Geometry?*, Polimetrica International Scientific Publisher, Milano 2006, pp. 79-152.
- , *L'opera di Jorge Eielson: la realtà come creazione e trasformazione di nodi*, in M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 38-55.
- , *Geometria e dinamica dello spazio-tempo nelle teorie fisiche recenti. Su alcuni problemi concettuali della fisica contemporanea*, «Giornale di Fisica», 50, 2009, pp. 24-35.
- , *Images et diagrammes des objets et de leurs transformations dans l'espace*, «Visible, revue de semiotique visuelle», 5, 2009, pp. 1-37.
- , *Creating the Physical World ex nihilo? On the Quantum Vacuum and Its Fluctuations*, in E. Carafoli, G. Danieli, G.O. Longo (a cura di), *The Two Cultures: Shared Problems*, Springer-Verlag, Milano 2009, pp. 51-97.
- , *When Topology Meets Biology 'For Life'*, in C. Bartocci, L. Boi, C. Sini-gaglia (a cura di), *New Trends in Geometry, and Its Role in the Natural and Life Sciences*, Imperial College Press, London 2011, pp. 241-302.
- Boi Luciano, Verner Lorraine, *Bridging the Gap between Art, Science and Nature: the Visionary Work of Jorge Eduardo Eielson on Knots*, in J.I. Padilla (a cura di), *NU/DO: homenaje a j.e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002, pp. 117-146.

- Bolaños María, *La ciudad es un estado de ánimo*, in Ead., *La ciudad*, Ivam, Valencia 1996.
- Borges Jorge Luis, *Ficciones* (1944), trad. it. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955.
- , *El Aleph* (1945), Alianza, Madrid 1996²⁵. Trad. it. di F. Tentori Montalto, *L'Aleph*, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano 1999².
- Bourneuf Roland, Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1972. Trad. it. di O. Galdenzi, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976.
- Bruno Giordano (1584), *De l'infinito, universo et mondi*, in G. Aquilecchia (a cura di), *Dialoghi italiani*, Sansoni, Firenze 1985.
- Calvino Italo, *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965.
- , *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2002.
- , *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, pp. 223-231.
- , *I livelli di realtà in letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995.
- Camus Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951. Trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Roma 1962.
- Canfield Martha L., *Conversación con Jorge Eduardo Eielson*, «Gradiva» (Bogotá), IV, 9, ottobre 1990, pp. 30-36.
- , *Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di Jorge Eduardo Eielson*, «Klaros. Quaderni di Psicologia Analitica», V, 2, 1992, pp. 234-261; più tardi pubblicato in spagnolo, *Largo viaje del cuerpo hacia la luz*, in M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2002, pp. 97-126.
- , *Conversazione con J.E. Eielson*, in J.E. Eielson, *Poesia scritta*, a cura di M.L. Canfield, Le Lettere, Firenze 1993; 2a ed. 2008, pp. 167-184.
- , *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*, Universidad Iberoamericana, Colección Poesía y Poética, México D.F. 1995.
- , *Hablar con Eielson*, «Revista Atlántica», 9, 1995, pp. 5-19.
- , *Una biografía artística y literaria*, in Ead. (a cura di), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002, pp. 17-30.
- , *Vedere evocare cantare Roma. Dialogo con Jorge Eduardo Eielson*, in J.E. Eielson, *Di stanza a Roma*, trad. it. e cura di M.L. Canfield, Collana "Doppiofondo", Ponte Sisto, Roma 2007, pp. 109-135.
- Canfield Martha L. (a cura di), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002.
- , *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008.
- Cirlot Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*, Dover, Mineola (N.Y.) 2002.
- Citati Pietro, *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Mondadori, Milano 1996.
- Conty Patrick, *L'esprit du labyrinthe*, Albin Michel, Paris 1996. Trad. it. di D. Ballarini, *Labirinti*, Piemme, Casale Monferrato 1997.

- Crispolti Enrico, *L'avventura spaziale di Lucio Fontana*, Galleria d'Arte Medea, Milano 1974.
- Cusato Domenico Antonio, *La señorita de Tacna ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa*, «Cultura Latinoamericana», 1-2, 1999-2000, p. 125.
- , *Scarti temporali e intrusioni metalettiche in «Kathie y el hipopótamo» di Mario Vargas Llosa*, in D.A. Cusato, D. Iaria, R.M. Palermo (a cura di), *Atti del II Convegno di Studi su testo, metodo, elaborazione elettronica* (Messina-Milazzo, 18-20 aprile 2002), Andrea Lippolis Editore, Messina 2002, pp. 33-50.
- Da Vinci Leonardo, *I Quaderni di Leonardo Da Vinci*, II, Biblioteca Leonardiana, Brera-Firenze 1978.
- D'Aquino Alfonso, *La scrittura vuota*, in P. Restany, A. Tagliaferri, A. D'Aquino, M.L. Canfield, *Jorge Eielson – Il linguaggio magico dei nodi*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1993, pp. 17-30.
- Day Cyrus Lawrence, *Quipus and Witches' Knots: The Role of the Knot in Primitive and Ancient Cultures*, The University of Kansas Press, Lawrence 1967.
- De Felice Fernando, *L'intreccio spazio-temporale*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Deleuze Gilles, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, Paris 1988.
- Desideri Fabrizio, *Apocalisse profana*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006.
- Eielson Jorge E., *Canción y muerte de Rolando*, La Rama Florida, Lima 1959.
- , *El cuerpo de Giulia-no*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1971.
- , *Poesía escrita*, prologo di R. Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1976 (presenta anche una scelta di poesia visiva).
- , *Luce e trasparenza dei tessuti dell'antico Perù*, in *Dal Mondo Nuovo. Ceramiche e tessuti del Perù precolombiano. V secolo a.C.-XVI secolo*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1988, pp. 24-33.
- , *Primera muerte de María*, a cura di J. Ortega, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988; World Press, San Francisco 2002.
- , *Noche oscura del cuerpo*, Jaime Campodónico Editor, Lima 1989.
- , *Poesía escrita*, Vuelta, México D.F. 1989 (l'autore ha eliminato la poesia visiva e diversi componimenti presenti nell'edizione peruviana).
- , *Poesia scritta*, a cura di M. Canfield, Le Lettere, Firenze 1993 (si tratta di un'antologia con apparato critico e testo a fronte); 2° ed. aggiornata 2008.
- , *El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*, Colección Poesía y Poética, México D.F. 1995.
- , *Antología*, Piedra del Sol, Lima 1996.
- , *Poesía escrita*, a cura di M.L. Canfield, Norma, Bogotá 1998.
- , *Gardalis*, trad. it. di A. Melis, «Oikos», 7, 1999, pp. 68-74.
- , *Sin título*, Pre-Textos, Valencia 2000.
- , *Canto Visibile*, Gli Ori, Pistoia 2002.
- , *Nudos*, Fundación César Manrique, Lanzarote (Canarias) 2002.

- , *Jorge Eielson, Libro-Catalogo, Attraverso le Avanguardie - 44*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma 2003.
- , *Vivir es una obra maestra* (poesia riunita), Ave del Paraíso, Madrid 2003.
- , *Arte Poética. 8 Obras Esenciales*, a cura di L. Rebaza-Soraluz, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2004.
- , *Jorge Eielson, Teknoquímica 2004*, Galeria German Kruger, IC PNA, Lima 2005.
- , *Habitación en Roma / Di stanza a Roma*, trad. it. e cura di M.L. Canfield, Collana "Doppiofondo", Ponte Sisto, Roma 2007.
- , *Habitación en Roma*, a cura di M.L. Canfield, Lustra Editores, Lima 2008.
- , *Poeta en Roma (1952-1965)*, a cura di M.L. Canfield, Visor, Madrid 2009.
- , *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura*, edizione introduzione, cronologia e note di L. Rebaza Soraluz, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima 2010.
- , *El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*, Biblioteca Sibila, Sevilla 2011.
- Eielson Jorge E., Márquez Pecchio José Darío, *Escultura precolombina de cuarzo*, Ernesto Armitano Editor, Caracas 1985.
- Eliot Thomas Stearns, *The Waste Land*, Faber & Faber, London 1922. Trad. it., introd. e note di A. Serpieri, *La terra desolata*, Rizzoli, Milano 1982.
- Escher Maurits Cornelis, *The Graphic Work of M.C. Escher*, Ballantine Books, New York 1971.
- Feyerabend Paul K., *Scienza come arte*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1984.
- Feynman Richard, *Il senso delle cose*, Adelphi, Milano 1999.
- Figueiredo Adriana Aparecida de, *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>> (01/2013).
- Fontana Lucio, *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires 1946. Trad. it. *Manifesto Bianco - Spazialismo*, Galleria Apollinaire, Milano 1966.
- , *Spaziali, primo Manifesto spaziale*, Milano 1948.
- , *Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1970.
- Frazer James G., *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, II, Princeton UP, Princeton 1890. Trad. it. di G. Cocchiara, L. De Bosis, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Bollati Boringhieri, Torino 1965.
- Gálvez Berrenechea José, *Una Lima que se va*, Ediciones Euforion, Lima 1921.
- García Márquez Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires 1967. Trad. it. di E. Cicogna, *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano 1968.
- García Rocío, *Vargas Llosa se enfrenta al nacionalismo cultural*, «El País» (Madrid), 11 novembre 1993.

- Garriga Jaume, Vilenkin Alexander, *Many Worlds in One*, «Physical Review», D 64, 2001.
- Genette Gerard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972. Trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.
- Gombrich Ernst H., *Art, Perception, and Reality*, Cornell UP, Ithaca New York 1970. Trad. it. di L. Fontana, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1992.
- Greene Brian, *La Trama del Cosmo. Spazio, tempo, realtà*, Einaudi, Torino 1996.
- Guth Alan, *The Inflationary Universe: The Quest for a New Theory of Cosmic Origins*, Addison-Wesley, Reading Massachusetts (MA) 1997.
- Guichot Muñoz Elena, *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: contra la violencia de los años 80, la imaginación a escena*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla 2012.
- Gutiérrez Miguel, *La generación del 50: un mundo dividido*, Séptimo Ensayo, Lima 1988.
- Heidegger Martin, *Brief über den «Humanismus»* (1946), trad. it. e cura di F. Volpi, *Lettera sull'«Umanismo»*, Adelphi, Milano 1995.
- Hilbert David, Cohn-Vossen Stefan, *Geometry and the Imagination*, Chelsea, New York 1952. Trad. it. di A. Verson, *Geometria intuitiva*, Boringhieri, Torino 1972.
- Ingold Tim (a cura di), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, London-New York 1994.
- Jabès Edmond, *Du desert au livre: entretiens avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris 1980. Trad. it. di F. Santini, G. Scalia, *Elitropia-In Forma di Parole*, Reggio Emilia 1983.
- Jiménez Juan Ramón, *Ideología (1897-1957), Metamorfosis, IV*, ricostruzione, studio e note di A. Sánchez Romeralo, Anthropos, Barcelona 1990.
- Kerényi Károly, *Dionysos: Urbild des unzerstorbaren Lebens*, Langen-Müller, München 1976. Trad. it. di L. Del Corno, *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992.
- , *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1983.
- Kosniowski Czes, *Introduzione alla topologia algebrica*, Zanichelli, Bologna 1988.
- Laurencich-Minelli Laura, *Il linguaggio magico autentico dei numeri, dei fili e della musica presso gli Inca*, Esculapio, Bologna 2001.
- Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Plon, Paris 1971. Trad. it. di E. Lucarelli, *L'uomo nudo*, Il Saggiatore, Milano 1974.
- Luminet Jean-Pierre, *La segreta geometria del cosmo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.
- Manning Henry P., *Geometry of Four Dimensions*, Dover, New York 1956.
- Marcheschi Daniela, *L'evoluzione della metrica moderna*, «Galleria», XXXII, 3, 1992, pp. 355-375.
- , *Orizzonti e problemi*, in Ead., *Prismi e poliedri. Scritti di critica e antropologia delle arti*, I, Sillabe, Livorno 2001.
- Meletinskij Eleazar M., *Poetika mifa*, Nauka, Moskva 1979. Trad. it. di A. Ferrari, *Il Mito, poetica folclore e ripresa novecentesca*, Editori Riuniti, Roma 1993.

- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible – Suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris 1979.
- Merton Thomas, *Mystics and Zen Masters*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1967. Trad. it. di F. Bernardini Marzolla, *Mistici e maestri zen*, Garzanti, Milano 1991.
- Métraux Alfred, *Les Incas*, Editions du Seuil, Paris 1962. Trad. it. di M. Romano, *Gli Inca*, Einaudi, Torino 1969.
- Miller Arthur, *Death of a Salesman*, Viking Press, New York 1949. Trad. it. di G. Guerrieri, *Morte di un commesso viaggiatore*, Einaudi, Torino 1959.
- Montesinos José, *Una familia infinita de nudos representados no separables*, «Revista Math. Hisp.-Amer.», 33, 1973, pp. 32-35.
- Mora Rosa, «Juego con la búsqueda de lo imposible». *Entrevista a Mario Vargas Llosa*, «El País» (Madrid), 2 aprile 2003; accessibile alla pagina web: <http://elpais.com/diario/2003/04/02/cultura/1049234401_850215.html> (01/2013).
- Moret Xavier, *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> (01/2013).
- Moro César, *La Tortuga Ecuestre*, Ediciones Tigrondine, Lima 1957.
- , *Viaje hacia la noche*, a cura di J. Ortega, Colección Signos, Huerga y Fierro Editores, Madrid 1999.
- , *Prestigio del amor*, a cura di R. Silva-Santisteban, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002.
- , *La tortuga ecuestre. Y otros poemas en español*, a cura di A. Ferrari, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.
- , *Amour a Moro*, a cura di C. Estela, J.I. Padilla, Embajada de España en Perú/Centro Cultural de España, Lima 2003.
- Morris Robert, *Aligned with Nazca*, «Artforum», XIV, 2, 1975, pp. 26-39.
- Neruda Pablo, *Obras completas I, De "Crepusculario" a "Las uvas y el viento" 1923-1954*, Círculo/Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999.
- , *Poesie (1924-1964)*, introd., scelta e trad. di R. Paoli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1988.
- Oliverio Alberto, *The Influence of Science on the Work of Fontana*, in E. Crispolti, R. Sigilato (a cura di), *Lucio Fontana*, Electa, Milano 1988, pp. 25-32.
- Onetti Juan Carlos, *El pozo*, Ediciones Signo, Montevideo 1939.
- Ortega Julio, *Anudamientos*, in M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002, pp. 259-261.
- Ortiz-Osés Andrés, *C.G. Jung - Arquetipos y sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao 1988.
- Osserman Robert, *Poesia dell'universo. L'esplorazione matematica del cosmo*, Longanesi, Milano 1997.
- Ossio Acuña Juan M., *Las paradojas del Perú oficial: indigenismo, democracia y crisis estructural*, prologo di M. Vargas Llosa, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994.

- Oviedo José Miguel, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona 1982.
- , *Dossier Vargas Llosa*, Taurus, Lima 2007.
- Padilla José Ignacio (a cura di), *NU/DO: homenaje a j.e. eielson*, con la collab. di C. Estela, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002.
- Palermo Rosa Maria, Cusato Domenico Antonio, Iaria Domenica (a cura di), *Atti del II Convegno di Studi su testo, metodo, elaborazione elettronica* (Messina-Milazzo, 18-20 aprile 2002), Andrea Lippolis Editore, Messina 2002, pp. 33-50.
- Palma Ricardo, *Tradiciones peruanas*, 4 voll., Montaner y Simón, Barcelona 1893-1896. Si veda la scelta antologica con apparato critico *Cien tradiciones peruanas*, a cura di J.M. Oviedo, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1991.
- Panafsky Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les «arts visuels»*, Gallimard, Paris 1969.
- Paz Octavio, *Tiempo nublado*, Editorial Seix Barral, Barcelona 1983.
- Penrose Roger, *La strada che porta alla realtà. Le leggi fondamentali dell'universo*, BUR Scienza, Milano 2006.
- Pereyra Sánchez Juvenal Hugo, *Acerca de dos quipus con características numericas excepcionales*, «Bull. Inst. Fr. Etudes Andines», 25, 1996, pp. 187-202.
- Poincaré Henri, *Pourquoi l'espace a trois dimensions*, «Revue de Métaphysique et de Morale» XX, 4, 1912; e in Id., *Dernières Pensées*, Flammarion, Paris 1933, pp. 483-504.
- Prigogine Ilya, *La fine delle certezze: il tempo, il caos e le leggi della natura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Quintana Tejera Luis, *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).
- Restany Pierre, Tagliaferri Aldo, D'Aquino Alfonso, *Jorge Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1993.
- Restany Pierre, *J.E. Eielson*, Saronno Chiostro Arte, Saronno 2007.
- Reynoso Oswaldo, *En octubre no hay milagros*, Ediciones Wuaman Puma, Lima 1965.
- Ribeyro Julio Ramón, *La palabra del mudo*, Milla Batres, Lima 1973-1994 (I e II tomo, 1973; III tomo, 1977; IV tomo, 1994).
- Rilke Rainer Maria, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000.
- Salazar Bondy Sebastián, *Lima la horrible* (1964), Era, México D.F. 1968.
- Santarcangeli Paolo, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese 1984.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948. Trad. it. di L. Arano-Cogliati, A. Del Bo, O. Del Buono, J. Graziani, A. Mattioli, M. Mauri, D. Menicanti, G. Monicelli, E. Soprano, D. Tarizzo, G. Tarizzo, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 2009.

- , *L'idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971. Trad. it. di C. Tavolini, *L'idiotta della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 1977.
- Schattschneider Doris, *M. C. Escher: Visions of Symmetry*, Thames and Hudson, London 2004.
- Semerano Giovanni, *Le origini della cultura europea*, Leo S. Olschki, Firenze 1984-1994.
- Singer Isidore M., Thorpe John A., *Lezioni di topologia elementare e geometria*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.
- Sommer Doris, *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*, University Press of America, Lanham 1983.
- Sossinsky Alexei, *Nodi: genesi di una teoria matematica*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Starobinski Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève 1970.
- Tait Peter Guthrie, *On Knots: I, II and III*, «Scientific Papers», I, Cambridge UP, Cambridge 1898, pp. 273-347.
- Tamayo Vargas Augusto, *Literatura peruana*, Peisa, Lima 1992.
- Tarazona Emilio, *La poética visual de Jorge Eielson*, Drama Ediciones, Lima 2004.
- Thom René, *Local et global dans l'oeuvre d'art*, «Le Debat», 24, Gallimard, Paris 1983, pp. 73-89.
- , *L'art, lieu du conflit des formes et forces*, in J.L. Binet, J. Bernard, M. Bes-sis (a cura di), *La creation vagabonde*, Hermann, Paris 1986.
- , *Predire n'est pas expliquer*, Flammarion, Paris 1991.
- Thurston William P., Weeks Jeffrey R., *La matematica delle varietà tridimensionali*, «Le Scienze», 193, 1984, pp. 23-48.
- Tiezzi Enzo, *La bellezza e la scienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Turner John C., Van de Griend P. (a cura di), *History and Science of Knots*, World Scientific, Singapore 1996.
- Urton Gary, Brezine C.J., *Khipu Accounting in Ancient Peru*, «Science», 309, 2005, pp. 1065-1067.
- Torrente Ballester Gonzalo, *Teatro Español Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1968.
- Valerio-Holguín Fernando, *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.
- Valéry Paul, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, in Id., *Œuvres*, I, édition établie et annotée par J. Hytier, Gallimard, Paris 1957.
- Vallejo César, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima 1973.
- , *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima 1973.
- , *La fiesta de las novias en París*, in Id., *Obras completas, II*, Banco de Crédito del Perú, Lima 1997, pp. 249-252.
- , *Opera poetica completa, II: Poemi umani*, a cura di R. Paoli, A. Melis, Edizioni Goree, Siena 2008.
- Vargas Llosa Mario, *Los jefes*, Editorial Rocas, Barcelona 1959. Trad. it. di A. Morino, *I capi*, Einaudi, Torino 2003.

- , *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona 1962. Trad. it. di E. Cicogna, *La città e i cani*, Feltrinelli, Milano 1967; Einaudi, Torino 1998.
- , *La casa verde*, Seix Barral, Barcelona 1966. Trad. it. di E. Cicogna, *La casa verde*, Einaudi, Torino 1970.
- , *Los cachorros*, Lumen, Barcelona 1967. Trad. it. di A. Morino, *I cuccioli*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- , *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona 1969. Trad. it. di E. Cicogna, *Conversazione nella Cattedrale*, Feltrinelli, Milano 1971.
- , *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral/Monte Ávila, Barcelona-Caracas 1971.
- , *Pantaleón y las visitadoras*, Seix Barral, Barcelona 1973. Trad. it. di A. Morino, *Pantaleon e le visitatrici*, Einaudi, Torino 2007.
- , *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Taurus, Madrid 1975. Trad. it. di A. Morino, *L'orgia perpetua: Flaubert e Madame Bovary*, Rizzoli, Milano 1986.
- , *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona 1977. Trad. it. di A. Morino, *La zia Julia e lo scribacchino*, Einaudi, Torino 1979.
- , *Entre Sartre y Camus*, Editorial Huracán, Puerto Rico 1981. Trad. it. di M.L. Canfield, *Tra Sartre e Camus*, Libri Scheiwiller, Milano 2010.
- , *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona 1981. Trad. it. di A. Morino, *La guerra della fine del mondo*, Einaudi, Torino 2008.
- , *La lógica del terror*, «Caretas», 630, 5 gennaio 1981, pp. 34-35. Trad. it. di M.L. Canfield, A. Ciabatti, in *La logica del terrore*, Libri Scheiwiller, Milano 2012, pp. 69-73.
- , *Kathie y el hipopótamo* (include introduzione *El teatro como ficción*), Seix Barral, Barcelona 1983.
- , *Contra viento y marea*, vol. I, Seix Barral, Barcelona 1983.
- , *Historia de una Matanza*, «ABC» (Madrid), 11 agosto 1983.
- , *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona 1984. Trad. it. di A. Morino, *Storia di Mayta*, Einaudi, Torino 2002.
- , *La Chunga*, Seix Barral, Barcelona 1986. Trad. it. di E. Franco, *La Chunga*, Costa & Nolan, Genova 1987.
- , *Contra viento y marea*, vol. II, Seix Barral, Barcelona 1986.
- , *El hablador*, Seix Barral, Barcelona 1987. Trad. it. di A. Morino, *Il narratore ambulante*, Rizzoli, Milano 1989.
- , *Elogio de la madrastra*, Tusquets, Barcelona 1988. Trad. it. di A. Morino, *Elogio della matrigna*, Rizzoli, Milano 1990.
- , *La verdad de las mentiras*, Universidad Complutense, Madrid 1989; Seix Barral, Barcelona 1990. Trad. it. di A. Morino, *La verità delle menzogne: saggi sulla letteratura*, Rizzoli, Milano 1992; Libri Scheiwiller, Milano 2011.
- , *Contra viento y marea*, vol. III, Seix Barral, Barcelona 1990.
- , *El pez en el agua. Memorias*, Seix Barral, Barcelona 1993. Trad. it. di V. Martinetto, A. Morino, *Il pesce nell'acqua. Autobiografia*, Rizzoli, Milano 1994.

- , *Prólogo*, in J.M. Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial: indigenismo, democracia y crisis estructural*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994.
- , *Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona 1993. Trad. it. di A. Morino, *Il caporale Lituma sulle Ande*, Rizzoli, Milano 1995.
- , *El precio de ser moderno*, in J.M. Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial: indigenismo, democracia y crisis estructural*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994, pp. 16-17.
- , *Io, liberale impegnato*, «La Repubblica», 2 ott. 1996, accessibile alla pagina web: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/10/02/vargas-llosa-io-liberale-impegnato.html>> (12/2012).
- , *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Alfaguara, Madrid 1996.
- , *Cartas a un joven novelista*, Ariel-Planeta, Barcelona 1997. Trad. it. di G. Felici, *Lettere a un aspirante romanziere*, Einaudi, Torino 1998.
- , *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid 2000. Trad. it. di G. Felici, *La festa del Caprone*, Einaudi, Torino 2000.
- , *Los hombres-mujeres del Pacífico*, «El País» (Madrid), 4 febb. 2002; accessibile alla pagina web: <http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207_850215.html> (01/2013).
- , *Diario de Irak*, Aguilar, Buenos Aires 2003. Trad. it. di G. Felici, *La libertà selvaggia. Diario dell'Iraq*, Einaudi, Torino 2004.
- , *El paraíso en la otra esquina*, Alfaguara, Madrid 2003. Trad. it. di G. Felici, *Il paradiso è altrove*, Einaudi, Torino 2003.
- , *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y «Los Miserables»*, Alfaguara, Madrid 2004. Trad. it. di A. Ciabatti, *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e «I Miserabili»*, Libri Scheiwiller, Milano 2011.
- , *Travesuras de la niña mala*, Alfaguara, Madrid 2006. Trad. it. di G. Felici, *Avventure della ragazza cattiva*, Einaudi, Torino 2006.
- , *Obras completas. Vol. I: Narraciones y novelas (1959-1967)*, Círculo/Galaxia Gutemberg, Barcelona 2006.
- , *Obras completas. Vol. VI: Ensayos literarios I*, Círculo/Galaxia Gutemberg, Barcelona 2007.
- , *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008.
- , *Vivere e un'opera maestra*, in M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 10-11; versione originale *Vivir es una obra maestra*, ivi, p. 140.
- , *Vanessa Redgrave*, «El País» (Madrid), 2 nov. 2008, accessibile alla pagina web: <http://elpais.com/diario/2008/11/02/opinion/1225580413_850215.html> (01/2013).
- , *Viaje al corazón de las tinieblas*, «El País» (Madrid), 11 gennaio 2009, accessibile alla pagina web: <http://elpais.com/diario/2009/01/11/eps/1231658814_850215.html> (01/2013).

- , *Las mil noches y una noche*, Alfaguara, México D.F. 2009.
- , *El sueño del celta*, Alfaguara, Madrid 2010. Trad. it. di G. Felici, *Il sogno del celta*, Einaudi, Torino 2011.
- Veneziano Gabriele, *The Myth of the Beginning of Time*, «Scientific American», 290, 2004, pp. 54-65.
- Verner Lorraine, *La forme nodale dans l'art de Jorge E. Eielson, à la rencontre d'une harmonie secrète de l'univers*, in R. Barbanti, L. Boi (a cura di), *Le dinamiche della bellezza. Pensieri e percorsi estetici, scientifici e filosofici*, Raffaelli Editore, Rimini 2005, pp. 93-130.
- Villa Emilio, *Eielson*, «Arti visive», 8-9, 1954.
- Wachtel Nathan, *Dieux et vampires. Retour a Chipaya*, Editions du Seuil, Paris 1992. Trad. it. di F. Sessi, *Dèi e vampiri*, Einaudi, Torino 1993.
- Watnicki Echeverría Ellen, *La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa*, tesi di dottorato, Universidad Complutense, Madrid 1993.
- Weeks Jeffrey, *The Shape of Space*, Marcel Dekker, New York 1985.
- Wilczek Frank, *La musica del vuoto. Indagine sulla natura della materia*, Di Renzo Editore, Roma 2007.
- Zukav Gary, *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics*, William Morrow, New York 1979. Trad. it. di M. Patti, *La danza dei maestri wu li*, Corbaccio, Milano 1995.



Fig. 1. Jorge E. Eielson a Firenze, 1952, ritratto inedito. Archivio Centro Eielson. /
Jorge E. Eielson en Florencia, 1952, retrato inédito. Archivo Centro Eielson.

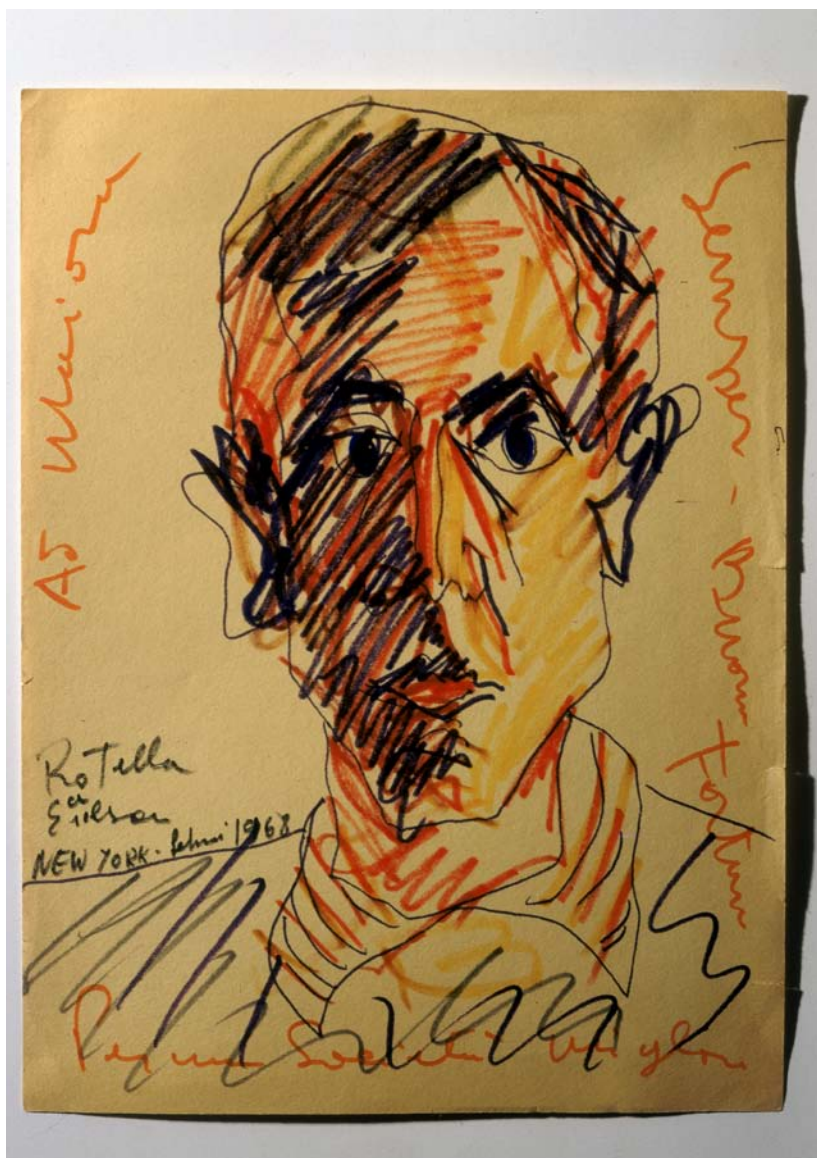


Fig. 2. Ritratto di J.E. Eielson fatto da Mimmo Rotella nell'Hotel Chelsea di New York, 1968. / Retrato de J.E. Eielson hecho por Mimmo Rotella en el Hotel Chelsea de Nueva York, 1968.

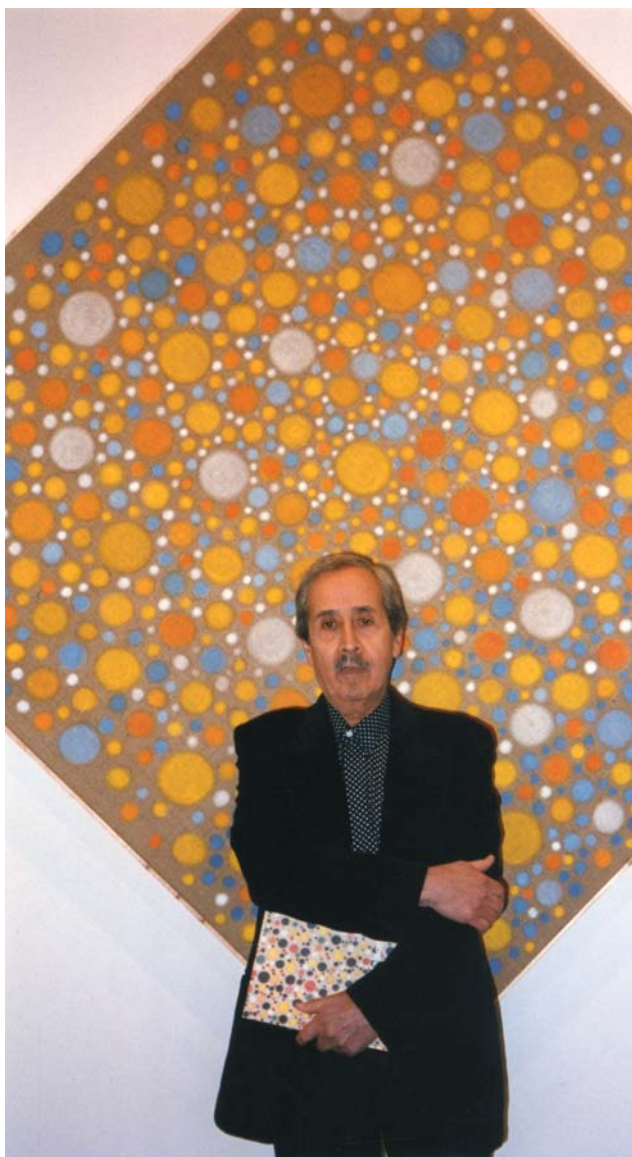


Fig. 3. J.E. Eielson davanti a un suo dipinto, *Orione*, 1991 (dalla serie delle “Costellazioni”, acrilico su tela, cm 180 x180); foto scattata durante l’inaugurazione della mostra della Galleria Lorenzelli di Milano, il 15 gennaio 1998. Archivio Centro Eielson. / J.E. Eielson delante de un cuadro suyo, *Orión*, 1991 (de la serie de las “Constelaciones”, acrílico sobre tela, cm 180 x180); foto sacada durante la inauguración de la exposición en la Galería Lorenzelli de Milán, el 15 de enero de 1998. Archivo Centro Eielson.

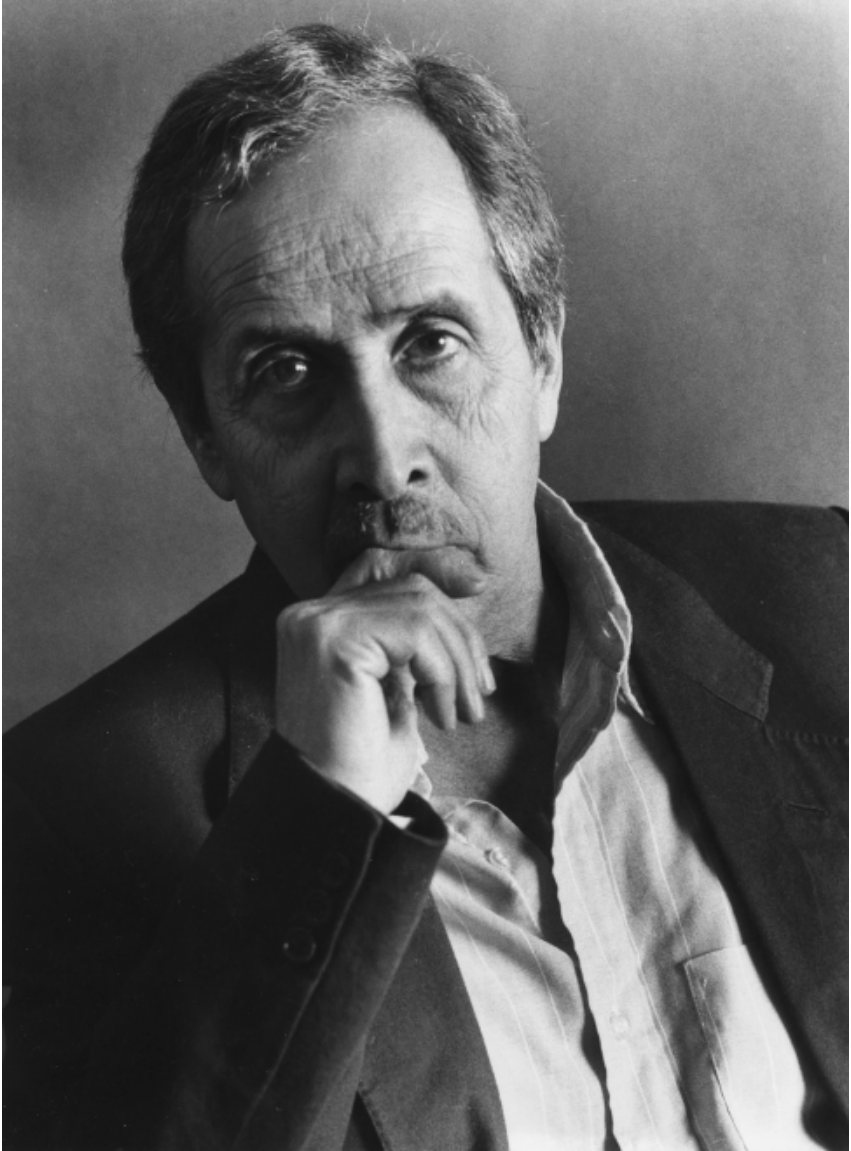


Fig. 4. J.E. Eielson, foto di Maria Mulas, Milano 2001. / J.E. Eielson, foto de Maria Mulas, Milán 2001.



Fig. 5. M. Canfield e J.E. Eielson a Firenze celebrando l'arrivo dell'anno 2000 con la bottiglia di "latte cosmico" dipinta dall'artista (della serie *Oggetti cosmici*). Archivio Centro Eielson. / M. Canfield y J.E. Eielson en Florencia celebrando la llegada del año 2000 con la botella de "leche cósmica" pintada por el artista (de la serie *Objetos cósmicos*). Archivio Centro Eielson.

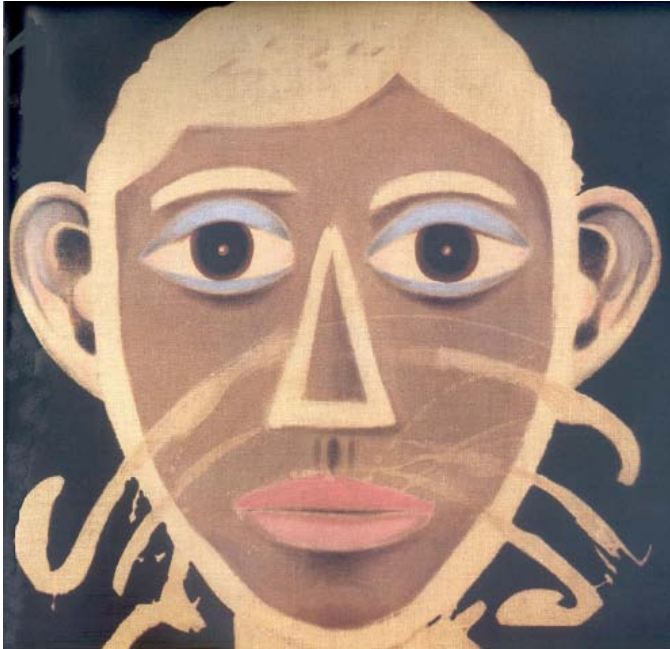


Fig. 6. J.E. Eielson, *autoritratto*, 1984. Archivio Centro Eielson. / J.E. Eielson, *autorretrato*, 1984. Archivio Centro Eielson.



Fig. 7. J.E. Eielson e Michele Mulas nel giardino della loro casa a Barisardo (Sardegna), agosto 1998. Archivio Centro Eielson. / J.E. Eielson y Michele Mulas en el jardín de la casa de Barisardo (Cerdeña), agosto de 1998. Archivio Centro Eielson.



Fig. 8. Mario e Patricia Vargas Llosa, 1967. Archivio di famiglia (come tutte le foto successive: figure 9-15). / Mario y Patricia Vargas Llosa, 1967. Archivo familiar (como todas las fotos sucesivas: figuras 9-15).



Fig. 9. Mario Vargas Llosa, Evgenij Evtusenko e José Miguel Oviedo presso la University of Pennsylvania, Philadelphia, febbraio 1991. / Mario Vargas Llosa, Yevgueny Yevtushenko y José Miguel Oviedo en la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, febrero de 1991.



Fig. 10. José Miguel Oviedo, Mario Vargas Llosa, Martha de Oviedo, Mercedes García Márquez, Gabriel García Márquez all'aeroporto Jorge Chávez di Lima, 11 settembre 1967 (giorno in cui è nato Gonzalo Vargas Llosa). / José Miguel Oviedo, Mario Vargas Llosa, Martha de Oviedo, Mercedes García Márquez, Gabriel García Márquez en el aeropuerto Jorge Chávez de Lima, el 11 de septiembre de 1967 (día en que nació Gonzalo Vargas Llosa).



Fig. 11. Mario e Patricia Vargas Llosa a Stoccolma il 20 dicembre 2010, per la consegna del Premio Nobel. / Mario y Patricia Vargas Llosa en Estocolmo el 20 de diciembre de 2010, para la entrega del Premio Nobel.



Fig. 12. Ritratto di Mario Vargas Llosa nella sua casa di Barranco, a Lima, davanti a un dipinto di Fernando de Szyszlo, “Camino a Mendieta”, 2006. Foto di Fiorella Battistini. / Retrato de Mario en su casa de Barranco, Lima, delante de un cuadro de Szyszlo, “Camino a Mendieta”, 2006. Foto de Fiorella Battistini.



Fig. 13. Fernando de Szyszlo (Gody) e Mario Vargas Llosa con Ramón Mujica Pinilla, Direttore della Biblioteca Nazionale del Perù (di spalle), presso la Biblioteca Nazionale, Lima, 26 novembre 2012. Foto di Sergio Urday. / Fernando de Szyszlo (Gody) y Mario Vargas Llosa con Ramón Mujica Pinilla, Director de la Biblioteca Nacional del Perú (de espaldas), en la sede de la Biblioteca Nacional, Lima, 26 de noviembre de 2012. Foto de Sergio Urday.



Fig. 14. Gonzalo, Patricia, Mario, Morgana y Alvaro Vargas Llosa a Stoccolma, il 20 dicembre 2010, per la consegna del Premio Nobel di Letteratura. Foto di Daniel Mordzinski. / Gonzalo, Patricia, Mario, Morgana y Alvaro Vargas Llosa en Estocolmo, el 20 de diciembre de 2010, para la entrega del Premio Nobel de Literatura. Foto de Daniel Mordzinski.



Fig. 15. Martha Canfield e Mario Vargas Llosa a Viareggio, in occasione di un omaggio allo scrittore e dell'assegnazione del Premio Viareggio Internazionale, agosto 2010. / Martha Canfield y Mario Vargas Llosa en Viareggio, en la jornada de homenaje al escritor por la asignación del Premio Viareggio Internazionale, agosto de 2010.

Sección española

DOS PERUANOS ILUSTRES FRENTE A FRENTE

Martha L. Canfield
Universidad di Florencia

El 8 de marzo del 2006, después de expresar sus últimos deseos y recomendaciones con extraordinaria lucidez, serenidad y generosidad para con sus amigos y conocidos, Jorge Eduardo Eielson cerró los ojos para siempre. Para mí, que había estado a su lado en los últimos meses de su larga enfermedad, fue al mismo tiempo un gran dolor y una maravillosa lección de vitalidad – no es una paradoja – y de profunda espiritualidad. Algunos meses después, realizando lo que habíamos planeado juntos, se creó el Centro de Estudios que lleva su nombre, oficialmente constituido el 6 de septiembre del 2006. Las actividades del Centro debían dedicarse a difundir, en primer lugar, su obra artística y literaria, así como la de su compañero, el pintor sardo Michele Mulas; y en segundo lugar, la cultura latinoamericana y sus vínculos con Italia y con Europa en general. La creación de un centro semejante contó inmediatamente con el apoyo de algunas importantes personalidades y entes culturales: la Universidad de Florencia, en especial en la persona del vice-rector, el Prof. Sergio Givone, y la Biblioteca de Humanidades de la misma Universidad, a través de su directora, la Dra. Floriana Tagliabue; la municipalidad de Florencia y el entonces Asesor del Municipio, Eugenio Giani; el entonces Embajador de la República del Perú, Carlos Roca Cáceres; los expertos de arte contemporánea y precolombina, profs. Aldo Tagliaferri y Antonio Aimi; el prof. Luciano Boi, filósofo de la ciencia y estudioso de la obra eielsoniana; el artista peruano Fernando de Szyszlo; el escultor Mario Vargas Llosa.

En el primer encuentro con este último, dedicado a definir algunas características del Centro y las primeras actividades, la disponibilidad del futuro Premio Nóbel fue total, iluminante y generosa. Y juntos decidimos lanzar el Centro con un evento muy especial: una muestra de Eielson artista, que iba a ser la primera en Florencia, y un convenio dedicado a la obra de ambos, Eielson y Vargas Llosa. Personalmente he considerado siempre muy emblemática la confrontación entre estas dos personalidades, ambas sumamente vinculadas a las raíces de su patria, el Perú, ambas muy atentas al análisis social, histórico y político de esa compleja nación, y ambas fascinadas por las culturas originarias, la incaica y las varias preincaicas; siendo ambos, sin embargo, al mismo tiempo, verdaderos cosmopolitas, ciudadanos del mundo, atraídos por los movimientos culturales europeos, además de los americanos, y protagonistas en primera persona de



cambios radicales en la evolución literaria y artística de la segunda mitad del siglo XX. Recordemos que el primer trabajo de Eielson relativo a las culturas precolombinas es una pequeña escultura – hoy perteneciente a la colección privada de Fernando de Szyszlo – hecha en madera tallada y quemada, intitulada *La puerta de la noche*, realizada en 1948, o sea el año en que Eielson deja el Perú para siempre, escultura que el autor mismo ha definido como un homenaje a la Puerta del Sol, monumento de una importante cultura preincaica, la tiahuanaca, que se desarrolló en la zona del lago Titicaca, entre Perú y Bolivia, desde el año 200 al año 1000 d.C. Más tarde, ya en Europa, Eielson comenzó a desarrollar por lo menos dos series de obras que remiten, ellas también, a las culturas precolombinas del Perú: la serie de pinturas abstractas intituladas *El paisaje infinito de la costa del Perú*, realizadas a partir de 1961 con mezclas de arenas procedentes de la costa de Lima que él mismo había traído consigo sin tener aún un proyecto definido, y la serie de esculturas en tela, tensiones, tallas en madera y pinturas representando nudos que él llamaba *quipus*, como específica referencia a los objetos característicos del sistema de contabilidad de los incas. Más tarde los nudos se volverán la cifra característica del arte de Eielson y aparecerán continuamente bajo distintas formas en su obra artística y por fin también en su obra literaria. El ambiente social y político del Perú, de la costa y en parte de la Amazonia, resulta en cambio tema presente en sus dos novelas: *El cuerpo de Giulia* (1971) y *Primera muerte de María* (2002).

Por su parte Vargas Llosa, doce años menor que Eielson, empieza su narrativa concentrándose precisamente en el ambiente social de Lima, las distintas clases sociales, la represión, la violencia política. Ya los primeros cuentos publicados en *Los jefes* (1959) reflejan la vida de las clases populares en la capital y la psicología de los grupos de jóvenes organizados en bandas con sus propias reglas de comportamiento, en general en el umbral entre legalidad y delincuencia. Su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963), con la que obtiene en seguida un gran prestigio al menos en ámbito americano, describe con gran eficacia y dramaticidad la vida dentro del colegio militar limeño Leoncio Prado, donde es posible apreciar las varias clases sociales que constituyen el conjunto de la población peruana, como si fuera un microcosmos que refleja exactamente el macrocosmos nacional. En la segunda novela, *La casa verde* (1966, Premio Rómulo Gallegos 1967), sitúa la acción en Piura y cuenta los conflictos sociales en esta zona marginal del Perú, que él había conocido bien porque allí había vivido primero con su madre y su abuelo, y en 1952 con su tío Luis Llosa, mientras cursaba el último año de la enseñanza superior en el colegio San Miguel de Piura. Con la tercera novela, *Conversación en la Catedral* (1969), afronta el tema de la dictadura de Manuel A. Odría en el Perú (1948-1956) y la violenta represión, además de la corrupción que afecta todas las clases sociales. Es evidente, entonces, que también los comienzos literarios de Vargas Llosa, no obstante sus apasionadas lecturas de narradores franceses y norteamericanos, están vinculados a la historia y a la configuración

política y social de su propio país. Y luego, si vamos aún más atrás en el tiempo, veremos que también él, como Eielson, había experimentado desde muy joven la fascinación por el pasado prehispánico de su país, y el interés por lo que fue el drama de la Conquista: en efecto, su iniciación literaria se produjo cuando tenía apenas 16 años, con la puesta en escena de una obra teatral en Piura, donde entonces vivía, intitulada *La huida del Inca*.

A partir de estas obras iniciales, donde las temáticas de ambos escritores están, como hemos visto, decididamente vinculadas a las raíces peruanas, ellos cambian y abren sus horizontes a otras realidades. Hay que subrayar que, más allá de los temas locales, ambos han demostrado en esas primeras obras una gran familiaridad con las técnicas artísticas y narrativas más nuevas y que ambos han querido experimentarlas en sus propias estructuras narrativas (sobre todo Vargas Llosa) y artísticas (sobre todo Eielson). De Vargas Llosa recordemos que en un cierto momento transfiere sus intereses al Brasil para contar, en su novela *La guerra del fin del mundo* (1981), un evento histórico de finales del siglo XIX, la guerra de Canudos, que involucró diecisiete estados brasileños; más tarde, en *La fiesta del Chivo* (2000), recrea la situación de la República Dominicana bajo la despiadada dictadura de Trujillo, llamado en efecto el “Chivo” por sus desafueros sexuales; y esta tendencia a buscar los temas de sus novelas, ya no en su país, sino en cualquier parte del mundo, continúa hasta su última obra narrativa, *El sueño del celta* (2010). Aquí se reconstruye la compleja historia de Roger Casement, cónsul británico nacido en Irlanda, famoso por haber denunciado con coraje los abusos y las atrocidades del sistema colonial impuesto en el Congo belga.

«De las raíces al compromiso cosmopolita»: éstas son las motivaciones del título escogido; y la razón por la que hemos considerado el Perú, tierra de origen y primer entorno elegido por nuestros autores, como una verdadera frontera plural y abierta al mundo y a los acontecimientos culturales mundiales.

Siguiendo las indicaciones de la agenda de Vargas Llosa – siempre saturada – encontramos como momento ideal para nuestro convenio los días 26-27-28 de noviembre del 2008 y para la inauguración de la muestra eielsoniana el 29. Y así de hecho se hizo. La muestra fue inaugurada por Vargas Llosa y luego se mantuvo abierta durante todo el mes de diciembre y la primera semana de enero del 2009.

El convenio, en el cual nació la idea de este volume, fue abierto con una entrevista pública a Mario Vargas Llosa hecha por José Miguel Oviedo, estudioso y amigo del escritor desde la época en que eran compañeros de liceo. En las siguientes sesiones se presentaron ponencias que focalizaron aspectos particulares de la obra de Eielson, aspectos particulares de la obra de Vargas Llosa y algunos estudios de confrontación entre ambos. Del primero fue estudiada su poética, como se ve en las intervenciones de Chiappini, Melis y Tagliaferri; las relaciones entre arte y ciencia, como hizo Boi; y los vínculos temáticos y estilísticos entre su obra escrita y su obra visual, como hice yo misma y, mediante un sugestivo trabajo en

video, Antonella Ciabatti. Con respecto a Vargas Llosa se ha tratado de considerar los varios géneros literarios cultivados por él con la misma intensidad y eficacia: el teatro (Cusato), el ensayo (Canfield) y la narrativa, esta última mediante algunas claves de lectura, como la recreación de los mitos clásicos y precolombinos (Rocco), el testimonio histórico y la perspectiva femenina (De Sarlo) y la relación entre ficción narrativa y verdad histórica (Febles). Por fin, la tercera parte de las ponencias, formada por estudios comparados entre ambos autores, estuvo constituida por trabajos que pusieron en relación la visión de la capital peruana proporcionada por cada uno de los autores en sus respectivas obras (Minardi) y la relación entre palabra creada y espacio representado (Marcheschi).

Distintas dificultades nos han obligado a postergar varias veces la publicación de este libro. Agradecemos por tanto la actual oportunidad proporcionada por la nueva colección de nuestro departamento de Lenguas Literaturas y Culturas Comparadas, y por la directora editorial, Prof. Beatrice Töttösy.

I

Teatro, narrativa y modelos clásicos
en la obra de Mario Vargas Llosa

VIVIR, CONTAR, RECREAR LA REALIDAD:
COLOQUIO CON M. VARGAS LLOSA*

José Miguel Oviedo

Universidad de Pennsylvania

JMO: Mario, para empezar me gustaría preguntarte algo sobre la obra de Eielson desde tu punto de vista y sobre tu relación con él: ¿le conociste en Lima o en Europa? ¿llegaron a ser amigos?

MVLL: Antes de contestarle a José Miguel, quiero agradecerle a Martha Canfield por su iluminación al haber organizado este coloquio, por todos los esfuerzos que ha desplegado para crear la Fundación Jorge Eduardo Eielson y para que este país al que Eielson estuvo tan vinculado le rindiera el homenaje que se merecía. Y quiero agradecer al embajador Roca Cáceres por sus palabras, aunque José Miguel Oviedo nos ha recordado hoy que somos viejísimos. José Miguel y yo fuimos compañeros de colegio en La Salle e incluso nos sentamos en la misma carpeta. Un día, revisando papeles viejos en mi casa, me encontré con un dibujo de José Miguel de una reina de belleza, Ana María Álvarez Calderón, que fue Miss Perú o Miss Lima¹, con una dedicatoria que decía «A Mario, mi compañerito de carpeta, José Miguel Oviedo» [ríe]. ¡La prehistoria del crítico, José Miguel!

Ahora, tu pregunta: no conocí a Eielson antes de su partida de Lima, y en realidad lo conocí muy poco: le vi un par de veces en mi vida y no tuve nunca una conversación larga con él, que desde luego me hubiera gustado mucho tener. Lo conocí indirectamente porque él perteneció a una generación importantísima del Perú², una generación de poetas – aunque también formaba parte de ella un pintor – una generación que tuvo una influencia enorme en la modernización de la literatura del país, esta generación a la que pertenecían Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Javier Sologuren, un poeta menos conocido que ellos pero no menos interesante, Raúl Deustua, y un pintor, Fernando de Szyszlo. Todos ellos con la excepción de Eielson fueron muy amigos míos, a pesar de que eran bastante mayores que yo, y a través de ellos me llegaron muchas anécdotas sobre Eielson, que ya estaba viviendo en Europa. Él vino a Europa muy joven, pero todos ellos le tenían una gran devoción, un gran cariño, particularmente Fernando de Szyszlo. Con Szyszlo, además de formar parte de la misma generación, Eielson compartía la afición por el arte y sobre todo por el arte prehispánico: los dos se interesaron muchísimo por las culturas prehispánicas peruanas y ambos fueron desde muy jóvenes, como cuenta Szyszlo en un texto precioso que aparece en el catálogo de la exposición de Eielson aquí en Florencia³, coleccionistas precoces de arte antiguo pe-



ruano. Yo conocí a Eielson por lecturas: lo leí cuando era muy joven y siempre le tuve una gran admiración. Recuerdo mucho haber leído en casa de un historiador con el que yo trabajaba una pequeña publicación (las publicaciones por aquel entonces eran casi familiares, unas publicaciones muy pequeñas, que tenían muy escasa circulación), un poema precioso de Eielson joven que se llama *Canción y muerte de Rolando* (1959)⁴, que es una recreación del famoso poema *La Chanson de Roland*, un poema que es muy hermoso y al mismo tiempo es una especie de manifiesto: Eielson y los demás poetas de su generación comenzaron a escribir en una época en que en Perú y en América Latina en general prevalecía una visión muy costumbrista, regionalista, no sólo de la poesía, sino también de la cultura, una cultura con la que este grupo de poetas se manifestaba muy críticamente, y por esto los acusaban de hedonismo, de hacer una literatura 'artepurista'. Creo que este extraordinario poema en prosa de Eielson es una especie de manifiesto porque representó una manera de identificarse con la tradición occidental más antigua, la épica caballeresca medieval; su recreación vincula y al mismo tiempo identifica al Perú con esta tradición, que la literatura indigenista, costumbrista, regionalista, rechazaba.

Desde entonces tuve mucho interés por la poesía de Eielson y lo seguí leyendo, y como digo lo conocí hasta en un par de ocasiones, pero de una manera más bien superficial, social; nunca tuve la conversación que hubiera querido tener con él.

JMO: Yo también lo conocí tardíamente en Europa, y no aspiro a contar-me como un amigo cercano suyo, pero sí nos tratamos con cierta intensidad. Entre el final de los años Ochenta y los Noventa coincidimos en muchísimas ocasiones; hablamos de muchas cosas, y yo fui descubriendo qué tipo de hombre era Eielson: un hombre con una curiosidad voraz por todo, desde la ciencia al budismo, al arte de vanguardia y sobre todo, como tú lo has recordado ahora, al arte primitivo, al arte precolombino del antiguo Perú de cual fue un conocedor exquisito. Nunca me olvidaré de una visita que hicimos juntos en Venecia a una enorme exposición de arte maya en la que él me guió, porque apreciaba cosas que yo de alguna manera podría haber pasado por encima: no los grandes monumentos, los monolitos maya, sino las pequeñas joyas, los pequeños adornos, los collares, estas cosas diminutas que él apreciaba con una finura de espíritu increíble. Guardo una memoria muy afectuosa por él y una enorme admiración por su personal esfuerzo.

Aunque este diálogo lo hemos tenido en diferentes partes del mundo, en Nueva York, en Lima, en Madrid, en Ginebra, siempre se me ha escapado, no sé por qué, la oportunidad de preguntarte algo por lo cual tengo una enorme curiosidad. Tú has escrito casi una veintena de novelas, pero tu primer libro fue Los jefes del año 1959, publicado en España: así que tú comenzaste oficialmente tu carrera, tu vida de narrador, con un libro de cuentos; y sin embargo, nunca has vuelto a publicar cuentos. Creo que algunos críticos han considerado que los relatos que se intercalan con la historia de Pedro Camacho en La tía Julia y el escribidor (1977) podrían

ser cuentos con cierta autonomía, pero en mi opinión es un poco forzar los términos: en realidad no has escrito otros cuentos. Mi pregunta es ésta: sabiendo como todo el mundo que eres un escritor que ama las construcciones complejas, la vastedad del mundo, la hondura, el calado profundo del género del cuento (por cierto, acabas de publicar un libro sobre Onetti⁵ que es un cuentista extraordinario, y en este libro lo dices), conociendo entonces tu admiración para el género del cuento, ¿por qué no has vuelto a escribir y publicar cuentos?

MVLL: Unas veces tuve la tentación de escribir cuentos... pero los cuentos se me volvieron novelas. Me ocurrió por ejemplo con *Pantaleón y las visitadoras* (1973): iba a ser un relato, un cuento largo, lo que los franceses llaman una *nouvelle*, pero al final terminó siendo una novela. En algunas novelas sí he incorporado textos que tienen una autonomía y podrían llamarse cuentos, una desde luego es *La tía Julia*, y lo mismo ocurre en un texto que es una novela sobre cuentos, *El hablador* (1987). *El hablador* es una novela que está hecha en buena parte a base de los cuentos que este hablador primitivo cuenta en una comunidad amazónica, la comunidad machiguenga. Allí sí hay relatos que son recreaciones de leyendas y mitos machiguengas que recopilaron no tanto los antropólogos, sino los misioneros dominicos.

JMO: Pero son cuentos corales, básicamente ...

MVLL: Bueno, convertidos en cuentos literarios, recreados... pero la razón ha sido básicamente ésta: cuando he tenido la idea de un cuento y he comenzado a escribir, generalmente este cuento crecía, se desarrollaba, se multiplicaba y se convertía en una novela.

Quisiera hacer una pequeña corrección: en realidad el primer género que yo cultivé no fue el cuento sino el teatro: mi primera gran afición literaria fue el teatro, y siempre digo que si en la Lima de los años Cincuenta hubiera habido un movimiento teatral más o menos importante, probablemente yo hubiera sido dramaturgo antes que novelista. Recuerdo que estaba en el colegio, no sé en qué año, tercero o cuarto de media, cuando llegó a Lima una compañía argentina que dirigía Francisco Petrone y montó una obra de teatro que a mí me causó una inmensa impresión, la *Muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller. Recuerdo el espectáculo en el Teatro Segura⁶: la historia se contaba con la libertad y la diversidad de perspectiva que sólo había visto en las novelas modernas. Me pareció un género enormemente estimulante, y la primera cosa que escribí a raíz de esta impresión fue una obrita de teatro que se llamó *La huida del Inca* (1952), y estoy seguro que si hubiera habido en estos años en Lima la posibilidad para un escritor de teatro de ver sus obras representadas, seguramente hubiera sido sobre todo un dramaturgo. Sin embargo, todavía la vida teatral en Lima era muy reducida, casi inexistente, salvo cuando pasaban estas compañías extranjeras, generalmente argentinas, algunas españolas también. Había una Escuela Nacional de Arte Escénico, pero tenía una existencia esporádica: escribir teatro así era una enorme frustración,

y creo que esto inconscientemente me fue empujando más hacia el relato. Todos los escritores peruanos comenzaron siendo cuentistas, pues los cuentos se podían publicar en revistas y en periódicos; en esta época era muy difícil que le publicaran a uno una novela, había pocas editoriales, y además los editores desconfiaban de los autores latinoamericanos porque no tenían un público – felizmente en este campo ha habido un progreso considerable desde entonces.

JMO: Permíteme una observación: yo me refería a obras tuyas publicadas, a tu primer libro; de hecho antes de La huida del Inca escribiste poesía. Pero es interesante que hayamos enfocado el tema del teatro – además el primer acto público del encuentro del 2008 ha sido la representación de La Chunga (1986). Me gustaría que tratáramos el tema del teatro, de tu relación con el teatro, que ha ido creciendo después de un larguísimo paréntesis, después de este remoto texto La huida del Inca: a partir de los años Setenta surgió en ti un marcado interés por cultivar el género teatral, cada vez con mayor intensidad, e incluso has llegado a hacer algo que nadie pensaba que hubieras podido [MVLL: ...tal vez...]: convertirte en actor, ya que en La verdad de las mentiras (1990), en Odiseo y Penélope (2007) y en Las mil noches y una noche (2009) tú estás en escena junto con Aitana Sánchez Gijón, actriz española muy conocida. Hay en ti un marcado interés por el teatro, por crear teatro, que ahora está complementando tu obra narrativa, y hay un cruce, un deslizamiento constante de temas personales: el caso de La Chunga es un ejemplo – La Chunga viene de La casa verde. Además, hace unas semanas leí un magnífico artículo tuyo en «El País» sobre Vanessa Redgrave⁷, actriz a la que viste en Londres en un monólogo basado en una obra de Joan Didion. En este artículo celebras la espléndida interpretación de Vanessa Redgrave, y dices algo no por primera vez, pero lo subrayas de una manera muy intensa y clara: tú, que eres un novelista con gran experiencia y que hasta has sido un defensor del género novelístico cuando nos repetían que la novela había muerto o estaba desapareciendo, subrayas la importancia del teatro y la enorme trascendencia que tiene el teatro porque el teatro transforma un texto, lo hace vivo ante nuestros ojos. La novela es siempre una experiencia solitaria, la de crearla y la de leerla (difícilmente se reúne un grupo de personas para leer una novela), pero en cambio reunirse es una de las consecuencias de ver una obra de teatro. Esto crea inmediatez. Hay una pregunta muy curiosa que ciertos críticos literarios se hacen cuando se acercan a una obra de teatro: ¿es el teatro literatura? Algunos piensan que es un género, una cosa totalmente distinta. Yo no apoyo esta teoría, pero sí digo que el teatro es una clase especial de literatura porque es una literatura activa, que se actúa, que tiene una presencia física: los personajes se corporizan entre nosotros, están allí delante de nosotros. Y además es una literatura que necesita el recurso de otros medios que no son literarios, una dirección, una escenografía, actores, etc. Entonces quería provocarte una reflexión sobre él, tu relación actual con el teatro, y la diferencia o coincidencia que encuentras como creador de ambos géneros, novela y teatro.

MVLL: Es una pregunta muy pertinente, que abre además un abanico muy amplio de temas. Hay un teatro que no es literatura, sí, es verdad: hay un teatro que es sólo espectáculo. En los años Setenta vivimos la moda de los *happenings*: los *happenings* no se podían llamar literatura, eran un teatro sin texto, basado en la improvisación; aunque sí era ficción, no era literatura, no era una ficción creada con palabras. Personalmente prefiero un teatro que tenga un texto más rico, pero el teatro no es nunca sólo literatura: incluso en los mejores casos, en los que la obra tiene el soporte de un texto rico, creativo, ese texto por sí solo no basta para hacer un buen teatro. El teatro es un espectáculo compartido, en el que el autor es sólo un ingrediente de un mecanismo complejo donde conviven papeles tan importantes como el del autor, del director, de los actores, incluso toda la infraestructura técnica, la iluminación, el sonido, el vestuario ... : todo eso hace que este arte de composición que es el teatro sea, además de literatura, espectáculo. Ahora, ¿qué es lo que tiene de fascinante el teatro para un escritor de ficción? Que el teatro es la ficción viva. El teatro es una manera de vivir la ficción: un actor sobre el escenario se traslada a un mundo de imaginación, a un mundo creado con palabras, y durante el tiempo que dure el espectáculo deja de ser lo que era para ser un personaje de ficción. Vive la ficción: durante dos horas sale de sí mismo y se encarna en un personaje que los novelistas crean a base de palabras e imaginación pero que hacen vivir sólo indirectamente, a través de su sensibilidad y de su propia imaginación. En el teatro no: en el teatro la ficción se vive de verdad, y durante el tiempo que dura el espectáculo los actores son personajes de ficción encarnados. Allí se vive, y esta ficción es la que más se acerca a lo que es la vida de verdad, no la vida imaginada, la vida inventada, porque esta ficción tiene, como la vida, la precariedad, la consistencia que da el hecho de que estos personajes estén encarnados en seres vivos, que hablan, respiran, sufren o gozan como los seres de verdad. Vivir la ficción, para quien se ha pasado la vida creando ficciones, es una experiencia única, una experiencia impagable.

De verdad que yo no creí jamás que lo haría, que me subiría a un escenario. Ocurrió por culpa de Italia, dicho sea de paso: vine hace algunos años a Turín por unas semanas, invitado por Alessandro Baricco. Como ustedes saben él tiene allí una academia muy particular, la Accademia Holden, en homenaje a Salinger, al personaje de *The Catcher in the Rye* (1951). Es una academia donde se pueden estudiar todas las formas posibles de la narración, para muchachos y muchachas con vocación de novelistas, de cuentistas, de guionistas de cine, de radio, de televisión. Es una escuela muy libre, no es una institución universitaria, disciplinada, rígida, ni mucho menos, y Baricco invita a escritores de distintos géneros a dar charlas. Entonces allí, bueno, no vi, pero me enteré de que Baricco montaba de tanto en tanto unos espectáculos en gira por Italia que quizás algunos de ustedes han visto⁸, unos espectáculos en los que él seleccionaba textos narrativos y los leía comentándolos generalmente con una actriz e intercálndolos con números musicales. Vi este espectáculo en un video que

él me regaló, y me pareció interesantísimo lo que hacía, la manera como él enriquecía estos textos representándolos, comentándolos, y vi el enorme interés con que se seguían estas representaciones. Este video me dio la idea de hacer una cosa parecida: se me ocurrió contarle la historia a un amigo mío de España que es una fuerza de la naturaleza, y él de pronto se movió, convenció a la Municipalidad de Barcelona, que con motivo de los cuatrocientos años de la primera parte del *Quijote* (1605) había organizado un año dedicado al libro, de que debería auspiciar un espectáculo de esas características. Entonces me encontré de la noche a la mañana con que estas vagas ideas se podían realizar. Para las escenificaciones había pensado en Aitana Sánchez Gijón, porque es una magnífica actriz y además una persona extremadamente culta, con una gran afición por la literatura. Se lo propusimos y ella aceptó, así que de pronto me había embarcado en esta aventura. Al final resultó algo muy distinto. Yo había pensado hacer lo que había hecho Baricco aquí en Italia, que eran lecturas comentadas. Pero el director de teatro que me impuso la Municipalidad de Barcelona para montar el espectáculo, un director catalán muy conocido, me dijo: «Esto no va a funcionar jamás en España. La gente se va a aburrir mortalmente si ustedes durante dos horas les leen textos. Esto no está hecho para la mentalidad y la sensibilidad del público español». Y entonces me dijo, «Vamos a cambiar la idea del espectáculo: aunque sé que el espectáculo es fundamentalmente contado e interpretado. Se montan pequeños textos, como pequeñas ilustraciones, y los dos actores los cuentan e interpretan escenas de los cuentos que cuentan». Y fue de esta manera, aunque yo me convertí más que en un actor, en un contador de cuento sobre el escenario. La experiencia fue realmente extraordinaria para mí: elegí a cinco poetas que me gustaban mucho, de distintas épocas, de distintas lenguas, y lo trabajamos. Fue en primer lugar una experiencia muy instructiva: descubrí que actuar no tiene nada que ver con hablar en público. Dar conferencias, pronunciar discursos, es algo absolutamente distinto a transformarse en un personaje de ficción, dejar de ser lo que uno es y convertirse en otro durante el periodo que dura la función. El espectáculo funcionó bastante bien, estuvimos en Barcelona, en Madrid, en México, y eso me animó a escribir una obra que fuera ya directamente contada a base de cuentos, una adaptación de la *Odisea* de Homero, y luego una adaptación de *Las mil y una noches*, que es un libro sobre los cuentos, sobre el cuento. O sea, que el gran responsable de que yo subiera al escenario fue Alessandro Baricco. Él fue a ver la obra en Guadalajara, en México, y después me dijo, «Pero, ¿tú dices que esto está inspirado en el espectáculo mío? ¡Esto es mentira, no tiene absolutamente nada que ver, son dos cosas totalmente diferentes!».

JMO: Es sumamente interesante subrayar que este espectáculo escénico con textos ajenos que Mario lee, comenta, glosa y que luego interpreta en una especie de intercambio en escena con Aitana, tiene el mismo título de un libro de ensayo, La verdad de las mentiras, lo cual me conduce a una pregunta más. Hemos hablado de ti conectando novela y cuento, luego he-

mos conectado teatro y narración, y al mismo tiempo ensayo, porque La verdad de las mentiras es un libro de ensayo. Eso me sugiere la oportunidad de comentar contigo una faceta, o más bien, un cambio que creo haber notado en tu obra narrativa en las últimas décadas, diríamos a partir de Historia de Mayta, aunque hay una especie de antecedente que puede darse en La tía Julia y el escribidor. En esta novela tú rompes un pacto que habías establecido con el lector desde el comienzo: el pacto de la objetividad. Tú no estás en tus novelas: tus personajes viven aventuras complejíssimas, variadas, de diferentes tonos, pero tú te mantienes al margen, te limpias las manos y dejas que ellos actúen. Y esta objetividad es una forma de imparcialidad. Sin embargo, en Historia de Mayta (1984) se nota un cambio muy interesante: en esta novela tú autocuestionas tu propio novelar. La novela empieza a ser una cuestión que el texto narrativo plantea. Tu realismo, tu 'básico realismo' del comienzo, empieza no a desaparecer, pero sí a convertirse en una cuestión que tú examinas. Se puede decir que tu lenguaje narrativo, tu lenguaje novelístico empieza a acercarse al lenguaje del ensayo, porque te planteas cuestiones, y no solamente la del novelar: por ejemplo, en Los cuadernos de don Rigoberto (1997) hay una serie de cuestiones que tienen que ver con el arte, y todavía más en Elogio de la madrastra (1988), hay ciertos capítulos que son como comentarios a pinturas concretas, viejos maestros o autores modernos como Bacon o como el ya citado artista peruano Fernando de Szyszlo. La novela empieza a acercarse de un modo muy curioso al lenguaje del ensayo, pero lo interesante es esto: esto está pasando en la novela europea y americana también, pero sobre todo en la europea. Hay varios autores que están haciendo este acercamiento, igual que tú, y no creo que haya ninguna influencia en esto – es simplemente una coincidencia, creo. Podría darte muchos ejemplos, entre otros W.G. Sebald, pero sobre todo un autor muy conocido, el africano J.M. Coetzee, que en su novela Elizabeth Costello (2003) incluye textos que son totalmente ensayísticos, sobre cuestiones que le preocupan particularmente, como el derecho de los animales, los animal rights. Incluso, esos textos que tienen este matiz habían sido publicados previamente como ensayos.

En ciertas novelas recientes, Mario, yo he visto esta misma proximidad, este mismo acercamiento al lenguaje ensayístico, al tratar cuestiones que son propias de un ensayista, y esto tiene que ver con tu producción constante en este campo y con tus trabajos periodísticos, reportajes, algunos de ellos en volumen de ensayos, que se enfrentan a cuestiones de actualidad, política, etc. ¿Crees tú que este acercamiento existe o que es un error mío de interpretación? ¿Te interesa esta cuestión? ¿Crees que la novela se está acercando al lenguaje ensayístico?

MVLL: La novela es un género que se alimenta de todos los otros géneros: todo puede ser parte integrante de una novela – la poesía, el teatro, y desde luego el ensayo – y eso no se puede decir que sea naciente: hay una tradición riquísima. En todas las novelas clásicas hay siempre largas digresiones que a veces son historias independientes y a veces son verdaderos ensayos. Yo creo que en mi caso dependa fundamentalmente del tema

que la novela desarrolla: en el caso de *Historia de Mayta* es inevitable que haya esta reflexión, porque esta novela parte del esfuerzo del personaje principal, que también es el narrador, para escribir una novela a partir de un hecho histórico que él quiere que sea la materia prima de esta ficción. Por eso a lo largo de la historia hay un cotejo permanente entre los hechos históricos de finales de los años Cincuenta y el mundo que el narrador está inventando a partir de aquellos hechos; esto lo lleva constantemente a reflexionar y a desarrollar lo que se podría llamar en ciertos episodios un ensayo sobre el tema de la tensión entre la ficción y la realidad, entre la historia y la novela. En el caso de *Los cuadernos de don Rigoberto* el personaje es un intelectual y le interesan muchísimo las ideas: en su mundo secreto que es el mundo del cuaderno, de sus diarios, él da rienda suelta a esa visión rebelde, inconformista, apocalíptica, que contrasta tanto con su vida diaria. Sin embargo, nunca he concebido esta novela como un ensayo disfrazado de novela, o una novela disfrazada de ensayo. Si lo ha resultado, ha sido un poco por las necesidades propias de la anécdota.

Creo que la novela no tiene un espacio que se pueda llamar único, específico: la novela es un género que se alimenta de todo lo que le sirve para sus fines múltiples, y esta totalización que la novela siempre intenta realizar, seamos o no los autores conscientes de los elementos que uno va a utilizar en determinados momentos, es siempre en función de la historia que vamos a desarrollar. Has citado a algunos autores que sí usan el ensayo como un ingrediente fundamental, sobre todo Sebald, con el tema de los emigrantes, etc. Pienso en su novela *Austerlitz* (2001): allí sí se puede hablar de ensayo, sobre todo con sus reflexiones sobre arquitectura: la idea de arquitectura, sus críticas a la arquitectura moderna... Sí, son ensayos; pero están muy bien integrados con la personalidad del protagonista, que es un escritor arquitecto, un arquitecto además inconforme, rebelde, crítico...

JMO: Una pequeña corrección: claro que estos elementos ensayísticos están presentes en las novelas desde muy atrás; incluso, en el siglo XIX la reflexión era tan importante como la narración misma, el relato mismo. Lo que yo señalaba es que ahora hay una especie de confluencia, quizás este elemento ha cobrado cierta notoriedad en diferentes lenguas, en diferentes textos. Bueno, hemos pasado de novela-cuento, a novela-teatro, a novela-ensayo. Ahora lo que te voy a plantear tal vez tenga que ver con novela-reportaje. Tú te has convertido en un gran reportero, has escrito diferentes reportajes, muy extensos a veces, sobre lugares, países, donde están ocurriendo ciertos acontecimientos de enorme trascendencia, de particular gravedad. Hace casi exactamente un año me encontré contigo en Nueva York, estábamos visitando una pequeña muestra, era una muestra documental, de Van Gogh y su relación con un artista francés, Bernard⁹. Allí, en un intermedio de la visita, me hablaste por primera vez del proyecto novelístico que ahora te ocupa, y que tiene que ver nada menos que con el Congo. Mario ha sido un novelista básicamente asociado, vinculado, aferrado, arraigado a la realidad peruana, pero en ciertos casos se ha fugado: un ejemplo notable es La

guerra del fin del mundo (1981), otro La fiesta del Chivo (2000), que ocurre en República Dominicana. Ahora estás empeñado en un proyecto que tienen que ver con el Congo y con Conrad¹⁰ – Mario es un gran admirador de Conrad –, porque descubriste leyendo la biografía de este escritor que hay un personaje muy interesante, Roger Casement, que le conoció en la época en que escribía su famoso Heart of Darkness (1902). Por lo que me dijiste, la figura de Casement te permitirá presentar una imagen memorable de un país colonizado por otro, y de la violencia colonial del rey Leopoldo II, casi un antecedente de Hitler, ya que mató a millones de personas. Este proyecto tuyo tiene que ver con el Congo de esa época, pero al mismo tiempo el Congo está viviendo ahora una situación de violencia absolutamente infernal¹¹: en este país se ha institucionalizado la violación de mujeres como forma de política de exterminio. El Congo belga de la época de Conrad y el Congo de nuestros días parecen haberse aproximado, y Mario ha estado dos semanas recientemente en el Congo para inspirarse, para tener una idea de cómo es esta realidad, para escribir una novela de la cual quiero que nos hable.

MVLL: Bueno, sí, es algo misterioso el origen de las novelas que he escrito. Es un proceso que me fascina porque a pesar de haberlo vivido ya tantos años nunca acabo de entender con claridad cómo ciertas experiencias, ciertas imágenes que la memoria conserva, se convierten de pronto en unos grandes estímulos para fantasear una historia. Es un proceso libre, un proceso no deliberado o buscado, espontáneo, en el que interviene clarísimamente el ingrediente del subconsciente, la parte más oscura de la personalidad. Es un mecanismo que siempre me ha intrigado mucho, y en unos libros de crítica lo que he tratado realmente es de averiguar cuál ha sido el proceso que estuvo detrás de libros como *Madame Bovary*¹² (1856) o *Los miserables* (1862) de Victor Hugo¹³.

En este caso efectivamente leí una biografía de Conrad, escritor que admiro mucho, y descubrí que llegar al Congo fue un momento muy importante para él: era la primera vez que tenía la dirección de un barco, la primera vez que lo contrataban como capitán. Fue para trabajar allí: fue contratado por una compañía que administraba toda la navegación del país, una compañía que pertenecía al rey de los belgas, y él fue al Congo con una gran ilusión, la ilusión de que por primera vez iba a ser capitán de un barco. Y al llegar a la capital del Congo, la primera persona que conoce es un británico que se llamaba Roger Casement. Roger Casement llevaba ya muchos años en el Congo, se había ido muy joven allí, deslumbrado por el ejemplo de los grandes exploradores británicos, Livingstone, Stanley, que recorrieron el África cuando el África todavía era un enigma para el mundo occidental. Las exploraciones de Stanley, de Livingstone y otros en Inglaterra desataron un enorme entusiasmo entre los jóvenes, y muchos jóvenes como este Roger Casement fueron al África a ser exploradores, a descubrir el mundo. Casement había vivido desde el primer momento lo que fue la colonización belga, una de las más crueles, una de las más vandálicas de todas las colonizaciones europeas, sobre todo en el África. Él y Conrad se hicieron muy amigos, vivieron incluso jun-

tos; Casement acompañó a Conrad en su viaje a Kinshasa, donde asumió la dirección de este barco. Después de realizar el viaje río Congo arriba, Conrad regresó y se reunió con Roger Casement y fue entonces que ocurrió una cosa curiosa: Conrad tenía un contrato de cinco años, pero a los seis meses cortó el contrato y salió del Congo, donde no volvería a poner los pies. Claramente lo que vio en estos seis meses fue tan terrible que lo llevó a cancelar su contrato y a escribir ese libro terrible y extraordinario, esa obra maestra que es *El corazón de las tinieblas*. Sin embargo, le debía de tener tanto miedo a lo que había visto allí que aunque escribió inmediatamente este texto sobre sus experiencias en el Congo, lo guardó cerca de nueve años sin publicarlo por temor a las represalias que podría traerle esta historia. Bueno, yo tengo la impresión de que sin haber conocido a Roger Casement y sin las informaciones que consiguió esta persona que sí conocía profundamente lo que ocurría en el Congo, Conrad jamás hubiera escrito este relato.

Me intrigó mucho el personaje de Casement: descubrí que había llevado un papel fundamental en la gran movilización que hubo en Europa contra las atrocidades que se cometieron en el Congo en estos años, que había sido capital la información que él entregó al gobierno británico para que Gran Bretaña tomara el liderazgo de esta campaña exigiéndole a Leopoldo II que entregara al estado belga este territorio que era propiedad suya particular (no era una colonia belga, sino que era una propiedad particular del rey de los belgas). Casement también había estado en el Perú, no en Lima sino en la selva, presidiendo una comisión que nombraron las grandes potencias cuando llegaron noticias de las atrocidades que se cometían en las plantaciones caucheras del Amazonas. Casement había visitado algunas caucherías y escribió un informe, que es un libro en realidad, para el Foreign Office, contando lo que allí ocurría. Desempeñó un papel muy importante en la gran presión que se hizo en Inglaterra contra los caucheros. Los caucheros peruanos y colombianos, para mayor seguridad, habían registrado sus compañías en la Bolsa de Londres y se sentían protegidos por la legislación inglesa, pero esto fue su condena, porque cuando Roger Casement y la comisión que lo acompañó en este viaje tan inédito en la Amazonia, relataron al mundo los horrores terribles que se cometían allí – castigos corporales, mutilaciones, trabajo esclavo, horrores indescriptibles –, el gobierno inglés, al descubrir que esos caucheros tenían sus empresas en la Bolsa de Londres, tomó cuentas a los accionistas ingleses. Y aquellos, aterrorizados con la idea de verse en procesos penales, vendieron sus acciones, las malvendieron, y les dejaron a los caucheros prácticamente arruinados, entre ellos al principal cauchero peruano, un personaje absolutamente novelesco que se llamaba Arana. Bueno, Roger Casement es realmente un personaje interesantísimo: por eso comencé a leer, a investigar, y descubrí que era todavía mucho más interesante de lo que estos datos indicaban. Cuando se fue a África, él era un hombre del Ulster, o sea de la Irlanda protestante, totalmente enemiga de los nacionalistas irlandeses: ésta era la familia en la que había nacido. Cuando se

fue a África, estaba convencido de la gran aventura de la colonización, de la política imperialista, e iba sin dudas a la batalla africana para acabar con la trata de esclavos y el canibalismo: éstas eran las ideas que habían difundido Stanley, Livingstone, los exploradores ingleses. En África del Sur la realidad le impone cambiar totalmente estas ideas, y poco a poco, secretamente, Casement cambia radicalmente de manera de pensar. Pero al mismo tiempo lo hace con enorme discreción, porque lo habían nombrado cónsul británico en el Congo, es decir representante oficial del imperialismo, del colonialismo: secretamente, Casement se convierte en un nacionalista irlandés con un mecanismo mental perfectamente comprensible: si está mal que los belgas tengan una colonia en África, ¿por qué está bien que los ingleses tengan una colonia en Irlanda? En esa época Irlanda es una colonia inglesa, ¿no? Es así que se convierte en un nacionalista irlandés, secretamente, mientras es un diplomático británico. Entra en contacto con nacionalistas irlandeses; es uno de los fundadores del IRA, el movimiento independentista más radical que además promovía la acción armada contra Inglaterra, y todo esto sin dejar de ser un diplomático británico. Empieza a llevar una doble vida, que debió de ser enormemente difícil y tensa para él: se convierte en un personaje enormemente admirado y respetado en Europa como gran luchador contra el colonialismo, los atropellos, los abusos a los derechos humanos; recibe las más altas condecoraciones inglesas y además el rey lo ennoblece, pasa a ser Sir Roger Casement. Estalla la Primera Guerra Mundial y al año y medio los ingleses capturan en las costas de Irlanda un submarino alemán cargado de armas para los nacionalistas irlandeses del IRA que preparaban el famoso levantamiento de Pascua en Dublín. ¿Y quién llevaba este cargamento de armas de contrabando? ¡Roger Casement! Es un enorme escándalo: un diplomático británico, además condecorado y ennoblecido por la corona, traidor, trabajando para los alemanes en plena Guerra Mundial y alimentando al nacionalismo irlandés. Es juzgado como traidor a la patria y condenado a muerte. Y allí vive todavía otra revelación sobre la identidad del personaje, un hombre de muchas identidades: cuando lo condenan a muerte hay una gran movilización de escritores, de intelectuales, de políticos progresistas, diríamos utilizando un término moderno en favor de él, pidiendo la conmutación de la pena. La encabeza Bernard Shaw; participan entre ellos los escritores más importantes de la época: Chesterton, Conan Doyle, Conrad firman el manifiesto pidiendo que se le conmute la pena, que no se le ejecute, y en ese momento hay un golpe de efecto del gobierno británico. El gobierno británico filtra, a las redacciones de periódicos, a los clubs, a la Cámara de los Lores, a la Cámara de los Representantes, fragmentos de unos diarios supuestamente de Roger Casement descubiertos por Scotland Yard en el departamento que Roger Casement tenía en Londres. Unos diarios que provocan estupefacción y horror. Hay que recordar que es todavía la Inglaterra puritana, victoriana. Estos diarios, escritos con gran obscenidad, con gran vulgaridad, hablan de experiencias homosexuales, sobre todo pedófilas, con niños africanos e indígenas de la selva

donde Roger Casement había vivido y que describía, como digo, con un lenguaje enormemente vulgar, obsceno, soez. Esto provoca un escándalo mayor que todos los anteriores. Hay intelectuales que retiran su firma del manifiesto, la campaña sufre un receso muy grande por estas revelaciones, y lo ejecutan. Hasta ahora hay un debate que nunca terminará entre los historiadores que sostienen que los diarios fueron fabricados o adulterados por el gobierno inglés, porque se quería hacer un escarmiento contra quienes se oponían a la guerra, a los pacifistas y sobre todo contra los que colaboraban con el enemigo; y quienes sostienen que los diarios son auténticos. Roger Casement llevó no sólo una doble vida, sino una triple vida; diplomático británico, nacionalista irlandés, hombre muy respetable en su vida pública, y bueno, pedófilo y homosexual en su vida privada. Es un debate que no va a terminar nunca, se han escrito decenas de libros sobre esto, hay argumentos a favor de las dos tesis. Un hecho curioso y por lo menos extraño es que el gobierno inglés sigue declarando los diarios secreto de estado: nunca ha podido verlos un historiador, nunca han podido ser investigados; siguen siendo secreto de estado y cada cierto tiempo el gobierno inglés vuelve a declararlos secreto de estado. Como él era diplomático, se consideraba que manejaba un tipo de información que tenía que ver con la seguridad inglesa, y hasta ahora nadie los ha podido revisar realmente. Solamente han circulado versiones que no se sabe hasta qué punto son fieles o no.

Todo esto me fascinó, me estimuló, y de pronto me encontré tomando muchas notas sobre Casement y... bueno, ya llevo un año trabajando. No en un libro sobre Roger Casement: en una novela, una novela inspirada en este personaje que vive en África, que vive en Irlanda, que vive en América Latina, que vive en la Amazonía, siempre en momentos cruciales de la historia, en momentos de grandes conflictos, de grandes transformaciones. Casement fue un testigo extraordinario de su tiempo, y además un hombre con una vida pública muy importante y una vida privada muy secreta. Los testimonios son muy apasionantes, sobre todo los testimonios de gente que lo conoció de cerca, que son los que rechazan la autenticidad de los diarios: hay una persona que trabajó con él en Boma que dice: «Pero es completamente estúpido, porque en Boma los blancos éramos doscientos personas, todos nos conocíamos absolutamente, nadie podía ocultar nada, vivíamos prácticamente en promiscuidad; si Roger Casement hubiera hecho la décima parte de cosas que dicen los diarios que hizo, todos lo hubiéramos sabido». Y añade: «Jamás, nunca en la vida se dijo nada de eso ahí en Boma, todos los años que vivimos juntos. Por otra parte, es imposible que él hubiera podido escribir con esa vulgaridad, porque era el hombre más educado, más correcto; era casi de caricatura el formalismo con que se dirigía a las demás personas, su cuidado de la etiqueta y de las formas». O sea, los diarios habrían sido una calumnia grotesca. Los parientes de él dicen lo mismo: «Era el hombre más puritano, en su conducta, en su expresión; ¿cómo se le ha podido atribuir esto? Es una farsa grotesca, ¿no?». Y sin embargo, hay del otro lado también algunos indicios que muestran que no todo es tan abso-

lutamente categórico. Pudo ocurrir, pero ya está hablando el novelista, que él escribiera esos diarios pero no los viviera, que esos diarios fueran una ficción, que esos diarios revelaran unos deseos secretos, unos anhelos secretos, y que su manera de ‘vivir’ todos aquellos horrores fuera escribirlos. Algo que podría ocurrir, ¿no es verdad? Como vemos, Casement es un personaje muy interesante, y desde luego el contexto, la época que vivió, todavía lo es más.

JMO: Es un tema fascinante; es más, para ti que tienes una larga trayectoria como escritor de ficción, donde la realidad es siempre esquivada, es parpadeante. Puede ser que sí, puede ser que no. Bueno, una última, brevísima pregunta. ¿Estás tomando nota o ya has comenzado a redactar la novela, la parte narrativa propiamente dicha de la novela?

MVLL: Bueno, las dos cosas al mismo tiempo. Siempre lo he hecho así. Estoy escribiendo, voy tomando notas, voy rehaciendo, voy tomando notas, voy cambiando el proyecto, pero ya estoy totalmente metido y acabar esta novela es mi primera actividad.

JMO: Mario, mil gracias por tus amplias y representativas respuestas y gracias a ustedes por su paciencia.

Notas

* Transcripción y notas de Giulia De Sarlo.

¹ Ana María Álvarez Calderón fue la primera mujer peruana que obtuvo un título internacional de belleza cuando, en la ciudad de Miami, se le coronó como Miss América Internacional 1948.

² Se trata de la llamada ‘Generación del 50’.

³ M.L. Canfield (a cura di), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 146-147.

⁴ J.E. Eielson, *Canción y muerte de Rolando*, La Rama Florida, Lima 1959.

⁵ M. Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008.

⁶ Se trata del teatro Manuel Ascencio Segura, uno de los principales teatros de la ciudad de Lima y uno de los más antiguos de Sudamérica.

⁷ M. Vargas Llosa, *Vanessa Redgrave*, «El País», 2 de noviembre de 2008, accesible a la página web: <http://elpais.com/diario/2008/11/02/opinion/1225580413_850215.html> (01/2013).

⁸ Se trata de *Totem, delle lezioni sull'amore per la lettura*, un espectáculo que en 1998 Baricco escribió junto al director teatral Gabriele Vacis; transmitido en la Televisión Nacional (Rai2), el espectáculo realizó también una gira en muchas plazas italianas. Siguió un libro publicado por la editorial Fandango (1999), dos videos publicados por Rizzoli (2000), y un posterior libro, editado por Einaudi (2003).

⁹ Oviedo se refiere a Émile Bernard y a la exposición *Painted with Words: Vincent van Gogh's Letters to Émile Bernard*, en muestra en la Morgan Library & Museum de Nueva York entre septiembre de 2007 y enero de 2008.

¹⁰ Se trata de la novela *El sueño del celta*, Alfaguara, Madrid 2010, por aquel entonces todavía en fase de elaboración.

¹¹ El reportaje que Vargas Llosa firmó para «El País» se tituló *Viaje al corazón de las tinieblas*, y se publicó en «El País semanal» el 11 de enero de 2009, accesible a la página web: <http://elpais.com/diario/2009/01/11/eps/1231658814_850215.html> (01/2013).

¹² Cfr. M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Taurus, Madrid 1975.

¹³ Cfr. M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, Alfaguara, Madrid 2004.

LA CHUNGA DE MARIO VARGAS LLOSA:
TIEMPOS Y PERSPECTIVAS DE LA MEMORIA

Domenico Antonio Cusato
Universidad de Catania

Pocos son los estudios sobre la producción teatral de Mario Vargas Llosa, ya que la mayoría de los críticos considera este género como una ocupación marginal del escritor peruano. Sin embargo, las piezas de nuestro autor no son menos interesantes que sus obras narrativas, puesto que ponen de relieve su concepción sobre qué es y cómo se debe construir un texto literario.

Como en la mayoría de sus piezas, también en ésta es el entramado con el que se propone, y no la fábula, lo que le da cierto valor literario al drama y nos permite hacer una serie de consideraciones en torno a la poética del autor.

Al contrario de las novelas, donde trata de representar de forma verídica la realidad cotidiana, en sus dramas Mario Vargas Llosa remarca que «El teatro no es la vida, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción»¹. Por tal motivo, exalta la virtud de la ‘mentira’ por encima de la realidad. La mentira, por otro lado, constituye la base de la creación literaria; y para el hombre crear, inventar historias es necesario, entre otras cosas, para aplacar los ‘apetitos’ de la fantasía que «[...] siempre desbordan los límites dentro de los que se mueve ese cuerpo mortal al que le ha sido concedida la perversa prerrogativa de imaginar las mil y una aventuras y protagonizar apenas diez»².

Esto, como se verá, no vale sólo para los hombres de carne y hueso: en las piezas de Vargas Llosa, también los personajes de ficción (a quienes el autor les concede aún menores posibilidades de las que se les da a las personas en la vida real) parecen buscar el escape de la fantasía para sobrevivir. Este deseo de construir historias, pues, es el resorte que les da vida a los acontecimientos en la escena: sendas recuperaciones del pasado por parte de los personajes (enriquecido con lo que Vargas Llosa define el «elemento añadido») traducen el anhelo de salir del rol gris y marginal que les ha deparado su creador³ para permitirles ser protagonistas de aventuras que nunca sucedieron.

* * *

*La Chunga*⁴ está dividida en dos actos y quince cuadros (cinco en el primer acto y diez en el segundo); y cada uno de estos últimos lleva un

título que define o comenta a veces la acción, otras veces la perspectiva o algún que otro personaje.

El argumento de la pieza, como se acaba de decir, es bastante simple. En una tasca de las afueras de Piura, cuatro amigos – que se autodefinen los Inconquistables – juegan a los dados como todas las noches. Y, como todas las noches, evocan el episodio de cuando Josefino, el más mujeriego del grupo, llevó al barucho a su última conquista, para alardear de ella con los compañeros y presentársela a la Chunga, la dueña del mugriento local. Esta última, fascinada por la joven y bella Mercedes, no se preocupa de ocultar su deseo de entrar en intimidad con la ingenua Mechita.

Todos recuerdan que, esa noche, Josefino pierde a los dados una gran cantidad de dinero; y que éste, habiendo notado la debilidad de la Chunga hacia la muchacha, le propone un trato: por tres mil soles, le alquilará a Meche una noche entera.

La Chunga acepta y se va con la joven al cuarto de arriba. Lo que pasa a partir de ese momento nunca se sabrá. Lo único cierto es que Meche, a partir de esa noche, desaparece para siempre. Así que en el presente de la escena, después de un tiempo indefinido, al rememorar el episodio, cada uno de los Inconquistables crea la continuación de aquella historia, y la revive, como si fuera un auténtico recuerdo, según su propia perspectiva individual, determinada por los demonios personales.

Cuando los personajes vuelven del tiempo de la memoria al presente de la evocación, es la hora de cerrar el bar. Los Inconquistables se van pensando en la próxima noche de vagancia que pasarán en la tasca de Piura.

* * *

Como se puede apreciar, se trata de una historia planteada con un procedimiento analéptico, donde la parte fundamental no es representada por el ‘relato primero’, sino por el ‘secundario’²⁵, que consiste en la recuperación retrospectiva del pasado. De hecho, es paradójicamente en este segundo plano donde los Inconquistables, dejando el tiempo casi estático del presente (en que únicamente se juega la partida de dados) y penetrando en el de la memoria, se ven involucrados en secuencias de cierto dinamismo.

Además, como se verá, la temporalidad del presente de la escena, ya lenta de por sí, en algunos momentos llegará hasta a bloquearse, para dejar espacio al tiempo subjetivo del recuerdo: los acontecimientos del pasado rememorado, que en la mente fluyen en pocos segundos, en las tablas tienen que ser representados necesariamente según el tiempo objetivo de los relojes; así que para poder exponer los pocos instantes en que se construye el recuerdo y dar la idea de la rapidez del pensamiento con respecto a la temporalidad cronológica, es necesario reducir la velocidad de esta última y hasta detenerla. Así que, a pesar de que las dos horas, aproximadamente, del desarrollo de la acción de un drama se suelen encontrar en perfecta sincronía (o, mejor dicho, isocronía) con el tiempo del espectador, por su planteamiento estructural el ‘relato primero’ de *La Chunga*, aunque du-

ra desde el comienzo hasta el final del drama, corresponde efectivamente sólo a unos cuantos minutos de tiempo real.

* * *

A esta obra se le puede aplicar la definición de ‘drama narrativo’, acuñada por Gonzalo Torrente Ballester quien, refiriéndose a *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre, consideraba que: «[...] pertenece a esa clase de dramas, tan usados, que pueden justamente llamarse narrativos y que consisten en un relato [...] algunos de cuyos momentos [...] en vez de contarse, se representan»⁶.

Como en cualquier drama narrativo, también en *La Chunga* se encuentra la instancia que hace posible la dramatización de la analepsis: es decir, el ‘narrador generador’⁷. Para mayor precisión, en la obra hay una serie de narradores generadores que proyectan en las tablas los eventos de la memoria, cada uno desde su propia perspectiva.

Sin embargo, la fase analéptica no comienza con un recuerdo individual sino con una escena común a todos los personajes del momento presente. Se trata del *flashback* colectivo de cuando Meche aparece por primera y única vez en la tasca de Piura. Como todos los parroquianos han asistido a este evento, se puede considerar que la dramatización del episodio se da desde un enfoque objetivo, aunque al principio parece recordado sólo por la Chunga. Después de haber evocado la memoria de la joven e ingenua muchacha, a través de toda una serie de bromas y groserías por parte de los Inconquistables, en la acotación el autor nos comunica que:

Mientras Josefino hace el brindis y los inconquistables beben, entra Meche, con la lentitud y el ritmo de un ser que viene al mundo desde la memoria [...] La Chunga la mira venir con los ojos cada instante más abiertos, más brillantes, pero los inconquistables no advierten su presencia. En cambio, la Chunga está ahora concentrada en esta imagen con tal fuerza que es como si, para ella, el instante presente perdiera consistencia, se diluyera, cesara. También las voces de los inconquistables se atenúan, ralean.⁸

Aunque por la acotación parece que la aparición de Meche es percibida nada más que por la Chunga, en realidad se trata sólo de un momentáneo desfase temporal, que sirve para poner de relieve que la cantinera es la primera en recuperar el recuerdo que, con tiempos diferentes, aflorará idéntico a la mente de todos los demás personajes.

El primer parlamento que sigue a la acotación citada – el del Mono – nos indica que la visión de la escena que el público ve representada pronto formará parte del recuerdo de todos los Inconquistables:

EL MONO

Nunca me voy a olvidar de la cara que pusiste cuando entró aquí la Meche esa vez, Chunga, Chunguita. ¡Quedaste petrificada!⁹

Tras un breve diálogo entre los parroquianos y la Chunga, precedida por una nueva acotación arranca por fin la escena de la memoria que hemos definido colectiva:

Josefino se levanta, imperceptiblemente, y, saltando del presente al pasado, de la realidad al sueño, viene a colocarse junto a Meche, a la que toma del brazo con aire de propietario.

JOSEFINO

Buenas noches, Chunguita. Te presento a Meche.

MECHE (*Estirando la mano a la Chunga*)

Mucho gusto, señora.

[...]

LA CHUNGA (*Devorándola con los ojos [...]*)

Así que tú eres la famosa Meche. Bienvenida. Creí que éste no te iba a traer jamás. Tenía muchas ganas de conocerte.¹⁰

La escena sigue en *flashback* hasta el final del primer acto, que se concluye con la resignada aceptación, por parte de la joven, del trato entre Josefino y la Chunga. Y los títulos de los cinco cuadros que pertenecen a esta primera parte nos dan la idea de la progresión con la que avanza la acción: *Una partida de dados* (la circunstancia de donde parte la recuperación del recuerdo), *Meche* (el elemento desencadenante de la memoria), *Un gallinazo y tres mangaches* (la caracterización de los Inconquistables), *Marimachos y mujeres* (la caracterización de la Chunga y de Meche), *Una prenda* (el alquiler de la joven).

Al subir de nuevo el telón, el segundo acto empieza con la misma escena: los Inconquistables siguen jugando a los dados y la Chunga continúa sentada aparte en su mecedora. Pero ahora el tiempo de la acción es de nuevo el presente. Y el mismo Vargas Llosa se encarga de subrayarlo en la primera acotación para que el destinatario de su obra (que evidentemente no es el espectador – el cual no puede leer sus puntualizaciones –, sino el lector) pueda percibirlo en seguida y orientarse mejor en el continuo vaivén temporal de la pieza: «Al levantarse el telón la posición de los actores reproduce exactamente la del inicio del primer acto. Estamos en el presente de la historia, mucho después de aquel episodio de Meche. Los inconquistables juegan a los dados [...]»¹¹.

En este segundo acto, la objetividad de la memoria cede el paso al recuerdo que se reconstruye individualmente, es decir a esa historia inventada que le permite a su ideador protagonizar una aventura más de las ‘apenas diez’ que la vida le reserva. También en el segundo acto, los títulos de los cuadros nos encaminan (¡una vez más, importancia de la lectura más que de la representación!), haciéndonos comprender cómo interviene la memoria de los personajes y cuáles son los demonios que la rescatan y la alteran.

Pero veamos las versiones del recuerdo y cómo se presentan.

La primera que aparece es la de José. Como el título del cuadro nos indica (*El sueño de un mirón*), el Inconquistable sueña con haber asistido a la escena de amor entre la Chunga y Meche, puesto que su obsesión le sugiere que es la única evolución posible de la historia.

Segue la reconstrucción del recuerdo de Lituma, que se desarrolla en dos cuadros, *Alcahuetería* y *Un amor romántico*. El hombre, enamorado de Meche, tiene memoria de que él mismo le prestó dinero a la Chunga para que se la comprase a Josefino y se la entregase a él. La Chunga, por lo tanto, según la evocación de Lituma, actuó de alcahueta, y él de héroe romántico, puesto que se iba a fugar a Lima con la joven para casarse con ella, desafiando las iras del amigo.

La tercera variante de aquel recuerdo es la del Mono. Según esta versión, presentada en el cuadro *Un churre travieso*, el Inconquistable subió a la habitación de la Chunga y, después de haberles contado a las dos mujeres cómo violó a una niña, se abandonó a los placeres masoquistas del castigo que éstas le infligieron.

A esta última versión de los acontecimientos de aquella noche, sigue otra que podría corresponder al recuerdo de la Chunga. Al contrario de las demás reconstrucciones, donde el ángulo de la perspectiva de los varios personajes es evidente, en ésta sólo se puede conjeturar que el enfoque es el de la cantinera por dos razones: la primera y más evidente es que no hay más personajes presentes, además de la Chunga y Meche (y, como esta última ha desaparecido, el único testigo de aquellos sucesos no puede ser sino la dueña de la tasca); la segunda razón es que hay una perspectiva típicamente feminista, puesto que la posible escena de amor entre las dos mujeres – que sin embargo se percibe que ha ocurrido – es irrelevante con respecto al sentimiento de complicidad que las involucra: la Chunga, en efecto, le da consejos y dinero a Meche para que deje a Josefino y desaparezca de Piura para siempre.

Por último, aparece la versión de Josefino. Ésta casi no tiene ninguna referencia con el personaje de Meche; y el tiempo de la memoria pertenece a unas horas más tarde con respecto al tiempo de los demás evocadores. De hecho, el Inconquistable sube al cuarto de la cantinera cuando ya Meche se ha ido. Lo que rememora Josefino es la propuesta que le hizo a la Chunga de asociarse con él para poner un burdel en lugar del escuálido bar. Como la mujer se niega al trato, Josefino, encolerizado, la obliga a satisfacer sus deseos sexuales, amenazándola con una navaja.

* * *

Sin embargo, como el lector (más que el espectador) puede argüir, todas las recreaciones de la memoria – que en la escena se presentan en secuencia, según el orden que acabamos de ilustrar – se desarrollan paralelamente, cada una en la mente de un personaje diferente, puesto que Meche (el elemento desencadenante) se les presenta a todos en el mismo momento, estimulándolos de igual manera.

Y la intuición se convierte en evidencia en el último cuadro, titulado *Fin de fiesta*, que comienza con una escena que pertenece al plano analéptico, y no es más que la continuación de la memoria de la Chunga. En este paso, según se desprende de los parlamentos, nos encontramos en los últimos minutos de aquella noche evocada. Poco antes del amanecer, Meche está a punto de marcharse. Al despedirla, la cantinera le aconseja que desaparezca para siempre de la ciudad. Así que el recuerdo de la Chunga, que había empezado en el segundo cuadro del primer acto (*Meche*) y se había concretado en el octavo cuadro del segundo (*Dos amigas*), se concluye ahora, después de haber sido fragmentado por las varias reconstrucciones de los Inconquistables, cerrando el ciclo de la analepsis y dando la idea de cómo las inserciones de los demás recuerdos no eran interrupciones sino interferencias de pensamientos contiguos.

Me parece oportuno señalar que los pensamientos de los personajes no sólo son contiguos sino también recurrentes. De hecho, el planteamiento de la pieza sugiere que el episodio de la evocación de Meche no está sucediendo únicamente en esa noche fatídica de aburrimiento, sino que ocurre todas las noches, habiéndose convertido ya en un rito. Y el rito se repite porque es el único recurso para que la imaginación tome el vuelo haciéndole vivir a cada uno de los personajes la realidad que le hubiera gustado. Lo que nos propone el autor, pues, es un episodio paradigmático de todas las noches de borrachera y monotonía que los Inconquistables pasan en la mugrienta tasca suburbana. Y los últimos parlamentos del drama nos confirman que la obra de Vargas Llosa es la presentación de lo que Genette define una escena iterativa¹²:

JOSÉ (*Antes de cruzar el umbral, como repitiendo un rito*)
¿Mañana me cuentas lo que pasó esa vez con Mechita, Chunga?

LA CHUNGA (*Cerrándole la puerta en las narices*)
Que te lo cuente la que ya sabes.

Afuera los inconquistables se ríen, festejando la grosería. La Chunga [...] apaga la lámpara [...] se deja caer en la cama, quitándose apenas las sandalias.

VOZ DE LA CHUNGA
Hasta Mañana, Mechita.¹³

* * *

El hecho de que los cotidianos recuerdos se desarrollen de forma superpuesta, nos hace deducir que el tiempo utilizado para poderlos dramatizar en la escena es mucho mayor del que haría falta si la ficción pudiera seguir fielmente los ritmos de la realidad. Pero el menor tiempo que deberían ocupar las evocaciones no se debe sólo a que los recuerdos, que en realidad están superpuestos, se representan en secuencia uno tras otro, sino también a

que el remolino de la memoria, que corre a la velocidad del pensamiento, se tiene que englobar en el tiempo cronológico, que se modula según un ritmo objetivo, mucho más lento. Así que para demostrar la proporción entre la temporalidad anímica y la de los relojes, esta última se tendrá que detener, para dejar percibir la velocidad de la primera.

El ejemplo más evidente de esto lo da el largo paso que va del cuadro titulado *Especulaciones sobre Meche* (que empieza en la página 61) hasta el que lleva el título *Fantaseos sobre un crimen* (que termina en la página 85). Entre estos dos cuadros, se insertan otros dos, *Alcahuetería* y *Un amor romántico*, que ocupan las páginas 65-79, y corresponden, como ya se ha visto, a la analepsis dramatizada del recuerdo de Lituma. Como se recordará, antes de que arranque el *flashback*, en el tiempo presente en que se está evocando a Meche hay una especie de discusión entre los Inconquistables; y, durante la conversación, Lituma conjetura que la joven ha desaparecido porque ha sido asesinada por Josefino. A este propósito son muy claros los varios parlamentos de Lituma que – entresacados de los diálogos en los que se insertan – damos a continuación como si fuera un único parlamento:

LITUMA

¿Quiéren saber una cosa? A veces pienso que la desaparición de Mechita es un cuentanazo de Josefino [...] Una mujer no puede hacerse humo así nomás [...] ¿Sabes lo que pienso a ratos, Josefino? [...] A veces pienso que se te pasó la mano, compadre. [...] Pudo darte celos que la Mechita pasara la noche con la Chunga. Estabas furioso, acuérdate que habías perdido hasta la camisa. Regresaste a tu casa hecho una fiera. Necesitabas desahogarte. La Mechita estaba ahí y pagó el pato. Muy bien se te pudo pasar la mano.¹⁴

Cuando se pasa del presente de la conversación recién citada a la escena analéptica (representada en las tablas tal y como Lituma la vive en su memoria), seguimos la reconstrucción de aquel recuerdo hasta el momento en que Mechita, dispuesta a seguir al hombre que la quiere locamente, se va a su casa a preparar la maleta para fugarse con él. Aquí termina la dramatización de lo que rememora el Inconquistable; y ésta, en la escena, dura aproximadamente unos diez minutos, durante los cuales el tiempo de la conversación entre los parroquianos necesariamente se ha tenido que parar. Así que, al volver al presente de la tasca, nos encontramos otra vez con aquel diálogo sobre el posible homicidio de Meche, que se reanuda como si la escena construida por la memoria de Lituma, a la que acabamos de asistir, no se hubiera representado nunca:

EL MONO

¿Por qué no? Lituma tiene razón, pudo ocurrir así. Cierren los ojos e imagínense a la Mechita. Entra rápido a la casa mirando a un lado y a otro [...].

José

Se pone a hacer su maleta a la carrera [...] ante el terror de que llegue el Gran Cafiche [...].

[...]

LITUMA

Entonces llegaste tú. Antes de que terminara la maleta [...] Te le fuiste encima, a la bruta. Quizá con la idea de darle sólo una paliza. Pero se te fue la mano y ahí quedó la pobre.¹⁵

* * *

Es evidente, pues, que en la obra corren dos tiempos fundamentales, con ritmos diferentes: el lento presente de la evocación y el vertiginoso tiempo de la memoria.

Este último, puesto que no está supeditado a los eventos, es como si ya no formara parte de la realidad; por ello puede tener ritmos moldeables, estar abierto a la invención y permitir la alteración o la rectificación de los recuerdos. Por tal razón, es en este plano donde los personajes intentan alcanzar la plenitud: si es verdad que «querer ser distinto de lo que se es es la aspiración humana por excelencia»¹⁶, en el tiempo de la memoria cada uno puede aplacar los deseos que soliviantan la existencia humana, huyendo de aquella realidad que, al impedir la realización de muchos sueños, es «el origen de la infelicidad, la insatisfacción y la rebeldía del hombre»¹⁷.

Notas

¹ M. Vargas Llosa, *El teatro como ficción*, introducción a *Kathie y el hipopótamo*, Seix Barral, Barcelona 1983, p. 11.

² Ivi, p. 10.

³ Sobre la problemática unamuniana en la que, tal vez inconscientemente, se inspira Vargas Llosa (a propósito del personaje que trata de independizarse de su creador), remito a mis trabajos *La señorita de Tacna ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa*, en «Cultura Latinoamericana», 1-2, 1999-2000, p. 125 y *Scarti temporali e intrusioni metalettiche in Kathie y el hipopótamo di Mario Vargas Llosa*, en D.A. Cusato, D. Iaria, R.M. Palermo (al cuidado de), *Atti del II Convegno di Studi su Testo, metodo, elaborazione elettronica*, (Messina-Milazzo, 18-20 abril 2002), Andrea Lippolis Editore, Messina 2002, pp. 33-50.

⁴ M. Vargas Llosa, *La Chunga*, Seix Barral, Barcelona 1986. La edición que se utilizará en este trabajo es la publicada por la misma editorial en 1990.

⁵ «Toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta – en que se injerta – un relato temporalmente secundario, subordinado al primero [...]». Cfr. G. Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona 1989, p. 104.

⁶ G. Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1968, p. 375.

⁷ El de ‘narrador generador’, es un rol que adquiere cualquier personaje cuando, al narrar algo (para otros o, como en nuestro caso, para sí mismo), pone en marcha el procedimiento de la dramatización del episodio. Esta categoría «crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición ‘ontológicamente’ distinta» (Cfr. Á. Abuín González, *El narrador en el teatro*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1997, pp. 27-28).

⁸ M. Vargas Llosa, *La Chunga*, cit., pp. 22-23. Me parece oportuno abrir un breve paréntesis para subrayar cómo Mario Vargas Llosa demuestra una vez más su vocación narrativa, utilizando las acotaciones ya no como indicaciones para el director de escena sino para crear atmósferas sugerentes en el lector, su referente de siempre. En realidad no son representables ciertas imágenes como por ejemplo «un ser que viene al mundo desde la memoria» o «como si [...] el instante presente perdiera consistencia, se diluyera, cesara» (*ibidem*). Entre los varios detalles que delatan la vocación narrativa de Mario Vargas Llosa, además de las peculiares acotaciones, mencionamos también la descripción de unos personajes que nunca aparecerán en la pieza. En la explicación inicial de cómo es la tasca piureña (presentada en un capitulo titulado *La casa de la Chunga*, donde nos indica también que la ambientación histórica se remonta al año 1945), Vargas Llosa añade, entre otros pormenores, que «La Chunga tiene una cocinera que duerme al pie de un fogón y un chiquillo que viene en el día, para atender las mesas» (Ivi, pp. 9-10).

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ Ivi, pp. 24-25.

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² Cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 175.

¹³ M. Vargas Llosa, *La Chunga*, cit., p. 117.

¹⁴ Ivi, pp. 61-64.

¹⁵ Ivi, pp. 80-82.

¹⁶ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras. Lección inaugural de los Cursos de verano 1989 de la Universidad Complutense de Madrid*, Universidad Complutense, Madrid 1989, p. 11.

¹⁷ M. Vargas Llosa, *El teatro como ficción*, introducción a *Kathie y el hipopótamo*, cit., p. 10.

MITOS UNIVERSALES Y MEMORIA PERUANA EN LA NARRATIVA DE VARGAS LLOSA: *LITUMA EN LOS ANDES**

Alessandro Rocco
Universidad de Bari

1. Premisa

La lectura crítica de la novela de Vargas Llosa *Lituma en los Andes*, que aquí proponemos, parte de la identificación de un nudo problemático en ella planteado y elaborado por su autor: una interrogación, apremiante y angustiada, sobre la relación de las sociedades modernas con su pasado. Un pasado que no hay que entender como ‘lo que fue y ya no es’, sino al contrario, como lo que permanece, vuelve a presentarse y se repite, por más que se intente eliminarlo, como una maldición o una fatalidad¹. Así se expresaba Vargas Llosa con respecto a este concepto en una entrevista al diario español «El País»:

Son los fondos de irracionalidad y violencia, aparentemente invulnerables a la cultura y el progreso, los que de pronto rompen la capa de la civilización y estallan en países que se suponían a años luz de los países primitivos en los que la violencia está a flor de piel.²

Según la terminología empleada por Vargas Llosa, «los fondos de irracionalidad y violencia» son la carga del pasado que nuevamente puede hacerse presente y romper la delgada capa de la civilización, aun donde ésta parece más fuerte y estable.

Para conferirle expresión narrativa a dicha problemática, el autor utiliza la forma del mito. Opción especialmente adecuada al propósito, ya que el mito es una narración antigua, que se refiere al pasado (en especial en el sentido del origen), pero que también está presente, en su calidad de cíclico retorno que revive en el rito. Por lo tanto, el mito bien puede representar lo que, procedente del pasado remoto y primitivo, irrumpe (pero se trata siempre de un retorno) en el presente de manera inesperada y fatal.

El contenido principal de la problemática elaborada por Vargas Llosa en la novela concierne a otro elemento central del mito y del rito: la significación y la función del sacrificio en el ámbito del sentir religioso y espiritual de muchas civilizaciones antiguas, como en el caso de las principales culturas precolombinas, pero también, como veremos, de la Grecia antigua. En el marco de este sentir religioso, el sacrificio es concebido como momento inevitable de un vínculo entre la vida y la muerte; acto ineludi-

ble del drama de la vida, a menudo considerado como necesidad y destino, casi siempre vinculado a una culpa. Pero también es entendido como momento de un intercambio, oferta cuyo objetivo es obtener un beneficio. La noción de sacrificio remite, en todo caso, a un conjunto de mitos, creencias y rituales – prácticas religiosas y culturales – en cuyo centro se encuentra un momento oscuro y terrible, del que no se habla de buen grado, en el que la muerte prevalece, y debe prevalecer, aunque sólo sea para que luego la vida triunfe.

Por lo dicho, entonces, podríamos resumir la operación narrativa de la novela de Vargas Llosa de la manera siguiente: el imaginar que, hoy en día, el concepto y la práctica del sacrificio, del tributo de sangre que la tierra exige, pueda todavía constituir la motivación y la explicación del surgir de una violencia que, aunque se motive y explique con razones de tipo político e ideológico, parece encontrarse, si la observamos más atentamente, en continuidad con el tiempo del mito; herencia de un pasado en el que el mito estaba vigente, con su carga irracional y violenta, y con su exigencia insoslayable, siempre cíclicamente reiterada, del rito del sacrificio³.

2. *Lituma en los Andes*

Un breve análisis de la composición y estructura narrativa de *Lituma en los Andes* nos permitirá esclarecer mejor la manera en que Vargas Llosa plantea su reflexión problemática acerca de lo que hemos brevemente resumido.

La novela se inscribe en el género policial: el protagonista, Lituma, cabo de la Guardia Civil peruana, nativo de Piura, es enviado a Naccos, en la provincia de Huancayo, en la Sierra central. Según la novela, Naccos había sido un importante centro minero algunos años antes; pero cuando se desarrolla la acción sólo es un campamento en el que viven unos cuantos obreros de una empresa que se dedica a la construcción de la carretera a Huancayo. Sus habitantes son casi todos hombres, y se encuentra en una región acosada por Sendero Luminoso. El cabo Lituma y su compañero, Tomás, deben resolver el caso de la desaparición de tres personas del campamento. La búsqueda de la solución de este misterio constituye la trama principal de la novela. Sin embargo, la solución se conoce desde el principio: doña Adriana, personaje de edad indefinible, ya en las primeras páginas de la novela le revela a Lituma que uno de los desaparecidos ha sido sacrificado para aplacar a los espíritus de las montañas que moran en la región, hecho del que está segura, porque lo ha leído en las líneas de la mano del hombre, la noche anterior a su desaparición⁴. Por lo tanto, el fin de la investigación no es únicamente el de descubrir algo encubierto, sino también, y sobre todo, el de explicar una realidad incomprensible, enigmática, inverosímil: tratar de aceptar y comprender lo que a primera vista es tan absurdo que hasta parece ridículo, fruto de la locura de una vieja bruja.

La novela empieza con la denuncia de la tercera desaparición, hecha por una mujer indígena que habla en quechua, lengua que a Lituma le causa la

impresión de una 'música bárbara'. Pero no es sólo la diferencia lingüística lo que marca la abismal distancia entre Lituma y el resto de la población de Naccos. Es, sobre todo, la expresa desconfianza de los *serruchos*, a lo que cabe añadir su naturaleza especialmente supersticiosa, ya que creen en los espíritus de las montañas, los *apus*, capaces de manifestarse en cuerpo de toro, serpiente o cóndor, a los que ofrecen chicha y comida. Para completar el cuadro se añade la presencia impalpable pero constante de los *senderistas*, por lo que Lituma y Tomás viven con el terror de un ataque, presos de un fatalismo que se expresa a veces con franco humor negro.

De esta manera se establece la situación en la que se desarrolla la historia de la novela, es decir la representación narrativa de la realidad andina desde el punto de vista de un personaje completamente extraño a ella, perteneciente a otra cultura, con ambiciones, mentalidad y estilo de vida que nada tienen en común con lo que sucede en la Sierra, representada más bien con una atmósfera oscura⁵.

En su estructura general, la novela se divide en dos partes: en la primera, el desarrollo de la investigación de Lituma es interrumpido por cinco episodios que relatan sendas acciones de Sendero Luminoso, tres de las cuales involucran a los tres desaparecidos. En la segunda parte, en cambio, aparecen varios relatos sobre *pishtacos* (los vampiros andinos) y sobre el pasado de doña Adriana y de su compañero Dionisio. Estos relatos son narrados en primera persona por la misma Adriana, y conducen a la solución del misterio de las desapariciones. Se puede decir, entonces, que la primera parte de la novela corresponde a la hipótesis política de solución del enigma, la que al principio parece ser la más racional, también para Lituma y Tomás, mientras que la segunda parte revela la naturaleza mítica y religiosa del misterio.

Sin embargo, el nexa entre los episodios de violencia política y el enigma de las desapariciones tiene un doble nivel. En primer lugar, lo más obvio es explicar las desapariciones con las acciones de Sendero. Como se ha dicho, Naccos se encuentra en una zona de emergencia, bajo la constante amenaza de los *terrucos*. Por lo tanto, Lituma se convence de que los desaparecidos o bien han sido víctimas de Sendero, o bien se han incorporado a sus filas. En síntesis, Sendero Luminoso funciona en la investigación de Lituma como falsa pista racional. Pero a un nivel más profundo, la existencia de Sendero es en sí misma un hecho inexplicable e irracional: representa la emergencia de una enorme carga de violencia, una especie de lúcido delirio organizado, que hasta parece tener cierto carácter ritual, y que es difícil comprender sin utilizar categorías más de tipo antropológico que de análisis político⁶. Tan es así, que en la novela se abandona en cierto momento la representación de la realidad de Sendero, para incluirla tácitamente en la representación de la segunda parte, en la que prevalece el aflorar de una realidad mítica y religiosa.

Como decíamos, en la novela la investigación de Lituma implica sobre todo que se empieza a considerar posible lo que antes parecía simplemente increíble: es decir, que realmente los habitantes de Naccos hayan

sacrificado a los tres desaparecidos; que realmente Dionisio y Adriana los hayan impulsado a cometer un acto tan desmesurado. Pero, para considerar posible todo esto, es necesario poseer una noción del *sacrificio* que explique su sentido desde el punto de vista de quien lo lleva a cabo o lo ordena; es decir, por medio de una explicación de su función y de su valor en el marco de una determinada concepción religiosa o de cierto conjunto de creencias. De hecho, para Lituma es posible creer que realmente haya habido un sacrificio humano sólo a partir del momento en que habla con un profesor danés, profundo conocedor de la antigua cultura de los Incas y de otros pueblos andinos (como los Chancas y los Huancas), quien le explica el sentido que para esos pueblos tenían los sacrificios humanos, ofrecidos a los espíritus de las montañas. A partir de este encuentro, Lituma empieza a cobrar interés por las historias de magia y superstición popular — y deja de burlarse de ellas — porque ahora puede enmarcarlas en un esquema interpretativo coherente, de tipo histórico y etnológico.

Esto no significa que Lituma empiece a creer él mismo en las historias de magia, sino tan sólo que empieza a considerar plausible y verosímil que los *serruchos* crean en ellas hasta llegar a cometer un sacrificio con una víctima humana. Lo que le hace cambiar de opinión, como hemos dicho, es descubrir que aquello *ya ocurría*, en la antigüedad, y que por lo tanto, puede *volver a ocurrir*. Análogamente, la irracional violencia de Sendero Luminoso se explica mejor si se toma en cuenta la antigua y ancestral violencia presente en la región, ya que un discurso exclusivamente político no parece suficiente para comprenderla de manera cabal.

Pero además, en la novela aparece otro agente decisivo para lo acaecido: la pareja Dionisio-doña Adriana, personajes cuyos nombres remiten expresamente a los mitos y a las prácticas del culto de la religión dionisiaca.

3. *Dionisio y Adriana (Dionisos y Ariadna)*

¿En qué sentido puede entenderse la operación de re-escritura y adaptación del ‘mito de Dionisos’ realizada por Vargas Llosa⁷ en *Lituma en los Andes*? ¿Y con qué objetivo, o con qué función o valor narrativo?

Comencemos analizando la función de la pareja mitológica en el desarrollo del relato. Desde el principio los dos personajes parecen poseer un saber, y quizás también un poder. Conocen todos los secretos, y es posible que sean capaces de manipular las conciencias de los pobladores del campamento. Aunque inicialmente le parezcan más bien charlatanes, Lituma siempre se siente incómodo e inquieto ante ellos. Pues ocurre que, en la representación propuesta por el narrador, tanto Dionisio como doña Adriana son a la vez ridículos y tenebrosos, grotescos y peligrosos. La marca de su origen mitológico, de su poder sobrenatural, se reconoce principalmente en el efecto que producen sobre los demás, en el temor y disgusto que provoca en Lituma su presencia, y que lo induce a imaginar que en su ausencia se dediquen a todo tipo de actos obscenos e inmundos.

La re-escritura del mito que hace Vargas Llosa nos presenta el retrato de una pareja de ex-dioses no sólo humanizados, sino también envejecidos: Dionisos y Ariadna no han ascendido al cielo, como se relata en otros textos, sino que, cansados de errar sin rumbo, han terminado por establecerse en un miserable y tristísimo campamento de obreros, donde gestionan la única cantina del lugar, a la que acuden sólo los hombres, y donde fatigosamente Dionisio trata de animar el ambiente sirviendo *pisco* y haciendo de payaso. Humanización, degradación, cierta parodización: es ésta la clave de la re-escritura del mito en la novela, más que la adaptación de los elementos exteriores que caracterizan la nueva ambientación andina del mito: los espíritus de las montañas, los *pishtacos*, la adivinación por medio de las hojas de coca, el hecho de que en las procesiones que Dionisio todavía encabezaba hacía algunos años participaban músicos y bailarines andinos, y no, por supuesto, de la Grecia antigua.

Sin embargo, la degradación no elimina del todo el carácter tétrico y sombrío de la pareja; aunque, más que un terror divino, lo que ambos provocan es un irresistible disgusto, como las náuseas por algo que, aun siendo repugnante, no deja de ejercer cierto poder de atracción. Y en efecto, el acto que Dionisio y doña Adriana impulsan a cometer a los obreros del campamento es absolutamente serio: el sacrificio de tres hombres durante sendas ceremonias culminadas en ritos de antropofagia. Así pues, detrás de la máscara de un hombrecillo rechoncho y bufón, y de una vieja bruja aparentemente atolondrada, se revelan los aspectos más terribles del mito y de la religión dionisiaca: el rito en el que se sacrifica y devora una víctima humana.

La misma doña Adriana se encarga de exponer la función y la razón del rito: se trata de una actualización (o de una repetición) del mito y del rito del sacrificio del Rey (del mismo Dionisos, en el mito, de sus sustitutos humanos, en el rito), práctica cultural de la antigüedad cuya función era regular y equilibrar los ciclos cósmicos y agrícolas según el principio del intercambio: la muerte a cambio de la fertilidad, la sangre del hombre como oferta a las fuerzas capaces de generar la fecundidad y la vida. Explicación que tiene la virtud de establecer una conexión y un vínculo entre las prácticas de la religión dionisiaca y los sacrificios humanos de las culturas andinas precolombinas, en cuanto expresiones de un mismo sentimiento religioso, de una manera común de concebir la relación del hombre con el cosmos.

De esta forma Vargas Llosa rebasa los límites de una problemática exclusivamente andina para alcanzar una dimensión universal y general: el problema no es el pasado andino (el pasado como lo que retorna), sino el pasado del hombre en general, el pasado de todos. Y, refiriéndonos al presente, no sólo la violencia en los Andes, sino también la que se da en muchas otras partes del mundo.

Los mitos y los ritos de iniciación, de los dioses que mueren y retornan, expresión de casi todas las culturas agrícolas de la antigüedad, guardan estrecha relación con los mitos estacionales, con la repetición cíclica de la

lucha entre el cosmos y el caos (la lucha entre la vida y la muerte, según las palabras de doña Adriana) en gran parte de las culturas antiguas. Así pues, fundamentándose en esta conexión, la operación narrativa de Vargas Llosa logra enmarcar los acontecimientos que suceden en los Andes en una problemática universal, expresada a través de la referencia al mito: demostrar cómo, en situaciones de crisis, la civilización, que nunca llega a ser perfecta, puede sufrir el rebrote de fragmentos de pensamiento mítico (supervivencias de lo que se pensaba antropológicamente muerto y superado por la civilización), que encuentran una nueva y trágica función subjetiva y colectiva. Las sociedades en estado de ansia, angustia, precariedad e incertidumbre, producen sus monstruos, fantasmas míticos que regresan. Cabe recordar, en efecto, que paralelamente a la publicación de la novela, Vargas Llosa también se ocupaba, en varios artículos para la prensa, del regreso de la barbarie en la ex-Yugoslavia. Y es precisamente en el marco de un discurso sobre los acontecimientos de los Balcanes que el autor desarrolla algunas reflexiones sobre el significado del mito de Dionisos:

Es el mito de la regresión, del retorno a lo primitivo y a lo bárbaro, a esa irracionalidad que desde el nacimiento de Occidente hemos estado tratando de erradicar y controlar con un éxito muy relativo. [...] La civilización basada en la razón ha traído un progreso extraordinario y ha supuesto un paso decisivo en la humanización de la vida. Pero junto a esto, hay una fuente del goce y del placer que esa cultura racional ha secado o debilitado. Desde entonces hay una nostalgia por ese mundo puramente emotivo y pasional. Nietzsche lo describió en *El nacimiento de la tragedia* cuando hizo la división entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo es lo civilizado, pero también representa la autorrepresión, una cierta automutilación en lo que la vida tiene de más salvaje y explosivo. Es verdad que es una terrible fuente de violencia, pero también fuente tremenda de goce y dicha.⁸

En todo caso, la novela no propone una identificación absoluta entre la posibilidad de una dimensión espiritual y sagrada en la cultura andina, y su manifestación nefanda y 'literal' (la del sacrificio humano). Lituma, que ha ido más allá de su inicial escepticismo, vive en cierto momento una experiencia de contacto con la muerte y con las fuerzas naturales de los Andes: es arrastrado por una avalancha de piedras y barro desde la cumbre de una montaña, pierde el sentido, pero despierta más tarde sin una herida. Esta experiencia lo acerca a una sensibilidad espiritual propia del mundo andino: siente la montaña, percibe su vida, su alma; entiende que le ha salvado la vida. Después de esta experiencia, se siente como si hubiese vuelto a nacer. Todo esto cambia también la actitud de los peones del campamento: ya no ven en Lituma al extranjero del que hay que desconfiar, sino que llegan a tratarlo como uno de ellos. Además, la experiencia parece otorgarle a Lituma un poder especial: el de visualizar, como en una visión mágica, la ceremonia del sacrificio de uno de los desaparecidos, en una original re-elaboración del momento de la reconstrucción del delito,

típica del género policial. Por lo tanto, la dimensión espiritual y de lo sagrado no se niega completamente en *Lituma en los Andes*.

Pero, en todo caso, el final de la novela revela la terrible culminación de los sacrificios, enfatizando al mismo tiempo la sensación repugnante que el horrible banquete ha dejado en los que lo consumieron: el obrero que le cuenta a Lituma lo ocurrido, le confiesa también que el sabor de la carne humana es algo de lo que no logrará librarse jamás, como el recuerdo de una culpa que habrá de acompañarlo hasta la muerte.

Y es precisamente este resurgir 'literal' del mito, en un contexto que parecía estar a salvo de su influjo (nuestro presente), lo que constituye una verdadera revelación que nos deja desarmados. Empleada con gran sensibilidad narrativa como golpe de efecto final, en ella se cifra el problema identificado al principio: es decir, si realmente la Historia estará condenada al 'retorno del mito' en su forma terrible de culpa y castigo; a la imposición de un terrible precio de sangre, con la esperanza, en el mejor de los casos, de que florezca la vida. Y si realmente habrá que pagar siempre este precio, por más absurdo que parezca.

Notas

* La versión española del artículo ha sido escrita por el mismo autor, con algunas modificaciones, en especial por lo que se refiere a las notas.

¹ La novela es coherente con la idea de compromiso literario expresada por Vargas Llosa en una entrevista en 1996: «La responsabilidad moral del escritor es dar cuenta de la imperfección de la vida, demostrar que está por debajo de los sueños del hombre, agitar los espíritus, sembrar la insatisfacción». (M. Vargas Llosa, *Io, liberale impegnato*, «La Repubblica», 2 de octubre de 1996). Con un matiz más negativo respecto a la idea expresada por el autor en otras ocasiones, según la cual la ficción narrativa produce una verdad artística que tiene al mismo tiempo el poder de compensar y estimular la condición humana: «Porque la vida real, la vida verdadera, nunca ha sido ni será bastante para colmar los deseos humanos. Y porque sin esa insatisfacción vital que las mentiras de la literatura a la vez azuzan y aplacan, nunca hay auténtico progreso. La fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos. Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de las que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia». M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona 1990, p. 19.

² R. García, *Vargas Llosa se enfrenta al nacionalismo cultural*, «El País», 11 de noviembre de 1993, p. 28.

³ Puede ser interesante notar cómo este concepto negativo del mito se encuentra también en algunas reflexiones de Walter Benjamin, como observa Fabrizio Desideri: «El mito congela la vida de la naturaleza en relaciones intemporales. El tiempo de la naturaleza, y con él el tiempo del hombre, se cierran *míticamente* en el ciclo de la repetición [...] En el mito todo lo que vive está constreñido en la conjunción de culpabilidad: condenado a repetirse en un ciclo interminable». F. Desideri, *Apocalisse profana*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, al cuidado de R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 323.

⁴ Un aporte importante lo dan ciertas investigaciones etnográficas de José María Arguedas sobre la religión andina (J.M. Arguedas, *Formación de una cultura nacio-*

nal indoamericana, Siglo XXI, México D.F. 1975). Especialmente, en el estudio de la religión en el departamento de Ayacucho, realizado entre los años 1952 y 1956, se evidencian la permanencia de ciertas formas religiosas, pero también las transformaciones, las pérdidas, las mezclas. Los ‘espíritus’ se llaman aquí *wamanis* y están ligados a un mito conocido como ‘mito de Inkarrí’, del que el mismo Arguedas recogió algunas versiones: «Los *wamanis* existen, propiamente (como ser y como cosa original, nuestra). Ellos fueron puestos (creados) por el antiguo Señor, por Inkarrí. El *wamani* es, pues, nuestro segundo Dios. Todas las montañas tienen Wamani, en todas las montañas está el Wamani». (p. 41). Explica Arguedas: «La religión católica practicada por los indios es *separada* (separaumi) de la religión local, cumple una función diferente. El primer Dios es Inkarrí. Los Wamanis fueron creados por el antiguo Señor (Dios) Inkarrí, y son los segundos dioses. Sin embargo, don Nieves Quispe afirma: “Como era el segundo Dios [...]”. Segundo Dios con respecto al Dios católico, pero primer Dios, creador de los *wamanis* y de todas las cosas, entre los dioses indígenas» (pp. 42-43). Los mitos de Inkarrí recogidos por Arguedas y por otros establecen una separación entre la jerarquía indígena, Inkarrí creador y *wamanis* segundos, y el Dios católico ‘dominador’, que se sobrepone a los otros. Inkarrí es también el dios latente, el que ha muerto y debe regresar, trayendo consigo el ‘juicio’, el rescate. «Los *wamanis* son las montañas» continúa Arguedas, y cita a otro informante, que añade: «Él – el *wamani* – es la tierra, como si fuera Dios, el ser de nuestros animales. Todo viene de él. De él brota la bendición de Dios, la vena, el agua, vena de Dios» (pp. 45-46). Pero el *wamani* es también rabioso, «Puede succionarnos el corazón durante el sueño» (p. 46). Don Viviano Wamancha, uno de los informantes de Arguedas, afirma que en el interior de cada montaña hay una gran ciudad donde van los niños inocentes para cuidar las flores, y Arguedas recuerda que, según Guamán Poma de Ayala, a las montañas más grandes se sacrificaban hasta 500 niños (p. 47).

⁵ Escribe Vargas Llosa: «Su tesis [de Juan Ossio] es a favor de una sociedad futura en la que, de acuerdo a las teorías multiculturalistas en boga, los quechuas y aymaras del Perú puedan modernizarse sin renunciar a su identidad cultural – sus lenguas, sus creencias, sus costumbres, sus instituciones –, y participar de todas las ventajas de la técnica, la ciencia y la economía contemporáneas, a la par con los peruanos occidentalizados. ¿Es esto posible? Juan Ossio cree apasionadamente que sí, como lo creía José María Arguedas, quien escribió también muy bellas páginas sobre este anhelo, y yo quisiera poder compartir esta hermosa convicción. Pero, muy a pesar mío, debo confesar mi total escepticismo al respecto. Francamente, no veo cómo podría subsistir una cultura mágico-religiosa con las prácticas cotidianas de una sociedad industrial moderna. La supervivencia del Quechua es sin duda posible y ojalá se generalice la educación bilingüe [...] Pero si la sociedad andina se moderniza, aun si continúa hablando quechua, esa identidad cultural preservada hasta ahora gracias al semi inmovilismo histórico en que la explotación y la marginación han mantenido al pueblo indio, habrá irremediablemente cambiado de fondo y de forma y adquirido esos rasgos comunes que son, en todas partes, los de la modernidad». M. Vargas Llosa, *El precio de ser moderno*, en J.M. Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994, pp. 16-17. Reflexiones más amplias sobre estos temas también en: M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, Alfaguara, Madrid 1996.

⁶ En 1983 Vargas Llosa participó en una comisión encargada de investigar la doble masacre ocurrida en las cercanías de Huanta, en la región de Ayacucho. En enero de ese año los comuneros de Huanta afrontaron y mataron a siete senderistas, y algunos días después hicieron lo mismo con ocho periodistas que llegaron allí para informar sobre lo ocurrido. En un artículo del mismo año para el periódico español «ABC», el escritor recuerda que los campesinos responsables del delito no parecían tener conciencia de la gravedad de sus actos: «¿Pueden entender lo que es un ‘periodista’ los comuneros iquichanos? Muy pocos, en todo caso, y de una manera muy incierta». Y

añade: «Al empezar el cabildo, aconsejado por los antropólogos asesores de la Comisión, yo había vertido aguardiente sobre la tierra, y bebido en homenaje al cerro tutelar, el Rasuwillca, repartido hojas de coca y tratado de explicar, mediante traductores, a las decenas y decenas de comuneros que nos rodeaban, que las leyes del Perú prohíben matar, que para condenar y juzgar están los jueces y, para hacer cumplir las leyes, las autoridades. Y mientras les decía estas cosas, viendo sus rostros, me sentía tan absurdo e irreal como si estuviera adoctrinándolos sobre la auténtica filosofía revolucionaria del camarada Mao traicionada por el perro contrarrevolucionario Deng Tsao Ping». (M. Vargas Llosa, *Historia de una Matanza*, «ABC», 11 de agosto de 1983). Se trata, pues, de una violencia que según Vargas Llosa tiene orígenes y causas más complejas y profundas que la ideología política, como evidencia también en su novela, en el episodio del 'juicio popular' en la comunidad de Andamarca (*Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona 1993, pp. 74-86), descrito como un verdadero ritual en que los participantes pierden el control de sí mismos: «Fatigados, confundidos, sin mirarse las caras unos a otros, los vecinos se sentían como después de la fiesta del santo patrono, luego de beberse todo lo que se podía beber, y comer, bailar, zapatear, pelear, rezar, sin dormir a lo largo de tres días y tres noches, cuando les costaba tanto esfuerzo hacerse a la idea de que esa gran explosión de aturdimiento e irrealidad había terminado y que debían acomodarse a las rutinas cotidianas. Pero ahora sentían todavía más desconcierto, un malestar más profundo, ante esos cadáveres insepultos, arrojados de moscas, que empezaban a pudrirse bajo sus narices, y las espaldas magulladas de los que habían azotado. Todos intuían que Andamarca nunca más sería la que fue» (p. 81). Hay que decir, en todo caso, que Vargas Llosa ha subrayado el riesgo, para las democracias, de que se justifique el abandono de los principios de legalidad y respeto de los derechos humanos en nombre de la lucha a la violencia y al terrorismo. (M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, 3 vols., Seix Barral, Barcelona 1983, 1986, 1990, pp. 425 e 428).

⁷ Cfr. K. Kerényi, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Editorial Herder, Barcelona 2011.

⁸ R. García, *Vargas Llosa se enfrenta al nacionalismo cultural*, cit. En el mismo artículo, Vargas Llosa escribe: «El nacionalismo serbio, que al ser el más poderoso es el que causa más daño, no me parece peor que el nacionalismo croata o el bosnio. Lo monstruoso son los nacionalismos de unos y de otros. [...] El nacionalismo es, desde la caída del comunismo, el gran enemigo de la cultura democrática y de la libertad. Hay que combatirlo, porque reaparece con el cuchillo entre los dientes y manchado de sangre, pero a veces aparece en forma de caballeros muy civilizados que dan argumentos muy racionales y que parecen un modelo de discreción pero que en el fondo representan también esa fuerza terrible, exclusiva, intolerante e irracional que está detrás del nacionalismo».

LOS ENSAYOS DE VARGAS LLOSA

Martha L. Canfield

Universidad de Florencia

Pocas veces en la historia literaria encontramos escritores capaces de sobresalir en distintos campos literarios, con obras memorables por la fuerza de sus contenidos y por renovar la tradición literaria, por la invención de nuevas estructuras narrativas o teatrales, o por las atrevidas transposiciones de la lengua hablada, siendo también, al mismo tiempo, autores de estimulantes propuestas teóricas o de iluminantes análisis de textos propios o ajenos. Todavía más raro es que un escritor con tantas y tales dotes sea asimismo un empeinado defensor de los derechos civiles y con semejantes objetivos se vuelque en la actividad pública y en la política. Y bien, éste es el caso excepcional de Mario Vargas Llosa.

El escritor peruano ya es muy conocido en Italia – independientemente del Premio Nobel que le fuera otorgado en el 2010 –, habiendo sido traducidas todas sus novelas y muchos de sus ensayos. No obstante queda todavía por descubrir el vasto sector de su ensayismo – teórico-literario, histórico y político –, intensamente trabajado por él, a menudo vinculado a su tarea como periodista, pero también a la didáctica universitaria, y por lo general estrechamente relacionado con su producción narrativa, como reflexión lúcidamente teórica sobre el acto creativo propio y de otros¹.

En 1971 – o sea después de haberse hecho conocer y apreciar como novelista con *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1965) y *Conversación en La Catedral* (1969)² –, publica dos ensayos que resultarán históricos: el primero es una monografía dedicada a Gabriel García Márquez, en la cual propone en primer lugar un análisis muy documentado y agudo sobre el recorrido creativo del colombiano, desde sus comienzos hasta la publicación en 1967 de su obra maestra *Cien años de soledad*³. El otro ensayo en cambio, *Historia secreta de una novela*, se refiere a su propia modalidad creativa y relata cómo había madurado la historia y después escrito su segunda novela, *La casa verde*⁴. Si bien el primer ensayo se refiere a un escritor entonces ya muy famoso mientras que el segundo es autobiográfico, ambos desarrollan una misma teoría de base que más tarde Vargas Llosa seguirá desarrollando y que va a aplicar a otros narradores: la estrecha relación entre vida y relato literario (la fatiga del autor reside – nos dice – más que en inventar una situación, en enmascarar lo autobiográfico), la importancia de la ‘realidad’ como ámbito histórico, social y personal, la rebelión con respecto al mundo creado por Dios y la tentación incontenible de crear otro. De ahí que hablar de la obra de García Márquez signifique reco-



nocer cómo el narrador ha querido sustituir a Dios mismo y por tanto contar la ‘historia de un deicidio’⁵. Como ha observado muy bien José Miguel Oviedo, este primer libro de ensayos de Vargas Llosa, lo debemos considerar un paradigma por su rigor, exhaustividad, pasión y al mismo tiempo objetividad, pero sobre todo porque allí se hace una crítica literaria que es al mismo tiempo autocrítica y testimonio personal. Analizando la evolución de la narrativa de García Márquez, en efecto, Vargas Llosa logra penetrar en una obra ajena para hablar tanto de ésta como de sí mismo⁶. Y ello será luego confirmado por todos sus estudios de crítica literaria publicados en los años siguientes, empezando por *La orgía perpetua*, de 1974, dedicado a Flaubert y a *Madame Bovary*⁷ hasta los más recientes dedicados a Victor Hugo⁸, a Borges⁹ y a Juan Carlos Onetti¹⁰.

En el ensayo sobre Flaubert – que como sabemos ha sido uno de sus maestros fundamentales –, evidencia y analiza las cuatro variantes del tiempo narrativo, distinguiendo entre tiempo singular, circular, inmóvil e imaginario. Luego se concentra sobre la voz narrativa y, en sintonía con las teorías narratológicas de aquellos años, de Genette a Todorov y a Bachtin, distingue claramente entre ‘autor’ y ‘narrador’, indicando a Flaubert como el primero que tuvo conciencia de esta distinción. Luego establece la diferencia entre ‘narrador omnisciente’ y ‘narrador personaje’ y la posibilidad de pasar sin mediaciones del primero al segundo y viceversa, así como es posible pasar de la diégesis al discurso indirecto o indirecto libre; y Vargas Llosa subraya que Flaubert fue capaz de atreverse a practicar estas ‘mudas’, o cambios, siendo el primero en hacerlo y anticipando las novedades estructurales de los autores contemporáneos.

Por fin analiza lo que considera el mayor valor y el signo de la absoluta originalidad de Flaubert: ‘el elemento añadido’. Citando una carta del mismo Flaubert a Louise Colet, en la que el escritor francés declara estar ‘devorado por una necesidad de metamorfosis’, por lo cual desearía escribir sobre todo lo que ve, pero no tal como es, sino ‘transfigurado’¹¹, Vargas Llosa deduce que esta frase resume los dos movimientos fundamentales de la creación novelesca, que están en la base de las relaciones entre ficción y realidad: primero el narrador observa la realidad real (todo lo que ve); luego, dado que este material no puede ser contado ‘exactamente’ como es, pasa a ‘transfigurarlo’. Y concluye con una afirmación clave para su teoría: el novelista, impulsado por este doble movimiento, agrega algo a esa realidad que ha adoptado como materia prima; y este *elemento añadido* produce la originalidad de su obra, dando autonomía a la realidad ficticia y distinguiéndola de la realidad real¹².

En el libro dedicado a Victor Hugo y a su obra maestra *Los miserables*, o sea *La tentación de lo imposible* (2004), Vargas Llosa retoma el tema del *elemento añadido*, que reconoce en dos rasgos fundamentales: el discurrir tranquilo, muy lento del tiempo, y la verborrea o incontinencia verbal de los personajes, y ve ambos rasgos como derivados del tipo de narrador que surge de la novela de Victor Hugo, narrador absoluto, más que omnisciente desmesurado, «la invención más impetuosa de la novela, el personaje de psicología más compleja y actitud más versátil»¹³. Este narrador, que continuamente se interpone entre los personajes y el lector, que interrumpe la historia para pensar, incluso en primera persona, y para introducir referencias autobiográficas, no se dis-

tingue fácilmente del autor; al contrario, el autor, o sea Victor Hugo, pretende que nosotros los consideremos una sola cosa. Y en esta confusión entre autor y narrador, de la que Victor Hugo no es consciente, Vargas Llosa reconoce otro aporte fundamental de Flaubert a la novela moderna. Porque si bien *Madame Bovary* fue publicada en 1856, o sea seis años antes que *Los miserables*, ella fue en realidad la primera novela moderna: la causa es que Flaubert, a diferencia de Victor Hugo, fue el primero en notar la diferencia de concepto entre 'narrador' y 'autor' y en entender que el narrador es otro personaje de la respectiva novela; es más, es «el más ambiguo de los personajes que crea el autor de una novela»¹⁴. Así, mientras Flaubert volvía invisible al narrador, Victor Hugo lo mantuvo visible, presente, invasivo, y es por este motivo que lo tenemos que considerar el último de los novelistas clásicos. «Si algo distingue al novelista clásico del moderno – insiste Vargas Llosa – es precisamente el problema del narrador. La inconsciencia o la conciencia con que lo aborda y lo resuelve establece una línea fronteriza entre el novelista clásico y el contemporáneo»¹⁵. Flaubert, en cambio, volvió impersonal al narrador y desde entonces así han hecho los novelistas, o por lo menos la mayor parte de ellos.

Pero tal vez lo que más impresiona de la poética de Victor Hugo, iluminada por el cuidadoso análisis de Vargas Llosa, es la aspiración a crear una 'novela total', aspiración que revela esa *tentación de lo imposible* que da título al ensayo, la cual a su vez revela la voluntad 'deicida' del novelista. Y esta última, como se ve en toda la obra de Vargas Llosa, ya a partir de su libro sobre García Márquez, es típica del oficio del escritor y no solamente de Victor Hugo. De este último en particular, después de haberle dado el sobrenombre de *estenógrafo*, como él mismo amaba definirse, recuerda que es «el ansia totalizadora» la que estimula su creación. A escritores de esta entidad no les alcanza con relatar una historia, sino que en esa historia deben estar incorporados todos los elementos capaces de volverla autosuficiente, dándole una *redondez compacta*, hasta el punto de concentrar una acumulación cuantitativa tal que llega a sacrificar la integración cualitativa de los elementos de la ficción¹⁶. Y esta elección, nos explica Vargas Llosa, está determinada por la voluntad deicida, o sea por el deseo incontrolable de imitar al Creador, inventando una realidad amplia, compleja, numerosa como la creada por ÉL, llegando por tanto a sustituir a Dios, a ser Dios¹⁷.

El ensayo dedicado a Borges es singular por varias razones, en primer lugar por el tipo de relación que se reconoce con el gran argentino, distinta si no opuesta a la que ha desarrollado con escritores-modelo amados y estudiados por él; en segundo lugar, porque partiendo del aporte esencial dado por Borges a la literatura mundial, Vargas Llosa focaliza un problema central de la literatura hispanoamericana aniquilando viejos – y sin embargo todavía presentes – lugares comunes. La relación con Borges – dice lúcidamente – es lo contrario de la que ha desarrollado con otros escritores que lo han marcado desde su adolescencia: nunca pudo sentirlo cercano ni ha considerado su obra como un ejemplo para seguir; no obstante lo ha apreciado siempre, y Borges – a diferencia de otros – nunca lo ha decepcionado. Los demonios de Vargas Llosa lo han llevado a ser lo que Borges nunca fue y nunca hubiera

querido ser, o sea un novelista (recordemos que Borges despreciaba el género de la novela), e incluso un novelista aferrado a la realidad y obsesionado por la historia. Borges en cambio, se sabe, ha viajado siempre más allá de las fronteras temporales, buscando sobre todo las constantes del ser humano fuera de los condicionamientos históricos o sociales. Sin embargo, a pesar de esta diversidad de aspiraciones literarias y esta diferencia tan radical de perspectivas, Vargas Llosa reconoce en Borges un valor fundamental, que lo coloca entre los primeros maestros de nuestro tiempo. Para el escritor latinoamericano él, en efecto, representa la conclusión de un complejo de inferioridad que – inconscientemente, está claro – impedía enfrentar determinados temas, obligando a encerrarse en un ámbito provincial. Borges ha enseñado a abrirse a la cultura universal, como lo han hecho siempre europeos y norteamericanos. Antes de Borges, es cierto, estuvieron los modernistas, y en primer lugar Rubén Darío, pero su modo de superar las fronteras tenía algo de pastiche y de frívolo, era un «mariposeo superficial»¹⁸. Y mucho antes de él estuvieron el Inca Garcilaso de la Vega y Sor Juana Inés de la Cruz, a quienes nunca faltó la seguridad de pertenecer a la cultura occidental por derecho de lengua y de historia, como lo demuestra su obra. Pero luego se difundió ese “complejo” y esa convicción – casi deber– según la cual el escritor latinoamericano tiene que hablar exclusivamente de su territorio, de las tradiciones locales, de la historia inmediata. Con Borges la pertenencia a la cultura occidental se vuelve una certeza, porque fue él – subraya Vargas Llosa – quien demostró que la pertenencia a esta cultura no le quita al escritor latinoamericano ni supremacía ni originalidad¹⁹.

En el estudio dedicado a Juan Carlos Onetti, *El viaje a la ficción*, del 2008, vuelve a ponerse en evidencia este carácter determinante del narrador: la voluntad de crear un mundo en alternativa al mundo real, o sea la tentación de creerse semejante a Dios, es decir el impulso deicida. En la obra de Onetti, afirma Vargas Llosa, aparece con excepcional fuerza y originalidad la construcción de un mundo que, junto a la ‘vida verdadera’, recrea una vida paralela, de palabras e imágenes tan convincentes como falsas, donde nos podemos refugiar para escapar de los desastres y limitaciones con que la realidad contrasta nuestros sueños y nuestra libertad. En este libro Vargas Llosa dedica muchas páginas a la situación política y a la configuración social del Uruguay, para poder enmarcar mejor la obra de Onetti en el contexto que sin duda la condiciona y la provoca. El estudio del proceso creativo de Onetti está acompañado por tanto de un análisis muy preciso del proceso histórico del Uruguay. Se ilustra el dramático pasaje de la ‘Suiza de América’ – como llamaban a la pequeña nación sudamericana, no por sus dimensiones geográficas, sino por el alto grado de evolución social y bienestar general –, a la sociedad víctima de una feroz dictadura militar, que de hecho duró trece años, desde 1971 hasta 1984, aunque oficialmente la toma del poder por parte de los militares fuera proclamada en 1973. La narrativa de Onetti nace cuando el Uruguay era todavía considerado como una nación evolucionada y feliz; no obstante, Onetti retrata la mezquindad de una pequeña burguesía prisionera de una existencia sin ideales ni sueños; sólo más tarde, después de haber sufrido él mismo la acción represiva de la dictadura y después de haber sido obligado a exiliarse

– exilio del que nunca más quiso regresar –, Onetti escribió obras en las cuales se puede leer una metáfora del propio país. Pero recordemos que todas sus historias se desarrollan en una ciudad imaginaria, inventada por él, Santa María, en la que Vargas Llosa encuentra la prueba de lo que él ha teorizado sobre el poder de la narración: la obra de Onetti, acaso más que cualquier otra, dice Vargas Llosa, está concebida y totalmente arquitectada para ilustrar la manera sutil con que los seres humanos construyen esa vida paralela, hecha de palabras y de imágenes a un tiempo falsas y persuasivas, una vida alternativa y preferible porque está creada por nosotros mismos. Onetti es para Vargas Llosa un maestro precisamente por su capacidad de utilizar la ficción como mundo alternativo. Por este motivo el ensayo dedicado a él se intitula *Viaje a la ficción*. Y de este modo él confirma lo que ha meditado y elaborado desde su juventud: frente a la derrota que la cotidianidad nos impone, la respuesta consiste en huir hacia un mundo de fantasía, o sea en recurrir a la literatura.

Sucesivamente Vargas Llosa se concentró sobre otro autor, alguien de quien ya se había ocupado en el pasado: José María Arguedas; y le dedica un largo ensayo, *La utopía arcaica*²⁰, donde enfoca, además de la obra específica de su compatriota, una temática clave en la historia de la literatura hispanoamericana: el indigenismo. Y mientras la crítica por lo general ha exaltado el valor de la narrativa arguediana, Vargas Llosa confronta los valores auténticos del narrador y la confusión a la que su ideología lo ha empujado, impidiéndole ver, por una parte, lo que había sido el poder opresivo del imperio inca, y por otra el riesgo de reducir el mundo indígena a un gueto a partir de la exaltación del pasado.

La vastedad de la obra crítica de Vargas Llosa no se limita a la teoría narratológica ni al estudio de grandes narradores. Él ha estudiado también algunos poetas, más excepcionalmente que los narradores, pero revelando en cada caso una gran capacidad para captar las novedades y la importancia de las voces emergentes. Así ha hecho con tres personajes ejemplares de la literatura peruana: César Moro, Jorge Eduardo Eielson y Carlos Germán Belli.

Del primero se ocupó siendo muy joven, cuando junto con Luis Loayza y con la colaboración de Abelardo Oquendo publican el primer número de la revista «Literatura», de la cual saldrían solamente otros dos números, entre 1958 y 1959, todos financiados por Loayza. En el primer número Vargas Llosa escribe sobre César Moro, poniendo de relieve no sólo su capacidad poética sino sobre todo el espíritu rebelde del surrealismo y la atención del movimiento al lado ‘oscuro’ de la conciencia, a la lógica del inconsciente y a la imaginación onírica.

De Eielson se ocupó cuando, después de la muerte del artista, entró a formar parte del Centro Studi Jorge Eielson como director del Comité Científico, y cuando, como tal, participó en la elaboración del catálogo que presentaba la primera muestra eielsoniana en Florencia²¹. En esa ocasión, en una breve pero substancial intervención, puso en evidencia la indiferencia total de Eielson por la fama y su vocación vitalista y trascendente. Y cómo este rasgo fundamental de su carácter lo habría llevado a recrear la vida en la poesía – y en el arte, por supuesto – y la poesía en la vida, buscando por ello transformar la vida en una verdadera ‘obra maestra’.

De Carlos Germán Belli se ha ocupado varias veces, con artículos publicados en revistas y también presentando su poesía en antologías preparadas por el mismo Belli o por otros²², considerando los rasgos más salientes y originales de su lenguaje lírico, como su melodramaticidad, su «negro narcisismo», su humor cáustico y su perspectiva cultural profunda y cultísima. Él ha subrayado también que el lenguaje de Belli está construido con extrañas alianzas, logrando reunir la retórica y la métrica del barroco español y la jerga popular de Lima, la irracionalidad del surrealismo y la sordidez de la vida de la clase media.

Por fin, el ensayismo de Vargas Llosa se ha desarrollado de manera extraordinariamente vasta y aguda en el sector político y de actualidad, tanto a través de su constante actividad como periodista, como mediante la creación de volúmenes específicos o de la compilación de artículos en base a varios temas de actualidad. Como importante ejemplo de monografía de tema político, tenemos *Israel/Palestina. Paz o guerra santa*²³, escrito a partir de un viaje hecho por el autor junto con su hija Morgana, fotógrafa, que duró varias semanas entre agosto y septiembre de 2005, recorriendo Israel, la Franja de Gaza y los territorios ocupados de Cisjordania. Hablando y entrevistando numerosos personajes, hombres, mujeres, soldados, padres o madres de familia, palestinos e israelitas, el autor enfoca uno de los dramas más espinosos de la política actual y sorprende con cuánto lúcido dolor llega a la conclusión – siendo él, como explícitamente se declara, «un amigo de Israel» – que Israel actuará en su propia contra si decide seguir la política iniciada por Sharon, en vez de seguir la línea de una apertura a los acuerdos con los palestinos. En el evocar la «extraordinaria epopeya de los pioneros sionistas», Vargas Llosa reflexiona así en un artículo del 2002, luego recogido en el volumen:

Esos pioneros llegaron a aquella miserable provincia del imperio otomano que era Palestina con las manos abiertas hacia los árabes y con una voluntad de paz y coexistencia que dio a Israel una valencia moral sobre la intransigencia y violencia de sus enemigos, algo que ahora, por la ceguera nacionalista y dogmática que personifican políticos como Ariel Sharon y Benjamin Netanyahu, ha perdido casi totalmente, al extremo que cada vez se extiende más por el mundo la idea que sus enemigos han acuñado de él: la de una potencia colonizadora que prolonga, en nuestros días, la vieja tradición imperialista de Occidente.

Esto último tampoco es verdad, por lo menos no lo es todavía. Para que no lo sea tampoco en el futuro es imprescindible que llegue a su ocaso de una vez la hora de Ariel Sharon y comience cuanto antes la de Amram Mitzna.²⁴

Entre los varios libros que recogen la producción periodística de Vargas Llosa, hay uno en especial que permite seguir el largo camino que lo ha llevado, desde sus años juveniles, a admirar un escritor y pensador contemporáneo y a elegirlo como maestro, hasta madurar luego una posición crítica hacia él y a separarse, prefiriéndole otro, al inicio menos apreciado, precisamente por su diversidad de posición en la política cultural: hablamos de Jean-Paul Sartre

y Albert Camus. Como bien se sabe, ambos eran militantes de izquierda, se apreciaban recíprocamente y habían colaborado entre 1943 y 1951, año en el que las divergencias se volvieron inconciliables, sobre todo después de la durísima crítica hecha por Sartre al libro de Camus, *El hombre rebelde*²⁵.

Entre Sartre y Camus fue publicado por primera vez en 1981²⁶ y recoge una serie de escritos publicados previamente por el autor en distintos periódicos y revistas a lo largo de más de veinte años, entre 1960 y 1981, y es muy importante leerlo sin olvidar el contexto histórico en el cual fue escrito. De esta manera el lector puede constatar con qué inteligencia crítica Vargas Llosa ha enfrentado temas imperecederos – las relaciones entre literatura y política, entre historia y literatura, entre vida privada y ficción narrativa – y cómo en ciertos casos ha logrado anticipar cuestiones destinadas a volverse de actualidad, como, por ejemplo, la aceptación de la diversidad, el multiculturalismo, la globalización.

Los veintiún años que van desde la publicación del primer artículo al último permiten además observar la evolución y el cambio de perspectiva del análisis de Vargas Llosa, su juicio final y por fin su dependencia como alumno declarado de Sartre y de Camus. Como él mismo nos explica en la premisa al libro, «bajo el aparente desorden» de los artículos recogidos, lo que da unidad al conjunto es la polémica que los dos franceses sostuvieron en los años Cincuenta, además de la progresiva maduración del juicio del peruano, el cual al principio daba la razón a Sartre pero al final ha dado plena razón a Camus. Entre ambos intelectuales surge, pocas veces pero con notable intensidad y en dos del total de doce artículos, la figura de Simone de Beauvoir, al mismo tiempo dulce y fuerte, además de sólidamente femenina. Y emerge asimismo el gran maestro de Vargas Llosa, Gustave Flaubert, a través de la compleja relación de Sartre con él, terminada con el estudio monumental – y no obstante incompleto – *L'idiot de la famille*²⁷, estudio que Vargas Llosa considera un verdadero fracaso crítico.

El artículo intitulado *Flaubert, Sartre y el "nouveau roman"*, de octubre de 1974, fue escrito sin duda al mismo tiempo, o casi, que el ensayo dedicado a Flaubert, *La orgía perpetua*, compendio, como hemos visto, de las teorías personales de Vargas Llosa sobre la relación entre vida y literatura.

El volumen *Entre Sartre y Camus* – no obstante lo que dice el autor – puede ser leído como una monografía, en la que se exponen y discuten varios temas que en el conjunto logran configurar – una vez más – una teoría literaria. Ésta, partiendo de los maestros inmediatos Sartre y Camus, junto con el eterno maestro que es Flaubert y con una referencia a Beauvoir, refleja además las teorías personales de Vargas Llosa, ofreciéndonos un hilo conductor para el análisis de su misma obra. El primer punto de esta teoría es la relación entre literatura e historia, que pone en cuestión la razón de ser de la literatura. «¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre?», se preguntaba Sartre; y su ensayo *¿Qué es la literatura?*, publicado en 1948²⁸, constituía una dramática y decepcionada reflexión después de los desastres de la Segunda Guerra mundial. Vargas Llosa no puede estar de acuerdo: es inútil pedir a la literatura – dice – lo que la literatura no puede dar; y no tiene dudas sobre el hecho de que ella puede cambiar la vida, pero lo hace lentamente. Si la novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino, como rezaba la célebre fórmula de

Stendhal, cada pueblo tiene necesidad de una literatura en la cual reflejarse, de otro modo no sabe quién es (según otra famosa fórmula del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti). Pero para asumir la propia identidad y cambiar se necesita un tiempo que no es fácil calcular. Y durante este tiempo, se pregunta Vargas Llosa, ¿es justo pedir al escritor del Tercer Mundo que renuncie a la escritura para asumir tareas socialmente más ‘útiles’? Él cree que no. La creación tiene siempre raíces sociales, pero los efectos sociales que ella tarde o temprano produce no son automáticos. Y el impulso creativo, cuando es auténtico, es incontrolable; responde, como hemos visto, a la acción de los demonios que obsesionan al escritor, otro hilo conductor del pensamiento del peruano.

Los demonios incontrolables se nutren en primer lugar de las vivencias del escritor, materia prima trascendida y sublimada mediante la escritura, a menudo disimulada a través de construcciones complejas, pero otras veces retratada sin máscaras. Así ocurre en el discutido relato de Simone de Beauvoir dedicado a la terrible agonía de su madre, irónicamente intitolado *Una muerte muy dulce*²⁹, y a favor del cual Vargas Llosa ha querido romper una lanza, visto que, en efecto, según su parecer, la literatura es un oficio naturalmente impúdico. Y de esto él mismo ha dado repetidas pruebas: desde *La ciudad y los perros* a *La tía Julia y el escribidor*, hasta la ‘niña mala’ de su penúltima novela, consciente y declarada proyección autobiográfica³⁰.

No es justo por tanto pretender que el intelectual del Tercer Mundo reprima su impulso creativo, ante todo por respeto a sí mismo, pero también por su pueblo. Se pregunta Vargas Llosa, citando las reflexiones de Claude Simon: «si un novelista de color renuncia a escribir los libros que tiene adentro para enseñar el alfabeto a los escolares de la Guinea, ¿qué leerán éstos cuando el único que hubiera podido escribir libros en su lengua ha renunciado a hacerlo?»³¹. Resulta por lo tanto natural que Vargas Llosa se aleje de Sartre en este caso y empiece en cambio a considerar la posición de Camus con una óptica distinta. A mitad de los años 70, Camus se vuelve para él, no sólo la «voz de la razón y de la moderación», sino también la voz «del coraje y la libertad, la belleza y el placer». Y considera injusto que los jóvenes lo juzguen menos excitante y contagioso que «los profetas de la aventura violenta», como el Che Guevara o Frantz Fanon, porque los valores propuestos y defendidos por él se han vuelto hoy día indispensables, «tanto como los que Guevara y Fanon transformaron en religión y por los cuales sacrificaron su propia vida»³².

Y a pesar de lo anterior, aun manteniendo una distancia crítica con respecto a su viejo ídolo Jean-Paul Sartre, la admiración y el vínculo intelectual y afectuoso con él no se rompen, como resulta explícitamente declarado al final del espléndido artículo *El mandarín*, escrito en mayo-junio de 1980. Quien lee atentamente tanto a Sartre como a Vargas Llosa no puede dejar de notar las extraordinarias afinidades y semejanzas que los unen, empezando por el «coraje de contradecirse y de rectificar todas las veces que considera que estaba equivocado»³³. Y luego (las palabras de Vargas Llosa sobre Sartre las podemos aplicar tal cual a él), «su condición de francotirador, su independencia de criterio, su atenta disponibilidad, su imprevisibilidad, su anticonformis-

mo militante»³⁴. Digamos también, y ya para concluir, que ni la derecha ni la izquierda lograron ‘oficializar’ a Sartre, y por lo mismo lo han atacado, del mismo modo que no han logrado oficializar a Vargas Llosa y por esto todavía lo atacan, incluso a veces con fastidio y violencia.

No obstante, más allá de la ceguera de ciertas voces críticas, y más allá de las razones que ha tenido la Academia Sueca para otorgarle el Premio Nobel, el más prestigioso de los premios literarios internacionales, no cabe duda que la obra de Vargas Llosa ha fundado una literatura, creativa y crítica, imaginativa y analítica, que hace soñar y que despierta la conciencia; una obra, en fin, que no podrá menos que seguir creciendo en la memoria de los años futuros.

Leer a Vargas Llosa – toda su vastísima obra – significa emprender un camino largo, nada fácil, pero al final iluminante y decididamente formativo. Y leerlo significa también aprender a conocerlo y a amarlo como un gran maestro de nuestros días, infatigable, lúcido y valeroso.

Notas

¹ Precisamente durante el convenio *Eielson-Vargas Llosa: Perú frontera del mundo*, que se realizó en Florencia en los días 26-27-28 de noviembre del 2008, surgió una convención con la editorial Scheiwiller para publicar los ensayos del autor, bajo mi dirección. Desde entonces han salido varios títulos: *Israele Palestina. Pace o guerra santa* (2009); *Tra Sartre e Camus* (2010), *La verità delle menzogne* (2010), *La tentazione dell'impossibile* (2011), *Il pesce nell'acqua* (2011), *La logica del terrore* (2012).

² Las tres novelas han sido traducidas al italiano casi en seguida por Enrico Cicogna: *La città e i cani*, Feltrinelli, Milano 1967; *La casa verde*, Einaudi, Torino 1970; *Conversione nella Cattedrale*, Feltrinelli, Milano 1971.

³ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires 1967. La novela fue inmediatamente traducida al italiano por Enrico Cicogna, *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano 1968; luego pasó a la colección Oscar Mondadori donde ha tenido varias reimpressiones hasta el día de hoy.

⁴ En un segundo momento este texto fue introducido como prólogo en la edición italiana de la novela: véase M. Vargas Llosa, *La casa verde*, precedida por *Storia segreta di un romanzo*, Einaudi, Torino 1991, pp. V-XLV.

⁵ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral/Monte Ávila, Barcelona-Caracas 1971. El autor retiró el libro del comercio después de su famosa pelea con el colombiano, pero autorizó su inclusión en el proyecto de sus obras completas, de las cuales salió el primer tomo en el 2006. *Historia de un deicidio* se puede leer actualmente en *Obras completas. Ensayos literarios I*, tomo VI, Círculo/Galaxia Gutenberg 2007.

⁶ J.M. Oviedo, *Dossier Vargas Llosa*, Taurus, Lima 2007, p. 102.

⁷ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Bruguera, Barcelona 1975. Trad. it. A. Morino, *L'orgia perpetua*, Rizzoli, Milano 1986.

⁸ *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid 2004. Trad. it. A. Ciabatti, *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e "I Miserabili"*, Libri Scheiwiller, Milano 2011.

⁹ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges, coordination et traduction Albert Bensoussan*, L'Herne, Paris 2004. Hasta ahora no se conoce la publicación en español.

¹⁰ *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008.

¹¹ «Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphoses. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré»: carta del 26 de agosto de 1853, citada por Vargas Llosa en *La orgía perpetua*, cit., p. 115.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible*, cit., p. 26.

¹⁴ *Ivi*, p. 44.

¹⁵ *Ivi*, pp. 44-45.

¹⁶ Ivi, p. 190.

¹⁷ Ivi, p. 191.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, cit., p. 44.

¹⁹ Ivi, p. 45.

²⁰ M. Vargas Llosa, *José María Arguedas: la utopía arcaica*, Fondo de Cultura Económica, México 1996; Alfaguara, Madrid 2008.

²¹ M. Vargas Llosa, *Vivere è un'opera maestra*, en Jorge Eielson. *Arte come nodo / nodo come dono*, edición de Martha Canfield, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 10-11; versión original *Vivir es una obra maestra*, ivi, p. 140.

²² Cfr. C.G. Belli, *Antología crítica*, a cura di J. Garganigo, prólogo de M. Vargas Llosa, Ediciones del Norte, Hanover 1988.

²³ M. Vargas Llosa, *Israel/Palestina. Paz o guerra santa*, fotografías de M. Vargas Llosa, Aguilar, Madrid 2005. Trad. it. D. Iori, *Israele Palestina. Pace o guerra santa. Dallo smantellamento delle colonie al trionfo delle destre*, Libri Scheiwiller, Milano 2009.

²⁴ M. Vargas Llosa, *Israel/Palestina. Paz o guerra santa*, cit., pp. 167-168.

²⁵ A. Camus, *L'Homme révolté* (1951), trad. es. de L. Echávarri, *El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires 1953.

²⁶ M. Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, Editorial Huracán, Puerto Rico 1981. Trad. it. e cura di Martha Canfield, *Tra Sartre e Camus*, Libri Scheiwiller, Milano 2010. El libro fue más tarde recogido en el volumen *Contra viento y marea*, Seix Barral, Barcelona 1983.

²⁷ J.P. Sartre, *L'idiote de la famille*, Gallimard, Paris 1971; trad. es. Patricio Canto, *El idiota de la familia*, 3 vols., Editorial Tiempo contemporáneo, Buenos Aires 1975. El cuarto volumen proyectado por Sartre no llegó a ser escrito.

²⁸ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948; trad. es. Aurora Bernárdez, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires 1950.

²⁹ S. de Beauvoir, *Une mort très douce*, Gallimard, Paris 1964; trad. es. *Una muerte muy dulce*, Edhasa, Barcelona 2006.

³⁰ M. Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Alfaguara, Madrid 2006. Trad. it. G. Felici, *Avventure della ragazza cattiva*, Einaudi, Torino 2006.

³¹ M. Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, Editorial Huracán, Puerto Rico 1981, p. 33.

³² Ivi, p. 110.

³³ Ivi, p. 128.

³⁴ Ivi, p. 39.

LO FEMENINO EN VARGAS LLOSA: LA NARRATIVA RECIENTE

Giulia De Sarlo

Universidad de Sevilla

Cuando hablamos de la narrativa de Mario Vargas Llosa, pasa por nuestra mente un sin fin de personajes inolvidables: el Jaguar de *La ciudad y los perros*, Zavalita de *Conversación en la Catedral*, el Consejero de *La guerra del fin del mundo*. Estos son, entre muchos otros, los nombres que más se nos han quedado en años de lecturas. Y no hace falta lanzarse a la exégesis literaria para darnos cuenta de un factor que les aúna: son todos personajes masculinos.

La gran literatura de Vargas Llosa se ha desarrollado, por al menos tres décadas, alrededor de un mundo varonil, en el que el único espacio posible para las figuras femeninas era el margen o el estereotipo. Por esta razón es imposible no acoger con sorpresa, además de mucha curiosidad, la novedad del último decenio de prosa vargallosiana: el cambio de un mundo que de masculino se ha hecho femenino.

En este trabajo nos concentraremos en las tres primeras novelas¹ que han marcado la producción del autor de Arequipa en la primera década del nuevo milenio: en el año 2000, Vargas Llosa publica *La fiesta del Chivo*, en 2003 aparece *El paraíso en la otra esquina*, y en 2006, *Travesuras de la niña mala*. Las tres obras ruedan alrededor, *non solum sed etiam*, de personajes femeninos. ¿Por qué un cambio tan significativo? Y sobre todo, ¿cómo ha cambiado la prosa de Vargas Llosa al experimentar este cambio?

Antes de entrar en el pleno del análisis de la narrativa más reciente de nuestro autor, merece la pena reflexionar rápidamente sobre el trayecto que ha llevado a Vargas Llosa a dar espacio, y un espacio tan significativo, a lo femenino en su escritura. Porque justamente de un trayecto se ha tratado, de un proceso cargado de complejidad, y no de un cambio repentino, del descubrimiento *ex abrupto* de un mundo distinto, otro, que quizás merecía la pena contar.

Volviendo a leer la obra de Vargas Llosa bajo el amparo de las teorías de género, es evidente cómo la evolución de su relación con lo femenino se manifiesta como el producto de una toma de conciencia articulada y para nada unívoca. Si en las primeras obras, por ejemplo en los cuentos *Los jefes* (1959), los personajes femeninos son simplemente máscaras mudas cuyo único papel es compensar a los personajes masculinos, con el transcurrir de los años y la maduración no sólo artística del autor, su espacio literario va poblándose de figuras de mujer cada vez más complejas.



Pensemos en *La ciudad y los perros*, primera novela de Vargas Llosa (1963). En esta obra ningún personaje femenino tiene un papel autónomo; más bien, como escribe Ellen Watnicki Echeverría, «la mujer es un arquetipo marginado, visto a través de los personajes masculinos»². En la dualidad exasperada que caracteriza la novela, evidenciada también por José Miguel Oviedo³, se polarizan lugares (dentro y fuera la Academia Militar), formas de ser, humanidad e inhumanidad; y la dicotomía masculino-femenino no queda fuera de este juego de espejos. La relación de los jóvenes con sus modelos femeninos se transforma de hecho en emblema de aquella sociedad machista que no da a la mujer otro espacio más allá de los clásicos estereotipos de lo femenino: la mujer víctima, callada, por un lado; la prostituta, objeto sexual privado de cualquier dignidad, por el otro.

Como en el mundo exterior, en la escuela militar lo femenino es constantemente reprimido⁴ y deprecado (pensemos en todos los insultos sexuales que los cadetes se intercambian a lo largo de toda la novela), y al mismo tiempo es mitificado, aunque siempre como medio para la afirmación de la virilidad de los jóvenes protagonistas (es el caso, por ejemplo, de la figura de la prostituta Pies de oro). Las madres de los cadetes son todas víctimas de las figuras masculinas de su universo doméstico (sean éstas maridos o hijos), y la joven Teresa, contendida por los tres protagonistas en sus primeros amores adolescentes, no es más, como dice Oviedo, que un personaje-puente⁵, un papel creado por el autor para unificar el mundo de la Academia con el de fuera, con la vida cotidiana y real que sin embargo se refleja justamente en la violencia institucionalizada de la escuela. Nunca se describe a Teresa en sí, sino siempre a través de los ojos de quien la busca, de quien la quiere: como la dama de una novela de caballería, pero distorsionada por una modernidad cruel, Teresa mueve la acción de Arana, Alberto y el Jaguar, pero no elige, no participa, no actúa.

Podríamos volver a leer todas las novelas de Vargas Llosa desde este punto de vista: descubriríamos cómo de obra en obra, las figuras femeninas van adquiriendo cuerpo y autonomía literaria, pero esto no conlleva tampoco una autonomía psicológica. Consideremos por ejemplo el cuento largo *Elogio de la madrastra*, de 1988. El personaje de doña Lucrecia es evidentemente el protagonista absoluto. La madura madrastra que seduce (¿o es seducida por?: aquí está el verdadero juego de la novela) al hijastro, niño todavía, tiene sin duda una dignidad autónoma, y no faltan páginas dedicadas por el autor a las preguntas que la mujer se hace sobre su sentimiento por el niño. Y sin embargo, lo que parece ser una profundización psicológica de la protagonista se demuestra en realidad simplemente un espejo del imaginario masculino, que hace de lo femenino el receptáculo de sus fantasías eróticas. Doña Lucrecia no es un personaje real: más bien, es tan irreal que encarna, a través de las páginas de la novela, ahora mitos clásicos, ahora *topoi* del arte renacentista. El único factor relevante en el personaje de Lucrecia parece ser el que la ata sexualmente al personaje masculino, exactamente como había sido para las demás mujeres vargallosianas en las novelas precedentes. Obviamente su papel ya no es

exquisitamente pasivo; pero todavía no ha adquirido la autonomía que encontraremos solamente a partir de *La fiesta del Chivo*.

En esta novela, publicada en el marzo del año 2000, Vargas Llosa vuelve a inspirarse en la historia real: el final del régimen de Rafael Trujillo, dictador de la República Dominicana por treinta y un años hasta el magnicidio de 1961, y el trauma de la dictadura, todavía más que actual en el país caribeño. Para contar esta doble realidad, pasada y presente, el autor divide la novela en tres hilos narrativos que se van cruzando: la historia del último día de vida del dictador; la preparación y las consecuencias, cargadas de sangre, de su asesinato por parte de los conjurados; y, con un salto a los años Noventa, el trauma de una joven dominicana de éxito, Urania Cabral, que vuelve a Santo Domingo por primera vez después de treinta años. Es justamente en el personaje de Urania que toma cuerpo la revolución literaria de Vargas Llosa: en los capítulos contados por este personaje, el drama del pueblo dominicano se encarna y se transforma en grito, en denuncia. Y la voz de este pueblo es una voz de mujer.

Urania Cabral, hija de un jerarca del régimen, se ha mudado todavía adolescente a Estados Unidos, y allí ha llegado a ser abogada de éxito; sin embargo, ya en las primeras páginas de la novela se intuye que algo horrible la empujó al exilio; algo que, a pesar de la aparente perfección de su vida, la ha destruido para siempre. Como descubriremos a lo largo de la lectura, a sus catorce años Urania ha sido entregada por su padre a Trujillo, tirano célebre – y aquí estamos en la realidad historiográfica – por su deseo rapaz del otro sexo. Traumatizada por la violencia, pero aún más por la traición de su padre, Urania es incapaz de tolerar la cercanía de un hombre; y aún peor, está corroída por un odio feroz que sólo los traumas no elaborados dejan detrás de sí.

El retorno de Urania a la isla, oficialmente para visitar al padre parapléjico, constituye por fin la posibilidad de echar cuentas con un pasado inconmensurable. En los primeros capítulos, la protagonista recorre con la memoria sus últimos meses dominicanos en un diálogo lleno de odio con su padre. Pero más que de un diálogo se trata de un monólogo, ya que la enfermedad de él no le permite intervenir en la conversación. Justamente por esto, por esta total falta de intercambio, este primer oleaje de recuerdos no ayuda a Urania. Habrá que esperar a la segunda parte de la novela y al reencuentro de Urania con sus parientes – la tía, las primas, la joven sobrina (nótese, todas mujeres) – para que por fin el trauma pueda concretarse en palabra, hacerse intercambio y así empezar a ser elaborado.

Urania es uno de los pocos personajes de la novela que es totalmente de ficción. Justamente por su importancia, el hecho de ser producto de la imaginación del autor no fue unánimemente bien acogido por la crítica, sobre todo dominicana, como si la enormidad del drama del personaje, al ser de ficción, cayera en lo inverosímil y enlodara sin necesidad el pasado de la isla antillana. Sin embargo, como el mismo Vargas Llosa ha subrayado en varias ocasiones, en su novela sobre el Trujillato no hay nada que no sea plausible: y muchos fueron los testimonios recogidos por el autor de episodios parecidos al de la protagonista de su novela.

La razón de la centralidad del personaje de Urania en la novela es explicada claramente por el propio autor en distintas ocasiones. En una entrevista concedida a Xavier Moret, leemos:

Me inventé el personaje de Urania porque no quería que la novela se contara sólo desde el interior de la dictadura [...]. También quería contarla desde el presente y quería una protagonista mujer porque me impresionó la relación de Trujillo con las mujeres.⁶

Urania sirve, entonces, contemporáneamente como mirada otra, mirada femenina y mirada actual hacia la dictadura. Ya en una afirmación como ésta se explicita el papel arquetípico de este personaje, que se hace metáfora dos veces: por un lado, de todo el universo femenino bajo el yugo de Trujillo y, más aún, de cualquier dictadura; por el otro, según el paralelismo evidenciado por Doris Sommer⁷, de la misma nación dominicana, vejada y humillada por el dictador y, probablemente, castrada para siempre por la violencia del tirano. De hecho, muchos autores dominicanos han usado justamente la palabra 'trauma', en su acepción psicoanalítica, para referirse a la Era de Trujillo: Fernando Valerio-Holguín⁸ es solamente uno de ellos.

Y no sólo es significativo que Vargas Llosa haya elegido una mujer para dar voz a este trauma: no podemos dejar de lado el hecho de que la elaboración del trauma de la protagonista se realice sólo en el ámbito de la componente femenina de su familia. El hombre, el ser masculino, que ha sido verdugo (en la persona de Trujillo) y traidor (en la persona del padre), no puede ser parte del proyecto de redención de la memoria. La novela se cierra con una carga de esperanza para el futuro: Urania vuelve a Estados Unidos prometiéndose a sí misma escribir a la sobrina, la nueva generación, la que no ha vivido en su piel la tragedia de la dictadura pero que sólo conociéndolo puede esperar no cometer los mismos errores. La protagonista no se ha curado todavía: en la hall del hotel reacciona de manera violenta a los piropos de un desconocido. Pero, probablemente, en un futuro conseguirá hacerlo: «Si Marianita me escribe, le contestaré todas las cartas»⁹.

Podríamos analizar los significados escondidos detrás del nombre de la protagonista, o las técnicas usadas por el autor para darle voz, pero no es ésta la sede adecuada para hacerlo. Aquí limitémonos a reconocer en *La fiesta del Chivo* el comienzo de un nuevo curso de la escritura vargallosiana, en el que el drama de las mujeres se hace explícito y por fin auténtico, en el que los personajes femeninos son creíbles gracias a una profundización psicológica por fin igual a la concedida a los personajes masculinos y tienen una voz que es central en la narración.

Es de estas premisas que comienza la construcción de la novela sucesiva de Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*, de 2003, una novela en que la componente femenina adquiere una fuerza ulterior; no sólo en este caso la profundización psicológica de la protagonista es madura y completa, sino que también aparece una nueva variable, impensable en los tiempos

de *La ciudad y los perros*: la identificación del autor, parcial, relativa, pero real, con el personaje femenino.

También en este caso son dos las historias que se cruzan a lo largo de la narración: por un lado, se nos cuentan las vicisitudes de Flora Tristán, escritora, viajera y precursora del movimiento feminista y sindical en la Francia del siglo XIX; por el otro, seguimos a Paul Gauguin, pintor post impresionista y nieto de Tristán, en sus viajes polinesios. Algo más del vínculo de sangre une a los dos protagonistas: ambos viven para realizar un sueño, una utopía: Flora, la construcción de un mundo mejor a través de la emancipación de la mujer y la organización de un movimiento obrero; Paul, una vuelta al pasado, a la espontaneidad primitiva, en busca de una autenticidad probablemente imposible.

A una primera lectura, las utopías de los protagonistas y ellos mismos nos parecen antitéticos. Flora se proyecta hacia el futuro, Paul, hacia un pasado ancestral; Flora vive para el empeño hacia el prójimo, mientras que Paul hace del egocentrismo y el desempeño su bandera. Flora ha sido víctima, cómo Urania Cabral, del mundo masculino: hija ilegítima y por esto excluida de la herencia, víctima de un matrimonio con un hombre violento e ignorante que abusa de ella física y psicológicamente y hasta intenta matarla; como Urania, Flora abandona a la figura masculina de referencia y no consigue tener a su lado a otros hombres (es más, según la ficción vargallosiana se refugia en la homosexualidad). Paul, si lo observamos desde el punto de vista de las mujeres que le rodean, ha sido no víctima sino victimario: ha abandonado a su mujer para seguir su vocación de pintor, descubierta en la madurez, y se ha desinteresado tanto de ella como de los cinco hijos que le ha dejado. Su vida sexual es desordenada y bulímica, ya que cree que es ésta la única manera para estimular su creatividad; y no importa si corre el riesgo de contagiar la sífilis, que contrajo hace años, a todas las mujeres que toma consigo: lo único que cuenta es su satisfacción, la realización de sus instintos en nombre del arte.

Casi parecería que los dos personajes hubieran sido elegidos para ser uno el opuesto del otro. Y sin embargo, si profundizamos la lectura del texto, es fácil ver como en realidad sus utopías se funden en una: ambos buscan un mundo más feliz, una vida más auténtica, donde las personas valgan como seres humanos y no como sujetos masculinos y femeninos, donde ya no se mire al género como construcción cultural e imposición social, sino donde el amor, hacia los demás y hacia sí mismo, ya que no existe el uno sin el otro, pueda ser el camino hacia la realización personal. Es el mismo Vargas Llosa quien evidencia esta reciprocidad entre los dos personajes y sus utopías, cuando afirma que «la idea social de Flora y la idea individual de Gauguin son fundamentales y complementarias»¹⁰.

Hablando de esto, es particularmente significativo subrayar, por lo que tiene que ver el hilo narrativo dedicado a Paul Gauguin, el interés de éste por la libertad sexual de los nativos de Tahití. Un aspecto sobre todo le fascina, así como fascinó a Vargas Llosa, quien dedicó al tema, además de muchas páginas de la novela, un artículo para el diario «El País»¹¹: la

existencia, en la sociedad polinesia, de un tercer sexo, llamado *mahu*. Para las culturas polinesias, *mahu* es quien, nacido con caracteres sexuales masculinos, decide ponerse ropa de mujer y actuar en consecuencia. Nada más lejano, sobre todo desde el punto de vista social, del travestismo occidental: en Tahití los *mahu* se integran perfectamente en la sociedad – un tercer sexo, como decíamos – y encuentran espacio en el sistema de vida de la comunidad. Como escribe, fascinado, Vargas Llosa en «El País»,

[...] el mahu puede practicar el homosexualismo o ser casto, como una muchacha que hace voto de castidad. Lo que lo define no es cómo ni con quién hace el amor, sino, habiendo nacido con los órganos sexuales del varón, haber optado por la femineidad, generalmente desde la niñez, y, ayudado en ello por su familia y la comunidad, haberse convertido en mujer, en su manera de vestir, de andar, de hablar, de cantar, de trabajar y, a menudo también, claro está, pero no necesariamente, de amar.¹²

Es justamente con un *mahu* que Gauguin vive, en las páginas de la novela pero también en la realidad, según sus diarios, la única experiencia homosexual de toda su vida – él que siempre había dicho con orgullo, en sus años de marinero, que nunca había padecido alguna iniciación homoerótica, de rutina en la flota. Y se trata de una experiencia libre de sentido de culpabilidad, espontánea, que no hace de él un hombre peor o menos macho: así como la paridad que Flora busca para las mujeres, su emancipación, no las volvería menos femeninas, sino simplemente más libres.

Aún más significativo para nuestro análisis de género es el hilo narrativo dedicado a Flora Tristán. Hasta podemos afirmar que de alguna forma es ella, más que Gauguin, la verdadera protagonista de la novela. Sabemos que el personaje de Flora Tristán apasionaba a Vargas Llosa desde hacía tiempo, y que ya en los años universitarios en la Universidad San Marcos, en Lima, el futuro premio Nobel pensaba escribir una novela que la tuviera como protagonista. De hecho, ha afirmado el escritor: «La idea de escribir sobre Flora Tristán [me] rondaba desde hace mucho tiempo [...], desde que era estudiante. Sabía vagamente que Gauguin era su nieto, pero sólo cuando comencé la novela se me ocurrió incorporarlo»¹³.

El Paraíso entonces nace como novela de y sobre Flora Tristán. Pero ¿por qué tal interés por una mujer que, aunque peculiar, había muerto pobre y casi olvidada a sus cuarenta y un años, en una pensión en el puerto de Bordeaux? Como decíamos, no hay duda de que en la decisión de Vargas Llosa ha jugado un factor nuevo: la identificación, por primera vez, con un personaje de sexo distinto del suyo. Lo cual, obviamente, implica el salto psicológico que es la verdadera utopía de la novela: reconocer en el otro no un representante de un género, sino una persona, un ser humano que justamente con su humanidad lanza un puente hacia nosotros. Hacia cada uno de nosotros, independientemente de nuestro sexo.

Muchos son, efectivamente, los aspectos que unen a Vargas Llosa y Flora Tristán. Además de algunas coincidencias biográficas, como el haber nacido

en Perú, y ambos en la ciudad de Arequipa, tanto Mario Vargas Llosa como Flora Tristán encontraron en la escritura, más o menos autobiográfica, más o menos de ficción, la manera de enfrentarse a sus demonios. Vargas Llosa quedó muy impresionado por la lectura, justamente en sus años universitarios, de *Peregrinaciones de una paria*, la obra en que Tristán cuenta su viaje a Perú, entre 1832 y 1834, en busca de sus orígenes (su padre era peruano). Escribir para contarse, para dar un sentido a la experiencia y encontrar en ella la fuerza para luchar por el cambio, es el mismo proceso cumplido, aunque a través de la sublimación de la invención literaria, por Vargas Llosa en novelas más claramente autobiográficas como *La ciudad y los perros* o *La tía Julia y el escribidor*, pero también en las que al lector podrían parecer más lejanas de su experiencia vital, ya que, como afirma el mismo Vargas Llosa, «la raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones»¹⁴. Adriana Aparecida de Figureido ya se ha encargado de profundizar la relación entre Vargas Llosa y la Flora escritora¹⁵; sin embargo, no se ha evidenciado todavía otro parecido fundamental entre el autor peruano y la abuela de Gauguin: y se trata de la experiencia política. No es casual que el hilo narrativo que da voz a Flora Tristán se desarrolle durante su recorrido en Francia (justamente *Tour de France* se tituló el libro que la mujer escribió para contar la primera parte de su viaje y del que, es evidente, Vargas Llosa ha sacado mucha información). Esta gira había sido llevada a cabo por Tristán para difundir sus ideas en favor de los obreros y fundar los primeros círculos de la Unión Obrera, una suerte de pre sindicato que según Flora constituiría la base de una nueva sociedad. De ciudad en ciudad, Tristán encuentra a los representantes obreros, los artesanos, los responsables de fábrica, exactamente como Vargas Llosa, que durante la campaña electoral de 1990, había viajado por todo Perú para fundar los Círculos locales de su partido, el Fredemo, y para difundir su proyecto de cambio liberal de la sociedad peruana. No pueden ser casuales las muchas páginas que, a través de la voz de Flora, nos cuentan las frustraciones de no sentirse entendido en las reuniones con los trabajadores, las satisfacciones cuando se encuentran interlocutores realmente interesados, el cansancio inmenso al llegar la noche, cuando después de un día de campaña se vuelve al hotel y se piensa que a lo mejor no ha servido de nada, o a lo mejor sí. Casi las mismas palabras usadas por Flora, las encontramos en la autobiografía de Vargas Llosa, *El pez en el agua*, justamente en los capítulos dedicados a la campaña para las presidenciales. Como se sabe, Vargas Llosa no ganó las elecciones: su utopía no se realizó. Justo como la de Flora, que muere en Bordeaux después de la enésima, agotadora reunión obrera. En esta óptica, contar la historia de Tristán se transforma en cantar una declaración de amor, de confianza, de esperanza al futuro. La utopía no muere, si alguien más mañana estará dispuesto a contarla y hacerla suya.

De identificación en identificación, llegamos a la última novela de nuestro análisis, *Travesuras de la niña mala*, de 2006. También en este caso, la protagonista es un personaje femenino, el epónimo. A su lado, en lo que parecería ser una oposición pero que una vez más se demostrará una perfecta

complementariedad, encontramos a un personaje masculino, el *niño bueno*, Ricardo Somocurcio, la voz narradora de toda la novela. Y, a pesar de que los dos personajes encarnen dos antítesis, es su unión lo que merece ser contado.

Aunque limitándonos a los aspectos relevantes para una crítica de género, muchas son las reflexiones que este texto nos propone. Por ejemplo, el lector queda fascinado con los homenajes a otras mujeres de la literatura con que Vargas Llosa ha diseminado la novela, empezando por ejemplo con los nombres de las reencarnaciones, para llamarlas de alguna manera, de la *niña mala*: en el tercer capítulo, cuando la encontramos en versión francesa, su nombre es Madame Arnoux, como la protagonista de *La educación sentimental* del tan querido Gustave Flaubert. En este caso, el homenaje literario va más allá de la coincidencia homónima, ya que, como bien subraya Luis Quintana Tejera, la relación con la *niña mala* constituye para Ricardo una auténtica educación sentimental¹⁶; y como Frédéric Moreau, Ricardo mitifica a su querida, la idealiza, y hace de su amor por ella la obsesión de toda una vida. Otras reencarnaciones, otros nombres, otras citas literarias: la versión inglesa de la niña se llama Mrs Richardson, el mismo apellido del gran narrador inglés, padre, a mitad del siglo XVII, de heroínas como *Pamela* o *Clarissa*; y también, como nota Leonetta Bentivoglio, el nombre de la reencarnación japonesa, Kuriko, hace referencia a un personaje de Yukio Mishima¹⁷.

Sin embargo, el espacio de esta reflexión nos permite concentrarnos solamente en un aspecto de la novela, o sea el juego de las identificaciones autor-personajes que ya hemos usado en el análisis de *El paraíso*. La vertiente autobiográfica de *Travesuras* es evidente, y ha sido confirmada por el autor. Leemos en una entrevista:

Es verdad, las ambientaciones son autobiográficas. Como Ricardo, en los años Sesenta estaba en Francia, en los Setenta vivía en Londres y en los Ochenta en España. He conocido aquellos lugares en momentos fatídicos, cuando expresaban ciclones de pensamientos, modas y culturas con repercusiones en todo el mundo. La París de las fantasías utópicas, la Londres psicodélica, la España de la movida.¹⁸

Para Vargas Llosa, entonces, los lugares de la narración son lugares del alma; para retratarlos no han hecho falta viajes de profundización y estudios *in loco*: ha sido suficiente cerrar los ojos y recordar. Sin embargo, por lo que concierne a los personajes, el juego es mucho más complejo. Hay algo de Vargas Llosa en ambos protagonistas: como Ricardo, el escritor trabajó como traductor en la Unesco (meses inolvidables vividos al lado de Julio Cortázar, empeñado en el mismo oficio). Y como para Ricardo, el deseo juvenil de mudarse a París fue para nuestro autor una suerte de obsesión. Sin embargo, Vargas Llosa ha negado rotundamente la vertiente autobiográfica del personaje del *niño bueno*: «No», nos dice, «Ricardo es pasivo, resignado». Y va más allá: «Me parezco más a la *niña mala*: rebelde, ambiciosa, llena de ganas de cambiar y probarlo todo»¹⁹.

¿La identificación, como en el caso de Flora Tristán, ocurre entonces con el personaje femenino? Efectivamente, la *niña* es un sujeto narrativo particularmente fuerte, como ya lo habían sido Urania y Flora: es un alma inquieta, siempre en busca de una realidad nueva, que continuamente intenta reinventarse una identidad, una vida. Es ni más ni menos, según la opinión de Vargas Llosa, lo que hace un escritor todas las veces que se pone a escribir:

Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida [...]. La imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.²⁰

Esto es lo que hace la *niña* todas las veces que se reinventa: entra en el mundo de la ficción y manifiesta, a través de sus máscaras, una insatisfacción profunda. Y sin embargo, cada vez vuelve al pobre Ricardo, su amor inconfeso e innegable. El arquetipo implícito en esta relación es evidente, y es uno de los más queridos por Vargas Llosa: ¿quién es la *niña mala* si no un Ulises de la modernidad? ¿Y quién es Ricardo, si no una Penélope en pantalones? No puede ser casual que la gestación de *Travesuras* haya sido contemporánea a la reescritura teatral de la *Odisea* por parte de Vargas Llosa – reescritura que él mismo ha llevado al escenario junto con Aitana Sánchez-Gijón, en el verano de 2006²¹.

El juego de los sexos, de las inversiones y de los reconocimientos especulares ha llegado entonces, en esta novela, a una cumbre impensable: lo masculino se ha hecho femenino, la utopía de Gauguin y Flora se ha realizado. Y sin embargo, solamente el encuentro de las dos mitades genera aquella palingenesia que el mundo espera después del apocalipsis de la modernidad. Sólo en la unión definitiva, *in extremis*, entre la *niña* y Ricardo, marcada por la muerte de ella, ocurre la fusión definitiva entre masculino y femenino. Es en esta unión que se encarna la utopía: y nace, en ella, una historia que de verdad merece la pena contarla.

Notas

¹ Nos limitaremos al ámbito de la narrativa: incluir en nuestro análisis la producción teatral del autor ampliaría excesivamente los horizontes de este breve estudio. Para una exégesis del teatro de Vargas Llosa, desde una perspectiva de género y no sólo, véase 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.

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

³ J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona 1982, pp. 94 ss.

⁴ Uso obviamente el verbo ‘reprimir’ en su significado psicoanalítico freudiano, identificando con ‘represión’ aquel proceso por el cual un impulso o una idea inaceptable se relega al inconsciente.

⁵ J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: ...*, cit., p. 119.

⁶ X. Moret, *Mario Vargas Llosa: “Mi libro quiere ser la novela de todas las dictaduras”*. *Mario Vargas Llosa presenta en Barcelona su última obra, titulada ‘La Fiesta del Chivo’*, «El País», 9 de marzo de 2000, accesible a la página web: <http://elpais.com/diario/2000/03/09/catalunya/952567665_850215.html> (01/2013).

⁷ D. Sommer, *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*, University Press of America, Lanham 1983.

⁸ 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.

⁹ M. Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid 2000, p. 518.

¹⁰ R. Mora, “*Juego con la búsqueda de lo imposible*”. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*, «El País» (Madrid), 2 de abril de 2003, accesible a la página web: <http://elpais.com/diario/2003/04/02/cultura/1049234401_850215.html> (01/2013).

¹¹ M. Vargas Llosa, *Los hombres-mujeres del Pacífico*, «El País» (Madrid), 4 de febrero de 2002, accesible a la página web: <http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207_850215.html> (01/2013).

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Mora, “*Juego con la búsqueda de lo imposible*”. *Entrevista ...*, cit.

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

¹⁵ A. Aparecida de Figueiredo, *La fiesta del chivo y El paraíso 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 (julio-octubre 2005); accesible a la página web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/fi-chivo.html>> (01/2013).

¹⁶ 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 (noviembre 2007-febrero 2008); accesible a la página web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/seduccion.html>> (01/2013).

¹⁷ L. Bentivoglio, *Entrevista a Mario Vargas Llosa*, «La Repubblica», 23 de septiembre de 2006, p. 45; accesible a la página web: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/23/mario-vargas-llosa.html?ref=search>> (01/2013).

¹⁸ *Ibidem*. Aquí y sucesivamente, más las traducciones.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona 1990, pp. 12-19.

²¹ La obra, con el título de *Odiseo y Penélope*, se estrenó durante el Festival de Teatro Clásico de Mérida (Extremadura), el día 3 de agosto de 2006; fue publicada el mismo año por la editorial Galaxia Gutenberg.

MARIO VARGAS LLOSA:
NOVELA Y TESTIMONIO POLÍTICO

Héctor Febles

Universidad LUSPIO, Roma

«Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene»¹. Así escribe en su diario Eladio Linacero, narrador-protagonista de *El pozo* (1939), la primera novela de Juan Carlos Onetti, a manera de comentario introductorio sobre los juicios sumarios de su divorcio. La superficie de esa observación, aparecida en fecha casi simultánea a la fecha de los mentirosos acechos bio-bibliográficos de Borges en *Historia Universal de la Infamia* (1935), seguirá viva en el quehacer narrativo hispanoamericano de posguerra en *El reino de este mundo* (1949), *Palinuro de México* (1975), *Terra Nostra* (1975), o *El general en su laberinto* (1989). Esta noticia repara en ciertas consecuencias de la (sólo en apariencia) paradójica observación de Linacero en *Historia de Mayta* (1984) de Vargas Llosa, que junto a *Conversación en la Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981)², integraría a una trilogía involuntaria que explora en clave histórico-ficticia la materia, o la memoria, del mundo histórico-político de Hispanoamérica. Y lo que pretendo es comentar algunos ecos de la historia política del Perú contemporáneo al verse sometidos a la textualidad novelística de *Historia de Mayta*, ecos que no esconden su relación con las otras dos novelas de la ‘trilogía’.

Si *CC* había sido un ambicioso merodeo narrativo por la Lima de los años Cincuenta, años de la dictadura de Odría («En ese puñado de personajes he concentrado la fragmentación del clima social y de conciencia de aquellos años»), un animado sondeo de los jóvenes y los viejos que aparecen de cuerpo entero, con sus fantochescos valores políticos, morales e intelectuales; y *GFM* indaga ciertos hechos de la historiografía política, religiosa y cultural del Brasil de fines del XIX (digamos que desde una doble mirilla historiográfica: los rigores históricos de la narración por una parte, y la reescritura de una ficción finisecular – *Os sertões*, de Euclides da Cunha – sobre los mismos hechos); los tiempos de la narración de *Historia de Mayta* se inscriben a su vez en otro doblete historiográfico mientras el presente encara un momento ubicado dos décadas antes. Desde un ángulo, diagnosis ética de la crisis contemporánea del Perú, cuya insolución sería una de las ‘respuestas’ de la novela; y por otro, una evaluación estética: relatos simultaneados en torno a un mismo sujeto, variantes que



recomponen la novela en una suerte de palimpsesto paranoico: la variante realidad es la única realidad invariante. Cualquier tiempo presente puede responder a preguntas formuladas en cualquier otro tiempo, pasado o futuro, verificable o menos.

Encabalgadas así, de estas tres novelas tal vez sea *HM* la que con mayor urgencia se obsesiona con el dilema del cómo se estructuran los hechos políticos, haciendo titiritar los conceptos mismos de testimonio e impresión, de objetividad y selectividad, de materia y memoria: una historia, cualquier historia, es la confrontación de las historias en su torno, el silencio palpitante que alientan, la sombra peregrina de sus edificios intangibles. Los dilemas de cómo se narra un hecho, de quién lo narra, de cuándo, de qué y de para qué se narra, palpitan dentro y fuera del discurso novelístico, no como exposición de las diversas maneras de decir la historia en trámite, sino, por así decir, como la manera de desdecir las maneras de la historia en cuestión.

En *HM* la historia política reciente del Perú resulta otra forma de preguntarse, como a principios de *CC*, «¿en qué momento se había jodido el Perú?»³, pero ahora mediante la indagación de la atmósfera efervescente de aquellos años y de un personaje prototípico. Tanto la indagación de las estructuras dictatoriales en *CC*, como de las variantes de ‘civilización y barbarie’ en *GFM*, como el estado de opiniones alrededor de una víctima en *HM*, son laberintos que enredan a mujeres y hombres en la soledad de su convivencia.

En *HM* el pasado se escudriña y se interpreta con las intervenciones y la complicidad que le otorga el narrador a todo. En uno de sus altos (que es también un alto momento de la novela) el narrador visita el Museo de la Inquisición para saber «cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy», para saber «por qué estamos cómo estamos»⁴. Y en esa atmósfera de espanto – como la que había dado inicio a *CC* – sus criaturas también han de ser – y estar – espantosos: «Son feas estas casas, imitaciones de imitaciones, a las que el miedo asfixia de rejas, sirenas y reflectores... Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se desparrraman por el acantilado»⁵.

Para terminar, y en cierto sentido para concluir, diciendo: «Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse»⁶. Más adelante, en el capítulo quinto, el narrador hará explícito el submundo paralelo de quienes habitan en esa mugre: «¿Pero acaso no sé que en el campo de las controversias políticas este país fue un gran basural antes de ser el cementerio que es ahora?»⁷.

Una veintena de páginas antes había dicho: «En la puerta del Museo de la Inquisición, a la familia de andrajosos hambrientos se ha unido por lo menos una docena de viejos, hombres, mujeres y niños [...] La violencia está detrás mío y delante del hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país»⁸.

A diferencia de *CC* o de *GFM*, en *HM* se insinúan fantasías que hacen de prolegómenos a toda vida peruana futura (vida que su novelista estuvo a punto de encabezar de haber sido electo presidente del Perú en junio de 1990, a seis años de publicada la novela). A fines de los Cincuenta la gente

tiene guardaespaldas cuando va a los restaurantes; hay asesinatos ejecutados por comandos y escuadrones; se teme la intervención de guerrilleros cubanos y de marines estadounidenses; existe incluso la posibilidad de una invasión masiva en embajadas y consulados. La noción del caos inevitable que engendrará el presente peruano de entonces, le dio una cara hasta ese momento inédita a la narrativa histórico-política de Mario Vargas Llosa.

2. *En busca del Mayta perdido*

Entre muchas cosas (o entre muchos casos), el personaje Mayta es el móvil de una Historia provocada por convicciones salidas de ánimos diversos. Durante diez capítulos el narrador acecha a quienes conocieron a Mayta, acechos que arrojarán fabricaciones parciales y contradictorias, bosquejos complementarios de la escurridiza identidad de Mayta. Los testimonios dan fe que Mayta era un revolucionario, un traidor, un héroe, un cobarde, un aventurero, o mezclas de algunos de esos adjetivos o de todos esos adjetivos. En todos los casos, Mayta aparece acompañado por Vallejos, un muchacho brioso, listo para la acción en cualquier momento, mientras Mayta es un viejo militante troskista, hundido en el diletantismo.

En la página 292 el narrador informa cómo se enteró de la insurrección de Jauja, justo la ocasión en que el fracaso del escudero andante Vallejos y de su diletante caballero Mayta se hace famoso, origen de la idea de aquél de escribir sobre éste:

“Frustrado intelecto insurreccional”, algo así, y no estaba claro si el movimiento tenía ramificaciones, pero sí que los cabecillas habían sido muertos o capturados. ¿Estaba Mayta preso o muerto? Fue lo primero que pensé mientras se me caía de la boca el Gauloise y leía la noticia sin acabar de aceptar que en mi lejanísimo país hubiera ocurrido una cosa así, y que mi compañero de lectura de *El Conde de Montecristo* fuera el protagonista.

La referencia a personajes históricos contextuales – como el poeta-sacerdote y combatiente sandinista nicaragüense Ernesto Cardenal, «Aún conservo viva la impresión de insinceridad e histrionismo que me dio»⁹ – infunden actualidad al revoltijo de pasiones políticas que tiene a Latinoamérica como escenario: el narrador descrea de las palabrerías de todos, tanto la de los camaradas que en nombre de la pobreza defienden la necesidad de una Revolución, como la de los señores de derechas que condenan a los camaradas acusándolos de estalinistas. Se trata de palabrerías extremas que se apropian, que repiten jergas que los estancan en supuestas verdades previas, jergas que, aferradas a sus instintos y obsesiones, son respaldadas por sus respectivos grupitos y/o partiditos desde los cuales levantan sus pequeñas barricadas de oídos sordos frente al otro.

Igual que Zavalita en CC, Mayta descubre la mentira y el vacío del otro en la universidad: «A juzgar por lo que enseñaban y por los trabajos que

pedían a los alumnos, en la cabeza de esas soporíferas mediocridades se había producido una inversión [...]. La cultura se les había disecado, convertido en saber vanidoso»¹⁰; «¿Cómo no decepcionarse entonces frente a las consecuencias, frente al lenguaje fraudulento de los que inventaban al Perú día a día? Puesto que es imposible saber lo que de veras suceda, los peruanos mienten, inventan, sueñan, se refugian en la ilusión»¹¹.

Pero la sabiduría novelística del texto reside, como es de esperar, en mostrar que el discurso altisonante del régimen militar de derechas y el discurso altisonante del grupo de Mayta perfilan aristas semejantes, erigen análogas falsas columnas, exhalan siluetas de humos monocromáticos:

Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia. La moral y la física, la nacida del fanatismo y la intransigencia, de la ideología, de la corrupción y de la estupidez que han acompañado siempre el poder entre nosotros, y esa violencia sucia, menuda, canalla, vengativa, interesada, parásita de la otra.¹²

El narrador de *HM* no es imparcial, elige ser tan parcial como sus testigos e interlocutores. Su visión personal no predispone al lector en ninguna de sus historias; se va haciendo mientras se va rodeando de ellas. Los capítulos son segmentos sin terminar y sus frecuentes intromisiones juegan el papel de resaltar ese carácter roto en pedazos de la estructura discursiva, sin ofrecer contornos definitivos de nada ni de nadie, y a pesar de sus aparentes certidumbres, desalientan al lector que busque acuerdos y desacuerdos con las 'ideas' sacadas a relucir en una ficción novelística, empapadas de una ambigüedad coral que las distingue del ensayo moralista, del alegato político, o de un artículo editorial. Se dirá que son puntos de vista, perspectivas que se articulan con solidez, pero ni unos ni otras explican a Mayta, un sujeto que lo es porque está... sujeto a interpretaciones. Y para no correr el riesgo de igualar autor y narrador (aunque haya mil evidencias que justificarían esa igualdad), convengamos que las opiniones del ciudadano Vargas Llosa en la prensa, en la compilación de artículos recogidos en los volúmenes de *Contra viento y marea*, barajadas ahora en un contexto novelístico caen en un agujero textual donde sus convicciones ideológicas y políticas al ser pronunciadas por otros, ponen en movimiento, como mínimo, una confrontación equívoca de dichas convicciones consigo mismas.

Cuando el narrador dice en la página 281, «yo... en este caso soy la historia» está diciendo que la historia, como su novela de cuentos, es una máquina de elaboraciones y reelaboraciones, está validando que lo que está ocurriendo es un proceso (en su doble acepción de trascurso y de enjuiciamiento) que discurre capítulo a capítulo. La única recuperación posible se consigue con las distancias semiconscientes del narrador, alguien que a propósito de su trabajo le dice a Juanita (y a María, que está presente), una de sus primeros testigos: «Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa» le explico. «Es mi método

de trabajo. Y creo la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas»¹³.

Muchas páginas más tarde, cuando el país está siendo asediado por guerrilleros cubanos y marines, el narrador regresa al tema de la contextualización de los orígenes y a las causas de la Historia con mayúsculas: aludiendo al rápido olvido de la fotografía de Mayta que apareció en los periódicos tras su arresto, recuerda:

Más tarde, cuando, inspirados por la Revolución Cubana, hubo en 1963, 1964, 1965 y 1966 brotes guerrilleros en la sierra y en la selva, ningún periódico recordó que el primer antecedente de esos intentos de levantar en armas al pueblo [...] había sido este episodio ínfimo [...].¹⁴

El narrador está escribiendo una novela ‘cercado’ por las invasiones, y cuando el profesor Ubilluz le dice: «¿Cómo puede estar escribiendo novelas en medio de esta pesadilla?»¹⁵, a su lector puede ser que le suene una campanilla que lo lleve de regreso a la página 91, al momento en que el abatido narrador comenta: «yo también me dejo ganar por la desesperación: no escribiré esta novela», para enseguida corregirse: «Eso no habrá ayudado a nadie; por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada».

Notas

¹ J.C. Onetti, *El pozo*, Ediciones Signo, Montevideo 1939, p. 44.

² Las obras de Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (1984), *Conversación en La Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981) desde ahora en adelante se indicarán con las respectivas siglas: HM, CC, GFM.

³ M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona 1969, p. 13.

⁴ M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona 1984, p. 124.

⁵ Ivi, p. 7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 159.

⁸ Ivi, p. 124.

⁹ Ivi, p. 92.

¹⁰ Ivi, p. 57.

¹¹ Ivi, p. 274.

¹² Ivi, pp. 123-124.

¹³ Ivi, p. 77.

¹⁴ Ivi, p. 306.

¹⁵ Ivi, p. 151.

II

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

ESTRELLAS COMO NUDOS PALABRAS COMO ESTRELLAS

Antonella Ciabatti

Centro de Estudios Jorge Eielson

El dvd *Estrellas como nudos / palabras como estrellas*¹ es un homenaje al genio creativo de Jorge Eduardo Eielson, y también un intento de sugerir, con pocas imágenes en movimiento y las propias palabras del artista, su poética que, a través de lo más variados códigos (poesía, escritura, pintura, escultura, *performances*, instalaciones, música), funda su lenguaje en las tensiones y distensiones generadas por el hacerse y deshacerse del nudo, nudo que enlaza lo visible con la palabra, el cosmos con la tierra.

Las imágenes parten de la Constelación Eielson, en la que el artista ha representado el propio firmamento (desde la Costa de Perú a Roma, a Vallejo, al Jazz), y después se concentran en el nudo (desde vestidos – vestigios humanos – ligados a la tela, a las tensiones de tejidos «sobre el desierto de la tela» – sus *quipus* – a los nudos *tout court*, esculturas tejidas ricas de connotaciones semánticas y simbólicas), y terminan con las constelaciones que encierran nudos cósmicos, palabras, estrellas.

Los textos poéticos de Jorge Eduardo Eielson, en la versión italiana de Martha Canfield, son los siguientes:

Poesía en forma de pájaro	<i>Tema y variaciones</i>	1950
Ninguna computadora ...	<i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1971
Firmamento		1965 (1993)
Solo de sol	<i>Tema y variaciones</i>	1950
Cuerpo de papel	<i>Noche oscura del cuerpo</i>	1955 (1989)
Cuando en la noche deseo tocar la luna	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Una luna de plata plata y solo plata	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Amarillo	<i>Pequeña música de cámara</i>	1965
La lectura correcta de estas palabras	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Rosa	<i>Pequeña música de cámara</i>	1965
Todos me preguntan	<i>Naturaleza muerta</i>	1958
Sé perfectamente que mi casa	Sin título	2000



*

Foto de las obras de la Galleria d'arte Niccoli

Foto di apertura de Paola Ravetta (2003)

Foto de Nudo y de Nudo solar de Giovanni Volante (2007)

*

La presentación de las obras artísticas y poéticas de Eielson fue elaborada con el ritmo de dos fragmentos musicales de Dmitri Dmitrievich Shostakóvich: *Jazz Suite n. 2 (Suite for Promenade Orchestra): VI waltz 2*

Jazz Suite n.1: I waltz

En ámbito universitario el powerpoint fue propuesto a los estudiantes junto con la música, pero para la publicación del volumen esto no ha sido posible por lo cual la parte audio ha sido eliminada. No obstante se aconseja a los lectores que acompañen con dicha música la visión del programa.

Colaboración técnica de Lorenzo Pestelli.

Notas

¹ El trabajo de Antonella Ciabatti, reproducido en DVD, que constituye parte integrante del presente volumen, es accesible online, en modalidad open access, por el récord catalográfico de la Florencia University Press (en la voz Canfield, *Perú frontera del mundo*).

SER Y TENER EN LOS ÚLTIMOS POEMAS DE EIELSON

Antonio Melis

Universidad de Siena

En los últimos años de vida, después de un largo período dedicado sobre todo a la actividad plástica, Jorge Eduardo Eielson vuelve con gran energía a la que él mismo definió «poesía escrita»¹, para distinguirla de otras formas de hacer poesía. Un testimonio de esta estación extrema y espléndida es la colección *Sin título*, publicada en Valencia en el año 2000. Como aclara el autor, se trata de textos escritos en Milán entre 1994 y 1998.

Son poemas breves y de gran concentración expresiva, que reflejan de manera profunda el clima social y cultural de esos años, hacia el cual toman las distancias de forma radical. En particular, Milán se presenta con fuerza en estos versos como uno de los universos poéticos italianos de Eielson, después de la Roma de los Cincuenta y Sesenta², y sin olvidar la Cerdeña mágica³. Es una metrópoli que se propone como la heredera maleada de la tristemente conocida ‘Milán para beber’, que ya agotó su momento de euforia irresponsable y se está transformando en un mundo resentido y hostil hacia todos los que, con su diversidad, ponen en tela de juicio sus certidumbres egoístas. Aquí se celebran con una especial insistencia y torpeza los ritos de un mundo dominado por la prisa, que por eso ni siquiera tiene el tiempo para hacerse preguntas sobre el sentido de sus propios actos. «Ya todo se hace velozmente»⁴ es el incipit de un poema, que subraya que en este mundo «La mirada ya no es necesaria». Su lugar, en efecto, lo ocupa ya «una pantalla / Que todo lo sabe». Este «gran hermano» representa la última evolución de un proceso que alrededor de los Treinta había intuido proféticamente César Vallejo, un poeta especialmente querido por Eielson, cuando escribiera en uno de sus cuadernos de apuntes: «Los ojos acostumbrados al cinema y los ojos acostumbrados a la lejanía»⁵. Afortunadamente, continúa el poeta, «Todavía quedan las magnolias». Los versos finales nos remiten una vez más a Vallejo:

Las cosas serán más graves
Cuando desaparezca el dolor
O se vuelva artificial⁶

Se trata siempre del Vallejo de los cuadernos de apuntes, redactados durante los difíciles años europeos, en el periodo más apasionado de su com-



promiso político e ideológico, que en este caso polemiza con André Gide, a propósito de la hipótesis del escritor francés que preveía la desaparición del dolor en la literatura de la futura humanidad liberada por el socialismo:

¿El señor Gide ha reflexionado bien en lo que dice? ¿Se da cuenta de lo que sería, en el futuro, una literatura en la que ya no exista el dolor? ¿Admite el señor Gide siquiera sea la posibilidad de una tal mutilación del corazón humano? ¿No cree el señor Gide que el propio reinado exclusivo de la alegría sería el mayor de los dolores que se imponga al hombre?⁷

La presencia de Vallejo, además, se vuelve explícita en *No me es posible escribir*⁸. El 'padre César' obligado a ayunar en su vida parisiense, debido a su «bohemia inquerida»⁹, pero capaz al mismo tiempo de alimentarse de universo, consiguió realizar un milagro:

convertir tu sollozo
En pan de todos tu desesperación
En agua pura

El homenaje a Vallejo se injerta dentro de un denso tejido de referencias a poetas y artistas que, con su persona y su obra, representan un antídoto contra la degradación del mundo. Así, en el homenaje al amigo y compañero de generación Javier Sologuren, después de haber evocado *Todo lo que sabemos de Javier*, se detiene en la parte invisible de su figura:

Lo que no sabemos es
Cuánto fulgor soporta su corazón
De niño sabio y sencillo
Ni cuánto dolor esconde
En el bolsillo¹⁰

Otro ejemplo de este diálogo es *La paz de Octavio*, un homenaje al gran poeta mexicano Octavio Paz con ocasión de su muerte. Eielson subraya sobre todo su capacidad de ver «el revés / De las cosas». Al final la imagen del amigo desaparecido es la de una mariposa que

Tiene las alas azules de Octavio
Pero es una mariposa
Que nunca se acaba¹¹

Pero estas evocaciones simpatéticas representan tan sólo unas islas felices, una forma de antídoto en un mundo dominado por la vulgaridad. El rechazo al consumismo, la nueva divinidad voraz de sacrificios humanos de los tiempos modernos, se encuentra en el centro de *Para vivir bien*

es *suficiente*. A la nevera rellena de comida de una sociedad bulímica, el poeta contrapone el hambre inagotable de belleza:

Tener hambre de luz
Y devorar una estrella
Sin tenedor ni cuchillo¹²

Contra la indiferencia y la ausencia cada vez mayor de relaciones humanas en la metrópoli enajenada, el poeta invita a «Darle la mano al vecino / Que no saluda».

La hostilidad y el odio hacia el diferente, uno de los temas dominantes de los últimos años, se encuentran en *Hay gente que no ama la gente*. Esa aversión nace porque existe quien «adora un cocodrilo / En lugar de una nevera». Esta protesta contra el proceso de deshumanización provocado por la obsesión consumista y por el odio hacia la diferencia culmina en la parte final que evoca un tiempo

Cuando en el firmamento
No había una nevera
Sino tan sólo
Un cocodrilo¹³

Esta parábola de la intolerancia moderna se funda en la oposición entre dos fetiches, en el sentido antropológico de la palabra. La diferencia fundamental entre ellos es que el fetiche antiguo, el mismo que el orgullo eurocéntrico considera 'primitivo', sigue siendo profundamente conectado con una simbología cósmica antigua. Mientras el fetiche actual, el que se celebra como 'moderno', tiene como única vinculación las leyes del mercado.

Aunque puede parecer increíble, Eielson ha probado en su propia persona hasta años muy recientes este miedo al extranjero. Justamente en los días antecedentes a este encuentro, por mera casualidad (pero tal vez la casualidad obedezca a una lógica secreta), encontré una carta suya del mes de marzo de 1994. En ella Jorge me pedía, como ya había hecho con el amigo y colega Roberto Paoli, una declaración para apoyar su pedido para renovar el permiso de estadía, comentando de esta manera esa situación grotesca y vergonzosa para nuestro país: «Es absurdo, por cierto, que tenga estos problemas después de medio siglo de mi llegada a este país, pero así es, dada mi nacionalidad, nada recomendable en estos tiempos, como tú sabes». Muy significativa es asimismo su indicación para que, en mi carta de 'garantía', yo subrayara su condición de periodista, como una actividad más aceptable por las autoridades de policía con respecto a la otra, bastante sospechosa, de poeta y artista.

El mundo que se encuentra detrás de estas fobias, por lo demás, aparece en forma explícita en *Caminando por las calles de Milán*¹⁴, como un auténtico repertorio, algo así como una corte de los milagros de alto nivel social, de los horrores contemporáneos:

Se ven sólo animales
Bien vestidos

Las mujeres parecen «faisanes / Con el cuello de jirafa / Y las piernas de pantera». Los hombres manejan carros que son, en realidad, por su aspecto agresivo, un «tiburón». Tienen casi todo:

Sólo les falta la luna
Para tenerlo todo
Pero también la mirada

El acercamiento entre una manera de decir corriente ('querer la luna') y la alienación producida por el mundo urbano, que se refleja en la misma apariencia física de sus habitantes, es muy eficaz.

Contra esta degradación, el poeta propone como camino de escape y de liberación su propio retrato como payaso, siguiendo un proceso de identificación muy difundido en la poesía y el arte contemporáneos¹⁵. Esta también es una manera de eludir la sociedad de la mercancía:

Yo que todavía
Guardo mi vieja luna
Y mis luceros de hojalata
En el armario. Yo que todavía
Me lleno de cascabeles y rocío
Que no vendo mi corazón

Justamente la ausencia de bienes materiales permite afirmar «Que todo el cielo es mío»¹⁶. Este motivo vuelve a presentarse, con imágenes parecidas, en *Mi corazón es un gorro escarlata*¹⁷, donde la condición del payaso representa tal vez un objetivo inalcanzable, puesto que «no soy ni siquiera / Un hombre cualquiera». El carácter inquietante del payaso para las personas 'normales' aparece claramente en *La gente dice que me he vuelto loco*:

Pero la verdad es que la gente
Detesta mi cara de payaso
Asustado. Y sobre todo mi bolsillo
Siempre vacío y la oscuridad
En que me muevo entre destello
Y destello¹⁸

Otro blanco polémico de estos versos es el culto obsesivo de la máquina y la velocidad, otro mito enajenador de nuestros días. «La lentitud también / Es una máquina celeste»¹⁹, nos advierte el poeta.

No podía faltar, en este contexto, el ataque a *Los hombres de negocios*. Ellos «no respiran / No sollozan no conocen / Las magnolias»²⁰. En este caso es inevitable el recuerdo de otro gran poeta hispanoamericano contemporáneo,

Pablo Neruda. En su estación más alta, la del ciclo de *Residencia en la tierra*, después de haber expresado todo su horror físico hacia el mundo urbano, que lo lleva incluso a cansarse de ser hombre, afirma en *Walking around*:

Sin embargo, sería delicioso
Asustar a un notario con un lirio cortado²¹

El miedo a la belleza en el mundo enajenado de la ciudad une a través del tiempo al poeta del reciente pasado con el poeta de nuestros años convulsionados y profundamente antipoéticos. Pero Eielson llega hasta más allá de la expresión nerudiana de la náusea existencial, que afecta cualquier parte del cuerpo. La enajenación de estos personajes de la gran metrópoli compromete todas sus funciones humanas, sin ninguna distinción entre lo alto y lo bajo. Así ellos

A duras penas orinan
Y defecan cuando pueden

Pero, sobre todo, estos seres no están siquiera en condición de ofrecer y recibir amor. Cuando el poeta nos habla de «estos seres vacíos» es inevitable también el recuerdo de los «hollow men» de la *Waste Land* de Eliot. La antigua oposición ‘ocio/negocio’ se basa aquí en la identidad entre velocidad y estupidez. ‘Veloces’ y ‘necios’ se injertan dentro de un sistema de aliteración que adquiere una función grotesca: ‘negocios’, ‘veloces’, ‘necios’, ‘conocen’, ‘ocio’. Esta técnica ya había encontrado su expresión más plena en el mismo poema que abre el libro, donde Eielson afirma que ama «todas las palabras que empiezan por A / Aunque no digan / Ah»²².

En este texto de su última estación el poeta sigue también en su tarea de recuperación de sus propios orígenes, que en el terreno del arte había emprendido en las últimas décadas con sus nudos, una reinterpretación creativa de los *quipus* andinos. Este recorrido de ninguna manera está en contraste con su asimilación y metabolización de la literatura universal, desde la gran poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX (en primer lugar Rimbaud) hasta las expresiones más radicales de las vanguardias históricas. El mismo autor ha explicado con gran lucidez, en distintas ocasiones, el sentido de esta nueva elaboración actualizada de un antiguo procedimiento andino. Al comienzo se trata de un recorrido que lleva al artista, de procedencia y formación urbana, a descubrir los espacios desiertos de la costa de su país, que representan algo así como un inmenso libro disponible para su escritura. Desde este punto de vista, existen analogías sugerentes con un escritor, en muchos aspectos muy diferente, como Edmond Jabès, sobre todo en su conversación con Marcel Cohen titulada *Du désert au livre*²³. Eielson partió del desierto de su país para remontarse a los antiguos tejidos característicos de esa zona árida y perfectamente conservados gracias justamente al clima seco, que representan un punto de partida para volver a plasmar el antiguo signo.

En esta colección la búsqueda de las raíces se manifiesta con vigor especial en *Excavo en mi dorado Perú*. Al lado de los objetos enterrados por el tiempo, el poeta, ahondando en la tierra de su país, acaba volviendo a encontrarse a sí mismo:

Excavo y excavo todavía
Y es mi osamenta que hallo ahora
Y el trono ensangrentado
Que allí me espera.²⁴

A partir de la recuperación y la nueva lectura en clave actual de los nudos precolombinos, el poeta ha emprendido un camino de regreso a las raíces, aunque sin olvidar, como el propio Eielson ha aclarado con rigor: «Lo que yo ‘anudo’ en mis obras no son solamente mis raíces indígenas, sino toda mi cultura total, mezcla de códigos y de sentimientos y de vivencias»²⁵. No existe entonces ningún contraste entre esta operación de la memoria y la ‘profunda adhesión a los textos clásicos de la literatura universal. Pero el poeta intuye la existencia de vínculos subterráneos que unen estos procedimientos formales con sus propios orígenes. Lo que otros artistas del Novecientos, sobre todo en la estación surrealista, buscaron más allá de su propio mundo cultural, proyectándose en las formas artísticas de otros continentes considerados ‘primitivos’ y por eso mismo capaces de ofrecer nuevas sugerencias a una Europa cansada, Eielson acaba por encontrarlo en su propio mundo. En la base de este itinerario se encuentra por otra parte un malestar análogo hacia la literatura y el arte de la tradición occidental, sobre todo cuando la misma pretende erigirse como modelo universal y excluyente. El espíritu de apertura sin límites hacia la pluralidad de las culturas es el mismo que había alimentado su encuentro decisivo con el budismo zen, que él mismo ha comentado y explicado en muchas ocasiones. De esa práctica procede la intensificación de la búsqueda de una expresión esencial, casi descarnada, que puede llegar hasta el grado cero, el silencio.

La vuelta al mundo americano originario y especialmente al mundo andino se inscribe, en muchos aspectos, dentro de la misma tendencia ascética. Se manifiesta primero en la plástica, pero acaba empapando de sí también su renovada escritura poética. No se trata, desde luego, de meras referencias de tipo semántico. Eielson se encuentra muy lejos de toda alusión exterior, meramente referencial, al mundo americano. Lo que en cambio se percibe claramente en este libro es una identificación progresiva con los valores humanos alternativos que se encuentran en la base de una expresión artística despojada de todo elemento decorativo. La nueva lectura actualizada de las antiguas civilizaciones de América significa asimismo una voluntad de recuperar la primacía del ‘ser’ sobre el ‘tener’. Versos como los que acabo de citar o como los de *Veo las líneas de Nazca* («Y muchas otras líneas / Que atraviesan mi pupila / Mi corazón y mis sentidos»²⁶) se pueden también leer a la luz de las páginas siempre iluminadoras que el poeta ha dedicado al antiguo arte peruano²⁷.

Una vez más se percibe toda la insensatez de los esquemas fundados en contraposiciones mecánicas, producidos por la exigencia de encontrar explicaciones tranquilizadoras para una realidad cultural inquietante por su complejidad. El recorrido plural de Eielson hacia las raíces llega al encuentro con la Pachamama, pero sin ninguna concesión a una perspectiva arcaizante y regresiva. Se conoce bien, además, el profundo interés del poeta por los problemas epistemológicos vinculados con la filosofía de la ciencia²⁸. Al mismo tiempo, en perfecta consonancia con estas inquietudes, su sentimiento pánico de la naturaleza, que a veces parece recuperar la lección del mundo clásico, se convierte en una luminosa conciencia ecológica. La ciencia moderna y la antigua sabiduría de los pueblos americanos se unen de esta manera en una nueva alianza, franqueando toda frontera artificial de tiempo y espacio.

Las reiteradas declaraciones de Eielson hacia José María Arguedas, aunque sin callar los aspectos conflictivos que presentó en algunos momentos su relación²⁹, entonces, pueden sorprender sólo a los cultivadores de las simplificaciones críticas, que surgen de la necesidad de confirmar sus propias certidumbres esquemáticas. Son los que ignoran, o fingen ignorar, que Arguedas dedicó su última novela desgarradora, uniéndolos en un abrazo ideal, al violinista andino Máximo Damián Huamani y a Emilio Adolfo Westphalen, uno de los poetas peruanos más empapado de literatura universal, después de haber adelantado algunos fragmentos en la magnífica revista «Amaru»³⁰, que Westphalen dirigía para la Universidad Nacional de Ingeniería (milagros del 'subdesarrollo', de los que a veces tendríamos mucho que aprender).

A través de la recuperación de su mundo peruano desde la perspectiva de una metrópoli europea, con el pathos de la distancia, Eielson nos está diciendo, a partir de su sabiduría poética, que no existe futuro sin raíces. Como nos advierte el aforismo de otro gran poeta, Juan Ramón Jiménez: «Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen»³¹.

Notas

¹ Bajo el título *Poesía escrita* su producción poética ha sido reunida por primera vez en Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

² J.E. Eielson, *Habitación en Roma*, fechado 1952, ha sido recogido en la edición citada arriba, pp. 167-219, y luego en las ediciones sucesivas de la obra poética completa de Eielson. Existe una traducción italiana al cuidado de M.L. Canfield, *Habitación en Roma / Di stanza a Roma*, Ponte Sisto, Roma 2007, que sigue la selección incluida por la misma traductora en la antología bilingüe *Poesia scritta* (1993), Le Lettere, Firenze 2008².

³ Pienso, sobre todo, en el magnífico poema *Gardalis*, que he traducido y comentado en la revista «Oikos», segunda serie, 7, 1999, pp. 68-74. Ahora figura en la recopilación de su poesía completa *Vivir es una obra maestra*, Ave del Paraíso, Madrid 2003, en la sección titulada *Celebración*, pp. 351-353.

⁴ J.E. Eielson, *Sin título*, Editorial Pre-Textos, Valencia 2000, p. 8.

⁵ C. Vallejo, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima 1973, p. 35.

⁶ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 8.

⁷ C. Vallejo, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima 1973, pp. 155-156.

⁸ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 25.

⁹ Se trata de la expresión que Vallejo toma de Rubén Darío en el artículo *La fiesta de las novias en París*, «Mundial», 342, 1 de enero de 1927, ahora en C. Vallejo, *Obras completas*, Tomo II, *Artículos y Crónicas (1918-1939)*. Desde Europa, recopilación, prólogo, notas y documentación por J. Puccinelli, Banco de Crédito del Perú, Lima 1997, pp. 249-252. Describiendo la fiesta de las *catherinettes*, las jóvenes modistas de París, el poeta escribe: «Yo sé de esta bohemia y conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavo, su par de dados, su gemebundo gallo negativo», *ivi*, p. 251.

¹⁰ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 42.

¹¹ *Ivi*, p. 49.

¹² *Ivi*, p. 10.

¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁴ *Ivi*, p. 18.

¹⁵ Véase sobre todo el trabajo ya clásico de J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève 1970.

¹⁶ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 30.

¹⁷ *Ivi*, p. 41.

¹⁸ *Ivi*, p. 46.

¹⁹ *Ivi*, p. 37.

²⁰ *Ivi*, p. 58.

²¹ P. Neruda, *Obras completas I, De "Crepusculario" a "Las uvas y el viento" 1923-1954*, edición y notas de H. Loyola, Círculo/Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999, p. 308.

²² J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 7.

²³ E. Jabès, *Du désert au livre: entretiens avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris 1980.

²⁴ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 39.

²⁵ M.L. Canfield, *Conversazione con J.E. Eielson*, en J.E. Eielson, *Poesia scritta*, cit., p. 181. La versión original citada es inédita y fue proporcionada por M.L. Canfield.

²⁶ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 39.

²⁷ Véase, por ejemplo, el trabajo contenido en el catálogo de una exposición, con el título *Luce e trasparenza dei tessuti dell'antico Perù*, in *Dal Mondo Nuovo. Ceramiche e tessuti del Perù precolombiano. V secolo a.C.-XVI secolo*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1988, pp. 24-33.

²⁸ Sobre estos aspectos de la obra y de la reflexión de Eielson recuerdo sobre todo los aportes preciosos del matemático y epistemólogo Luciano Boi, empezando con el presentado en el Coloquio del 2008. Véase especialmente el ensayo, escrito en colaboración con Lorraine Verner, *Bridging the Gap between Art, Science and Nature: the Visionary Work of Jorge Eduardo Eielson on Knots*, en J.I. Padilla (ed.), *NU/DO: homenaje a j.e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002, pp. 117-146.

²⁹ Al respecto, son especialmente significativas algunas afirmaciones contenidas en la entrevista de M.L. Canfield, *Hablar con Eielson*, «Revista Atlántica», 9, 1995, pp. 5-19 (sobre todo las pp. 17-18).

³⁰ J.M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, «Amaru», 6, abril-junio 1968, pp. 42-49.

³¹ J.M. Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Metamorfosis*, IV, Anthropos, Barcelona 1960, pp. 60.

EL FENÓMENO DE LA CREACIÓN EN EL ARTE Y EL LENGUAJE MATEMÁTICO DE LOS NUDOS*

Luciano Boi

École des Hautes Études en Sciences Sociales, París

Unos quinientos años antes de la era cristiana se dio en la Magna Grecia la mejor cosa que registra la historia universal: el descubrimiento del diálogo. La fe, la certidumbre, los dogmas, los anatemas, las plegarias, las prohibiciones, las órdenes, los tabúes, las tiranías, las guerras y las glorias abrumaban el orbe; algunos griegos contrajeron, nunca sabremos cómo, la singular costumbre de conversar. Dudaron, persuadieron, disintieron, cambiaron de opinión, aplazaron. Acaso los ayudó su mitología que era, como el shinto, un conjunto de fábulas imprecisas y de cosmogonías variables. Esas dispersas conjeturas fueron la primera raíz de lo que llamamos hoy, no sin pompa, la metafísica. Sin esos pocos griegos conversadores la cultura occidental es inconcebible. (J.L. Borges, *Libro de diálogos*, 1986)

No podemos interponer un muro entre presente y pasado, entre percepción y acción, entre razón y sensibilidad ..., más bien hay que dejar que ellos comuniquen en correctas proporciones a través de canales fluidos, flujos de sustancias nutritivas para el cuerpo y el espíritu. (Autor anónimo, sin fecha, presumiblemente 2010)

1. *Nudos y agujeros: desvelar otras dimensiones del espacio y del tiempo. Sobre algunas analogías entre matemática y arte*

En este trabajo proponemos una comparación entre la matemática y el arte a través de la observación profunda de tres objetos-conceptos conectados entre sí: *nudos*, *agujeros* y *espacios*. Nudos y agujeros se cruzan y se compenetran en distintos planos y redefinen las configuraciones y las dinámicas del espacio en distintos niveles; el intento de este ensayo es entender las modalidades transformadoras y los efectos de sentido que este cruce y esta compenetración son capaces de generar. Objetos físicos (dotados de fuerza y características relativas a ésta) y al mismo tiempo conceptos abstractos (capaces de una potencia que sobrepasa la pura materialidad del



soporte), los nudos y los agujeros son instrumentos de creación y generadores de formas. De hecho, ellos crean nuevos espacios en el interior y en la superficie de un mismo soporte espacial; originan nuevas formas a partir de transformaciones que actúan en un ámbito de variaciones posibles, a partir de conflictos entre fuerzas y gestos que pueden recomponerse en formas inesperadas, a partir de conexiones invisibles que producen acontecimientos y se intercambian efectos de significado.

Los nudos y los agujeros liberan la intuición espacial y la imaginación de las formas de los esquemas rígidos del formalismo, de las angustias de los lenguajes codificados, sean éstos relativos a la mera figuración simbólica o al cientificismo positivista, y de esa forma derraman nuevas fuerzas y cualidades inherentes a la interioridad escondida de la espacialidad como forma de vida, como *lugar* de encuentro entre materia y espíritu, entre naturalidad de los seres vivos y humanidad de las cosas. Los nudos y los agujeros son la expresión en continuo movimiento de nuevos territorios llenos de sentido, de mundos que sólo aparentemente pueden parecernos extraños, pero que en realidad a menudo están íntimamente conectados y quizás hasta atados a un mismo flujo de acontecimientos, a una misma multitud de formas.

La obra de Jorge Eielson y la de Lucio Fontana son únicas por la fuerza imaginativa y el extraordinario brote de formas que desarrollan. Hay que saber 'ver' y 'volver a ver' estas obras, en el silencio que nos habla sin usar palabras, que 'habita' los intersticios del espacio interior de la obra, y que está marcado por un ritmo temporal que no es el diacrónico, repetitivo, sino aquel que entreabre nuevas dimensiones espaciales y temporales y les permite irradiar una nueva luz sobre los objetos, las cosas, los seres vivos. De esta manera, un tejido de relaciones va emergiendo y condensándose en el nudo o en el corte que las atrae. Al mismo tiempo, el nudo y el corte liberan y expresan de maneras distintas una vida interior floreciente de fuerzas y formas, de 'verdadera' pureza. Recorrer con la intuición el nudo desde el interior es como sumergirse en un mundo de transformaciones, de diferencias y de armonías, de formas sublimes y llenas de vida. Al fin y al cabo se puede afirmar que nudo y corte son formas que dan lugar a una regeneración continua de la realidad, que infunden sentido de verdad y belleza en nuestra búsqueda incesante para entender el mundo que nos rodea. Eielson y Fontana han conseguido pensar lo impensable, hacer visible lo invisible, imaginar el infinito más allá de las imágenes falsas y aparentes. El nudo representa un recorrido interior donde rebeldía e intuición se encuentran y se funden en un acto de creación, pero representa también un recorrido concreto que se desarrolla en el espacio y en el tiempo y en el cual culturas, conocimientos y personas se cruzan y se anudan para construir un diálogo infinito.

Es importante que la matemática y el arte se vean en primer lugar como instrumentos del pensamiento, generadores de conceptos y formas: es más, son los instrumentos y los generadores más refinados que tenemos para entender los que nos rodea. La matemática y el arte son, resumiendo, una forma de conocimiento y una modalidad de comprensión cuyos

nuevos conceptos se generan a través de un lento proceso de destilación en el alambique del pensamiento.

Característica distintiva tanto de la matemática como del arte, es que no se puede aislar una parte sin quitar su esencia al conjunto. Desde este punto de vista, el mundo matemático y el mundo del arte son como una entidad biológica que puede sobrevivir sólo si se preserva su integridad. Podemos entonces afirmar que la mejor metáfora para representar el conjunto de las teorías matemáticas y artísticas es la del 'organismo' (y no aquella mucho más común de estructura piramidal) en el que no existe un centro sino una red, un retículo donde las distintas partes importantes están en resonancia y actúan la una sobre la otra. Una unidad orgánica como ésta resultaría posible ya que los objetos matemáticos y los artísticos se desarrollan en varios sustratos distintos y se manifiestan en distintas encarnaciones. Hay algo extraordinario en esta reencarnación (y metamorfosis) de los objetos matemáticos y artísticos, en el dinamismo que les permite generarse. La de 'vida orgánica' es probablemente la imagen más profunda para representarnos la matemática y el arte.

¿Qué es lo que distingue y qué es lo que une un artista y un matemático? Evidentemente, les distingue el tipo de instrumentos que usan para crear conceptos, y su manera de proceder para demostrar los resultados obtenidos. Quizás les distingue también la 'materia prima' y la manera de trabajarla. Para el artista la materia prima es la experiencia humana del mundo material (mundo de los objetos, las formas, los colores). El arte tiene como ingrediente principal el conflicto entre la realidad interior del individuo y la realidad externa. Sin embargo esta materia no es exclusiva: otras formas desarrollan un papel importante en su trabajo de creación. La actividad artística necesita un gesto radical de creación, un acto de rebeldía. Para crear, el artista necesita justamente romper con el supuesto carácter evidente y lineal de la conexión que existe entre la realidad interior y la realidad externa, y lo hace fundamentalmente transformando el mundo material de los objetos en un universo de acontecimientos, de entidades y de seres imaginarios pero no por eso menos reales. Incluso el más sencillo de los objetos puede desvelar cualidades estéticas y simbólicas escondidas, volviéndose así un acontecimiento fenomenológico y perceptivo y adquiriendo una existencia autónoma. El arte pasa por la creación *ex novo* de la interacción entre sujeto y mundo físico.

El matemático cumple un periplo en una geografía distinta, en otro paisaje, y a lo largo de su recorrido entra en conflicto con otra realidad, la realidad matemática, igualmente resistente e inagotable, aunque de una forma distinta respecto a la realidad material en la que vivimos. Si es verdad que las ideas matemáticas son producidas por nuestra mente en el momento en que pensamos en ellas, es también verdad que existen de alguna forma incluso cuando no pensamos en ellas; existen en el sentido que 'actúan' en una multitud de fenómenos y situaciones concretas. Por ejemplo, la idea o el esquema de grupo se encuentra en el objeto cristal o casi-cristal, la serie de Fibonacci se encuentra en una gran cantidad de flo-

res, la geometría fractal evidencia la propiedad del auto-parecido en una multitud de objetos naturales y seres vivos (costas, ríos, nubes, árboles, pulmones), algunas singularidades topológicas locales de la teoría de las catástrofes representan la forma de una ola o de un pliegue, algunos conceptos topológicos como la invariante de Euler-Poincaré o la suma conexa de dos superficies ayudan a expresar propiedades profundas de nudos y agujeros. En este sentido, se puede afirmar que existe alguna forma de 'participación' de las entidades y estructuras matemáticas en la realidad empírica. Al mismo tiempo, y no hay contradicción con lo que acabo de decir, estas entidades y estructuras pueden actuar dinámicamente en un cierto soporte material (o en varios soportes materiales); esta acción da lugar a transformaciones (continuas o discretas) capaces de generar formas. Desde este punto de vista, lo que vuelve relevante y significativa la materia es la gran variedad de formas distintas que pueden surgir de ella.

Hay que subrayar que la introspección y la experiencia mental – o sea la intuición, la imaginación, la visión interior – tienen un papel esencial tanto en la matemática como en el arte. El acto de creación se origina en la capacidad que se tiene de 'entrar en la piel de las cosas' para poder identificarse a través de la empatía con cualquier entidad del mundo exterior. Y es esta especie de identificación la que transforma un fenómeno objetivo en una suerte de experiencia concreta y al mismo tiempo mental, o sea en una experiencia fenomenológicamente vivida.

Un matemático se sirve de un instrumento conceptual para crear unos objetos matemáticos esencialmente de la misma manera en que un artista, por ejemplo un pintor, se sirve de un pincel o de un tejido para crear una obra (sea ésta lienzo o escultura). La intuición transformadora del espacio y una cierta 'visión' introspectiva de los objetos como acontecimientos llenos de movimiento y sentido constituyen un territorio común para la matemática y el arte en el que discreta e intensamente se encuentran y descubren algunas de sus afinidades más profundas.

Se puede afirmar que en la matemática, diferentemente que en las ciencias experimentales, hay algo profundo que la hace parecida a la libre creación artística. Ambas desarrollan una suerte de singularidad sensible que reside en la capacidad de generar y organizar formas. El sentido de los conceptos artísticos, así como el de los conceptos matemáticos, se hace y se deshace, se modifica y se vuelve a configurar continuamente, junto a la generación y organización de las formas.

Por ejemplo, un tema común al arte y a la matemática es el concepto de 'dimensión'¹. La historia de ambos nos ofrecen varios ejemplos de eso: desde las proyecciones con un punto hacia el infinito del que tanto se han ocupado los primeros geómetras proyectivos (Gérard Desargues, Blaise Pascal) y los grandes artistas renacentistas (Paolo Uccello, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca), a los modelos de geometría no euclidiana en dimensiones superiores que han profundamente inspirado a Poincaré y Duchamp, hasta la botella de Klein² (modelo de espacio no orientable que se puede realizar solamente en dimensiones superiores a tres) que tanto

han fascinado a los topólogos (¡y a Klein en primer lugar!) y varios artistas, y finalmente el hipercubo³, un ejemplo que demuestra como se puede representar un objeto de cuatro dimensiones, lo cual ha constituido una de las principales fuentes de inspiración para el artista catalán Salvador Dalí⁴ y para el matemático Thomas Banchoff. El concepto de dimensión es esencial al menos por dos motivos: primero, para entender la organización intrínseca del espacio, no sólo el tridimensional en el que vivimos sino también los espacios con más dimensiones; segundo, para entender qué es lo que hace posible tanto la inmersión de un espacio bidimensional, o sea una superficie, en un espacio de dimensión igual o superior a tres, como la proyección de un espacio de gran dimensión (o sea $n \geq 3$) en un espacio de dimensión inferior. Citemos el célebre ejemplo de la geometría proyectiva, una rama de la geometría que estudia las figuras geométricas no según sus relaciones euclidianas (como distancias, ángulos etc.) sino viéndolas como proyectadas en planos. Una de las principales motivaciones de la geometría proyectiva fue de tipo pictórico: cuando en el Renacimiento se empezó a redescubrir la perspectiva, o sea la técnica pictórica que permite representar un objeto tridimensional en un plano bidimensional (el lienzo) sin ‘aplastarlo’, algunos maestros (como Piero della Francesca) describieron esta técnica y empezaron una serie de investigaciones que luego, en el siglo XVI, llevaron a Gérard Desargues a echar las bases de un nuevo tipo de geometría, distinta de la euclidiana. Sustancialmente, dos figuras se consideran equivalentes desde el punto de vista de la geometría proyectiva si pueden ser proyectadas la una encima de la otra.

Se puede observar que el problema de la tridimensionalidad del espacio, puesto en discusión por muchos físicos contemporáneos, no es tan simple como podría parecer. La afirmación «el espacio tiene tres dimensiones»⁵, aún asumiendo como modelo para el espacio uno de los objetos considerados por la topología⁶, es todo menos que simple de explicar. Sin embargo, la tridimensionalidad parece ser un hecho recurrente en todos los objetos matemáticos que admiten modelos espaciales, concretos. Por ejemplo, hace miles de años que el ser humano conoce los nudos, los usa y los estudia: los marinos conocen varios tipos distintos de ellos, y por eso bien saben que existen nudos equivalentes entre sí desde el punto de vista ‘topológico’: hay nudos muy complicados que sin embargo, si se tiran las extremidades de la cuerda de la que están hechos, se desatan; otros, no.

Todavía hoy no existe una clasificación completa de los nudos, y para distinguir nudos no equivalentes se han introducido unos invariantes matemáticos extremadamente complejos (en los 90 el matemático Vaughan Jones definió unos polinomios que permiten una clasificación muy refinada, aunque no definitiva, de los nudos). Se puede demostrar que en un espacio con más de tres dimensiones, cada nudo puede ser desatado. Éste es un teorema topológico muy interesante⁷: existen otros teoremas similares que definen la manera en que ciertas propiedades geométricas cruciales son significativas exactamente en dimensión tres; y lo más interesante es que la teoría de los nudos tiene consecuencias notables en algunas teorías

cuánticas contemporáneas, porque algunos modelos de la física moderna, como las llamadas cuerdas, se describen a partir de términos de la geometría de los nudos y las simetrías.

No es éste el lugar para enfrentar la cuestión de las distintas características del espacio tridimensional y las dificultades que todavía existen para dar una explicación satisfactoria en propósito⁸. Limitémonos a aludir al hecho que la peculiaridad de la tridimensionalidad del espacio tiene también profundas raíces en nuestra percepción y en cómo observamos los objetos al rededor nuestro, en la necesidad fisiológica de movernos y orientarnos en el ambiente que nos rodea, y también en el tipo de constitución biológica que nos caracteriza singularmente frente a casi todas las otras especies animales. Por ejemplo, en un mundo bidimensional (como el que concibió el famoso cura escocés E.A. Abbott en su célebre novela *Flatlandia*, de 1884) resultaría imposible el desarrollo de los seres vivos, al menos en el sentido que atribuimos a esta palabra. Imaginemos un animal en dos dimensiones: ¿cómo lograría nutrirse? La presencia de un tubo digestivo implica la tridimensionalidad, ya que en una figura bidimensional un tubo digestivo que la cruzara la volvería no conexa, como dicen los topólogos, o sea compuesta por dos partes separadas. En general, más dimensiones posee un objeto geométrico y más resulta fácil desplazarse en él, y es así al punto que los físicos llaman las dimensiones 'grados de libertad'. Sin embargo, como nos enseña el ejemplo de los nudos, en un mundo con más de tres dimensiones quizás tendríamos demasiada libertad de movimiento: se podrían hacer demasiadas cosas, y los constituyentes de la materia tendrían demasiada libertad de movimiento para llevar efectivamente al cabo las estructuras atómicas, moleculares y biológicas que componen el mundo entero y nosotros mismos. Ahora sabemos que el desarrollo y el crecimiento de cualquier ser vivo pluricelular ocurre por la combinación de grados de libertad y vínculos.

Es importante notar que las formas matemáticas no solamente tienen un contenido y un significado lingüístico, ni obviamente pueden ser reducidas a un conjunto cerrado y autoconsistente de axiomas lógicos (la incompletitud no es sólo un límite, sino también y sobre todo un factor intrínseco de descubrimiento). Por razones en su mayoría análogas, podemos afirmar que las formas artísticas no son solamente un sistema de signos: son también un tejido de cosas y acontecimientos (una ontología estratificada y diferenciada de un cierto tipo de objetos y de sus relaciones), cuyo sentido está continuamente cambiando, y se reconfigura de manera plástica en función y en respuesta a los distintos contextos objetivos y subjetivos en los que se encuentra. Para decirlo con una fórmula: el arte y la matemática tienen una auténtica función hermenéutica; ambos son una forma de conocimiento, de objetos y acontecimientos; ambos contribuyen a desvelar una parte de su historia intrínseca, objetivándose en una cultura y práctica simbólica humanas.

Un lienzo, una escultura, una composición musical movilizan en nosotros algo que eramos o que quisiéramos ser; despiertan nuestra memoria,

nutren nuestra imaginación, nos animan a tener una mirada nueva hacia las cosas, una 'visión' distinta de la organización espacial y del flujo temporal que despliegan nuevas dimensiones y distintas calidades. No es posible entonces reducir estas obras a *un* sentido, que sería fijado y dado de una vez por todas. En otros términos, su sentido no se acaba en una fórmula, en un conjunto de palabras: el lenguaje verbal sólo constituye una instancia, una fase de ellas. Su sentido se forma y se expresa a través de procesos de significación conectados con la génesis y las propiedades de las obras, su percepción diferenciada y las distintas modalidades de objetivación. Resumiendo, podemos entonces afirmar que tanto la matemática como el arte ofrecen una pluralidad de puntos de vista de lo real, modalidades alternativas de 'mirar' al mundo. El lenguaje matemático y artístico nos revelan algo sobre la 'interioridad' de nuestro espacio que es invisible para nuestros ojos, y al mismo tiempo abren un horizonte posible hacia espacios más allá de nuestro mundo físico tridimensional.

2. *El lenguaje universal de los nudos une el arte, la matemática y la naturaleza*

En esta sección tomaremos en consideración algunos aspectos científicos, artísticos y filosóficos de la obra del artista y escritor italo-peruano Jorge Eielson; más específicamente, propondremos un análisis más profundizada de las obras del artista reunidas bajo el nombre de *Nudos*, *Quipus* y *Cuerdas*. Nos gustaría concentrarnos preferentemente en su preciso significado matemático a partir de una reconstrucción de las intuiciones espaciales y las nociones topológicas que subyacen su concepción y realización. Además, intentaremos evidenciar la profunda analogía que existe entre las concepciones que el artista tiene del cosmos y de la materia y las teorías cosmogónicas más recientes sobre la estructura del mundo físico en escala macroscópica y microscópica.

Jorge Eielson ha creado un nuevo lenguaje universal, el de los 'nudos', expresión extraordinariamente moderna de los *quipus* precolombinos de la antigua civilización Inca del Perú⁹. Nótese que el impero Inca no conocía la escritura. Sin embargo, su organización minuciosa y metódica requería otra forma de lenguaje para transmitir y conservar la información. Los *quipus* servían para la relevación estadística y como inventario del Estado: censo, almacenaje, productos de las minas, composición de la mano de obra, etc., de esta manera cada *quipu* funcionaba también como libro de cuentas. Además de los bienes materiales y humanos, los *quipus* fueron también depositarios de fechas históricas relevantes, baldas, ciclos cósmicos y naturales, leyes y tratados de paz, lo cual significa que no sólo tenían una función y un significado numérico, sino también simbólico, ceremonial y cósmico. Esto no quita nada de la importancia de su función numérica (una especie de aritmética natural) y social. Un *quipu* codifica las informaciones numéricas esencialmente de la siguiente manera: el objeto es constituido por una cuerda espesa a la que se conectan a través

de nudos otras cuerdas más pequeñas largas de 20 a 50 centímetros; un *quipu* puede llegar a tener hasta 2000 cuerdas. Estas cuerdas pueden tener orientación hacia arriba o hacia abajo. A las cuerdas llamadas ‘principales’ se enganchan con un nudo otras cuerdas llamadas ‘secundarias’, como ocurre con las ramas de los árboles. Los números codificados a través de los nudos dependen de la posición que éstos últimos ocupan a lo largo de cada cuerda. Estas cuerdas incluyen tres tipos de nudos: según algunos estudiosos, los nudos *largos* representan las unidades de 0 a 9, y el número de pasajes (o de vueltas) de la cuerda arriba y abajo alrededor de una especie de axis vertical equivale al número de las unidades; los nudos *sencillos* representan las potencias del 10; y los nudos de ocho corresponden a una única unidad (cuando sólo hay una unidad, el nudo sencillo con un único pasaje corresponde a un nudo sencillo, y en ese caso se hacía un nudo de ocho). Sin embargo, el lenguaje expresado a través de los *quipus* parecería ser mucho más complejo, y su significado sería determinado también por otros elementos como, por ejemplo, el color (cada cuerda puede tener uno o más colores), la dirección de la torsión de los hilos que forman la cuerda (hacia la derecha y hacia la izquierda), etc. De esta forma, los *quipus* habrían valido como elementos de base para formar una suerte de combinatoria compleja de símbolos, colores y posiciones. El pueblo Inca concibe así las diferentes configuraciones geométricas y sus posibles combinaciones como un conjunto, una red de relaciones a las que asociaba una determinada operatividad simbólica y un preciso sistema de valores culturales y sociales.

Eielson dedicó una parte importante de su vida a la elaboración del lenguaje de los *quipus* y de los nudos en el ámbito del arte y de la poesía. Sin embargo, en realidad este lenguaje tiene un significado más amplio y profundo, ya que traspassa los límites de las artes puramente visuales y de la escritura, hasta abarcar la búsqueda filosófica y la investigación científica más avanzada en matemática, física y biología. Además, el nudo llega hasta el pensamiento místico y la reflexión ética, y expresa también un evidente contenido cultural y político. Aquí hablaremos principalmente de las propiedades matemáticas de los nudos. Sin embargo es importante notar que el nudo es sobre todo un objeto físico, un objeto por así decirlo ‘a-lingüístico’, o mejor dicho, un objeto que no debe su existencia a una determinada fuente lingüística, sino que más bien es capaz de crear y expresar un lenguaje propio. Esto significa también que el lenguaje de los nudos inventado por la ciencia (matemática, física, biología) no es el de un instrumento neutral, que sirve para decir otras cosas, para significar una realidad extraña. El lenguaje de los nudos tiene más bien un espesor propio, una libertad autónoma hecha al mismo tiempo de imaginación y solidez. Desde este punto de vista, la ciencia de los nudos no resulta estar tan lejana del lenguaje literario¹⁰, porque ya no puede ser definida a partir de la confianza en un código referencial absoluto, y de hecho ella misma ha contribuido a poner nuevamente en discusión algunas convenciones lingüísticas generalmente aceptadas en ciencias como las de código, progra-

ma único, partícula puntual, verdad matemática. El lenguaje de los nudos ha cambiado la manera de hacer ciencias y de pensar en la realidad ya que ha dejado clara la no transparencia, las incertidumbres, el paisaje variado, la polisemia y el polimorfismo de ambos. Eielson insiste mucho en el hecho de que «los nudos nacen, simplemente, como nudos, o sea como objetos físicamente precisos y bien definidos. Yo no represento ni reproduzco nudos: yo los hago. No los interpreto, los hago aparecer usando la materia (usualmente materiales textiles) y energía, como en cualquier fenómeno físico»¹¹.



Fig. 1. Un ejemplo de *quipu*, o *kipu*, presente en el Museo de Historia Natural - Sección de Antropología y Etnología de la Universidad de Florencia (Italia), n. 3887.



Fig. 2. J.E. Eielson, *Quipus 66 CR*, 1991. Archivo Centro Eielson. Este *Quipu* (pintura acrílica y tejido sobre madera) está compuesto por tres partes íntimamente conectadas entre sí y absolutamente inseparables: el tejido doblado, la doble cuerda envuelta sobre sí misma, y el nudo hacia el cual tanto el tejido como la cuerda tienden.

La teoría de los nudos es un ejemplo de la interdisciplinariedad de las ciencias: una ley física (ley de Gauss) ha inspirado en los años 1870-1882 la creación de una nueva rama de la matemática. Por aquel entonces, los físicos William Thomson (1824-1907) y Peter Guthrie Tait (1831-1901) supusieron que los nudos eran elementos constitutivos de la materia, los átomos eran torbellinos anudados de éter y a distintos tipos de nudos correspondían distintos tipos de átomos. Estas hipótesis empujaron a Tait a emprender un largo trabajo de clasificación de los nudos, para poder realizar una tabla de los elementos donde aquellos nudos fueran una especie de modelo originario subyacente a la formación de las distintas formas de materia. La obra *Alfabeto* realizada por Eielson en 1973, que reúne una serie de 16 nudos dispuestos según una matriz 4 x 4, sugiere un profundo parecido con la idea del físico escocés Tait: efectivamente, la idea del artista italo-peruano es que probablemente hay un sistema de formas ideales a través de las cuales es posible representar las distintas modalidades de transformación de la realidad.

La obra de Eielson parece además proponer una suerte de enigma (y de juego) con al menos dos variaciones fundamentales: la de la 'representación gráfica' y la de la 'equivalencia topológica'. Con la primera noción se debe entender que existen más representaciones diagramáticas equivalentes del mismo nudo, lo cual significa, en otras palabras, que un mismo nudo puede existir y manifestarse en varios estados o maneras distintos en el espacio tridimensional R^3 . Por ejemplo, existen muchas representaciones posibles del nudo trivial o del nudo a trébol o del nudo figura ocho, así como los demás nudos mucho más complejos (la complejidad de un nudo es dada en primer lugar del número de cruces necesarios para representarlo con un diagrama, y del número de movimientos que permiten deshacerlo). Añádase además que el concepto de representación gráfica incluye un elemento combinatorio importante: dos o más grafos pueden estar conectados entre sí de una manera tal que se obtiene otro con una estructura nueva y más compleja.

La segunda noción, la de equivalencia, está en realidad íntimamente conectada con la primera. Es importante notar que ambas implican las operaciones concretas de *movimiento* y *deformación*. Dados dos o más nudos, se puede mostrar (y demostrar) que cada uno de ellos es obtenido del precedente a través de una serie de movimientos continuos de la cuerda (con la que se forma el nudo) sin que dicha cuerda se corte. Se puede entonces afirmar que los tres nudos son equivalentes. Se dice que dos nudos son equivalentes cuando es posible transformar (o deformar) el primero en el segundo a través de una serie de movimientos continuos (también llamados 'isotopías') que no rompan la cuerda con la que está hecho el nudo. No podremos entonces recortar y volver a pegar la cuerda, pero sí podremos admitir que el nudo se alargue o se acorte, como si fuera un elástico. Más precisamente todavía, los nudos equivalentes son los que pueden ser definidos a través del mismo invariante (o de los mismos invariantes). Un 'invariante de nudos' o *link* es una regla que asocia a cada nudo (o *link*) un número, de manera que a dos nudos (o *link*) equivalentes se asocia el mismo número. Por ejemplo el número de enlaces (*linking number*) es un invariante de nudos o cadena de nudos (*link*) que mide cuántas veces dos o más nudos (o *link*) se conectan entre sí. Si por convención se atribuye a cada cruce entre dos componentes (curvas) M y N orientados los valores +1 o -1 (donde el signo depende del sentido de rotación de la curva, o sea de su orientación), entonces el número de enlaces se calcula tomando la suma de todos los +1 y -1 y dividiéndola por 2. La teoría de los nudos se ha desarrollado a lo largo de la primera mitad del siglo pasado independientemente de la física y ha producido unos resultados teóricos que han encontrado aplicaciones en los distintos ámbitos científicos: desde la cosmología hasta la dinámica de los fluidos y la biología molecular. Desde el punto de vista matemático, un 'nudo' se define simplemente como una curva cerrada sumergida en el espacio a 3 o n dimensiones; un *link* consta de tres o más nudos eventualmente cruzados entre sí.



Fig. 3. *Representación de un nudo complejo.* Imagen provista por el autor. Un nudo complejo está formado por una cadena de nudos (también llamada *link*). Se trata de una imagen del espacio así como lo vemos derivada del estudio de la teoría de cuerdas. En muy pequeña escala (y quizás también en otras escalas medianas y grandes) el espacio se nos presenta como una madeja de nudos inextricable. Y esta madeja podría corresponderse a la estructura fina del espacio-tiempo microscópico, así como predicho por algunas teorías de la gravedad cuántica¹².



Fig. 4. *Madeira de lana anudada, o nudo complejo con más nudos satélites.* Imagen provista por el autor. La importancia de los ‘nudos satélites’ ha crecido en la última década.

En la visión de Eielson, el nudo es al mismo tiempo un objeto físico y abstracto (con un valor estético y simbólico) tridimensional *sumergido* en el espacio autónomo del lienzo (modelo que de algunas formas crea nuestro espacio ambiente). Pero, en lugar de constituir el soporte inerte, el espacio del lienzo resulta ser también un objeto dinámico que no se yuxtapone simplemente al nudo, ya que aquel es parte integrante de éste (en topología se le llama 'complementario del nudo' y es tan importante como el mismo nudo al que engloba), pero abre nuevas y múltiples dimensiones y cualidades de género distinto: cromáticas, geométricas, energéticas, simbólicas, perceptivas y afectivas. El nudo y el lienzo resultan así ser un conjunto, el lienzo-sustrato y el nudo-objeto están profundamente conectados, y de este encuentro al mismo tiempo conflictivo y armonioso emerge un nuevo objeto, el del 'nudo-universo' que genera otros posibles tipos de formas y fuerzas.



Fig. 5. Leonardo da Vinci, *Drappe per una figura seduta* (Paño para una figura sentada), 1470-1480, Musée du Louvre.

Es interesante observar que muchos de los nudos realizados por Eielson son de tipo hiperbólico (o sea, desvelan una geometría muy rica e interna al espacio que no es la euclidiana). Quizás el artista estaba fascinado por algunas cualidades fenoménicas o perceptivas de este tipo de nudos, y más específicamente por las variadas simetrías que presentan y su naturaleza infinita, como si pudieran crecer en muchos nudos de formas y dimensiones distintas. Recientemente la topología ha dado prueba del hecho que una gran variedad de nudos son nudos hiperbólicos. El matemático William Thurston ha demostrado al final de los años 70 que todos los nudos pertenecen

a una de las siguientes tres categorías (o especies): hiperbólicos, toroidales o satélites. Los nudos de tipo hiperbólico son la gran mayoría. Además, gracias a ciertas manipulaciones sobre éstos (llamadas ‘cirujías’), es posible generar una gran variedad de espacios de tres dimensiones. La hiperbolicidad del nudo significa que el complementario del nudo (o sea los puntos del espacio tridimensional no ubicados en el propio nudo) admite una estructura geométrica, y más específicamente una estructura geométrica de tipo hiperbólico. Esta geometría nos permite visualizar lo que ocurre dentro del complementario del nudo o del link (es decir del espacio que queda una vez que se quita el nudo o el link), con la condición de que se puedan imaginar los rayos luminosos viajando por las geodésicas de una superficie hiperbólica (análogamente al modelo espacio-tiempo de Minkowski de la relatividad especial de Einstein, en donde las trayectorias de los rayos luminosos – o sea de los fotones – corresponden a la ‘red’ en el modelo del hiperboloide del espacio hiperbólico, en el que ellas son las intersecciones del hiperboloide con un plano que pasa por su centro)¹³.

La imagen del complementario del anillo de Borromeo nos da un ejemplo interesante de esto (hay que recordar que los anillos de Borromeo tienen una propiedad importante: los tres anillos están conectados entre sí aunque no lo están en pareja. Más precisamente, quitando uno cualquiera de los tres anillos, los dos anillos que quedan estarán desatados, aunque los tres juntos no lo estaban). Uno que vive dentro el complementario del *link* (formalmente, un *link* es un conjunto finito de curvas simples cerradas desjuntas en el espacio euclidiano tridimensional; un *link* es un objeto elástico flexible, por lo que se puede imaginar que éste tenga un número finito de componentes conectados, cada una de las cuales es un nudo) ve el espacio desde una distancia cercana a las componentes (a las bolas esféricas) rojas. Las bolas de la figuras son imágenes de los entornos de las bolas luminosas (bordadas con muchas pequeñas esferas) que forman el *link*. Supongamos ahora que el *link* de Borromeo tenga un determinado grosor (o sea un volumen de tipo tubular), así que se obtienen unos entornos de pequeñas esferas luminosas que pertenecen al complementario del *link*. A pesar de que el borde de un entorno es un toro, en realidad cuando se le mira desde el interior del complementario del *link*, nos aparece como una pequeña esfera, llamada ‘bola’ (o ‘esfera’) ‘luminica orillada’. Cada complementario del *link* nos aparece como una infinidad de bolas (esferas) luminosas orilladas (todas del mismo color), como si fueran un mismo número de rayos de luz que viajan desde el observador hasta el complementario del *link*. El paralelogramo fundamental recubre una amplia región del complementario del *link* según las coordenadas vertical y horizontal.

El trabajo de Jorge Eielson presenta una evidente y fuerte afinidad con el trabajo del artista italo-argentino Lucio Fontana (1905-1968), a quien J. Eielson se sentía muy cercano desde el punto de vista artístico y humano. De hecho solía decir que veía una profunda sintonía entre los ‘conceptos espaciales’, los lienzos cortados e incididos de Fontana y sus lienzos anudados o sus cuerdas trenzadas. Efectivamente, tanto los lienzos cortados

como los lienzos anudados son capaces de crear nuevas dimensiones espaciales y multiplicar los acontecimientos que ocurren en el espacio. Es el mismo Fontana quien lo subraya en su *Manifesto spaziale*. En 1963 escribe:

A esta altura, en el espacio ya no existe la medida absoluta. [...] El sentido de la medida, el tiempo fundado en la medida, ya no tiene razón de existir. [...] Mi propia manera de hacer arte se apoya en [esta] pureza del espíritu liberado de la materia, en esta filosofía de la nada; sin embargo no se trata de una nada de destrucción, sino de creación... Y el corte, justa, precisamente el agujero, los primeros agujeros, no constituían la destrucción del lienzo [...] sino una verdadera dimensión existente más allá del lienzo, la libertad de concebir el arte a través cualquier medio, a través cualquier forma. El arte no es solamente la pintura o la escultura: el arte es la creación del hombre que puede transformarlo en algo completamente nuevo [...].¹⁴

Para Fontana, el arte no se reduce entonces ni a la pintura, ni a la escultura, ni siquiera a unas líneas delimitadas en el espacio, sino que expresa la continuidad del espacio de la materia. Su concepción de espacio se traduce en un auténtico *dinamismo plástico* en virtud del cual el espacio puede dar lugar a una variedad diferenciada de formas no contenidas inicialmente en él¹⁵. El espacio tiene que ser observado como una entidad móvil y flexible cuyas propiedades y cualidades pueden cambiar por efecto de una acción interna o de una perturbación externa que opera en (o sobre) él. Así, por ejemplo, las manchas compactas de color en las formas tienen como finalidad la abolición de la componente estática de la materia, no algo cerrado entonces, sino más bien algo propedéutico a la comprensión. El corte y el agujero como nuevas dimensiones del espacio, de un espacio cualitativamente abierto, físicamente vital, que se resiste a la medida absoluta y a la codificación fija, representan el verdadero descubrimiento de Fontana.

La clave para entender las obras espaciales de Fontana parece ser el concepto de 'dimensión', una dimensión nueva que abre el espacio tridimensional y hasta cuatrimensional hacia caminos desconocidos, hacia nuevos horizontes que sólo pocos físicos y matemáticos se atrevieron a emprender: entre ellos, los físicos Theodor Kaluza (1885-1954) y Oscar Klein (1894-1977) y el matemático Stephen Smale¹⁶ (1930-) fueron los más audaces y los únicos que decidieron explorar los misterios de la quinta dimensión. La teoría de Kaluza-Klein representa un intento de unificación del campo gravitatorio (descrito por las ecuaciones de la relatividad general) con el campo electromagnético (descrito por las ecuaciones de Maxwell) a través la introducción de una quinta dimensión espacial, que permitía una extensión conceptual de la relatividad general, la cual, como se sabe, tiene lugar en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones (tres espaciales y una temporal). Uno de los aspectos problemáticos de la teoría consistía en la no observabilidad de la quinta dimensión postulada. Efectivamente el universo en el que vivimos nos aparece como cuatrimensional. Una posible solución de la paradoja fue

propuesta en 1926 por el físico sueco Oskar Klein, quien conjeturó en primer lugar que la cuarta dimensión espacial no se extendiera *ad infinitum* sino que estuviera 'enrollada' sobre sí misma, constituyendo en todo punto un espacio compacto, en el caso específico un círculo. La compactación así propuesta permite a la dimensión añadida de extenderse (diversamente que las ordinarias) en distancias finitas. La invisibilidad de la dimensión añadida puede ser entonces explicada solamente proponiendo una ulterior hipótesis: la compactación de la dimensión extra ocurre en escalas tan pequeñas que éstas se escapan de la sensibilidad de los instrumentos disponibles (además que de los sentidos humanos, en primer lugar la visión).

Como ha sido evidenciado, sobre todo por Giulio Carlo Argan, en el *Spazialismo* de Fontana no encontramos ninguna definición unívoca de la idea de espacio: no sólo, para Fontana, nada está determinado, sino que además nos enfrentamos a la pura indeterminación. Su punto de partida parece ser el movimiento, la relación espacio-tiempo, la cuarta dimensión. Pero estas nociones no son suficientes: aunque Fontana no lo dice explícitamente, está claro que aspira no sólo a la cuarta, sino a la llamada quinta dimensión, que es la dimensión de la indeterminación, de la libertad absoluta. La dimensión, finalmente, donde la forma, al perder su estructura y medida espacial, ya no es distinguible de la imagen, de la que adquiere la extensión infinita, la polivalencia, la mutabilidad, la inconsistencia, la temporalidad. Pero la indeterminación no queda fuera de la existencia, al revés: y, en cuanto hecho de existencia, tiene que ser perceptible o detectable en términos visuales. La poética de Fontana podría entonces ser resumida en la proposición que dondequiera que se vea algo, allá hay espacio; y al revés. Pero no se trata del campo visual, del simple sentido de la vista. Está la imaginación, por ejemplo, ni se puede discutir que haya un espacio en cuanto dimensión de la existencia que sea propio de la imaginación. Hay, en otras palabras, una visión fuerte, exclusivamente imaginativa.

Además, sería muy instructivo reconsiderar una parte del arte 'antiguo', 'moderno' y 'contemporáneo' desde el punto de vista de la pura imaginación visual, que va más allá del campo visual, o más bien que se coloca precisamente en aquel límite sutil, en aquella frontera mínima que el ojo es capaz de penetrar. Y allí empieza la visión imaginativa que nos revela otra existencia del espacio, su estructura fina, sus potencialidades invisibles, sus pliegues y sus intersticios profundos. El espacio puede presentar, ahora de manera distinta, ahora indistinta, una *maleabilidad intrínseca*, que resulta de las posibles deformaciones de su forma global obtenidas menos rígidamente que su métrica local, y una *maleabilidad de interfaz* debida en gran medida a la acción de variables dinámicas externas vueltas a modificar o reconfigurar las propiedades y cualidades del espacio. Hay que notar que Fontana no se conforma con una visualización de lo imaginado a través de un sistema de analogías conceptuales o de la alegoría; él quiere materialmente ver la imagen imaginada, o sea volverla inmediatamente perceptible y directamente significativa, por lo cual tiene que hacerla o construirla, sumergirla en una materia e identificarla en una forma plástica que tenga una auténtica exi-

stencia espacial. Esto implica necesariamente, entonces, la cuestión de la percepción, o sea de la luz y de su relación con el espacio. La luz es sin duda una condición de la percepción, pero no es reconducible a aquella indeterminación absoluta que es el espacio. En los términos de René Thom, luz y color son características capaces de hacer emerger cualidades morfológicas y fenoménicas en el espacio a través de la propia materialidad, o mejor, transformando el estado físico y modificando determinadas propiedades de la 'materia' presente en el espacio. En términos filosóficos, se puede afirmar que luz y color, en cuanto material, no son esencia sino existencia.

En referencia a los primeros 'conceptos espaciales' de los años Cincuenta, una superficie diseminada de pequeños agujeros cuyos bordes emergen como crestas o se hunden en pequeños cráteres, no se ve sin luz, y su configuración cambia necesariamente con el cambiar de la incidencia luminosa; y por otra parte, cuanto más viva es la incidencia luminosa (o sea la pregnancia), más estará en relieve la configuración de la superficie (o sea la relevancia). En otros términos, la luz actúa sobre la superficie dinamizando su constitución material y creando nuevas estructuras fenomenológicas, y ambos efectos suscitan variaciones inéditas en el ámbito perceptivo del que pueden surgir articulaciones de sentido que hasta el momento han quedado implícitas. Sin embargo, hay algo que en esta mutación se queda constante, y define, por así decirlo, la cohesión, la equivalencia y la continuidad de aquella superficie, entre todos los aspectos que ella va adquiriendo bajo las distintas incidencias de la luz, y este algo es la forma interior del espacio, o, en el lenguaje de Fontana, el ritmo de la diseminación de los agujeros (o de los cortes). El ritmo de la diseminación de los cortes, y no la luz, es entonces la principal fuente de forma del espacio que habita la superficie; la pregnancia profunda y sus posibles variaciones nacen de allí, de este manantial topológico del devenir del espacio. En términos más filosóficos, se podría decir que aquel ritmo representa lo que se da del ser de la superficie (espacio y universo al mismo tiempo), inacabable en sí y de forma constante aunque renovada, en todo momento de la existencia. Sin embargo, hay que notar que la búsqueda de aquella constante, del ritmo espacial como ritmo del ser, no nace de una estructura dada *a priori*, ya que es la resultante (en el sentido de dinámicas de las fuerzas) de todos los aspectos fenoménicos, de todos los 'posibles' que forman la serie de acontecimientos entre los cuales nace y existe la imagen.

El espacio es también el denominador común de un conjunto de valores, cada uno de los cuales está encerrado en sí mismo y conexo a los demás a través de relaciones semánticamente propagativas y evocadoras. El arte y la poética de Fontana están llenas de implicaciones simbólicas. El ritmo de la diseminación de los pequeños agujeros, y de otros fragmentos de materia multicolores, llama a la memoria el ritmo de las constelaciones: el cielo estrellado es uno de los temas más frecuentes de su obra. En esto también se observa una profunda analogía con la obra de Eielson, cuyas constelaciones son un elemento constitutivo de su visión cosmológica del universo y de los seres vivos. Ambos ven en las constelaciones que se extienden en el espacio

infinito no tanto la representación o la figuración del cielo estrellado como más bien la presencia del universo en las cosas de este mundo, y probablemente también en el destino de los hombres. Ambos ven en el movimiento aparentemente casual de las estrellas y de los demás cuerpos celestes el reflejo de presuntas armonías universales, las señales y las razones de un dibujo cósmico en el que se sitúa y se despliega el destino de cada individuo. Pero, en lugar de un sólo destino, predeterminado *ab initio*, lo que existe es una necesaria y fortuita diversidad de los destinos humano. El tema del destino humano, lo cual al fin y al cabo es el tema de la ineluctabilidad del espacio del mundo, se mezcla así con el de la espacialidad cósmica, ya que no hay espacio que no sea espacio de vida. Los cortes de Fontana y los nudos de Eielson obedecen a la necesidad de romper la simetría perfecta del plano, la llaneza de la realidad tangible, como si la materia, llevada hasta el límite último de la rarefacción, cristalizada en una forma pura, quisiera recuperar, en aquella singularidad espacial y en aquel accidente temporal, el sentido de la realidad de su propia existencia. De hecho, los cortes y los nudos ponen en comunicación los objetos enigmáticos de la creatividad humana con la espacialidad profunda, inescrutable de la creatividad del cosmos.

Ambas operaciones (los gestos), el anudar y el cortar, cambian la topología del espacio, y al mismo tiempo modifican sus cualidades fenomenológicas, lo cual nos lo hace percibir de forma distinta. ¿En qué consiste esa modificación? Consideremos dos superficies aparentemente muy distintas entre sí: el cilindro y el toro. Desde el punto de vista topológico éstas son distintas del plano, pero pertenecen a la misma familia de espacios a curvatura nula: las superficies localmente euclidianas. En topología disponemos de una manera elegante de caracterizar estas diferentes topologías: el cierre de los lazos (*loops*). Un lazo es una curva cerrada trazada encima de una superficie. En el plano infinito podemos dibujar en cualquier punto un lazo cualquiera, de cualquier dimensión; este lazo puede ser apretado hasta un punto sin encontrar obstáculos. La misma operación puede ser llevada al cabo encima de una esfera. Para un topólogo, la esfera es una variedad sin agujeros y 'simplemente conexa': cualquier curva trazada encima de ésta puede ser deformada continuamente a un punto. Los topólogos definen esta superficie como 'monoconexa' (o 'simplemente conexa'). Por el otro lado, el cilindro y el toro no tienen esta propiedad. Claro, existen lazos que pueden ser completamente apretados, como en el plano; pero hay algunos por los cuales esto no es posible: un círculo que da la vuelta a un cilindro o que se enrosca alrededor de un toro, por ejemplo, no puede ser apretado de manera continua a un punto. Las superficies donde los lazos no pueden ser apretados indefinidamente porque dan la vuelta al rededor de un agujero, tienen una topología llamada 'multiconexa' (o 'no simplemente conexa'). Así, los lienzos cortados (o agujereados) de Fontana pueden ser vistos como superficies multiconexas (como espacios multiconexos).

La visión de Eielson expresa otro tipo de radicalidad y creatividad respecto a la de Fontana. En sus obras, por así decirlo, la topología del nudo no es (o no es solamente) una propiedad de la curva que lo representa; de

hecho, el espacio del lienzo (trabajado y transformado por el artista) genera formas y fuerzas que se originan a partir del propio nudo o hacia el cual confluyen sin atravesarlo. En el nudo convergen varios caminos cruzados entre sí, y de este mismo nudo surgen luego una infinidad de caminos que recorren otras regiones del espacio. Estos caminos, a pesar de ser todos distintos entre sí, presentan al mismo tiempo afinidades profundas. Eielson nos enseña como, gracias a un determinado tipo de manipulaciones (encorvamientos, torsiones, rotaciones, enroscamientos, contracciones, expansiones) hechas sobre la materia (el tejido de distintos espesores y colores) que servirá como matriz primordial del nudo, los caminos pueden ser deformados y juntados el uno con el otro. El espacio-universo global (o sea la obra) surge de una dinámica interna que el nudo consigue conferir al espacio homogéneo de la tela. El nudo es lo que resulta de una *inmersión* (un determinado tipo de transformación matemática) en el espacio ambiente tridimensional. El nudo brota de una serie de gestos y operaciones para nada neutrales, que ponen en marcha procesos capaces de modificar la situación de este mismo espacio. De hecho, la inmersión tendrá como efecto la dinamización, deformación, transformación del espacio original (el del lienzo), y de esa forma desvelará su interioridad rica y profunda, hasta aquel momento ‘escondida’ más allá de su aspecto homogéneo y amorfo. En virtud del nudo que está ‘sumergido’ en él, la superficie del lienzo se convierte en un espacio que es lugar de insólitos acontecimientos, fruto de las formas y fuerzas que mueven aquel espacio. Se puede afirmar que el nudo no está en el espacio: es el espacio. De la misma manera, me parece que hombre y naturaleza no están en la historia: son la historia.

El ‘sumergir’ un objeto matemático (una curva, una superficie, el grafo de una función) en el espacio euclidiano, lleva éste último a organizarse, a adquirir determinadas estructuras; algo parecido a la operación de deformar localmente un espacio para hacer aparecer en él nuevas formas. En otras palabras, lo que se pone de relieve es un proceso de individuación y cualificación progresivas en el espacio. Más precisamente, el nudo cristaliza una discontinuidad cualitativa del espacio, pero esta cristalización nace de un proceso continuo subyacente, o sea de un tipo de inmersión de un espacio dado en un espacio de dimensiones mayores. En realidad se trata de una situación muy general, que implica tanto los objetos artísticos (tejidos, trenzas, mosaicos etc.) como los objetos naturales y vivos. Se puede dar de ella un enunciado abstracto: ‘cuando un espacio está sujeto a una limitación o a una modificación energética’ (como lo que ocurre al arrugar una camisa, torcer un trozo de tejido o enrollar una cuerda sobre sí misma), o sea ‘cuando se le proyecta en algo de dimensiones inferiores, entonces el espacio acoge una limitación, menos en un determinado número de puntos (en un entorno) donde se concentra o se acumula toda su individualidad primaria’. Para Jorge Eielson pensar y crear nudos significaba descubrir las singularidades secretas e invisibles, buscar la individuación de los objetos en sus propios pliegues, captar aquellos caracteres universales que ponen en relación las cosas evidenciando sus cualidades afines. Él buscaba el orden en el caos y el caos en el orden,

la verdad en la belleza y la belleza en la verdad, y por eso nunca renunció a romper los modelos preceptivos, esquemas de pensamiento y preceptos morales, prefiriendo siempre el silencio y la creación al ruido y la ostentación.

Volviendo rápidamente a Fontana, es interesante notar que el gesto que consiste en realizar un corte (o más cortes¹⁷) en el lienzo produce un cambio permanente en la forma de ser del espacio. En lo específico, eso abre nuevas posibilidades: en lugar de ser simplemente conexo, se podrán a partir de ahora recorrer más caminos posibles para conectar un punto con otro, para pasar de un lugar a otro. Los *agujeros* o *ojos* que Fontana recorta en la superficie de la tela tienen un significado matemático preciso, relacionado con el concepto de 'género' de una superficie (o de un espacio de dimensión mayor o igual a 3), y esto cambia radicalmente la percepción del mundo de propiedades y cualidades que el lienzo incluye. Para darnos cuenta de eso, llevemos a sus extremos la analogía y supongamos que el lienzo del artista corresponde a una variedad de dimensión 2, o sea a una superficie. Las superficies compactas y orientables se clasifican según su género, intuitivamente correspondiente al 'número de agujeros'. Más en general, existe una clasificación de las superficies por cada superficie de tipo finito. Hay un resultado fundamental que generaliza lo que acabamos de decir para las superficies bidimensionales, conocido como *Conjetura de Thurston* (de 1982): «Cada superficie de dimensión 3 puede ser 'seccionada' de una manera esencialmente única con 'cortes' a través de esferas o toros bidimensionales, en trozos 'primeros' que tengan estructura geométrica de ocho posibles tipos distintos». La célebre conjetura del matemático francés Henri Poincaré, enunciada en 1904, es un caso particular de la conjetura anterior que retoma todas las 3-variedades. La *Conjetura de Poincaré* afirma que «toda 3-variedad simplemente conexa cerrada (o sea compacta y sin bordes) y orientable es homeomorfa a una esfera tridimensional». Dicho con términos distintos, la conjetura dice que la 3-esfera es la única variedad tridimensional 'sin agujeros', o sea donde cualquier camino cerrado puede ser apretado hasta volverse un punto. La conjetura de Poincaré puede ser generalizada a esferas de dimensión n cualquiera, y toma entonces el nombre de *Conjetura de Poincaré generalizada*: «sea S^n una superficie compacta de dimensión n , del mismo tipo de homotopía de la esfera. ¿Es verdad que S^n es homeomorfa a la esfera?». Las conjeturas de Poincaré y la de Thurston son suposiciones sobre la naturaleza, la forma y las propiedades fundamentales de nuestro universo y el espacio en el que vivimos.

No comentaremos aquí los detalles del contenido y significado matemático de estas conjeturas, que resultan difíciles y técnicos. Sin embargo, quisiéramos hacer referencia a uno de sus aspectos más significativos que se reconecta directamente con el tema de este trabajo, o sea al papel que tienen los 'cortes' en los espacios de tres dimensiones de generadores de nuevas geometrías. Otra observación importante es que los agujeros y los nudos intervienen en los procedimientos que han llevado a las demostraciones de la conjetura de Poincaré en las dimensiones superiores a 4 (por parte de Smale, Stallings, Zeeman y Wallace); en otras palabras, los agujeros y los nudos son ingredientes fundamentales de cualquier intento de llegar a una comprensión más profunda de

las estructuras finas del espacio y de todas las posibles transformaciones y deformaciones que se pueden obrar en él. Desde el punto de vista topológico, podemos afirmar que agujeros (cortes) y asas (mangos) son objetos complementarios y equivalentes: a dos agujeros en una esfera que 'vive' en nuestro espacio tridimensional se pueden siempre hacer corresponder un asa pegada a la superficie bidimensional incluida en R^3 . Hay además que admitir que las asas pueden ser deformadas y en lo específico anudadas y torcidas.

La cuestión general es saber si un determinado tipo de variedad (espacio) es topológicamente equivalente a la superficie bidimensional que es la esfera. El primer objetivo será verificar cuáles son los elementos fundamentales que constituyen la variedad. Para un topólogo, la variedad, aún la más compleja, puede ser considerada como una esfera a la que se pegan varias asas susceptibles de ser anudadas y conjuntas. Tomadas una por una, estas asas pueden ser enderezadas a través de estiramiento y transformadas así en cilindros. La etapa sucesiva consiste en producir nuevamente la variedad, reconstruyéndola a partir de los elementos de base que se acaban de individuar. Empezando otra vez por la esfera, los cilindros serán entonces cruzados y anudados entre sí, luego pegados a la esfera con una suerte de operación 'quirúrgica' (un gesto de creación, un acto de magia), y finalmente pliegues, arrugas y esquinas serán aplastados, nivelados, alisados, hasta que la nueva esfera será topológicamente equivalente (homeomorfa) a la variedad inicial.

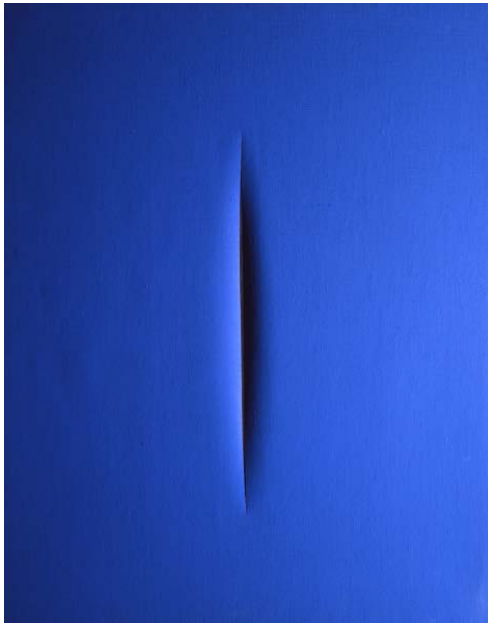


Fig. 6. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1967, Fundación Lucio Fontana, n. 67 T 43.



Fig. 7. J.E. Eielson, *Quipus 15 AZ - 1*, 1965, pintura acrílica y tejido sobre madera, cm 90 x 90 x 19. Colección privada.

La definición del concepto de 'género de una superficie' que da el matemático es muy parecida a la operación llevada a cabo por el artista sobre la superficie del lienzo, que se vuelve así un 'universo posible'. El género de una superficie es el máximo número de curvas cerradas simples a través de las cuales se puede cortar la superficie sin desconectarla. Obviamente el género de una superficie es una invariante por homeomorfismo (o sea por deformaciones continuas e invertibles). El género de una superficie está en realidad relacionado con otro invariante o sea con la característica de Euler. Imaginemos dividir una figura (un cuadrado u otra superficie) S en el plano o en el espacio de un número finito de triángulos T_i siguiendo una determinada regla, o sea que cada triángulo se ensamble con los lados del cuadrado (no se admite que dos triángulos se sobrepongan, ni que el vértice de un triángulo toque el lado de otro triángulo). Esta subdivisión hecha según estas reglas lleva el nombre de 'triangulación' (un método extremadamente importante en topología algebraica). Cuéntense ahora el número de caras f , de salientes s y de vértices v de todos los triángulos que forman el cuadrado: se encontrará entonces el número $f - s + v$; este número entero lleva el nombre de 'característica de Euler' de la superficie S y se designa con $\chi(S)$. Se puede ahora escribir la fórmula invariante: $\chi(S)$

$= f - s + v$. Naturalmente hay muchas maneras distintas de triangulizar una superficie, al punto que cambiando el esquema de la subdivisión los números f , s y v cambian también. Sin embargo, cualquiera que sea el tipo de triangulación que se elige, el número $f - s + v$ seguirá siendo el mismo. Entre los resultados (teoremas matemáticos) que el estudio de las propiedades intrínsecas de las superficies cerradas (sin bordes) y conexas ha permitido obtener, se llega al siguiente teorema: «Sea S una superficie cerrada y conexa. Se obtiene $\chi(S) = 2 - 2g(S)$, si S es orientable, y $\chi(S) = 2 - g(S)$, si S no es orientable».

Los conceptos espaciales de Fontana, un igual número de obras concretas que deben su generación e individuación a los agujeros hechos en la superficie del lienzo, constituyen, en ámbito artístico, una profunda reflexión sobre los problemas de lo *continuo* (además que de lo *discontinuo* que a menudo irrumpe en lo continuo) y de la *dimensión*. En realidad, estos dos aspectos de la espacialidad están íntimamente conectados. De hecho, el acto de dividir o incrementar un determinado continuo equivale a sustraerle o añadirle dimensiones espaciales. Se sabe que, matemáticamente, la línea, la superficie, el espacio pueden ser definidos como un 'continuo espacial de una dimensión', una superficie como un 'continuo espacial de dos dimensiones' y un espacio como un 'continuo de tres dimensiones', y que lo mismo vale para los espacios con más de tres dimensiones. Fontana llega a crear sus conceptos espaciales, o sea sus lienzos agujereados, gracias a la intuición geométrica, que le permite desvelar algunas propiedades cualitativas del espacio, y gracias a una exploración de las cualidades intrínsecas tanto singulares como globales del mismo.

Desde este punto de vista, su método es muy parecido al que siguió en gran matemático Henri Poincaré (1854-1912) para crear la nueva ciencia de la topología. El objeto que interesa a ambos, el artista y el topólogo, es el espacio informe, o sea anterior a la medida y hasta a la proyección; en otras palabras, el espacio susceptible de ser deformado de distintas maneras y capaz de adquirir formas distintas. Ahora, existen dos tipos esenciales de deformaciones, las 'continuas' y las 'discontinuas' (o 'discretas'): las primeras transforman el espacio en otro espacio de dimensión más pequeña, igual o más grande mediante una serie de deformaciones continuas sin desconectarlo; las segundas lo transforman a través de una serie de deformaciones discontinuas, que rompen su conectividad simple pero al mismo tiempo crean una conectividad múltiple. Esto significa que existe una relación profunda entre el continuo y las entalladuras que se pueden hacer en él, de hecho, cada nuevo corte en la tela corresponde a una nueva dimensión abierta en el espacio.

Un nuevo examen de la manera en que Poincaré elabora su concepción del continuo, y por consiguiente del número de dimensiones del espacio a partir del concepto de 'corte' (*coupure*), lanza una nueva perspectiva sobre el trabajo de Fontana y permite proponer una lectura distinta de las ofrecidas hasta ahora. El matemático francés empieza considerando una curva cerrada, o sea un continuo de una dimensión; si, sobre esta curva,

indicamos dos puntos cualquiera por los que excluimos pasar, entonces la curva llegará a ser dividida en dos partes y resultará imposible pasar de una parte a otra estando en la propia curva y sin atravesar los dos puntos citados. Consideremos ahora una superficie cerrada, que constituye un continuo de dos dimensiones; podremos indicar sobre esta superficie uno, dos, y hasta un número infinito de puntos inaccesibles; esta superficie no resultará dividida en dos partes, por lo que siempre resultará posible pasar de un punto a otro sin encontrar obstáculos. Si por otra parte trazamos sobre la superficie una o más curvas cerradas y si las consideramos como cortes (*coupures*) que es imposible atravesar, entonces la superficie resultará fraccionada en distintas partes. En el caso del espacio, es imposible dividirlo en varias partes, y esto incluso si evitamos pasar por algunos puntos o cruzar determinadas líneas, ya que siempre será posible evitar este tipo de obstáculos. Para eso es suficiente no ir más allá de algunas superficies, o sea algunos cortes (*coupures*) de dos dimensiones; es por eso que decimos que el espacio es un continuo de tres dimensiones.

Ahora tenemos la capacidad de definir un continuo de n dimensiones. Un continuo tiene n dimensiones si admitimos que se puede dividir en varias partes aplicándole uno o más cortes; estas partes constituyen en sí unos continuos de $n-1$ dimensiones. El continuo de n dimensiones resulta entonces definido por medio del continuo de $n-1$ dimensiones. Se trata de un procedimiento absolutamente natural. De hecho, definimos intuitivamente los volúmenes como secciones del espacio tridimensional, las superficies como fronteras de los volúmenes, las líneas como fronteras de las superficies, y los puntos como lo que va constituyendo las líneas. A pesar del aspecto en apariencia elemental de este procedimiento, éste puede ser generalizado y llevado a un plano de gran abstracción, sin por eso perder su fuerza intuitiva. Es gracias a este método y especialmente al concepto de 'corte' (*coupure*) que se han podido establecer, al final del siglo XIX, los fundamentos de la topología algebraica (llamada por aquel entonces '*Analysis Situs*'). Este método fue introducido por el matemático alemán Bernhard Riemann alrededor de 1850 y desarrollado sucesivamente por el matemático francés Henri Poincaré entre 1895 y 1904. Según Riemann, lo que distingue por ejemplo una esfera de un toro es la propiedad por la cual, mientras encima de una esfera se puede trazar una cualquier curva cerrada sin dividir la superficie en dos partes, encima de un toro se pueden trazar dos tipos de curvas cerradas, las que no dividen la superficie en dos y las que la dividen en dos, aunque con la condición de que se tracen encima del toro dos lazos cerrados que no tengan ningún punto en común.

Para concluir este párrafo, quisiéramos hacer dos rápidas consideraciones sobre la obra de Fontana. La primera es que los lienzos agujereados (cortados) constituyen auténticos conceptos espaciales, que tienen al menos una doble función: (a) La de abrir nuevas dimensiones al espacio, para hacer emerger nuevas propiedades formales (que hemos intentado evidenciar en las páginas precedentes), y la de desvelar potencialidades escondidas inherentes al espacio incluido en la superficie del lienzo. De-

sde este punto de vista, los agujeros (cortes) efectuados sobre esta superficie le confieren un volumen y una profundidad espacial, multiplican las posibilidades de movimiento y dejan entrever una vida cósmica rica y compleja. (b) La segunda consideración tiene que ver con la naturaleza y la potencia morfológica de los agujeros. Éstos son un elemento importante de la evolución y de los comportamientos de muchas especies vivientes, y también en las interacciones entre especies distintas, por ejemplo entre algunas especies animales y algunas vegetales. El hecho de hacer un agujero con determinadas características (de forma, dimensión y textura), en el mundo biológico constituye a menudo un proceso fundamental ligado a la evolución temporal de un espacio vital. A eso se añade la naturaleza multifuncional de tal proceso. Así, mientras que en algunas especies animales eso se conecta con la reproducción, en otras está más conectado con aspectos del metabolismo, y en otras más, con interacciones con uno o más ecosistemas. Por eso los agujeros que algunos insectos hacen no tendrán la misma función que los agujeros realizados por algunos pájaros, o de los que hacen las larvas.

En los nudos plásticos de Eielson, nos quedamos fascinados por el movimiento que prorrumpe e invade literalmente el espacio del lienzo. Torsiones y pliegues contribuyen a crear este dinamismo. Las torsiones desvelan las dimensiones del espacio pictórico, mientras que los pliegues se abren en ése como rayos formantes cáusticas de luz o abanicos que generan espectros de color. Klee, Mondrian, Bill, Duchamp, Picasso, Miró, Burri, Matta, Hains y Fontana son los artistas que han dejado una impronta más profunda y duradera en la obra de Eielson. El nudo, para concluir, desplaza y de alguna forma elimina las barreras temporales objetivas y tradicionales, mezclando pasado, presente y futuro. Vuelven a la memoria las palabras de Thomas S. Eliot en *Four Quartets*, poema sobre la experiencia del tiempo y más allá del tiempo, cuya prosa y poesía han ejercido una fascinación profunda y duradera en el artista ítalo-peruano: «Time present and time past – Are both perhaps present in time future – And time future contained in time past. If all time is eternally present – All time is unredeemable».

Para Eielson el nudo es mucho más que un objeto repetitivo; es un arquetipo, una forma primordial de escritura, la matriz del hecho creador, la quintaesencia del mundo, su núcleo más peculiar, una especie de cruce donde lo local y lo global, el individuo y el cosmos, lo singular y lo universal vuelven a unirse aunque en ningún momento se anulan o se identifican. El nudo le resultaba ser la expresión más alta y noble del esfuerzo y el juego, la energía y el reposo, el equilibrio y lo inestable, el amor y la tensión, la unidad y la diversidad. El nudo encierra en sí mismo, como un hueso, haciéndolo compacto hasta los límites de la posibilidad, un universo invisible y en parte latente de dimensiones espaciales, trayectorias temporales, energías por liberar, tensiones por propagar, un mundo de historias, ritos, mitos, símbolos, sentimientos, esperas y esperanzas. Tiene dentro de sí un océano de vida. «Los nudos», escribe Eielson (en *Il dialogo infinito*), «son

la cristalización de un proceso interior todavía en acto. Su armonía es debida a la presencia del espacio, de un vacío lleno de energía, la del nudo, que comunica un poco de la armonía del mundo ...»¹⁸. Hay que subrayar aquí dos elementos importantes: el primero es que el vacío (el cuántico), sometido a un determinado tipo de fluctuaciones térmicas o transiciones de fase, puede tomar la forma de una singularidad espacial como la del nudo; el segundo es relativo al hecho de que cuando la organización de sistemas físicos como los fluidos presentan una estructura en forma de nudo, la disipación de energía en el sistema será reducida al mínimo.

El nudo es el lugar donde lo real y lo posible se encuentran, donde lo real puede realizarse en varios mundos posibles. El nudo es al mismo tiempo material e inmaterial. Vive en una dimensión temporal, la de la existencia del artista y de los demás seres vivos, pero es también una continua apuesta contra el tiempo, sobre todo contra el tiempo unidimensional y lineal de la física 'clásica'. El nudo es simetría y armonía, pero es también rebeldía e irreverencia. Sorprende, asombra, encanta y conmueve. Las modalidades de representación y manifestación de este extraordinario objeto topológico que es el nudo son parte de un lenguaje de caracteres y significados inacabables. Estos caracteres componen una geometría y una música cuyas variaciones se suceden sin fin. En la ciencia y particularmente en la matemática, el nudo es también el culmen de la abstracción mental, pero es también la expresión más íntima de la materialización de un modelo ideal. No es por nada que J.E. Eielson concebía la matemática como una exploración humana de las formas del mundo, una exploración que da placer, sorpresa y belleza. La sentía como otra forma de arte, en la que lo verdadero y lo bello pueden armonizarse. Escribió:

Qué lástima que esta toma de conciencia sobre la importancia del papel de la belleza, en todos los niveles de la realidad, no consiga difundirse. Fuera del ámbito artístico, tiene un papel fundamental en el equilibrio del ecosistema, la formación de los infinitos materiales y sustancias que conforman nuestro hábitat natural, en la formulación de nuevas teorías físicas y matemáticas, cuya rigurosa armonía no tiene nada que envidiar a las más altas obras de arte o a las maravillas de la naturaleza. Para un artista la belleza es Dios. Incluso si un artista es pagano, ateo o agnóstico.¹⁹

El nudo refleja la elasticidad, la fluidez y las posibilidades de cambio del mundo, de los mundos, pero también de la mente y de nuestras percepciones. Jorge Eielson escribe: «Como en la topología de los nudos, éstos se modifican con extrema flexibilidad pasando del mundo fenoménico, tridimensional y cotidiano, a dimensiones mentales, que a menudo sobrepasan nuestra percepción»²⁰. Sin el objeto-nudo, la forma-nudo, el universo-nudo, la vida sería impensable, las relaciones entre los seres serían pobres y raras, los mundos materiales y los pensamientos espirituales nacerían y desaparecerían sin encontrarse nunca. La investigación científica confirma

cada vez más la intuición y la imaginación del artista, mostrando el papel fundamental que ha tenido y que tiene el nudo, por un lado en el origen y el mantenimiento de la vida (el ADN se anuda y el cromosoma también, y es a partir de allí que empieza cualquier ciclo vital, gracias al proceso genético y epigenético de la replicación), por el otro en el nacimiento y la expansión de nuestro universo, nunca igual a sí mismo. La teoría de las supercuerdas propone un modelo de la realidad cuántica en el que el espacio físico y las partículas de materia que en él vibran no son otra cosa que un espacio hecho de cuerdas que se anudan continuamente dando lugar a todas las formas de materia y a todos los fenómenos físicos que se conocen hasta ahora. El espacio de las cuerdas contiene unas dimensiones 'escondidas' (llamadas también 'dimensiones cilíndricas') que se envuelven sobre sí mismas formando nudos o cadenas de nudos.

Podríamos decir que Jorge estaba buscando una luz secreta. Verosímilmente pensaba que la luz del universo y del espíritu era proyectada por nudos brillantes de energía que tienen unidos los hilos del tejido cósmico y la red de las células nerviosas. Al mismo tiempo, los nudos le aparecían capaces de acoger y conservar un mundo invisible de colores, formas, fuerzas y acontecimientos. El fragmento que sigue (parte de la *Scala infinita*) es muy importante para entender la profundidad y el valor de su pensamiento:

La metáfora de la red, como la del nudo (y no hay red sin nudos, evidentemente), es también la metáfora de la existencia, desde la cadena de nudos en forma de espiral que constituye el ADN primordial de la vida, hasta el insondable paquete de nervios y neuronas que conforman aquel milagro de la evolución que es el cerebro humano, toda nuestra existencia es la historia de una estructura que, para sobrevivir, tiene continuamente que inventarse una infinita red de informaciones y relaciones interactivas que amplíen su horizonte vital.²¹

Podemos intentar resumir la obra de Jorge Eielson diciendo que ha conseguido anudar el arte y la matemática, la materia y la vida, el cuerpo y el espíritu, lo sublime y la experiencia cotidiana, lo sagrado y lo profano. Para Jorge Eielson, anudar significa hacer encontrar y cruzar lenguajes expresivos distintos y formas de conocimientos diferentes. Al comienzo del siglo pasado, Albert Einstein cruzó espacio y tiempo en un tejido espacio-temporal de cuatro dimensiones, auténtico teatro de un universo en que la geometría y los acontecimientos físicos son ambos dinámicos, lo cual significa que van mutando y evolucionando continuamente. Un descubrimiento genial que, como se sabe, revolucionó la física. Con su intuición e imaginación, Jorge Eielson se ha atrevido a anudar materia, espacio y tiempo creando así un lenguaje y un universo mágico y extraordinario, del que recientemente la matemática, la física y la biología traen cada vez más inspiración para intentar entender el mundo y la vida. Con su lenguaje de nudos, palpitanes y vibrantes, Eielson ha abierto nuevos horizontes a la creación artística, a la búsqueda científica y a la reflexión filosófica. La te-

oría de la relatividad general implica que el espacio y el tiempo, más bien el espacio-tiempo, no tienen una existencia autónoma, sino que dependen de la energía y la materia. La forma del espacio puede, a su vez, influenciar el comportamiento de la materia y la radiación. Según la teoría reciente de las supercuerdas, las propiedades del mundo físico brotan de la estructura nodal del espacio, llamado por los matemáticos y los físicos teóricos 'variedad de Calabi-Yau', por el nombre de los matemáticos (entre los más célebres y los más originales del siglo pasado) que introdujeron este concepto. Se trata de un espacio multidimensional cuyos elementos fundamentales ya no son los 'átomos' de Demócrito o los puntos de Newton y ni siquiera los de Einstein, sino unas cuerdas o lazos capaces de anudarse y envolverse sobre sí mismos dando así lugar a formas espaciales cada vez más complejas. El pasaje de un nudo a otro expresa una transición entre un estado del universo y otro, entre un nivel de energía y otro, entre una forma de vida y otra.

En el escenario propuesto recientemente por el físico teórico Gabriele Veneziano, esta transición no sería para nada única en la historia cósmica, sino que sería una de las infinitas (violentas) transiciones a las que el cosmos se enfrenta a lo largo de su historia eterna. Esto significa que tampoco nuestro universo acabará nunca, sino que padecerá a su vez una fuerte transición después de la cual empezará una 'nueva' historia. Podríamos entonces afirmar que el tiempo, 'nuestro' tiempo, no es sino un de los lapsos en los que se divide la eternidad. Haber puesto sobre el tapete objetos filiformes, minúsculos objetos cilíndricos vibrantes (las cuerdas vibran naturalmente como olas que se mueven con la velocidad de la luz), permite a Gabriele Veneziano y a los demás teóricos de las cuerdas, superar la paradoja autodestructiva de la relatividad general un momento antes que, proyectando al revés el film de la historia cósmica, el universo entero precipite en aquel absurdo físico que es la singularidad inicial. Si, en los instantes sucesivos al Big Bang, la velocidad de expansión de nuestro universo tiende a disminuir, en los instantes precedentes al Big Bang la velocidad de expansión tiende a aumentar. En el escenario construido por Gabriele Veneziano no hay ninguna singularidad inicial, sino solamente una violenta transición de un estado del universo a otro. El hipótesis de que el universo tenga una historia que precede el Big Bang, que haya habido una historia precedente el Big Bang, que exista un tiempo antes de (nuestro) tiempo, que el cosmos extienda su existencia entre eternidad y eternidad es sugestiva. Y es intrigante también desde el punto de vista de los físicos, ya que permitiría volver normales y previsibles modalidades evolutivas del universo las que, en el actual 'modelo estándar de la cosmología' aparecen como *hipótesis ad hoc*, elaboradas para justificar los hechos. Nos referimos, por ejemplo, a la hipótesis de expansión inflacionaria de nuestro universo elaborada por Paul Steinhardt, Alan Guth y Andrei Linde. El escenario del pre-Big Bang de Gabriele Veneziano y el escenario de la inflación de los autores citados no son solamente meras especulaciones metafísicas, sino que proponen previsiones verificables. El escenario

de Veneziano, por ejemplo, prevé la existencia de nuestro universo de olas gravitatorias fósiles de un pasado precedente el Big Bang. Estas olas fósiles tienen que tener una cierta frecuencia y una cierta densidad de energía distintas de las previstas tanto por el 'modelo estándar' como por el escenario de la inflación.

Jorge Eielson se sentía muy cercano a estas nuevas teorías cosmogónicas, ya que veía en ellas una confirmación de su visión intuitiva, que tiene raíces culturales y filosóficas lejanas: según ésta, el tiempo no existe, o más bien, existe una multiplicidad de temporalidades, y el universo no tiene ni inicio ni fin. Desde este punto de vista, la teoría del Big Bang que fija un comienzo absoluto (de nacimiento) del universo le parecía equivocada, no menos absurda de las teorías que reducen el espacio a un simple 'polvo' de puntos, o que ven en el espíritu una mera agregación de átomos y moléculas.

Notas

* La traducción del ensayo y de las citas, si no indicado de otra manera, son de Giulia De Sarlo.

¹ El concepto de dimensión es una adquisición reciente, en buena medida debida a los matemáticos Henri Poincaré, Felix Hausdorff y Henri Lebesgue; fueron ellos quienes lo introdujeron a principios del siglo pasado y lo definieron, en su generalidad, en el ámbito de la topología algebraica y la topología general (o teoría de conjuntos).

² La botella de Klein es un célebre ejemplo de variedad compacta sin borde no orientable, en la que no hay solución de continuidad entre interior y exterior de la superficie. Para obtenerla hay que unir dos bandas de Möbius haciendo corresponder los puntos de las circunferencias que constituyen los bordes.

³ Para construir un cubo se dibujan seis cuadrados contiguos en un papel, se recorta su contorno total y se dobla la figura plana haciendo coincidir los bordes de los cuadrados. De forma análoga, si tomamos la misma figura plana compuesta por cuadrados que da lugar, después de haber sido doblada, al cubo, y si en cada cuadrado ponemos un cubo, si imaginamos cerrar este objeto así como cerraríamos los cuadrados para obtener un cubo, obtendremos un hipercubo. Obviamente esto es irrealizable, a menos de no compenetrar la materia en sí misma. Sin embargo, si distorsionamos las distancias, podremos hasta dibujar en dos dimensiones la proyección tridimensional del hipercubo.

⁴ En la *Crucifixión* pintada por Salvador Dalí en 1954, la cruz es sustituida por ocho cubos (de hecho, el subtítulo de la obra es *Corpus Hypercubus*). Si pudiéramos doblar la estructura en una cuarta dimensión y unir los cubos en correspondencia de sus caras cuadradas, podríamos obtener el hipercubo de un tesseracto con 24 celdas octaédricas que no tiene un análogo tridimensional, exactamente como es posible pegar una cruz plana formada por seis cuadrados de cartulina para formar una caja cúbica.

⁵ El gran matemático francés Henri Poincaré se había enfrentado al problema en su famoso artículo *Pourquoi l'Espace a trois dimensions*, publicado en 1912 y reimpresso en *Dernières Pensées*, Flammarion, Paris 1933, pp. 55-97.

⁶ La topología permite considerar la posibilidad de realizar figuras construidas con material deformable a gusto. En otros términos, esta rama de la geometría se interesa de aquellas propiedades de las figuras geométricas capaces de persistir incluso cuando son dobladas o estiradas. En topología es fundamental la intuición de una superficie concebida como un papel de goma flexible y extensible a gusto y capaz

de adquirir por deformación continua, sin desgarros o soldaduras, formas innumerables. Por ejemplo, un rectángulo puede ser considerado como topológicamente idéntico a una circunferencia, ya que, aunque las líneas curvas se hayan vuelto rectas, ambas figuras mantienen propiedades comunes y precisamente el orden de los puntos. Análogamente, una esfera y un cubo tienen las mismas propiedades desde el punto de vista topológico. De hecho, se puede pensar construir una esfera en material moldeable y deformarla hasta llegar a un cubo. Esta deformación es invertible: o sea que un cubo puede ser transformado en una esfera. Pensemos en la *Balconada* de Maurits Cornelis Escher (1945): en esta litografía el autor ha transformado topológicamente el centro de la figura dilatándolo en forma de burbuja. Es como si la composición gráfica se dibujara encima de una película de goma inflada en el medio. Comprimiendo o estirando, por otra parte, no podemos pasar de la forma esférica a una tórica.

⁷ Cfr. L. Boi, *Mathematical Knot Theory*, in J.-P. Francoise, G. Naber, T.S. Sun (eds), *Encyclopedia of Mathematical Physics*, Elsevier, Oxford 2006, pp. 399-406.

⁸ L. Boi, *The Aleph of Space. On Some Extensions of Geometrical and Topological Concepts in the Twentieth-Century Mathematics: from Surfaces and Manifolds to Knots and Links*, in G. Sica, *Whats is Geometry?*, Polimetrica International Scientific Publisher, Milano 2006, pp. 79-152.

⁹ P. Citati, *La Luce della Notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.

¹⁰ Italo Calvino subraya como la ciencia es mucho menos compacta y segura de lo que se pueda pensar, o de lo que algunos literatos como Roland Barthes hayan escrito. Citando el ejemplo de la prosa de Galileo, que Leopardi en el *Zibaldone* admira por su precisión y elegancia, el escritor observa que Galileo usa el lenguaje no como un instrumento neutral, sino como una conciencia literaria, con una continua participación expresiva, imaginativa, hasta lírica. Calvino escribe: «Leyendo a Galileo me gusta buscar pasajes en los que habla de la Luna: es la primera vez que la Luna se transforma para los hombres en un ser real, que es descrita detalladamente como cosa tangible, y sin embargo en cuanto aparece, en el lenguaje de Galileo se siente una especie de rarefacción, de levitación: subimos hasta una suspensión encantada. No es por nada que Galileo admirara y anotara aquel poeta cósmico y lunar que fue Ariosto. [...] El ideal de mirada hacia el mundo que guía también al Galileo hombre de ciencia se nutre de cultura literaria. Tanto es así que podemos trazar una línea Ariosto-Galileo-Leopardi como una de las más importantes líneas de fuerza de nuestra literatura» (*Due interviste su scienza e letteratura*, en *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995).

¹¹ Véase A. Aimi, *Intervista a Jorge Eielson, un artista totale*, en M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, p. 57.

¹² Véase sobre este tema el interesante artículo de A. Ashtekar, C. Rovelli, L. Smolin, *Weaving a Classical Geometry with Quantum Threads*, «Physical Review Letters», 69, 1992, pp. 237-240.

¹³ Cfr. W. Thurston, J. Weeks, *La matematica delle varietà tridimensionali*, en «Le Scienze», 193, 1984, pp. 23-48. Para más información al respecto, véase nuestro libro más reciente, *Pensare l'impossibile. Dialogo infinito tra arte e scienza*, Springer-Verlag, Milano 2012.

¹⁴ «Estoy muy contento, ¡es la nada! La muerte de la materia, es la pura filosofía de la vida». Así Fontana describe sus últimas obras: la serie de esculturas intituladas *Nature*, treinta grandes esferas de terracota, con grandes cortes y agujeros, realizadas en 1960. Cfr. L. Fontana, *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires 1946; trad. it. *Manifiesto bianco-Spazialismo*, Galleria Apollinaire, Milano 1966.

¹⁵ Esta idea presenta similitudes con la posición desarrollada por el matemático y filósofo René Thom, que ve la materia desde un punto de vista aristotélico, o sea como una suerte de continuo que puede adquirir formas. La forma, precisa Thom, puede

ser externa, visible o interna. La forma interna es lo que llamaríamos cualidad desde el punto de vista semántico. La materia signada de Aristóteles es una materia que tiene cualidades. Y, de alguna manera, cualquier cualidad puede ser precisamente vista, siempre según Thom, como una forma espacial, una forma extensa en un espacio abstracto. La materia originaria, por así decirlo, es como la materia prima de Aristóteles, es el sustrato que puede recibir cualquier especie de cualidad, cualquier predicado. La materia prima es una especie de idealización que, muy rápidamente, adquiere cualidades, formas (cfr. R. Thom, *Prédire n'est pas expliquer*, Flammarion, Paris 1991).

¹⁶En uno de sus trabajos fundamentales de topología de los espacios multidimensionales de 1960, Smale demostró la conjetura de Poincaré en el caso de los espacios $n \geq 5$ dimensiones (véase el anexo al final de capítulo para una profundización del sujeto).

¹⁷Los cortes de Fontana pueden ser vistos como gestos más o menos casuales. Sin embargo, con el atenuarse del color de sus lienzos, ellos se transforman progresivamente en aberturas severas, elegantes, densas como pliegues, que hay que observar como monumentos de una exploración interior del espacio, como acontecimientos anunciadores de nuevas fuerzas y energías naturales y humanas. Los primeros cortes a menudo tenían los lembos hacia fuera, según la voluntad de la trama. Un método de Fontana consistía en volcarlos despegándolos del bastidor y volviendo a pegarlos en el otro lado. El área interna de la incisión o herida se protegía con un tejido negro, para que quien mirara dentro viera un pasaje de lo claro a lo oscuro (como en el juego de luz y sombra), de la bidimensionalidad de la superficie a profundidades insondables del espacio-universo.

¹⁸J.E. Eielson, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1995, p. 37.

¹⁹J.E. Eielson, *Vedere evocare cantare Roma*, in Id., *Di stanza a Roma*, trad. it. e a cura di M.L. Canfield, Ponte Sisto, Roma, 2007, pp. 120-121.

²⁰J.E. Eielson, *La escalera infinita*, in J.I. Padilla (ed.), *NU/DO homenaje a j.e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002, p. 21.

²¹Ivi, p. 20.

HUELLAS DE JORGE*

Aldo Tagliaferri

Ensayista

La noción de huella a la cual se refiere el título de esta ponencia presupone la teoría propuesta por Jacques Derrida, según el cual la huella, intrínsecamente paradójica, es impensable según la lógica de la identidad y se inscribe en una cadena de significados cuyo origen sólo se constituye a través de un *après-coup*. Seguir una cadena de significados, tal como se hace materialmente cuando seguimos las huellas de una persona que ha caminado en la arena, equivale, en el deleite crítico de las obras artísticas, a descubrir huellas nuevas que se refieren a un origen remoto que, inalcanzable en sí mismo, hace posible y orienta nuestro modo de proceder.

Esta perspectiva se adapta perfectamente, según mi opinión, a un artista y poeta como Jorge Eielson, en quien es evidente el inquieto nomadismo intelectual, además del transnacional. Me refiero a una actitud cultural gracias a la cual él llega a ser un protagonista ejemplar del siglo XX, en el sentido que sus obras han dejado huellas profundas, dignas de ser revisadas y estudiadas, poniendo de nuevo en juego la corriente de relaciones que, a través de ellas, se establece con diferentes realidades culturales y con diferentes épocas históricas.

La paradoja a la cual hemos aludido, a propósito de la relación entre el origen y sus huellas, actúa desde los primeros movimientos documentables de Jorge. El peregrinaje a París al final de los años Cuarenta le permite seguir las huellas de la cultura del primer Novecientos que tanto lo fascina y lo influencia. Él siente que tiene que colmar un atraso: y mientras nuevas corrientes de la cultura europea lo incitan a introducirse en el rastro tumultuoso de las vanguardias postbélicas, no olvida las raíces más obvias de su propia formación, que es compleja, por el hecho de ser multicultural, dado que él no renuncia ni a la corriente española ni a la peruana, ni a la modernista ni a la prehispánica. Cuando llega a Roma y París, no pierde de vista las mismas huellas, a las cuales añade otras: porque las del pasado condicionan las actuales y hacen problemática la cuestión del sobreponerse y del entrelazarse de las diferencias culturales, del sentido de una frontera que es necesario buscar y luego sobrepasar. Dentro de un horizonte de experiencias cada vez más amplio se vuelven a proponer tanto el “mutuo deflecamiento de las artes” (propio de las artes del Novecientos, según una definición de Adorno) que tanto lo atrae, como el continuo intercambio que él realiza entre marginalidad y centralidad: se trata siempre de estar en la frontera, en el borde, es decir de mantener relaciones paradójicas, porque el límite, como aquí se entiende, no tiene un lugar propio, permanece ambivalente, indicando un tránsito tanto de entrada como de salida.



El reflejo de estos enlaces surge también en la historia de artistas amigos suyos, a menudo evocados en nuestras conversaciones, particularmente frecuentes en su último año de vida: Javier Sologuren, Antoni Tàpies, Joaquín Roca Rey, Mimmo Rotella (que conocí y fui a visitar muchas veces en Milán, gracias a la mediación de Jorge), Alberto Burri (a propósito del cual era pródigo de anécdotas), Raymond Hains (al cual fui presentado por Jorge en París), Mario Vargas Llosa. Y a propósito de nuestros amigos comunes, no quiero dejar de recordar que en este periodo, tan decisivo por varios motivos, durante el cual vivió en Roma, había conocido también al poeta Emilio Villa, que sobre una de sus exposiciones había escrito un texto intenso y profético, aparecido en 1954 en la revista «Arti Visive», concerniente obras hechas con hilo de coser y de nylon, acero y madera («El hombre de los Andes ha inventado los mecanismos más sutiles y matemáticamente débiles, trepidantes, que yo haya podido ver, con la misma diligencia de un antiguo andino que escribe sobre las cuerdas y los pio-lines con la iteración de los nudos»¹). No estará fuera de lugar notar que Villa menciona los *quipus* y que en aquella época Jorge todavía no había inaugurado su propia serie de nudos.

En esta sede no me voy a detener sobre los encuentros y las aventuras que caracterizaron uno de mis viajes a Perú en 1981, cuando Jorge prácticamente fue mi guía, y me limitaré a una observación a propósito del vínculo que unió a Jorge con su país de origen, donde me introdujo en un círculo de amigos y conocidos suyos, entre los cuales quiero recordar al poeta Sologuren, ya citado, y a algunos empecinados investigadores de obras prehispánicas, entre los cuales estaba Enrico Poli. Las huellas del pasado prehispánico entusiasmaban a Jorge en el sentido más literal del término, lo ponían en un estado de excitación que se hizo evidente, por ejemplo, cuando fuimos a visitar Paracas, donde él subrayó con vehemencia la fuerza mágica de la cual aquella región, especialmente apreciada por él, estaba dotada: cuando nos encontramos frente a frente con el sorprendente espectáculo de los remolinos de arena creados por un viento que allí sopla a veces con una energía repentina, Jorge se demostró satisfecho, como si la naturaleza hubiera querido evidenciar lo fundado de sus convicciones.

Pero aquellas explosiones apasionadas constituían solamente un aspecto de la atormentada actitud que él asumía cuando tenía que ver con las huellas de una tierra con la cual mantenía relaciones profundas, radicadas en su propia experiencia infantil, y contra la cual a veces arremetía mientras otras veces la evocaba con nostalgia. En pocas palabras, exteriorizaba una ambivalencia análoga a la que Joyce sentía por Irlanda; y de que fuera consciente de semejante incongruencia encontramos explícita confirmación en los juicios expresados en el curso de la conversación de 1985 con Martha Canfield en Cerdeña².

La elaboración de la huella, en el sentido del término que aquí presuponemos, implica el recurso a una agilidad mental y a una versatilidad de la cual Jorge estaba dotado y que cultivaba asiduamente. En cada momento él elige ser pintor o escultor, poeta, novelista, o performer, trabaja para mudar los límites de cada código y de cada género, y a través de estas elecciones realiza su propio proyecto de «transgredir sus [de los lenguajes] habituales límites convencionales»³. También las fronteras del Viejo Continente, fronteras geográficas e histó-

ricas, aparecen convulsionadas por Jorge, quien, investigando sobre periodos y aspectos prolíficos del arte del Siglo XX, reconsidera las potencialidades de las conexiones culturales africanas y asiáticas en la cultura europea, retomando los hilos de una tradición modernista. Gracias al contacto con la cultura parisina empieza poco a poco a desarrollar su experiencia de coleccionista de esculturas africanas y el conocimiento de la filosofía zen (el descubrimiento de las artes de Nueva Guinea tendrá lugar más tarde, en 1982, durante la visita del sector dedicado a éstas por el Met de Nueva York).

La permanencia en Europa le ofrece muchas ocasiones para confrontarse con personalidades de nivel internacional y refuerza su interés por el primitivismo en un momento histórico en el que éste, ya activado por las vanguardias históricas, después de la segunda guerra mundial resulta articulado por las ciencias humanas desde nuevas perspectivas y pierde la connotación de vago exotismo. En los años de los descubrimientos parisinos, muy pronto asimilados y metabolizados en la producción artística de Jorge, se injerta el encuentro con la tradición Zen, cuya preferencia por la paradoja lo anima a rechazar toda distinción rígida, especialmente entre cuerpo y mente, y cada aut aut angustioso, volviendo al final más fluida la búsqueda de cada huella y más ambiciosa la tarea de anudar lo efímero con lo perenne.

La salida de los problemas que comportan el entrelazarse de las diferencias culturales y de la traducción de lo primitivo en términos propios de la modernidad, emerge de la nada, de aquello que Jorge acoge, llamándolo «vacío repleto de energía», como se ve siempre en el *Diálogo con Martha Canfield*⁴: si como propone Heidegger, «la desubicación como tal» es lo que el nihilismo occidental persigue⁵, el pensamiento oriental le enseña a Jorge a cultivar la desubicación, ya no como una pérdida dolorosa sino como una condición propicia al vagabundeo y al diálogo infinito.

Al sentido de extrañamiento le sucede el de participación en un Todo concebido como fondo cosmológico con un colorido oriental (en esta perspectiva nacen enunciados como «el fulgor de las estrellas encerrado en mis arterias»⁶). Y a medida que el nudo se convierte, de manera cada vez más deliberada y consciente, en la marca de un modo de proceder, el comienzo de los hilos que enlaza se confunde con la infinitud de la tarea. El nudo no se suelta, si no es produciendo otros nudos. Es la aceptación de la lógica subyacente en el humor Zen, así como de su capacidad liberatoria, lo que incita a Jorge a citar con aprobación a Nagarjuna, a subvertir las poses intelectualistas y los valores convencionales vinculados a ellas, y hacerle preferir el rol del payaso. El ideal de Jorge está encarnado, no en el héroe occidental que somete el mundo a su voluntad, sino en el sabio oriental que, consciente de su familiaridad con la nada, sabe reírse incluso de sí mismo.

A través de esta vía paradójica, Jorge retoma y hace más esencial su propia relación con la dialéctica entre presencia y ausencia, del mismo modo que ésta se configura en el hacer artístico en cuanto objetivación de una huella. Se trata de una problemática que se refleja incluso en su predilección por la recolección y acumulación de objetos de arte, o de artesanías, que él busca en todos los lugares en los que vive, como los tejidos prehispánicos, por los cuales nutre una admiración sin límites, o los juguetes, los objetos de cuarzo, ciertos restos arqueológicos,

los libros para niños, y las manufacturas que cada tanto descubría. También en esta actividad, no secundaria e inspiradora de ciertas elecciones artísticas suyas, revelaba una cierta ambivalencia; por lo mismo me tomó de sorpresa cuando en el curso de un intercambio de ideas en su casa, poco después de haber presentado yo su obra con él presente en la Universidad de Bérgamo, y por tanto poco antes de su muerte, él reaccionó con irritación cuando yo mencioné sus numerosas colecciones. Sosteniendo, en contra de la evidencia, que no era un coleccionista, quería tomar distancia con respecto a ciertos coleccionistas que clavan las obras en los muros como trofeos inertes de caza, pero se sentía atrapado en una contradicción que generaba su malhumor. En cierto sentido tenía razón, dado que sus elecciones tendían no tanto a apropiarse de un objeto, sino a tratar de entender la “magia” para traducirla en una nueva obra.

Si su búsqueda de objetos artísticos se transmuta en la infinita persecución de una Cosa inalcanzable, ello se deduce ciertamente también del hecho que él no puede apropiarse de obras maestras definitivas en un mercado competitivo, que escapa a sus posibilidades económicas, de las cuales a menudo se lamenta pero sobre todo se deduce del hecho de encontrarse acosado por una huella, siempre perfectible, que una y otra vez lo obliga a aceptar un fantasma. De su pasión de coleccionista, entendida como prosecución o anticipación de la práctica artística, al final no le queda más que ese estado de gracia que, en una carta que me mandó el 25 de agosto de 2005, identificaba con «un éxtasis permanente», o sea una actitud de respeto absoluto por una cosa (que aquí tengo que indicar con la letra minúscula) en la cual él busca las huellas de una Cosa desmesurada.

Notas

* La traducción del artículo es de M.L. Canfield.

¹ E. Villa, *Eielson*, «Arti visive» (Roma), n. 8-9, 1954.

² M.L. Canfield, *Conversación con Jorge Eduardo Eielson*, «Gradiva» (Bogotá), n. 9, octubre 1990, p. 32.

³ J.E. Eielson, *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*, Artes de México, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1995, p. 40.

⁴ Ivi, p. 29.

⁵ M. Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995.

⁶ J.E. Eielson, *Poesia scritta*, a cura di M.L. Canfield, Le Lettere, Firenze 2008², p. 124.

EL 'POLVO ENAMORADO' EN J.E. EIELSON
(EN *PRIMERA MUERTE DE MARÍA*)*

Gaetano Chiappini
Universidad de Florencia

Este estudio quiere concentrarse en una figura-tema (la 'arena' con el 'polvo'), que parece ejemplar, desde el punto de vista hermenéutico, para iniciar en principio una lectura analítica de la *novela-visión* autobiográfica-simbólica *Primera muerte de María*¹ de Jorge Eduardo Eielson.

La primera cita la encontramos ya en la primera página:

Cada vez que José tejía una red, lo hacía sentado en la arena, con el peso de la cabeza hacia adelante, refrescándole el torso y echando un cono de sombra, que impedía los reflejos del sol sobre la aguja. (p. 9)

El comienzo se abre justamente sobre la persona y el trabajo de José, el pescador esposo de María, colocado en un espacio de liturgia profana²; pero a la vez objeto de un antiguo ritual que, mientras presenta a uno de los protagonistas, lo identifica en una compleja situación de estado-movimiento y de acción contemplación silenciosa y contenida. Ello, en el mismo momento en que se releva un espacio que será fundamental y caracterizante del ambiente humano, además de marco activo y condicionante de todo lo que allí se dirá y ocurrirá. Digámoslo enseguida: el espacio-substancia será precisamente esta figura de la 'arena', que desde el principio quisiéramos reconocer como símbolo-real de significados decisivos (también metáfora de los pescadores protagonistas y de sus condiciones de vida), siendo la 'arena' el portador *físico* de la situación humana y social y del espacio emblemático ambiental y habitacional – además de escenario de la dura experiencia vital – precisamente, de los pobres pescadores de Lima. Lo que tiene mayor evidencia en la escena es la «aguja», que transcurre en luz respecto al cuerpo y a los movimientos del pescador, porque no presenta reverberación, dejando que sea el cuerpo el justo protagonista de la acción-contemplación («tejía», «manos», «torso», «peso», «cabeza»). En la aguja, en efecto, se sitúan los movimientos que concentran y distraen dicho cuerpo en su espacio entre luz y sombra, con la plena serenidad y conformidad del pescador, a quien se destina un posible bienestar y una facilitación del trabajo, en la sombra fresca y segura y defendido del sol («refrescándole»; «cono de sombra» tiene la autoridad aseguradora de la geometría real, con su función salvífica, «impedía», los «reflejos»). Asimismo el silencio, propicio tanto para la acción como para



la contemplación, está asegurado en el coro mudo que rodea y que escucha al pescador: «Nadie lo oyó nunca pronunciar una palabra mientras tejía». Un icono simbólico que sitúa al hombre y su acción-contemplación posiblemente afuera y también adentro del tiempo («en esos momentos, José *parecía* no existir en el presente, ni envejecer ni haber sido niño nunca» (la cursiva es nuestra) – los pescadores nacen ya adultos, tal vez, porque empiezan enseguida a trabajar...): la figura del pescador asume, por tanto, una posición y una dimensión arquetípica, como de protagonista, articulada sobre la memoria.

En la cita sucesiva del espacio real-simbólico del nacimiento del mismo José aparece de nuevo, y no casualmente, la ‘arena’, que no es un simple fondo, sino que, con el mar y el cielo estrellado sin manchas ni eclipses, también ella está necesariamente presente, para oponerse a la linealidad casi monótona y genérica de la «playa interminable»³ («los arenales peruanos», p. 101).

Inexorable el «cerca de Lima», donde José se traslada, para poder poner un mínimo de distancia entre la Metrópolis y la ciudad sucia y enferma de los pobres; e inexorable el «perseguía siempre» de Paracas, el espacio original que se vuelve mito salvador respecto a la Lima capital y a toda su presencia de podredumbre y de muerte: son las estrellas perennes, que producen luminosamente la continuidad entre el pescador y su tierra natal que se ha vuelto memoria permanente y siempre activa; mientras el «cerca de Lima» lo coloca ya en el mismo riesgo de nacimiento=muerte de quien vive en Lima («cerca», no «lejos»...): «Nacido en Puerto Nuevo, en la península de Paracas, el recuerdo de su mar, de su arena, de su cielo, perennemente estrellado, lo perseguía siempre» (p. 9).

En cuanto a la definición del aspecto propio de Lima, éste tiene una importancia especial, que es su horrible y tremenda naturaleza oximórica, de presencia de vida íntimamente asociada e identificada con la muerte, una vida que se niega, quebrada por la propia efectiva y desértica esterilidad («la costa del Perú me parece árida y distante», p. 100; «la vida le parecería árida y sin sentido, como el desierto», p. 109):

... Pero ¿qué cosa era Lima? ¿Esa playa interminable, *sembrada* de pescado y pájaros *muertos*? ¿Esa espantosa humedad que todo lo podría y lo *llenaba* de polilla? ¿Esos pobres hermanos suyos, cubiertos de arena, de harapos y de piojos? La última vez que estuvo en el centro, la arena – que ya había casi cubierto la Plaza de Armas y el atrio de la Catedral – chorreaba de los techos y penetraba en las casas a través de puertas y ventanas [...] Pero en el vetusto edificio no encontró sino enjambres de ratas hambrientas y, aquí y allá, montones de basura y osamentas de toda especie [...] Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó con dificultad. Tropezando con muebles, cornisas, escombros, cortinas y demás restos de lo que fuera la antigua residencia de Pizarro. (p. 9) (la cursiva es nuestra)

Peor aún incluso si se nota la espantosa, formidable contradicción de germinación de muerte creada por el núcleo de la 'arena' («*sembrada* de pescado y pájaros *muertos*») para una tierra húmeda («humedad», «cho-rrreaba») y muerta, y que contiene los gérmenes mismos de la muerte, para sí, para el mar y para el cielo («pescado» y «pájaros»). Y esta «humedad» horroriza, porque primero lleva putrefacción; luego, con otro oxímoron, produce vacío-muerte-ausencia. Y desde ese momento la 'arena' *cubre* la totalidad limeña de trapos, arena y gusanos («polilla», «podría», «piojos») y de parásitos sucios. Es una arena delgada e intensa, fastidiosa y obstinadamente penetrante como delgada lluvia, y envuelve y penetra, afuera y adentro hasta el fondo ese inmenso conjunto de «basura» («penetraba»), que viene a ser la imagen degradada de la gloriosa capital vetusta y pluri-secular, que hospedaba la residencia del conquistador Pizarro.

Luego resulta importante la equiparación «arena-harapos-piojos», un conjunto haraposo, arenoso, repugnante e incómodo, una unidad de muerte. A la sucia decrepitud del edificio majestuoso se agregan los ratones hambrientos (y nótese che la «basura» no es buena ni siquiera para el hambre de los ratones), la basura y los esqueletos de cada especie, un universo de suciedad y miseria radicales. Asimismo la «secular higuera», que se mueve en el impulso vital-creativo («proliferando»), se ve ya apagada y perdida en sus «troncos marchitos», «centenares de huesos humanos» – aquí empieza la figura eielsoniana de la pirámide de cosas viejas y de indumentos usados, trapos, etc. – en general, una basura inmundada, «restos», todavía bajo la 'arena' que se vuelve la realidad global de todo en esta siniestra podredumbre, su metáfora más miserable, el símbolo de la degradación de las cosas y de toda la materia que ocupa y constituye una buena parte de Lima. Se puede decir, precisamente, que en el libro de Eielson la figura dominante es la 'arena' (y el 'polvo' que se acumula), proyección y visión, alucinación insuperable (aun en la distancia espacial y temporal hacia Europa, después de su abandono del Perú) con la cual el escritor envuelve su tierra de origen en la imaginación real y, por cierto, visionaria. Y es esa de la «playa interminable», una parte por cierto substancial que va a formar las ramificaciones de la Metrópolis, pero negándola y sobreponiéndola de polvo, de huesos multiplicados («centenares»), de andrajos y de muerte; de modo que la «playa interminable» absorbe todo de la ciudad y del Perú entero; y resulta, sin duda, una lectura totalizadora, global, esta de Eielson, y sumamente simbólica.

Por supuesto, la ciudad vieja está alineada en la misma dimensión moral que la 'arena' (¡también la galería del palacio es interminable!), moral y social, porque, de acuerdo con el deterioro y la decadencia de la antigua residencia de Pizarro, están degradados moral y físicamente todos los que se alojan allí: muertos, «acurrucados» como aparecerán después las antiguas momias desenterradas; y en ella tienen su sitio los «mendigos» que están a punto de morir y que casi se han convertido en «fardos» de «hedor [...] insoportable», «cadáveres», «pordioseros, vagabundos de toda especie», responsables no sólo de las «peores fechorías», sino también de la «enfermedad y el hambre», como los «enjambres de ratas hambrientas»,

«reino del crimen». Lo curioso es que los moribundos o los muertos están cubiertos con la bandera nacional, que viene a ser casi un irónico e inexplicable símbolo de una *pietas* civil, que no resulta conforme, sino que más bien contribuye a agravar la grotesca situación. De todos modos, es el mismo ámbito de cementerio el que se extiende por todas partes, incluida la 'arena', que realmente hace que todo sea uniforme en la estrecha línea de la miseria, del hambre y de la enfermedad, de la corrupción. Y amenaza insistentemente el espacio de los ricos y los potentes.

En el fondo, todo esto no está lejos de la «otra ciudad», la Metrópoli, caracterizada por los jardines, los rascacielos, el candor y la limpieza [...], un mundo, en definitiva, completamente opuesto. Aquí, en efecto, solo reina la suciedad, el desmoronamiento, el hambre, la ruina, la muerte, la decadencia moral:

Era allí que se refugiaban los mendigos, acurrucados contra las paredes y cubiertos por enormes banderas peruanas. Muchos de ellos morían de esa manera, sin que nadie se diera cuenta y solo cuando el hedor era insoportable alguien arrastraba el fardo hasta el jardín y lo abandonaba a los pies de la higuera. Los cadáveres se amontonaban día tras día, pero nuevos pordioseros, vagabundos, delincuentes de toda especie, seguían llegando y cometiendo las peores fechorías a quienes, ya sin fuerzas, roídos por la enfermedad y el hambre, no podían defenderse. José no pudo contener una marejada de horror. Pero inmediatamente recordó que ese lugar había sido siempre reino del crimen y de la más atroz corrupción y se alejó a grandes pasos alcanzando el portón de salida. En la gran plaza cubierta de arena, la bella fuente de bronce casi había desaparecido y todos los edificios circundantes parecían deshabitados y como a punto de desplomarse. El pescador siguió adelante y desembocó en una calle desierta que, tiempo atrás, había sido una de las más elegantes y concurridas de la ciudad. Siguió caminando, hacia una ancha avenida al fondo de la cual otra ciudad lo esperaba: era la Metrópoli. (p. 10)

Incluso vista desde lejos, quizá desde Europa, y a distancia de tiempo, parece que la imagen de Lima esté entregada a la inmutabilidad y la imposibilidad, que tiene como condición un destino donde los cambios solo pueden ser aparentes y se producen exclusivamente en la mencionada Metrópoli: incluso el cambio llamativo de la modernidad de la técnica, del progreso tecnológico se inserta en el viejo tronco «marchito» de siempre: la 'arena' posee una función estable y continua como una fisiología enloquecida, una perenne patología social y cultural a la que hay que añadir el peso y el cansancio indefenso de la pobreza, en guerra insidiosa por la supervivencia. Y Lima va asumiendo cada vez más su carácter de cementerio y de polvoriento abandono:

Aún bajo sus nuevas galas (jardines lujuriosos, puentes giratorios, parques climatizados y otras joyas tecnológicas) el verdadero corazón de la Metrópoli seguía siendo la destartada ciudad de Lima [...] Co-

mo la ciudad, cansada, apolillada, asediada por la arena y la miseria [...] Como sus campos de algodón, cubiertos de polvo y arena. (p. 66)

Era la zona de la que proceden los protagonistas de esta historia: también María Magdalena o Lady Ciclotrón venían de allí, de donde nacían-morían los pobres, la Lima de la memoria («Allí nació yo» – dijo María Magdalena a José señalando un lugar cercano a un basural», p. 14; «José no abrió la boca. Dio algunos pasos por ese basural que aún se llamaba Lima. Cuyos dueños, en ese mismo instante, yacían tendidos en una playa de arena limpia, a centenares de kilómetros de distancia. O al borde de una piscina de agua esmeralda», p. 15 – otra vez aparece en el texto esta mítica piedra preciosa verdísima, casi una respuesta al oro y al gris estéril de la 'arena', al lustre de las estrellas, al azul del océano: «este espejo esmeralda, rodeado de arena blanca y grandes pórfidos rosados», que es el Pacífico, p. 100).

También la 'arena' de los ricos allí era «limpia», a pesar de ser siempre el mismo impalpable e inquietante símbolo-real de todos esos espacios inexorablemente contaminados, malsanos, literalmente enfermos, con sus habitantes ricos como para los pobres. Una «pestilencia» única, desesperante, aunque aliviada (una sola vez) por las bebidas frescas que ofrece el «señor Ministro» a los pobres pescadores [...], y por la visión, además, de la piscina de esmeralda...

Era común, sin embargo, el «reino» de la «basura»⁴, allí donde, sólo para los padrones (también el «señor Ministro», naturalmente), la electrónica había intervenido y sustituido a los «basureros» («sustituidos por incineradores electrónicos a domicilio», p. 16)⁵. Se ve, continuando la lectura, cómo la agresión de la inestabilidad producida por la 'arena' se va consumando siempre y a pesar de todo, aunque, como hace doña Paquita – la madre di Roberto, que se irá a Europa a estudiar pintura –, se intenten promover los «jardines lujuriosos», los jardines del lujo natural que de alguna manera reproducen la voluntad de resistencia humana (la mujer flor-orquídea y su delicadeza), como contraposición a la cansada esterilidad de la 'arena': «Ello iba de total acuerdo con su naturaleza floral [de doña Paquita] tan susceptible y propensa al desmayo. Una naturaleza frágil y delicada, como de orquídea, cuyas cansadas raíces se aferran, sin fuerza, a una tierra paulatinamente convertida en arena», p. 32: y aquí lo principal es destacar cómo la relación entre el hombre y la tierra es total, casi como un vínculo, suceda lo que suceda, que liga a la persona, que se «aferra» a su espacio vital, por decirlo así, aunque sea incontrastable la íntima disolución de esa tierra hacia la anulación de la 'arena' (de aquí se podría hipotizar que el *quipus* es precisamente el signo del «aferrarse», del detenerse ante el abismo inexorable de la metamorfosis, de la desaparición y de la ausencia después, de la pérdida, allí donde la 'arena' lo cubre y absorbe todo). También para no perder la memoria de los denominados orígenes...

Es una razón lógica de catástrofe la 'arena', área intermitente y continua que tiende a arrastrar también a los pensamientos y los sentimientos,

como una oscura amenaza que tiene frente a sí al mar-océano de agua, no siendo menos oceánica y pura la 'arena' misma, como el cielo estrellado, fundidos en un único e insuperable esplendor condenado a la desaparición. Y era éste el mundo que se abría a las ansias estupefactas e inquietas del pescador José, de su necesidad de identidad, de pertenencia y de ligereza y de dúctil libertad de aventura:

El aire y la tierra le pesaban más que nunca entonces, lo hacían sentirse como un extraño, caminando sobre el asfalto duro y respirando esa atmósfera envenenada. Era por eso que prefería la arena. En cierta manera, ella era también como un océano en el que podía aventurarse y hasta perderse, guiado tan solo por las estrellas. (p. 44)

La relación con el mar era de silencio, calma, misterio y paz, un fondo límpido y tranquilizador, que sorprendía y convencía como una costumbre placentera a la que se renunciaba con dificultad, por su levedad y por la libertad de respiración no envenenada por la dureza del asfalto: era esto lo que llevaba los miasmas de la tierra que producían inseguridad y donde no se podía ni se quería perderse, porque esos miasmas asfixiantes no consentían perderse ni aventurarse. Solamente la 'arena' podía ser libre y genuina como el océano, ya que de alguna manera gozaba del mismo mito áureo y policromo de la 'arena' para vencer la «negrura», el oscuro fondo que inquieta al alma y la hace escapar hacia la esperanza de la luz y del color, los cuales en cierto modo superan la muerte, el miedo del oscuro mundo sepultado (de este complicado arcano parece nacer la pintura de Roberto...):

En la oscuridad casi completa, las olas salpicaban el aire como gotas de diamante. Pero, toda esa negrura, impenetrable y hostil, le daba miedo. En nada se parecía al cielo terso de Paracas, a sus calladas arenas, a sus cráteres azules. Durante el día esas arenas se convertían en oro en polvo. En gigantescos lomos de animales y ciudades sepultadas. El viento del desierto soplaba y avanzaba hacia el mar, como a través de un anillo de fuego. La línea que dividía la arena del agua desaparecía con la llegada del crepúsculo y las llamas del desierto cedían el paso a las llamas del horizonte. Así, todas las tardes. Hasta el anochecer. Luego, en el alba, la arena dorada, con sus cráteres azules, reaparecía nuevamente. Y era tanta la arena que muchas veces aparecía más grande que el océano. El océano dorado desafiaba al océano turquesa y los pájaros que volaban sobre ellos cambiaban de color cuando pasaban del uno al otro. No había ninguna exageración en esto. José los había visto mimetizarse ante sus propios ojos. Pedro había dicho siempre que, cuando muriera, quería ser enterrado en la arena, como los pájaros marinos. ¡Cuánto habían jugado y cuánto se habían revolcado en ella, desde chiquitos! La arena, además, no era como la tierra, que ensuciaba y se volvía fango. La arena resbalaba sobre la piel, acariciaba el cuerpo sin mancharlo, lo calentaba sin quemarlo. Un poco como la

amistad, que no exige nada y se da por entera. Aunque de ella no surja fruto alguno, sino tan solo una flor resistente al frío intenso de la noche y al calor del día, a la sequía y al viento del desierto. Es decir, la amarilla, frágil, perfumada flor de *amancaes*. (pp. 45-46)

Se está llevando a cabo la recuperación del cadáver del amigo Pedro del océano, y la mención del pueblo de Paracas es la garantía insuperable e incontestable del lugar de nacimiento y de las equivalencias y diferencias, que conlleva solo silencio, limpidez, luz, oro, aunque estén amenazados por el 'polvo', el sinónimo *escatológico* de la 'arena' perturbadora y valiosa. El viento, el desierto, los fuegos del atardecer, el cielo terso constituyen la fuerza del alma, en sintonía, aun cuando se percibe en todo ese oro esplendoroso la presencia de la muerte y la sepultura. Pero basta solo el nombre del pueblo natal con sus señales para exorcisar la «negrura», la cual, a su vez, es señal de la comunión de la muerte de todos los hombres, común destino y también punto dramático de llegada de todas las existencias (incluidos también los pájaros marinos). Sin embargo, la 'arena' es incluso sede lúdica y del calor delicado e íntimo y suave de la amistad limpia sin manchas y sin quemaduras, capaz de experimentar su propia metamorfosis, una vez más (como ya antes la flor-orquídea de doña Paquita), expresivo símbolo de la resistencia humana a la intemperie del desierto, que parecía oponerse cromáticamente, como océano dorado, al «océano turquesa» que está enfrente de Lima. Con el mismo color del desierto («amarilla»), como perfumada flor del desierto. Que no es solo «basura», sino profunda exigencia y expresión de vida, de energía vital.

Y he aquí que, en efecto, la 'arena' se convierte verdaderamente en la matriz ígnea de todo lo que es hermoso y también útil, especialmente para los pobres, como una misteriosa y salvadora energía vital y cósmica, luminosa y formidable hasta el punto de poderle confiar incluso la solución de ciertos problemas económicos y sociales de los hombres y de sus mismas comunidades, como un mar de la salvación, portador de luz y de vida para todos aquellos que a ella se asoman, al menos en contraposición a la excluyente y falsa vitalidad y propulsión de la metrópoli:

A José le gustaba mucho la arena. A ella le debía tantas cosas. Por ejemplo, la arcilla de los cántaros (el pasaje de la arena a la arcilla era casi imperceptible), el color de su piel; la misteriosa luz que emanaba del desierto y que lo acompañaba, durante la pesca, en las noches sin luna. Pero, sobre todas las cosas, le gustaba ese formidable silencio que todo lo cubría, hasta los ruidos del océano. Se pasaba las horas tejiendo en la playa [*hemos visto que el libro empieza con la liturgia pescadora de José, tejedor de redes*], de frente al mar turquesa, es cierto, pero seguro que a sus espaldas se extendía ese otro mar dorado que lo protegía y lo alejaba de la Metrópoli. Ello le daba fuerza. Le era indispensable para seguir adelante. Y tanta energía encerraba la arena, que más de una vez se había preguntado por qué las grandes cabezas, que todo lo inventan, no la habían utilizado para iluminar y llevar agua a las casas

de la gente. Y hasta para mover sus motores, fábricas, usinas, laboratorios. Toda esa mole debería tener una fuerza tremenda, que nadie usaba. Claro, no quería que le destruyeran el desierto. Su desierto. ¡Pero es que era tan grande! Pasarían los siglos y la arena existiría siempre. Una mínima parte suya bastaría para mejorar la vida de todos los pobres de la región. Más aún: si no hacían algo para impedirlo, la arena lo invadiría todo. Hasta el mismo océano. (p. 46)

Llegados a este punto, vayamos a la parte más corpórea y central del mito y de la figura-tema de la 'arena', a sus diversas caras simbólicas y de significado. Se podría hablar de realidad y caracteres y muerte de un mito, llevado a sus núcleos extremos, que coinciden incluso con la historia de un pueblo, entre razones étnicas y antropológicas (sin duda, debía funcionar en Eielson el magisterio inolvidable de J.M. Arguedas). Y aquí, se retoma el motivo de fondo, el carácter indiferenciado de las criaturas que viven en el espacio simbólico-real marcado por el núcleo activo figurado de la 'arena', siempre naturalmente considerándola en el mismo ámbito del 'polvo', como prueba del deterioro y degradación de las cosas y de la misma sustancia vital, que por otra parte funde en la misma dramática suerte a los hombres y a los animales (tanto vivos como muertos); especialmente los infinitos pájaros que vuelan entre el cielo y el mar de aquellas tierras, los «arenales peruanos»:

Nunca olvidaría aquella vez que los vio, agonizantes [los "pelicanos"], en el Mercado de Lima, con las alas manchadas de sangre y alquitrán, en busca de alimento. Tal y cual como los pordioseros y los perros sarnosos que allí vivían, devorando tachos de basura. (p. 47)

Y aquí entendemos bien, entonces, cómo de veras la 'arena' es la imagen de una *destino general*, es decir, que en la visión global de Eielson, el hambre, la miseria y la enfermedad son el elemento unificador y colectivo de una condición negativa y dramática, humana y animal, en una determinada área totalmente caracterizada por la misma «Gran Miseria». Duramente marcada por la misma terrible calificación de «basura» para hombres y cosas.

Sin embargo, precisamente esa gran extensión de muerte que se ceba bajo la forma deteriorada de la 'arena', resulta ser aquí fuertemente capaz de constituir, como ya hemos visto, una potente energía de atracción, como un imán de una realidad histórica, étnica y antropológica, así como económica y social, que reside en el fondo de los estratos de un área geográfica y ambiental que ha absorbido y cubierto la civilización y sus manifestaciones, objetos, utensilios, cuerpos humanos y de animales igualmente diferenciados y asimilados en los niveles de la única 'arena'. Ésta sucesivamente ha dispersado, como si fuese una misma «basura», todos los restos de tiempos y de seres que han transcurrido su existencia e historia: en una excavación, José encuentra una antigua camisa que no se sabe a quién perteneció: es de su talla, basta desempolvarla y ponérsela... y la continuidad está demostrada.

La arena lo atraía con fuerza, como si debajo de ella se escondiera un enorme imán. Tal vez porque ahí yacían los huesos de los antepasados. Y no sólo sus huesos, sino todos sus enseres, vasijas, vestidos, utensilios, armas, joyas, esteras. (p. 47)

Él sabía que debajo de la arena, a una determinada hora de la tarde o del amanecer, cuando el sol se pone o se levanta en el horizonte, podía distinguirse nítidamente la planta de una ciudad con sus múltiples habitaciones, templos, escalinatas, anfiteatros, que nadie había podido desenterrar. Se hablaba de centenares de *huaqueros* devorados por la arena y por el viento *paracas*, que soplabá más fuerte que nunca en esas ocasiones. La misteriosa Ciudad de Cabezas Largas había existido varios siglos antes de la llegada de los españoles, que no encontraron ya sino el desierto sobre ella. (p. 49)

Una prueba singular de este vínculo que une y funde cuerpos y arena se verifica cuando José consigue sacar a tierra el cadáver de Pedro extraído del mar – que también coincide con las formas y las posiciones de las «antiquísimas momias de la región» (p. 53), una vuelta a la muerte de esos muertos de siempre. Pues bien, la recuperación del cuerpo del amigo tiene lugar en el enganche de la memoria actual y del tiempo («el recuerdo vivísimo de los arenales dorados, de la mar turquesa, de la voz triunfante de su amigo cuando sacaban la red repleta de pescado, se le agolpó en la garganta, y le anubló los ojos», p.53), por una coincidencia de espacio-vida-muerte en el cuadro del mar, de los «arenales», de las redes llenas de peces de los que gozaba orgullosamente Pedro. Es la restitución del cuerpo amigo al silencio y la paz, en la calma del mar y el abrazo tranquilizador de la 'arena':

Llegado a la playa, atracó sin dificultad. El mar, mientras tanto, se había calmado. Cargó el cuerpo y lo depositó cuidadosamente sobre la arena, liberándolo de la red. Sólo entonces, bajo el cielo, nuevamente estrellado, dio rienda suelta a su dolor, llorando como un niño sobre el cadáver de su amigo. (p. 53)

La llegada del cuerpo a su 'arena' tiene lugar en la liturgia cuidadosa y piadosa de la amistad y del dolor, con el candor y la verdad de un «niño», en toda su gratuita pureza. Y hay algo maternal en la atención que pone José en la colocación del cuerpo del amigo, algo que hace coincidir a la 'arena' como núcleo vital del ambiente y de sus habitantes.

El mismo Roberto, que se irá a aprender pintura en Europa, distante, si no exactamente lejos de ese mundo, de algún modo se siente atraído y fascinado por él:

un perfecto caballero de la indiferencia y de la abulia. Tan sólo la idea de levantarse temprano, de emprender una nueva jornada, lo llenaban de tedio y de cansancio. Prefería bostezar profundamente, darse vuelta entre las sábanas, saborear su desayuno sin premura, respirar

esa humedad deliciosa, ese olor a polilla y jacaranda que entraba y salía por la ventana como un gracioso espectro y que lo acompañaba desde niño. Adoraba y odiaba Lima como a su misma madre. Pero, mientras tanto, en espera de desaparecer quizás para siempre, prefería cruzar los brazos y prolongar esa dulcísima infancia. (pp. 60-61)

No solo rechaza la acción, hacer algo, emplear su cuerpo en la vida y en las cosas, el deber de vivir ese día y tantos otros, porque todo esto le molesta. Así, limita los movimientos de su cuerpo a excepción del simple abrir la boca para bostezar; usa solo la nariz y la boca para los sabores y olores, como fantasmas sin peso y sin constricción. Al máximo sigue los movimientos de otros, pero mínimos, como si fuesen alucinaciones que suceden en su habitación; alarga las costumbres mentales, se abre a los sentimientos elementales, prepara también mentalmente posibles movimientos futuros. En sustancia, aun siendo solo capaz de dos sentimientos-base – amor y odio –, identifica la ciudad como la madre, para hacer un esfuerzo máximo hacia ambos, y que no cueste nada. Helo ahí, entonces, reducido a esquemas casi de marioneta (brazos en movimiento mínimo), para no escapar del todo al evidente juego de sentimientos. Este fragmento no es importante solo por el aspecto afecto-odio hacia la ciudad (y madre)⁶, sino precisamente porque demuestra la incidencia claramente sentimental que posee la ‘arena’ respecto a quien ejerce ese amor-odio solo por pereza y rechazo de implicarse en alguna actividad del espíritu. También en un ser indiferente la ‘arena’ tiene su relevancia, su existencia crucial. Mucho más, por tanto, en quien vive desde dentro también el espacio vital (mortal) – por decirlo así, por no tener otro término más adecuado. Por consiguiente, este fragmento representa el ejemplo máximo de la relación personas-ambiente, personas vivas que la mala situación existencial obliga a una consunción que será muerte. Mientras tanto, es polvo, arena, tal vez también cenizas ...

Aquí, sin embargo, precisamente en la coincidencia de los gestos de los dos amigos – igualmente convertidos en *niños* e idealmente unidos en la muerte con la vuelta a tierra de los restos de Pedro, a la ‘arena’, a la «polilla» de su Lima amada y odiada – se descubre lo tremendamente grave que resulta, en la muerte, el regreso a la tierra cuna-féretro. Roberto es un imperturbable edonista regresivo, y abandonará su tierra para irse a Europa a estudiar pintura, como Jorge Eduardo Eielson; y mientras, tanto se tumba en la cuna-sudario de las sábanas, perezosamente, a disfrutar de esos íntimos caracteres de su tierra húmeda y un poco marchita, que lo abraza desde que era un niño. Y como un eterno niño, en esa ciudad polvorienta y decadente, pero activa del alma y sobre el alma; bastará, entonces, una pequeña *madeleine* ... Pero aquí es especialmente fascinante el encuentro ideal de los tres amigos José, Pedro y Roberto en la ‘arena’, que representa *in toto* la patria, la amistad, el amor, así como la muerte sobre la tierra y en la tierra nativa, la «destartalada ciudad de Lima». Enfrente y contra la Metrópoli, de la que, de todos modos, es el centro:

Aún bajo sus nuevas galas (jardines lujuriosos, puentes giratorios, parques climatizados y otras joyas tecnológicas) el verdadero corazón de la Metrópoli seguía siendo la antigua, destartada ciudad de Lima. (p. 66)

La cita que hemos puesto en nota nos demuestra también otra cosa, que doña Paquita permanece como auto-reclusa – ella y su casa, sobre todo el jardín – y fuera de la relación ciudad-arena. Por otra parte, el mismo sujeto que escribe en 1980 parece no tener sentimiento de la ciudad, denominada «anémica Lima»; o, al menos, el sentimiento permanece solo en los límites de un personaje de fondo que obliga a nivel mínimo, como de quien allí solo ha nacido y basta:

¿qué es Lima para mí hoy [...] no me liga [...] sino [...] una infinita abulia seguramente generada por la esterilidad de su paisaje. Aparte el desierto – que comienza a ser paulatinamente bello a medida que se aleja de la ciudad – solo recuerdo el arena de la Herradura. (p. 70)

No se demuestra ningún apego especial, simplemente un colocarse en una especie de «limbo de la casualidad», donde solo es válido y seductor el mito del cementerio:

Sin embargo, para mí que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir, sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio [...] La población subterránea de Lima es otra invisible metrópoli de huesos que duplica la ciudad visible. Cráneos y esqueletos prehispánicos, a varios metros de profundidad [...] Las arenas movedizas son fascinantes, peligrosas y seguras a un tiempo [...] Pero volviendo a la arena, demás está decir que ella es mi aliada, mi única, vieja amiga limeña. Ella ha sido, durante mi breve infancia (casi no la recuerdo) y mi larga adolescencia playera, el gozoso escenario de mis juegos marinos, gimnasio natural de mis primeros músculos, mi primera *paja*, mis primeros versos (escritos en la arena), que ni las olas ni el tiempo han borrado todavía. Si algo añoro de Lima es, pues, ese lado suyo, cálido y salobre como la arena [...] Solo más tarde comprendería que esa misma arena – siempre hollada por la planta de mis pies y mis versos de niño – era también un inmenso lienzo tendido sobre la faz dorada de mis antepasados. Todo esto para explicar, a la vez, mi alejamiento y mi secreta pasión por la ciudad: muy grande el primero, subterránea la segunda, en inestable, dolorosa contradicción. A las insípidas, muchas veces cómicas, veleidades de la superficie, a la inconsistente ciudad colonial, opongo la fulgente majestad subterránea: templos, reinos y ciudades sepultadas bajo una estéril cáscara de polvo, bajo el obtuso oropel hispano, hoy convertido en cemento, harina de pescado, frustración, patética soberbia. (pp. 70-72)

Sin duda no se podría decir nada mejor de este retrato seco y sin piedad, irónico solo hasta un cierto punto, de una ciudad que se sitúa en las profundidades del alma y de la memoria, una ciudad imborrable y entregada no solo al diario, sino precisamente al ADN – como se suele decir hoy en día – de una persona que, viajando por el planeta, vuelve con la palabra a reverdecer y a crear un mito de su tierra. Queremos usar la palabra mito porque, como dice el autor, se mueve entre «alejamiento» y «secretaria pasión»; aunque el área subterránea prevalezca sobre la «inconsistente ciudad» («fulgente majestad»); de todos modos, con los dos estratos, la ciudad se convierte abiertamente en la restitución de algo que los tiempos se han llevado a las profundidades, donde el polvo ha metido en una cáscara el *tutto di Lima*, cubriendo también la «dolorosa contradicción», para hacer un todo único emergido y sumergido, al que está ligada la memoria, la infancia y la adolescencia (también en sentido lúdico), con el descubrimiento de la vocación poética y del sexo. En todo caso, para quien le interese, se tendría que superar cualquier *veleidad* «de superficie», cualquier «patética soberbia». Pero toda esta discusión sería vana si fuese solo una posición crítica, además realizada por un «exiliado» (voluntario): Lima sigue siendo el amor y el odio, pero obviamente sigue siendo el centro del corazón y del pensamiento de Eielson. En este sentido, creo no equivocarme al hablar de *mito*, en el sentido de una hermosa-fea fábula de los orígenes y de las denominadas «raíces»... La salvación, además, cae en la carnal ocupación del suelo limeño («siempre hollada por la planta de mis pies y mis versos de niño»; «mis primeros músculos, mi primera *paja*, mis primeros versos»), donde los pies hollan al menos cuanto los versos, porque el poeta-pintor enseguida explicará todavía mejor, e incluso con mayor profundidad, su fácil-difícil relación alma-corazón, espíritu-carne, su ser activamente enraizado en la compleja imagen de su tierra. Además, el mundo entero del «niño» está cubierto por el mismo polvo, que protege y repara ese cosmos privado casi para salvarlo del tiempo y de sus variaciones.

Para empezar, lo que cuenta es que Eielson haya fijado con exactitud el *espacio* de su obra, sea en sentido literario, sea, posiblemente, en sentido artístico. Por eso resulta utilísima la nota que el artista mismo coloca y que examinamos con atención, también como su poética (pp. 75-76)?.

Por lo pronto, enseguida se define el fundamento anímico-sentimental, es decir, el sentido que connota ese espacio, y que no corre a cargo de los personajes – que de todos modos se reducen a ser sus «simples vestidos» –, sino de los colores, de los lugares y sus «texturas», trenzados (nudos), ramificaciones y extensiones, una verdadera muestra, el espacio, de todo el ambiente («el elemento más sutil del paisaje»), que garantiza significado y funcionalidad también en el alma del artista – como quizá de sus conciudadanos – el cual sufre los extremos («Paraíso e infierno»), pero enseguida opta por el valor positivo («el territorio amado»), que se coagula alrededor del espacio y de sus caracteres externos-internos, reales y simbólicos, en el juego entre luz y sombra, apropiándose especialmente del propio vacío, como un calco por rellenar («en un estéril abrazo»), y que no se llenará jamás y ni siquiera

podrá alcanzar ningún tipo de plenitud («Era la arena del desierto. Era el desierto a secas. O, en su defecto, un pedazo del mismo»), al ser la 'arena' ('polvo'), como hemos visto, la portadora de ese estéril vacío, símbolo por excelencia de la ausencia. En definitiva, es como decir que Lima no existe. O tan solo en fragmentos («pedazo»). Y ese es para nosotros el punto central de la condición natural del espacio limeño: hay que perderlo totalmente y asimismo conquistarlo o recuperarlo («Un fragmento de territorio. Una sucesión de fragmentos de mi memoria [...] así con el desierto, cada pedazo de roca, cada matiz de la arena, cada grieta, eran significativas para mí», p. 76). En suma, el espacio fijado de la definición del paisaje de Lima, consentido a una «virtual epopeya», es solo el círculo – l'*Umgreifende* jaspersiano, que abre un horizonte, pero también infinitos – del estar, del existir, de lo posible, del espíritu, de la conciencia en general, de lo que trasciende – y que circunda la ciudad y a sus habitantes sin otra frontera precisa que no sea la del espacio homólogo del corazón («toda la extensión costeña»; «el paisaje infinito de la costa del Perú»). En estas palabras que acabamos de citar, creemos encontrar los elementos básicos y las orientaciones del trabajo artístico de Eielson, una especie de legislación heráldica de su labor artística y a su vez canon de interpretación de ciertas fases de su arte, que hay que interpretar en la incidencia total con el alma y sus razones, también, por ejemplo, en la convalidación simbólico-artística del *quipus*, como juego de la memoria, pero también como simbólico ADN y vínculo de identidad metahistórica, relacionado visceralmente con sus propias raíces profundas (en el sentido de cordón umbilical), nudo con el que hay que vincular las significaciones del mundo peruano a la propia dimensión real e histórica del hombre y del artista Eielson. En definitiva, se confirma la urgente necesidad de la figura-tema de la 'arena', a través de la cual pasa todo el significado del espacio elegido como representación de la dimensión y proyección del pensamiento existencial de Eielson respecto a su tierra:

Entre mis manos pasaban arena, tierra, piedrecillas, pigmentos, limaduras metálicas y hasta, más de una vez, excremento animal [...] Fue en ese mismo año, precisamente, que desemboqué en la manipulación de las prendas de vestir (que más tarde me llevarían al simple anudamiento de los textiles de colores, que yo llamé *quipus*, en homenaje a los antiguos peruanos). (p. 82)

Pero lo más importante es precisamente la relación con la figura-tema de la 'arena', que es esa materia provisionalmente terminal de la irresistible degradación total *in fieri...* del paisaje y de la tierra, pero también de las pasiones humanas, de lo humano integral y de las expresiones sociales, en una visión matérica-apocalíptica de las «criaturas usadas por el tiempo». Como resultado surge una masa informe de «harapos», de trapos humanos, piedrecillas, limaduras, colores puros, que en la 'arena' encuentran su recomposición colectiva plurisecular, donde se mezclan las más variadas huellas físicas y naturales, una enorme colección de deyecciones empa-

tadas y fundidas en su trágica consumación que lo junta todo y lo des-
perdiga, «restos» universales de una «basura» universal – es aquí donde
el lado barroco de Eielson desemboca en una explosión total, hasta llegar
a la dramática conversión del todo en polvo atómico, que constituye y se
reconoce en la «arena de la costa peruana» – que parece reflejar y filtrar-
se e incluso mezclarse en la obra del artista. Que desemboca en produc-
to totalizador del vínculo vida-muerte en la imagen impactante que tiene
de su propia tierra. Una universal masa de detritos en destrucción. Sobre
ese todo domina el polvo (y la sed) que se mueve como un mar opuesto
al mar, metáfora y realidad unificadas en el símbolo de la ‘arena’, que se
constituye como imagen especular de la mísera humanidad y de su espa-
cio vital-mortal, que en ese espacio no encuentra nada. Así, Eielson hace
un listado de las cosas que exalta y se hunde en una «antiquísima catás-
trofe». Es la ‘arena’ la que vence y sumerge su propio mundo.

En la última parte de la *novela*, el ámbito espacial cubierto por la «are-
na» circunda a María y a José de su angustia y pobreza, hasta envolver sobre
todo a la mujer y a la criatura que lleva en su vientre en un abrazo mortal.
María y José tienen tanta sed que buscan refrigerio en un helado, la úni-
ca razón de su empecinada caminata a lo largo del mar, por otra parte no
tan diverso ni distante de la parte de la ‘arena’, con la misma presencia de
vivos-muertos («criaturas momificadas»), de ruinas, de polvo.

Junto al espejo del océano se encuentra el de la arena⁸, ambos vividos
sin ser elegidos:

Siguieron caminando. José no soportaba la Metrópoli. María tam-
poco. Pero, de vez en cuando, necesitaban alejarse del mar. No mirar-
se tanto en el mismo espejo. Caminaban entre millares y millares de
personas aplastadas las unas contra las otras. Criaturas momificadas
por el calor y el número. La arena crecía en ondas siempre mayores en
torno a ellas. El asfalto caliente. Los muros derruidos. Las palmeras
polvorientas. Todo daba sed. “¿Quieres un helado?” Ella no respondió.
“Por lo menos un helado ¿no?...”. (p. 83)

Pobrecitos, los dos, por tanto, vayan donde vayan, se encuentran siem-
pre con la misma unidad fragmentada y polvorienta, que de nuevo podre-
mos denominar con Eielson la «Gran Miseria», frente a la cual está el mar
(verdadero) y el lujo pintoresco de la naturaleza y de las cosas del hombre,
como en la hermosísima y trágica p. 85, con la abigarrada reseña pinto-
resca y solo vanamente pictórica del paisaje complejo, entre polvo y ex-
plosión de las flores-colores lujosos, como las diversas construcciones de
casas de miles de formas y representaciones, los diminutos e igualmente
pintorescos personajes que las habitan, en una «enumeración caótica» y
«mise en abîme» fascinante y solo exterior:

José sorbió el último resto de helado, ya casi derretido. Siguió
caminando. “Ya llegamos” – dijo. “Mira cuántas flores”. “¿Te gustan?”
“Claro. En el mar no hay flores”. Se sentaron en una banca, debajo de

una pérgola. El jaracandá, el jazmín del cabo, la madreSelva, derramaban su perfume en el oasis. Grupos de geranios reventaban aquí y allá. Y entre los laureles rosados, surgían chorros de agua fresca. Escalinatas. Colinas. Columnas. Cúmulos de cipreses. Alfombras de césped verdísimo. Murallas de ñorbos y bouganvilles. Todo recorrido por un caprichoso diseño de canales geométricos. Mansiones de formas igualmente caprichosas surgían a ambos lados del parque. Turcas, inglesas, coloniales, suizas, españolas. En forma de castillo, chalets, pagodas, villas italianas, templos incaicos, mezquitas árabes. Todas invariablemente rodeadas de verdes cercas y enredaderas llenas de flores. Pero nunca coincidían casas, muebles, jardines, amos y criados. Una dama de aspecto inglés – pero muy limeña – aparecía rodeada de biombos y jarrones chinos. O una señora de aspecto japonés, de muebles rústicos tiroleses. O un señor muy andaluz recibía a sus anchas en un chalet suizo. Los castillos parecían de bizcocho o *carton-pâte*, y algunas construcciones ultramodernas, equipadas de baterías solares, se hallaban semidesiertas, con los muebles coloniales, los cuadros, la platería, las ricas alfombras cubiertas de arena. Y la arena penetraba por doquier. Metro por metro, centímetro por centímetro, implacablemente. Solo un canto de los pájaros y las voces de los niños interrumpían los pensamientos del pescador. El murmullo de las aguas le calmaba la sed. Muy vagamente, le recordaba el ruido del mar. Pero esta agua sin peces era, en cambio, mucho más serena, más dulce, más segura. Un agua segura para su cuerpo y para su alma. Un verdadero oasis lleno de flores, de frutas y verduras, que el mar nunca le podría dar. Pero ¡cuánta arena y cuánto polvo miserable en torno a todo eso! [...] Se levantaron y atravesaron el parque. En el atardecer tranquilo, tras del follaje esmeralda y chorreante de arena, el sol ardía como una antiquísima fogata [...] Un instante más y desaparecieron en un autobús polvoriento. (pp. 85-86)

Los dos esposos parece que no participan – si no con la visión panorámica de los espacios del lujo caprichoso de formas y perfiles humanos – en el cuadro – en todo caso marco –, y el helado es la única alternativa a su condición de personas que pasan cerca del mar, muy atraídos por esas cosas hermosas de las que forzosamente están excluidos, como ante un espejismo lujoso que desvía su mente y su paseo vano y amargo. Como el que está inmerso perennemente en la consumación y en la muerte, en ese 'polvo' y 'arena' que no se puede amar, porque es el espacio del nacimiento y de la suerte de tantos seres humanos reducidos a la mendicidad y la miseria. Lejos y cerca del mar que lo absorbe todo. Y por la otra parte, precisamente la 'arena' que lo esconde todo en la materia, esa materia impalpable producida por la degradación física – y también moral – que mezcla la vida con la muerte. Pero para resolver, al menos exteriormente, el desbarajuste y no solo el desconcierto de la contradicción permanente, la única clave viene de María, cuando expresamente revela el punto básico y absoluto de su ser doloroso, y que puede verdaderamente hacer pasar

a una buena y sólida solución toda su existencia, dándole el único sentido posible: «Le bastaba su hijo» a María, p. 86 (p. 110: «Bajo sus harapos [...] le bastaba sentir a su hijo en el vientre»). Este es el rescate de la muerte que sigue estando desesperadamente al acecho («Un instante. Un instante más y desaparecieron en un autobús polvoriento»). Una disolución nunca tan cargada de su despiadada y cínica doble verdad: es el polvo real, pero también la arena dorada, símbolo de la degradación y de la «basura», que es pobreza y enfermedad. Especialmente en la plaza, donde de nuevo se reúnen seres aparentemente humanos, y donde el viento desplaza la 'arena', en ese mismo remolino de males, malos olores, suciedad, «basura», sentido de muerte:

y entre el olor a vivanderas, transpiración y pescado rancio... los estragos producidos por la enfermedad marina. Eran raros los que, como él, conservaban un aspecto sano. Casi todos tenían la cara y el cuerpo cubiertos manchados de manchas rojizas. Otros cojeaban, escondían una mano en el bolsillo o trataban de disimular uno de los labios, que dejaban ver las encías y los dientes cariados. Sin mencionar a los ciegos y a los tuertos, con una película blanca en la pupila. O a los que perdían el pelo por mechones y mostraban llagas vivas en el cuero cabelludo. Y así, una infinidad de mutilaciones, deformaciones y otros horribles males. Y todos esos cuerpos, además, se hallaban cubiertos de miserables andrajos sin color y sin tiempo. Como simples atados de ropa sucia. Como basura humana... El sol casi se había ocultado y el olor a suciedad y pescado muerto, exhalado por la ropa de los pescadores, se había hecho más fuerte. (p. 92)

[...] la arena – que tapizaba edificios y monumentos – llovía sobre la plaza, impulsada por el viento. (p. 94)

Para tal espectáculo de enfermedades más o menos monstruosas y deformantes, solo habrá un breve intervalo de la plaza alrededor del ministro, con su falso interés y sus falsas promesas, que termina llevando a la masa reunida de los pescadores a una nueva y peor desintegración física y moral. Hasta que, terminada la falsa perorata del ministro, la plaza vuelve a tener su no-color grisáceo de pena y de muerte. Para dejar el sitio, después del payaso político, a los saltimbanquis *verdaderos*, para que todo termine en la risa que sepulta ese mundo enfermo de orolepes y de polvo:

Todo parecía gris nuevamente. Informe. Descolorido. Como después de una mascarada. De un ruidoso carnaval. Los vivaces comentarios del primer momento se iban extinguiendo. Los pescadores procedían, siempre por grupos y corrillos, por las callejuelas adyacentes a la plaza, que ahora aparecía desierta, llena de papeles, botellas rotas, excrementos, arena. La abundante orina de los viejos y los niños mojaba la calzada, como después de un incendio, y la pestilencia subía al cielo, definitivamente nublado y oscuro. Así, mientras los pescadores regresaban a sus casas, con la cabeza baja, el corazón oprimido,

las ropas hediondas y raídas como siempre, la plaza se fue llenando de nuevos ruidos, cascabeles, tambores y guirnaldas de papel. Niños mugrientos y curiosos observaban una esquina, por donde la música acudía a chorros siempre mayores. Por fin los payasos y los saltimbanquis irrumpieron bulliciosamente... (p. 99)

Es la enfermedad de la pobreza que se asemeja a una «pestilencia», conocida y desatendida, y que forma un todo con la «basura» y la 'arena' de vida afligida de muerte, de excrementos y de morbos malolientes y pútridos. En este espacio ha nacido María, que espera un niño que morirá con ella, «basura con basura», mendiga llena de miseria y de males, atropellada por un coche y arrojada de él (en un sueño terrible y casi verdadero).

Y de todos modos, esa 'arena' era también espacio de consolación, el ambiente desesperado y de muerte, pero también espacio de la liturgia de la vida de los pobres pescadores (como José en el primer capítulo mientras teje la red). Espacio áureo y pútrido, amado y odiado de una Lima de la contradicción, viva y muerta al mismo tiempo, repelente y confortable: «Hubiera querido levantarse y caminar sobre la arena tibia, como lo había hecho tantas veces». La misma choza en la que viven José y María era la expresión plástica de dicha contradicción:

Se quedó mirando el techo lleno de telarañas. Algunas vigas estaban podridas. Otras se habían arqueado. La viga central parecía intacta... Y esa mancha de humedad en la esquina nunca la había visto... Las paredes estaban sucias... No le gustaba el lavatorio oxidado y lleno de agua turbia... Ni las cucarachas en la pared. Y cuando Ezequiel le habló de casas limpias y con jardín para todos, ella se esforzó mucho en creerle. Un poco como creer al Señor de los Milagros... La humedad entraba por el vidrio roto de la ventana y lo podría todo, hasta los huesos. (p. 112)

¡Y toda esa arena que llovía del techo, penetraba entre las sábanas, y ensuciaba los alimentos y la ropa! (p. 113)

Pero incluso en este mundo bajo y humillado, Eielson no duda en encontrar un camino que dé ánimos, e intenta llevarlo todo, bajo el signo del amor a pesar de todo, a un «territorio amado»: «*los desolados desiertos de la costa peruana, de la que siempre fui tenaz enamorado*»⁹ (p. 75).

A su modo, una clave quevedesca de la pasión de la vida y de la tierra, el 'polvo enamorado', por el amor más allá del hambre, los males físicos y morales, y la muerte.

Notas

⁹ La versión española del artículo es de Coral García Rodríguez.

¹ Usamos la edición del Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988; la obra fue iniciada en la primavera de 1960, retomada en 1980, muy posiblemente, y publicada en 1988.

² Además, José posee un propio bagaje moral de realeza y dominio, como un antiguo rey-sacerdote: cfr. p. 106, donde se especifica claramente que «En su caba-

ña llena de moscas, de amor verdadero y olor a humedad, reinaban solo camisas y pantalones, zapatos rotos y redes por doquier. Reinaba José». Se trata de una realza oximórica, andrajosa y contaminada, pero también están las «redes», el cetro del trabajo y de la pesca ...

³ Hablando de esto con el mismo Eielson, le pregunté qué era y cómo era Lima, y él me contestó «una playa interminable», como una proposición del vocabulario limeño del artista.

⁴ Resulta siempre irónico el uso de la palabra «reino», como dominio de una majestad invertida.

⁵ Se habla también de «aspiradores de arena», que parecen marcar la frontera entre la «arena» y el «desierto» («Unos pasos más allá, comenzaba el desierto»); existen también «hornos» electrónicos, donde María teme acabar «junto con otros cadáveres», p. 111.

⁶ Por otra parte, así como la ciudad se defiende del polvo y de los pobres hambrientos y enfermos, Doña Paquita, madre de Roberto, está perennemente defendiendo su casa amenazada por el mismo polvo y los mismos mendigos: «Polilla y pericotes lo invadían todo [...] Doña Paquita corría de un lado a otro, defendiendo sus rosas, sus ñorbos, sus jazmines, y con una escoba echaba a los pordioseros. Pero estos volvían a entrar por debajo del cerco polvoriento, excavando la arena que, día tras día, se acumulaba alrededor de la casa», p. 67.

⁷ Todo lo que no sé, no he entendido, donde me he equivocado, encuentra su remedio en el espléndido volumen J.E. Eielson, *Ceremonia comentada 1946-2005*, *Textos sobre arte, estética y cultura*, edic. de L. Rebaza Soraluz, Lima 2010.

⁸ El océano y la 'arena' son lugares y entidades paralelas, entre otras cosas porque en el fondo marino existe la misma putridez y los mismos «escombros» que en la tierra, unida en su «vetusta» y horrible fealdad: cfr. p. 109 «Ejércitos enteros de pececillos se desplazaban entre el maderamen podrido»; «José siguió buscando entre los escombros»; hasta encontrar el precioso collar para María: «De pronto sus manos cayeron sobre un objeto luminoso hundido en la arena», es el milagro de la preciosidad en el fondo de la «putridez».

⁹ Y no falta tampoco la ceniza: «José siguió buscando entre los escombros, a través de vetustos pasadizos que se desmoronaban a su paso, como si fueran de ceniza», p. 109.

NUDOS Y LABERINTOS EN LA OBRA VISUAL Y POÉTICA DE J.E. EIELSON

Martha L. Canfield

Universidad de Florencia

Tal vez la cifra que define mejor la obra literaria y artística de Jorge Eduardo Eielson es la de la imaginación infatigable: durante toda su vida, que duró ochenta y dos intensos y productivos años, no dejó pasar un solo año sin darnos prueba de su enorme capacidad creativa, experimentando, dejando rápidamente los caminos recorridos con éxito para afrontar nuevas pruebas y nuevos desafíos, siempre con idéntico entusiasmo. En la escritura llegó a cambiar de un libro a otro, en una especie de incontenible efervescencia inventiva, mientras que en la creación artística pasó de formas que evocan laberintos multicéntricos¹, infinitamente dilatables², a laberintos compactos o nudos³, a formas nodales dilatadas y complejas⁴, y por fin a nudos simples, únicos, realizados con gran vigor, materialmente, en las telas⁵. Sin duda en Eielson conviven dos almas: una inquieta, inaferrable, fugitiva, que confía al lenguaje escrito su vocación proteica; la otra serena, vibrante, iluminada, que usa las formas plásticas para proyectar la inefable convergencia de todas las cosas en un centro trascendente y personal. Tal vez estas dos almas dependan de las dos culturas que lo formaron: la europea, que siente y asume la tentación experimental y que ha asimilado la experiencia de las segundas vanguardias, y la oriental, que ha conocido, estudiado y practicado mediante el budismo zen, sobre todo a través de las enseñanzas de su maestro Taisen Deshimaru. Allí ha podido encontrar también una relación armónica con ciertas tradiciones precolombinas del Perú, con las grandes y enigmáticas obras de las distintas culturas anteriores al Imperio Inca. Estas últimas, como se sabe muy admiradas por Eielson, fueron estudiadas por él a partir del estímulo que recibiera de José María Arguedas, profesor suyo en el liceo de Lima⁶.

En términos generales, se puede decir que entre laberintos y nudos se intuye una secreta simetría que la misma ciencia de los nudos puede volver evidente, como ocurre comparando algunas representaciones gráficas de unos y otros. O bien los mitos que los vinculan, ya a partir del elemento común, el hilo, indispensable para descubrir y para relatar el más famoso de los laberintos, el de Creta. Escribe Umberto Eco, en su novela *La isla del día antes*, que también el hombre es una máquina y que basta activar superficialmente una tuerca para hacer girar otras tuercas en su interior. A menudo las conexiones entre ciertos motivos culturales – o ‘tuercas’ del imaginario colectivo – se intuyen antes de poderlas explicar racional-



mente, y en muchos casos las explicaciones racionales no agotan la rica red de conexiones y sugerencias. Así ocurre, sin duda, con la misteriosa ecuación laberinto/nudo.

Osando dar un paso más en la percepción de estas incesantes asociaciones, podríamos reconocer, tal vez, un hilo secreto que conecta todas las cosas del mundo, tal como ocurría con la mítica cadena de oro con la que Zeus, habiendo atado el éter, podía atraer hacia sí la tierra con el mar, con todos sus habitantes y hasta con los dioses olímpicos, si lo hubiera deseado (*Iliada*, VIII, 26). Esta cadena (o cuerda, según las interpretaciones), si existiera, sería la manifestación – y de todos modos es la metáfora – de un orden en el universo que la mente humana no logra aferrar completamente. Y tampoco podría: es claro que una mente capaz de comprender la unidad del todo sería tan incomprensible para las otras mentes cuanto lo es la unidad misma, porque se habría transformado en logos, o espíritu, y por tanto ya no sería la misma. En el cuento *La escritura del dios*, de Jorge Luis Borges, el mago Tzinacán logra ‘ver el universo’, o dicho de otro modo, logra captar la unidad o la lógica del universo; sin embargo, inmediatamente, renuncia al poder que ese conocimiento puede proporcionarle, simplemente porque el ejercicio del poder es el resultado de un vínculo con el mismo yo que el conocimiento adquirido acaba de aniquilar: «Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad», concluye Tzinacán⁷. En la literatura contemporánea, en efecto, uno de los autores más obsesionados por la búsqueda de un orden secreto en el desorden aparente del mundo – mundo caótico o ‘laberíntico’ – es precisamente Borges, quien cada vez que relata experiencias de acercamiento a la unión mística y a la comprensión del misterio del universo las relativiza con la ironía y lleva a sus personajes hacia las zonas de confín de la indiferencia, del escepticismo o la locura⁸.

Sin embargo, aunque no llegue a identificarse con el logos, la mente humana puede percibir los indicios de la unidad. Éstos aparecen, por ejemplo, en las imágenes de los mitos o en los mitemas, así como en las fórmulas paradójicas de la ciencia con que, en ciertas ocasiones, los científicos tratan de obtener fórmulas fulgurantes que sirvan para comunicar de manera simple e inmediata lo que a ellos les ha costado largo estudio e innumerables fatigas. La cadena o cuerda de Zeus, que permite amarrar y *anudar* todo el universo, volviéndose metáfora del mismo principio de unidad, nos recuerda que el nudo – símbolo privilegiado, además de ser la más antigua y primitiva de las técnicas inventadas en la historia de la humanidad – se puede encontrar tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. Las órbitas de los planetas, que circulan oscilando alrededor de un centro, describen nudos que se entrelazan, y el ADN es un nudo revelado por el ultramicroscopio, de estructura simple o entrelazada⁹. Mito y ciencia se unen y el nudo aparece tanto en ésta como en aquélla. En la teoría de las ‘supercuerdas’, que trata de unificar la relatividad con la mecánica cuántica, los monopolos en el principio de las cuerdas son nudos microscópicos generados por los campos de Higgs, y las mismas su-

percuernas están entrelazadas y forman nudos. «Se podría sostener – dice Conty – que la teoría de los cuantos favorece el abandono de la geometría pero, curiosamente, resurge la teoría de los nudos: las matemáticas utilizadas en la mecánica cuántica resultan ser las mismas que se adoptan en la teoría de los nudos»¹⁰. El nudo se vuelve una abstracción, un denominador común que vincula la estructura de la materia con la del espacio, lo visible con lo invisible, y los distintos mundos entre sí. No nos sorprende que los nudos de Eielson, pintados o realizados en tela, objetos estéticos vibrantes de sugestión simbólica, hayan sido usados varias veces para ilustrar libros de física o de matemáticas¹¹.

El acercamiento estructuralista al mito, además, ha contribuido a definir el mecanismo lógico de desarrollo y de expansión de los mitos. Recordemos que el descubrimiento principal de Lévi-Strauss fue lo que él llamó ‘invariación’, o presencia constante de un elemento ‘invariante’. Estudiando la forma mitológica, descubrió que cada mito representa una transformación de otro mito, por lo cual finalmente todos resultan conectados de algún modo. Patrick Conty ha estudiado los paralelismos y las inversiones entre los mitos de Teseo y Eneas (el viaje al mundo de los muertos), entre la toma de Troya y la lucha con el Minotauro, etc. La invariación es la esencia, «la comprensión primitiva de una estructura global de significado». El sentido último al que nos conduce el mito es el espíritu o el verbo, pero tal sentido resulta análogo al del espacio – o vacío – y se lo descubre en el espacio entre las palabras o los enunciados del mito, entre los mitos, e infinitamente más allá de sí mismos.

De este modo, el laberinto representa el espacio en cuanto origen, pero también en cuanto envoltura de todas las cosas y como elemento intermedio entre las cosas. Visto así, el hilo de Ariadna – como la cadena de Zeus – permite que se le dé una dirección, aferrarlo y aferrar las cosas del mundo en él contenidas. El símbolo del laberinto corresponde a una experiencia de las cosas, y el símbolo en este caso puede suplir un determinado lenguaje, en todo caso indispensable para comunicar, sin peligro de malentendidos, estas experiencias extremas del espacio infinito y del vacío. Para entender lo invisible se necesita lo visible y viceversa.

Una función del mito es precisamente la de volver concreto lo invisible y prolongar lo concreto en el reino de lo invisible. En el mito órfico en el que se alude a la cuerda de Zeus, se cuenta que después de haber ordenado todas las cosas, el padre de los dioses consultó a la noche: «¿Cómo es posible unir y al mismo tiempo dividir las cosas?», preguntó. Y se le aconsejó que envolviera todo el éter que rodea el mundo y que lo atara con una cuerda de oro. La cuerda que ‘ata’ todo, y por consiguiente ‘vincula’ todo, encarna visiblemente la manera en que las cosas están asociadas mediante el logos. La cuerda de Zeus es al logos lo que el hilo de Ariadna es al conocimiento del propio destino, es este último representado emblemáticamente en el sendero que, en medio de una confusa y caótica apariencia, conduce hacia el centro donde se produce el evento (iluminación, lucha con el monstruo, u otras cosas). La cuerda que rodea el éter se fija median-

te un nudo; el nudo que se aprieta o que se afloja forma un laberinto. La relación matemática entre los varios tipos de nudos y estructuras laberínticas ya ha sido estudiada y definida: los nudos pueden tener más o menos enlaces, en cantidad par o impar; el laberinto en espiral se construye con siete enlaces, el *quipu* o nudo inca con cuatro. El nudo de la corbata es la simplificación del que crea el laberinto.

Tanto en Egipto como en Creta, el nudo es un símbolo sumamente importante, de carácter sagrado. En Creta las sacerdotisas se hacían nudos con las telas de sus vestidos, sobre los hombros, o bien con los cabellos en la nuca, tal vez por influencia del nudo de Isis. Se ha dicho que el nudo cretense puede ser camuflado en *labrys*, el hacha de dos filos que simboliza el ‘laberinto’, teniendo en cuenta que las dos palabras tienen el mismo étimo, y que el modo de dibujar los símbolos alude tal vez a una transformación o a un deslizamiento de significados y a una conexión entre nudos y laberintos¹². El hacha de dos filos, por otra parte, sugiere las líneas que diseñan la imagen frontal de la cabeza del toro, con sus cuernos – imagen que evoca al primer habitante del laberinto – y también la cabeza de las sacerdotisas con los brazos levantados, reiteradamente representadas en el arte cretense, evocadoras de la diosa o ‘Señora del laberinto’, antepasada de Ariadna¹³. Existe además una relación directa entre el camino del laberinto y el nudo que se estrecha¹⁴ por lo que este último puede representar el laberinto: la sugestión está en la base de algunos frescos greco-romanos que figuran una especie de dédalo creado a partir de un nudo cuyos enlaces se retuercen hasta crear una cruz gamada¹⁵. En realidad, todas las formas para invertir o recorrer un nudo representan distintos caminos para crear un centro, o para llegar a él, y por tanto para transformar al hombre. El laberinto acoge la estructura del nudo y hasta el movimiento con el que éste se aprieta o se afloja, una especie de ‘respiración’ del nudo, como en un universo en alternadas contracciones y dilataciones.

Por lo que se refiere al conjunto de los mitos en el mundo, según el descubrimiento de Lévi-Strauss, éstos pueden verse como un sistema de cuerdas: cuando un mito evoluciona y se transforma, otro mito de otra cultura diferente y de un sistema diferente se modifica de manera complementaria, como si todos los mitos estuvieran interconectados en un misterioso sistema de cuerdas o de poleas y vivieran como un ‘conjunto ininterrumpido’ en una simetría global¹⁶. Este fenómeno es análogo al de la experiencia física de Einstein-Podolski-Rosen, que Zukav definió como «la caja de Pandora de la física moderna»: si se divide una partícula en dos y se desvía una de las partes, por ejemplo con un imán, se descubre que la otra sub-partícula también se desvía, como si estuvieran comunicadas telepáticamente. Esta experiencia conduce al teorema de Bell, según el cual «las partes divididas están unidas de manera íntima e inmediata» y por lo mismo el principio de las causas locales es incompatible con la teoría cuántica. H. Stapp, que considera el teorema de Bell como el descubrimiento más radical de la ciencia, deduce que los fenómenos cuánticos ponen en evidencia el hecho de que la información se propaga de una manera

distinta a lo que sostienen las ideas clásicas y a una velocidad superior a la de la luz. «Todo lo que se conoce sobre la naturaleza», concluye Stapp, «concuera con la idea según la cual el proceso natural básico está afuera del espacio-tiempo [...] pero produce eventos que pueden ser localizados en el espacio-tiempo»¹⁷.

Lo que más sorprende en la obra de Eielson es cómo, más allá de la intensa indagación formal y de las consiguientes variaciones de su lenguaje, especialmente el poético, se puede reconocer una línea única que conduce desde su lenguaje juvenil, más barroco y 'laberíntico', hacia las escuetas y luminosas fórmulas, ejemplos de síntesis y densidad simbólica, de sus composiciones más maduras. En todo este complejo itinerario parecería que el estímulo fuera producido sustancialmente por la esperanza de hallar un centro – o 'puerta' providencial – en cuyo descubrimiento los conceptos de laberinto y de nudo se reunirían, iluminándose respectivamente. En el poema *Último reino*, escrito cuando el poeta tenía poco más de veinte años, se da una celebración de lo caótico, como manifestación de la energía vital, y una orgullosa reivindicación del 'desconocimiento', como forma de simple adhesión a la vida, aunque no completamente 'inocente': en efecto, dice allí que «El sol del caos es grato a la serpiente y al poeta». Mundo y vida se confunden en una incierta nube de humo, en la que el humo tiene la función de volver ambiguo y vago el itinerario justo, o providencial, tal como las vueltas del laberinto, en cuyo fin, o en cuyo centro, habrá de encontrarse la 'puerta' de la revelación. Los últimos versos de la composición dicen así:

[...] Yo quisiera que así fuera
 La alta puerta que me aguarda tras el humo
 De mi vida, como una grave dalia en pedestal
 De piedra, o un esqueleto deslumbrado.¹⁸

La puerta que aguarda es, naturalmente, la puerta de la Muerte, pero es también el umbral de la revelación, que se halla detrás del «humo de la vida». Según una famosa imagen de Calderón de la Barca, que Eielson pudo haber guardado en su memoria, «el laberinto es humo», que se ha ido dilatando alrededor del fuego central, que es el Minotauro¹⁹.

La indagación existencial como sendero que se 'desata' o, mejor aún, que se 'retuerce', indiferenciado en el espacio laberíntico, vuelve a ser propuesta por nuestro autor, muy claramente, en otra composición, esta vez de la serie *Mutatis mutandis* (Roma 1954), en la cual itinerario y sendero constituyen una unidad dinámica, «en marcha», iluminante y gozosa, porque ella es la vida («diamantes», «electricidad que canta»), aunque siga latente y vibrante la nostalgia de 'otra cosa', de un corazón excluido y, no obstante, siempre «en busca / de esplendores que no llegan»:

oh laberinto
 diamantes en marcha

electricidad que canta
 en sus altos divinos cilindros
 qué lejos ya mi corazón
 mis intestinos y mi voz todo
 misteriosamente dispuesto en cúpulas
 iguales como las estaciones
 o el manto de las horas
 todo en busca
 de esplendores que no llegan
 de evaporados mundos
 de lejanas y altas velocidades
 que no perdonan²⁰

A medida que el lenguaje de Eielson se adelgaza y se concentra, va dejando las perifrasis barrocas y va asumiendo el ritmo fulgurante y el léxico escueto de su poesía más madura. Las líneas de su discurso poético, al volverse más límpidas, encuentran el modo de poner en evidencia los propios giros y torsiones, los propios ‘anudamientos’. El sistema es claro, pero al mismo tiempo descaradamente simbólico, y por tanto irónico, pero más a menudo ligero, lúdico, sonriente. Las remisiones entre la poesía ‘escrita’ y la ‘no escrita’ son constantes, y si por un lado el artista crea «esculturas subterráneas» que en realidad son textos escritos, por otra el escritor hace poemas que se proponen como «esculturas de palabras»²¹. Pero, sobre todo, mientras descubre que las telas o los indumentos, en vez de pintarlos o desgarrarlos, puede ‘anudarlos’ [figg. 4 e 5], crea también torsiones y nudos en el discurso poético. Así, en muchos textos, vuelve al final sobre las palabras del comienzo; o dispone los sintagmas en un orden que luego va prolijamente modificando de un verso a otro; o crea remisiones fónicas, o sintácticas, mediante la reiteración de sonidos o de palabras que sugieren verdaderos anudamientos verbales. En una poesía de *Tema y variaciones* (1950), las palabras de los dos primeros versos («el vaso de agua en mis manos / y tú en mis labios») van cambiando de posición en las cinco estrofas sucesivas hasta que encuentran el orden deseado, última vuelta del nudo lexical en donde se alcanza finalmente la satisfacción («mis labios en el vaso de agua / y mis manos en ti»²²). En *Campidoglio*, en cambio, empieza con la afirmación «usted no sabe cuánto pesa / un corazón solitario», para concluir con una reiteración semántica, anudando el final al inicio del texto mediante el verso «el peso de un corazón solitario»²³. Una imagen especular de palabras que sugiere asimismo el movimiento en círculos concéntricos del agua, se ve en *Inventario*:

astros de diamante
 cielo despejado
 árboles sin hojas
 muro de cemento
 puerta de hierro
 mesa de madera

vaso de cristal
 humo de tabaco
 taza de café
 hoja de papel

torre de palabras

hoja de papel
 taza de café
 humo de tabaco
 vaso de cristal
 mesa de madera
 puerta de hierro
 muro de cemento
 árboles sin hojas
 cielo despejado
 astros de diamante²⁴

Pero donde el recorrido laberíntico resulta más definitivamente elaborado es, sin duda, en el largo poema en catorce estaciones, *Noche oscura del cuerpo*, resultado de una compleja y laboriosa construcción, a partir de la primera escritura en 1955 hasta la versión definitiva de 1989²⁵. En esta obra, que constituye uno de los momentos más altos de la lírica eielsoniana, todos los simbolismos conectados con el laberinto, introyectados y referidos al cuerpo, se reúnen en una red de extraordinaria coherencia²⁶, de modo que el orden secreto surge del desorden aparente para revelar un centro que deviene el lugar de la epifanía, en el cual las estrellas («estrellas como nudos», dice en otra parte el poeta) reflejan el laberinto, a la vez que liberan de él. Leyendo los poemas en orden a partir del primero – aunque también sea posible leer cada uno aisladamente – se alcanza el centro del conjunto cuando se llega al séptimo, y allí tenemos la confirmación de la progresión efectuada a través del laberinto de tejidos, órganos, arterias del propio cuerpo. La pesquisa tiene que pasar necesariamente por allí, porque en el cuerpo está encerrado, de un modo u otro, el secreto de la vida. El hilo de Ariadna se define aquí un «hilo ciego», tal vez, precisamente, porque no mira hacia afuera, tal vez porque el viaje se debe cumplir, casi como en un círculo vicioso, en el espacio agorafóbico del *Selbst*²⁷. Sin embargo, el centro existe y es posible alcanzarlo; si se llega a él y se descubre la luz, la revelación se produce asociada a la carne del propio cuerpo, pero también, sobre todo, a la inesperada revelación: en ese centro se divisa una muchacha adormecida, imagen arquetípica del Alma, en términos cristianos, o de la Psique antes de la individuación, en términos jungianos. La joven es el objeto secreto de la búsqueda, la finalidad del viaje, la manifestación epifánica: para que no quepan dudas al respecto, aparece señalada con una flecha de oro. Por la importancia absoluta del contexto, transcribo por completo el séptimo poema, intitulado *Cuerpo secreto*:

Levanto una mano
 A la altura del ombligo y con la otra
 Sostengo el hilo ciego que me lleva
 Hacia mí mismo. Penetro en corredores tiernos
 Me estrello contra bilis nervios excrementos
 Humores negros ante puertas escarlata
 Caigo me levanto vuelvo a caer
 Me levanto y caigo nuevamente
 Ante un muro de latidos
 Todo está lleno de luces el laberinto
 Es una construcción de carne y hueso
 Un animal amurallado bajo el cielo
 En cuyo vientre duerme una muchacha
 Con una flecha de oro
 En el ombligo²⁸

En las composiciones sucesivas se tiene la impresión de que el yo poético quiere volver a retratarse a sí mismo a partir de la nueva verdad adquirida, y así siguen las referencias a la especie – de pertenencia y de extrañamiento al mismo tiempo – a los condicionamientos sociales, a las prendas de vestir y a su función de enmascaramiento, a la conciencia del tiempo y por tanto de la fugacidad y de lo efímero y, naturalmente, a la función de la creación poética y de la escritura. La paráfrasis, casi inversión, del título de San Juan de la Cruz elegida por Eielson para esta obra, transformando la mística *Noche oscura del alma* en *Noche oscura del cuerpo*, resulta notablemente iluminada en esta segunda parte por el recuerdo de la experiencia llevada a cabo bajo la guía de Taisen Deshimaru. El redescubrimiento del *Tao* (del inefable *Tao* y de la armonía con el constante devenir en él implícito) es imposible sin una transformación completa. Por consiguiente el zen estudia – y enseña – cómo llegar al *satori*, o sea al explosivo encuentro con la realidad oculta y perdida dentro de nosotros: todo el viaje de Eielson puede ser leído a la luz de esta revelación. Y cuando se llega al último poema, *Último cuerpo*, y se descubre que la revelación puede ocurrir cada día, en cualquier parte, y sobre todo en la simple y magnífica aceptación de todos los rostros de la realidad, aún los más humildes, se entiende que la paráfrasis de San Juan de la Cruz no es transgresiva, no es una refutación. Para el místico español la «noche oscura de los sentidos» que da paz a la casa de la carne es un válido inicio, pero la verdadera noche oscura es la del espíritu, cuando el sujeto, dejando tras de sí todo, y sobre todo a sí mismo, busca la luz de Dios en el vacío. En esta exaltación del vacío y en esta negación del yo, es San Juan, entre todos los místicos occidentales, el que está más cerca del espíritu del budismo zen²⁹. En la última composición del gran poema eielsoniano vibra el sentimiento de la escuela de Hui Neng, para quien la disciplina zen consiste en tratar de realizar la integridad y unidad de la iluminación en todos nuestros actos, aun en aquellos que consideramos más exteriores, comunes o fútiles. Para Hui Neng, que daba poca importancia a la ‘meditación’ como aislamiento y como pasividad, «las actividades y los intereses exteriores no

deben considerarse obstáculos; al contrario, el zen se manifiesta en ellos como en cualquier otra cosa, incluso en el comer, el dormir o las más humildes funciones materiales»³⁰. Eielson se atreve incluso a focalizar en la defecación el momento de purificación y liberación del cuerpo, ‘último cuerpo’ en el sentido de ínfimo o superfluo, que activa la visión de una memoria iluminadora: el tiempo se suspende, la infancia y su música, su ritmo, regresan, el suelo se une con el cielo, la materia vil se transforma en materia preciosa:

Quando el momento llega y llega
 Cada día el momento de sentarse humildemente
 A defecar y una parte inútil de nosotros
 Vuelve a la tierra
 Todo parece más sencillo y más cercano
 Y hasta la misma luz de la luna
 Es un anillo de oro
 Que atraviesa el comedor y la cocina
 Las estrellas se reúnen en el vientre
 Y ya no duelen sino brillan simplemente
 Los intestinos vuelven al abismo azul
 En donde yacen los caballos
 Y el tambor de nuestra infancia³¹

La clave de interpretación de esta ‘epifanía de lo cotidiano’ está muy probablemente en la función atribuida a las estrellas, las cuales, efectivamente, «se reúnen en el vientre»: su presencia certifica que el abismo celeste y el abismo terrestre se juntan en una *coincidentia oppositorum* reveladora de la armonía absoluta. Las «estrellas», consideradas «nudos» en la obra plástica de Eielson, cumplen aquí esa función de enlazamiento, reunión y armonía, que a través de las múltiples manifestaciones artísticas y literarias del autor habíamos visto confiadas, precisamente, al nudo.

El nudo de Eielson, representación compacta del laberinto, configura un centro que se contrae y se dilata alternativamente; o, si se prefiere, un corazón que entre sístole y diástole va dejando sentir la respiración del laberinto: Laberinto-Mundo, Laberinto-Vida, Laberinto-*Selbst*. Ese nudo constituye asimismo el lugar de fusión entre sus varios códigos expresivos, de la pintura a las instalaciones [fig. 6], a las esculturas en tela, a la poesía, a la narrativa, al teatro, y por tanto entre las dos vastas áreas en las que se desarrolla su pesquisa material y metafísica. De ello queda testimonio, no sólo en los textos poéticos analizados, sino también en dos cuadros que llevan los emblemáticos títulos de *Nudos como estrellas* y *Estrellas como nudos*.

Así, como se vio en la obra poética estudiada, el nudo liga el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con las vísceras. Del antiguo *quipu* inca, tantas veces recreado por Eielson, pueden colgar nudos de materia luminosa, o sea «nudos como estrellas», o bien simples cuerpos de luz, y por tanto «estrellas como nudos». El nudo se revela entonces el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país de origen y su presente histórico y artístico. En el laberinto del tiempo, el sendero que lleva desde

el antiguo mundo peruano al europeo de hoy se cierra en la obra de Eielson con un nudo estrecho, imagen condensada de energía milenaria y de potencialidad creativa que no se agota jamás.

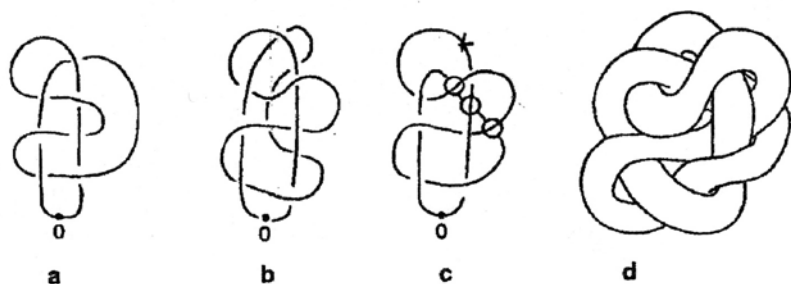


Fig. 1. El camino del laberinto representa el nudo que se aprieta (a), (b) y (c): el nudo se aprieta gradualmente y aparecen dos nuevos enlaces (d): el nudo apretado. Imagen provista por el autor.



Fig. 2. J.E. Eielson, *Nudo*, 1985, diam. cm. 95, madera pintada. Archivo Centro Eielson.

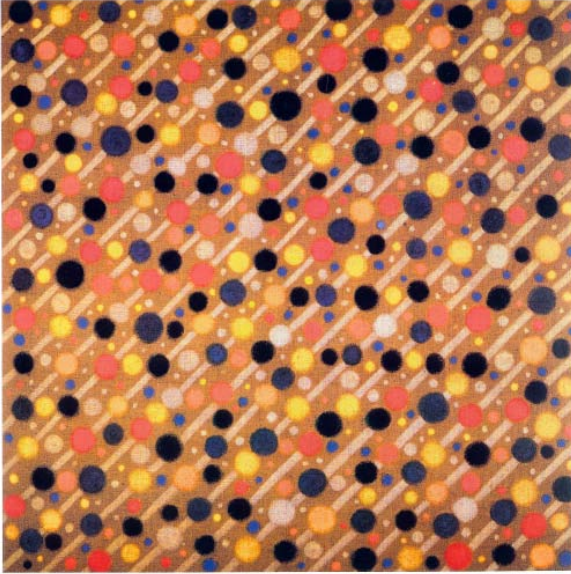


Fig. 3. J.E. Eielson, *Nudos como estrellas / Estrellas como nudos*, 1990. Colección privada.



Fig. 4. J.E. Eielson, *Disco solar*, 1994. Colección privada.



Fig. 5. J.E. Eielson, *Código sobre el vuelo de los pájaros y los anudamientos de Leonardo*, 1993. Colección privada.



Fig. 6. J.E. Eielson, *Dormir es una obra maestra*, 1978, performance, Lima.

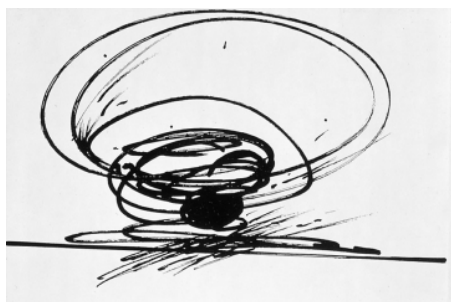


Fig. 7. J.E. Eielson, *Bozzetto di nodo*, 1985, tinta sobre papel. Colección privada.

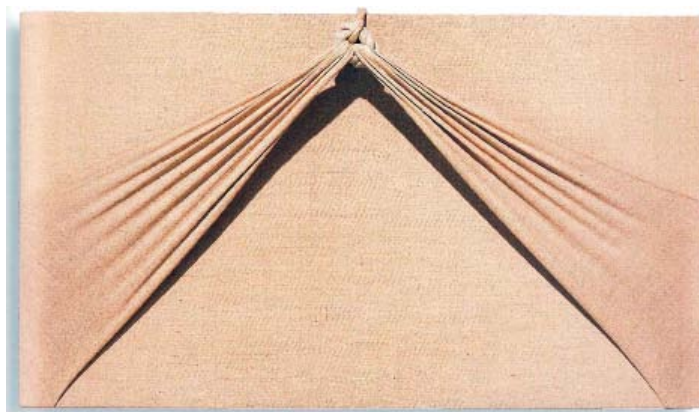


Fig. 8. J.E. Eielson, *Quipus 39 B*, 1998, tela sobre madera. Colección privada.

Notas

¹ Sobre el concepto de 'laberinto multicéntrico', véase P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese 1984, pp. 24-31. En la obra de Eielson resultan ejemplos eficaces los cuadros *Manos que tocan el firmamento*, de 1988, y *Nudos como estrellas*, de 1990, en el catálogo *Jorge Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, edición de P. Restany, A. Tagliaferri, A. D'Aquino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1993, pp. 56-57; y también en *NU/DO homenaje a j.e. eielson*, edición de J.I. Padilla, con la colaboración de C. Estela, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002 (v. la sección *Obra visual*, s/n).

² Véase el cuadro *Esta tela es un fragmento del universo*, de 1988, en *Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, cit., p. 58.

³ Véase *Nudo*, de 1985, en *ivi*, p. 16.; y en *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, edición de M. Canfield, Gli Ori, Pistoia 2008, p. 64.

⁴ Véase *Proliferación*, en *Eielson* (catálogo), Elleni, Bergamo 1995, p. 45; y *Proliferazione* en *Jorge Eielson: arte come nodo ...*, cit., p. 72.

⁵ Tal vez los mejores ejemplos son aquellos en los que el nudo aparece en el vértice inferior de un círculo, en el cual la tela ha sido prodigiosamente templada y anudada, por ejemplo en *Disco lunar* y *Disco terrestre*, ambos de 1993 (en *Jorge Eielson: il*

linguaggio magico..., cit., p. 49, p. 52); o bien toda la serie de esculturas en tela que, con el título *Código sobre el vuelo de los pájaros y los anudamientos de Leonardo*, fue presentada en Milán en 1993, como un homenaje a Leonardo de Vinci (ivi, p. 62).

⁶ En distintas conversaciones con Eielson, algunas de las cuales han sido grabadas y publicadas, él se ha referido a su importante relación con Arguedas: véase *Conversación con J.E. Eielson*, «Gradiva» (Bogotá), IV, 9, octubre de 1990, pp. 30-36; *El diálogo infinito*, Colección Poesía y Poética, México 1995, p. 9; y en el vol. del mismo título, *El diálogo infinito*, edición ampliada, Biblioteca Sibila, Sevilla 2011, p. 45. Es importante subrayar, sin embargo, que el interés de Arguedas se dirigía sobre todo al arte popular de los Andes y a sus valores y características actuales, o sea más al presente que al pasado andino.

⁷ J.L. Borges, *La escritura del dios*, en Id., *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1996²⁵, p. 123.

⁸ Véanse las notas y las conclusiones de T. Scarano en la edición italiana a cargo suyo: J.L. Borges, *L'Aleph*, Adelphi, Milano 1999², y en especial los comentarios a los relatos *L'Aleph*, *Lo zahir* e *La scrittura del dio*, pp. 169-171.

⁹ Nos recuerda Patrick Conty que la filástica del ADN muy a menudo se presenta anudada: «cuando sus extremidades están unidas, la estructura en doble hélice del ADN forma un nudo, simple si el número de las torsiones es par, y entrelazado (nudo toro) si es impar»: he traducido de P. Conty, *Labirinti*, Piemme, Asti 1997, p. 114.

¹⁰ Ivi, p. 115.

¹¹ Véase L. Boi, *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*, prólogo de René Thom, Springer, Berlin 1995: en la tapa, *Disco terrestre* de Eielson (gran nudo en tela verde). Asimismo el cuadro *Aldebarán*, que representa la homónima constelación, en la cual cada cuerpo celeste es también un nudo, aparece como ilustración de tapa de *Science et philosophie de la nature. Un nouveau dialogue*, a cargo de L. Boi, Peter Lang Publishing, Frankfurt 2000.

¹² P. Conty, *Labirinti*, cit., p. 98.

¹³ K. Kerényi, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino 1983, pp. 142-162; y *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992, pp. 102-130; trad. es. *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Editorial Herder, Barcelona 2011.

¹⁴ Con numerosos dibujos gráficos, la relación fue demostrada por Patrick Conty, cit., pp. 146-165.

¹⁵ Ivi, p. 152.

¹⁶ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu* (1971); trad. es. de Martí Soler, *El hombre desnudo*, Siglo XXI, México D.F. 2001, v. en particular el cap. *El mito único*, pp. 506-563.

¹⁷ H. Stapp, citado por G. Zukav, *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics* (1979); trad. es. *La danza de los maestros de Wu Li*, Gaia, Madrid 2006³.

¹⁸ Cfr. J.E. Eielson, *Poesía escrita*, Norma, Bogotá 1998; *Poesía scritta* (1993), Le Lettere, Firenze 2008²; y *Poeta en Roma*, Visor, Madrid 2009. De ahora en adelante estas tres ediciones (las tres realizadas bajo mi cuidado) serán indicadas con las respectivas siglas PE, PS e PR, seguidas por el número de página. La composición *Último reino*, del poemario *Reinos* (1944) se encuentra en PE 67 y en PS 34-35.

¹⁹ «Adonde voraz y ciego / Es el Minotauro el fuego / Y es el laberinto el humo»: los versos de Calderón de la Barca son citados por el poeta peruano César Moro en un poema de *La tortuga ecuestre*, poemario escrito entre 1938 y 1939 y publicado póstumo en 1957. Se excluye por lo tanto que Eielson lo conociera; pero no sería ésta la única coincidencia entre los compatriotas, por otra parte tan distintos. La obra completa de Moro se encuentra publicada en la Colección Archivos, n. 59, a cargo de A. Coyné y J. Ortega. Otras ediciones de su obra poética son: *Viaje hacia la noche*, preparada por J. Ortega (incluye *La tortuga ecuestre* y una breve antología de otros textos), Signos, Madrid 1999; *Prestigio del amor*, selección, traducción y prólogo de R. Silva-Santisteban (amplia antología de la obra plástica y literaria de Moro), Pon-

tífica Universidad Católica del Perú, Lima 2002; *La tortuga ecuestre. Y otros poemas en español*, edición de A. Ferrari, con un epílogo de A. Coyné, Biblioteca Nueva, Madrid 2002; y *Amour à Moro*, edición de C. Estela y J.I. Padilla (recoge ensayos sobre Moro, *Los anteojos de azufre* y antología), Embajada de España en Perú / Centro Cultural de España, Lima 2003.

²⁰ Cfr. PE 207; PS 100-101; e PR 85.

²¹ Cfr. *Esculturas subterráneas* (1966-1968), en PE 323-330; y *Escultura de palabras para una plaza de Roma*, en *Habitación en Roma* (1952), PE 198-201 y PR 78-81; también en *Habitación en Roma*, Lustra editores, Lima 2008 (de ahora en adelante indicada como HER); y además en trad. it. de M. Canfield, *Di stanza a Roma*, Colección "Doppiofondo", Ponte Sisto, Roma 2007 (de ahora en adelante indicada como DSR), pp. 102-107.

²² Cfr. PE 134; e PS 60-61.

²³ *Campidoglio* si può leggere in PE 177, in PS 98-99, in DSR 60-61, in HER 41, e in PR 53-54.

²⁴ Cfr. PE 135; e PS 62-63.

²⁵ Cfr. *Noche oscura del cuerpo*, Jaime Campodónico Editor, Lima 1989; la versión definitiva se puede leer también en PS 106-133 (en mi prefacio explico las vicisitudes editoriales del poemario, pp. 9-10), en PE 215-230, y en PR 105-122.

²⁶ He analizado esta red simbólica en *Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di Jorge Eduardo Eielson*, «Klaros. Quaderni di Psicologia Analitica» (Firenze), V, 2, dic. 1992, pp. 234-261; más tarde publicado en español, *Largo viaje del cuerpo hacia la luz*, en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, edición de M. Canfield, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2002, pp. 97-126.

²⁷ Prefiero el término original usado por Jung, en vez de su traducción inglesa *Self*, o la latina *Ipse*. Existe también la versión española *Sí-mismo*: véase A. Ortiz-Osés, *C.G. Jung: Arquetipos y sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao 1988, p. 111.

²⁸ Cfr. PE 222, PS 118-119, PR 101.

²⁹ T. Merton, *Mystics and Zen Masters* (1967); trad. es. *Místicos y maestros zen*, Lumen, Barcelona 2001, pp. 28-29.

³⁰ *Ivi*, p. 41.

³¹ J.E. Eielson, *Último cuerpo*, en Id., *Noche oscura del cuerpo*, PE 230, PS 132-133, PR 108.

III

Dos escritores frente a frente

TRABAJAR LA PALABRA, TRABAJAR EL ESPACIO:
NOTAS SOBRE J.E. EIELSON Y MARIO VARGAS LLOSA*

Daniela Marcheschi
Universidad de Perugia

1. Desde el prejuicio del presunto centralismo europeo y norteamericano, se esfuman a veces la riqueza y los significados de experiencias culturales de otros países: por ejemplo los países sudamericanos, a los que estamos acostumbrados a mirar como a objetos folclóricos, como exotismos a los que les basta poseer un aura de reclamo primitivo.

Esto es lo que parece que sucede también en el caso de personalidades conocidas y apreciadas a nivel internacional, como el escritor Mario Vargas Llosa (1936-) y el artista Jorge Eduardo Eielson (1924-2006).

Incluso el hecho de unir a ambos peruanos podría casi parecer algo arbitrario o una simplificación; pero en realidad la distancia entre un artista capaz de sugestivas estilizaciones con sus nudos, los discos lunares, etc., como Eielson, y un autor ubérrimo, dinámico, y diríamos de sólida y fecunda imaginación como Vargas Llosa, es menor de lo que se pueda pensar en un primer momento. Confrontar en tensión analógica a estas dos figuras, sus criterios operativos, sus direcciones de su trabajo, permite extraer una serie de observaciones y reflexiones críticas que, a nuestro entender, resultan fecundas.

2. Jorge Eielson ha sido un artista poliédrico, autor de *performances*, instalaciones, pinturas, esculturas, ensamblajes, obras narrativas (como *El cuerpo de Giulia-no*¹), poemas en prosa, poesía, hasta el punto de que se definía y consideraba un ‘trabajador’ de la palabra, un ‘trabajador’ de la imagen, del color, del espacio, etc.

Solo en un mundo de divisiones especialísticas artificiales – desde un punto de vista antropológico la cultura es, sin embargo, un todo sistemático, interrelacionado – se puede pensar que la escritura y la pintura son la alteridad una para la otra. En Fedro (§ LX), Sócrates observaba que la escritura es parecida a la pintura, mientras el discurso vivo y animado es otra cosa llena de valores y dinámicamente relacionada con la búsqueda de la verdad. Las ciencias neurofisiológicas y ciertos estudios de semántica – por ejemplo los de Alfred Kallir – subrayan o han subrayado cómo los signos escritos y los sonidos son coevos en la articulación compleja, llevada a cabo por el hombre, de sus múltiples valores simbólicos e icónicos².

Por consiguiente, teniendo presente la observación de Sócrates, podemos comprender profundamente *Poesía escrita*³ u otras composiciones de Eielson como las recogidas en *Sin título*⁴, donde el artista-poeta expresa una idea de



poesía entendida como ‘escultura de palabras’. Se trata, en efecto, de obras ‘sin título’, pero solamente en el sentido de que el título se convierte en integrante de los textos, en uno de los versos de la composición, la batuta inicial que determina, dirige los significados, el resto que se desarrollará después: «**Como toda persona educada** / Me lavo la cara y los dientes»⁵, etc.

Se recupera un procedimiento típico de la *Alegría* de Giuseppe Ungaretti, al que Eielson conocía y al que ha dedicado el poema *Valle Giulia*⁶. En concreto piénsese en la composición ungarettiana *Soy una criatura*; pero el artista-poeta peruano usa tal método para crear un cuerpo semántico compacto, para establecer una fuerte analogía estructural con la música: por ejemplo, con un género como la tocata. Por el contrario, semejante uso le servía al innovador Ungaretti para crear las arquitecturas de la memorabilidad de sus textos poéticos⁷.

Los versos de los poemas de Eielson han sido creados tanto para la vista, para ser vistos en su propia forma, como para el oído, para ser escuchados en su sonido: forman diseños piramidales, con secciones en forma de trapecio – auténticas «Clépsidras»⁸ –, pero siguiendo la tradición de la poesía figurada de ascendencia alquímica y barroca, más que la de los *caligramas* de Apollinaire. Semejantes estructuras a rombo, auténticas pirámides hispanoamericanas, son las arquitectónicas, fundacionales y típicas también de la construcción de las murallas, de los muros: remiten al *poiein* greco, al *hacer poesía* que significa precisamente «construir el muro, como hace el peón»⁹. Las frecuentes repeticiones, los paralelismos o las anáforas – como ya en *Tema y Variaciones* de 1950 – articulan, por tanto, figuras del género mencionado:

Hay gente que no ama la gente,

Porque es diferente

Porque se viste de flores [...].¹⁰

La lengua de Eielson es clara, comunicativa. Los objetos se presentan en su estancia, hasta el punto de que sorprende la escasa frecuencia de las metáforas, de las que Eielson parece haberse liberado poco a poco. A través de los objetos se ven mejor las cosas: cada una ilumina a la otra de belleza, como resulta en *Contemplo la basura* y en *Nudos*¹¹. Aquí hay letanías que remiten a los modos de Caproni, pero tales series pretenden establecer la circularidad entre palabras y cosas, palabras *como* cosas, cosas *como* palabras:

Nudos que son nubes

Que son agua

Que son mares

Que son nubes;

Indecibles nudos

De palabras

Que son nudos y de nudos

Que son palabras.

Y de ahí surgen estructuras quiásticas que dan lugar a continuas «variaciones»; el sonido («Nudos que son nubes» etc.) sugiere otros sonidos-palabras, amplifica los campos semánticos. Amplía la imaginación, el pensamiento que entrevé perspectivas nuevas. Abre la realidad a la realidad, dice cosas de cosas, materia de materia.

En otra ocasión, Eielson escribe:

Los libros que prefiero no son de papel

Sino de yerba de madera
De alabastro de misteriosas materias
[...]
Antiguos libros de piedra
Grabados por la sangre y el sollozo
Escritos por la lluvia
Y por los siglos que ya nadie lee
Ni conoce.¹²

La materia se sedimenta en el tiempo y de tiempo, como los nudos «de materia y de energía», como los nudos que indican la edad de los árboles, «agregados», señal de vida vivida en un nivel biológico e histórico, ya que la Naturaleza conocida por el hombre no puede ser otra cosa que siempre y exclusivamente historizada.

La poesía *instala*, se convierte en 'esculpir el tiempo': mientras Fontana hace cortes en sus cuadros para darles una profundidad espacial, para multiplicar casi diacrónicamente las dimensiones, Eielson al contrario *anuda* los géneros, los teje, une todo lo que está separado o lejano, nivela, sincroniza: precisamente como hace con los «nudos», que suponen una solución formal característica de su arte figurativo.

Semejante poesía no se aleja de las series de los *Quipus*, como visiones cosmológicas del universo; y los cuadros *Nudos como estrellas/estrellas como nudos* representan la potencia que ata y desata, que libera, desliga, pero también desencadena crisis, causa muerte. Es la gran máquina metamórfica, dinámica, cósmica de la vida y de la muerte, que todo lo agrega y todo lo disuelve.

La creación es «una totalidad que sin duda refleja la totalidad humana»¹³, en palabras del mismo Eielson, tal y como recuerda Eduardo Vázquez Martín en la solapa de la cubierta de *Poesía escrita*. La de Eielson es una tensión humanista, en el pleno sentido del humanismo antropológico, que no hay que confundir con el humanismo del siglo XV que ofreció su propia interpretación.

3. Mario Vargas Llosa no solo siente una gran atracción por el arte, como lo demuestra en *El paraíso en la otra esquina* (donde destaca la figura de Gauquín), *Los cuadernos de don Rigoberto* (donde las pinturas de Schiele sugestionan de manera especial a los personajes) o el reportaje *La libertad salvaje: diario de Irak*¹⁴, en el que la narración se alterna a las fotografías de Morgana Vargas Llosa, hija del autor. El realismo y toda la obra literaria de este escritor se mueven precisamente en la dirección del humanismo an-

tropológico y del ‘esculpir el tiempo’, así como de la *escritura como visión*, entendiendo por ‘visión’ no una realidad *otra*, que irrumpe en lo cotidiano o en lo histórico, sino una tensión del ver, una explosión de imágenes significantes de por sí: factibles de ser, entonces, ordenadas o que se pueden ordenar en una narración que es ojo que mira y es mirado.

En esa obra maestra que es *Elogio de la madrastra*¹⁵, el plano de sucesión de los acontecimientos de don Rigoberto, del pequeño Alfonso y de doña Lucrecia *se traslada* continuamente en el espacio y en el tiempo como resorte y como impulso de la fantasía y el sueño inducidos por el amor físico¹⁶: el de sentirse Candaule, rey de Lidia. Y además se traslada al plano del mito y, contemporáneamente, del plano de la escritura al de la pintura, con referencias a célebres obras de Jordaens, Boucher, Tiziano, Bacon y otros.

Dentro de la narración se alternan puntos de vista diversos, y no puede ser de otra manera, no solo por la variedad de los personajes y de las historias. El mito tiene lugar fuera del tiempo, posee una temporalidad propia, pero está también dentro de la historia, calado en ella como imaginación y como sentimiento históricamente dado: pensemos en la huella, el rastro visible del mundo antiguo.

¿Qué sucede en *Elogio de la madrastra*? Literatura y pintura, lo legendario y lo real, lo real y lo fantástico, lo real y lo imaginario, el mito y la historia, el sueño y la realidad o la vigilia, literatura y pintura, al alternarse, al abrirse recíprocamente, ofrecerse o cerrarse, llegan a *esculpir el tiempo*. La narración adquiere su propio ritmo, la realidad se presenta en varios estratos; y el autor trabaja dentro de un mayor número de registros. De lo real a lo virtual, de la palabra al cuadro, de lo real a las proyecciones continuas, modifica la “métrica” del cuento, hasta el punto de que se podría relacionar con la música de Igor Stravinskij, en el que la métrica cambia en cada batuta.

El efecto es el de una realidad prismática en la que es vano buscar prioridad, a excepción de la concreta condición del hombre: vivir y desear, amar y gozar, sufrir y morir.

El ir y venir entre palabra e imagen es uno de los pernos de los acontecimientos narrados. La literatura entra en dialéctica con la creación artística para formar una auténtica estratigrafía. La pintura es imagen, pero se convierte en cosa dicha: ¿sirve de *intra título* o es lo contrario? ¿Es la escritura misma la que es *intra título*? Entendemos dicho término en sentido fílmico: porción de escritos incorporados a la imagen, como libros, cartas, diarios, inscripciones o páginas de periódico.

Como de lo real se pasa a lo fantástico y de lo imaginario a lo tangible, de manera análoga se mueve el mecanismo de la visualización. Las imágenes concretas y sugestivas remiten las unas a las otras, como en una fuga. Mito e historia, escritura y cuadro, forman, también aquí, *nudos* que se estructuran como quiasmos. El nudo es un quiasmo, en su concreto y especular disponerse de la materia que lo forma, como había intuido Eielson.

La pintura, entonces, se convierte en *cuero y tema* del texto de Vargas Llosa, material de la novela, viva experiencia del mundo. ¿Puede la melodía del canto ser separada de la voz que lo interpreta y lo toca?¹⁷ Los significa-

dos, por tanto, se configuran, se concatenan, explotan para recomponerse de nuevo y volver a empezar otra serie; los textos, y las pinturas y la escritura se desarrollan sin descanso y crecen en común, uno sobre el otro.

Los acontecimientos de la trama y la ampliación o apertura mítica, las leyendas, constituyen un elemento de contrapunto y, al mismo tiempo, de extrañación: pasado, presente, atemporalidad refluyen y se cruzan de manera inextricable. Brilla entonces un espejo en el que el 'esculpir el tiempo' (de la manera en la que lo entiende el director Tarkovskij), es el principio mismo de variación, que se inunda de conocimiento y sabiduría, en la dialéctica entre lo real y el cosmos, entre la realidad y lo cósmico, entre sujeto y objeto.

Por todo lo que hemos dicho hasta ahora, el *Elogio de la madrastra* bien podría tener una continuación: precisamente *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Vargas Llosa exalta el estatuto figural de la escritura. El realismo técnico de la reproducción *tout court* de las cosas se funde sin descanso con el 'realismo estético' tal y como lo indica André Bazin: como una composición y recomposición del mundo en su amplitud cultural – del pasado al presente, del presente al pasado, del mito a la historia y viceversa, ya que esta es la experiencia antropológica. No es casual que Vargas Llosa haya observado que «la tarea creativa consiste en la transformación de aquel material suministrado al novelista por su memoria en ese mundo objetivo, hecho de palabras, que es una novela»¹⁸. Por 'memoria' hay que entender naturalmente no solo los acontecimientos biográficos personales, sino también esos más amplios de la cultura o de la subjetividad.

En pocas palabras, el escritor se enfrenta a su *nudo*, considerado como laberinto y caos, para anudar otro: ese centro del pensamiento mítico-científico, que encuentra/inventa, ordena, cambia, conservando, crea, exaltando, el vínculo de la cultura, de sus poliédricos aspectos y componentes¹⁹.

Según la Antropología, por otra parte, el lenguaje ha contribuido a resolver problemas complejos de 'ligación' social en los más (amplios) grupos en los que nuestros antepasados estaban obligados a vivir para buscar recursos y protección²⁰. Y la literatura, como producto del lenguaje, después ha asumido, como consecuencia, entre tantos otros significados, precisamente también los de relación social, de participación, de búsqueda y creación.

4. Cuando, a propósito de Jorge Eielson, Pierre Restany sugiere la idea de su «nomadismo vital»²¹, subraya con razón la abertura a la vida, la curiosidad y la necesidad de la experiencia humana e intelectual; pero, al mismo tiempo, corre el riesgo de colocarlo dentro del actual panorama artístico de dispersión y debilidad cultural.

Al crítico parece que se le escapa el sentido profundo de una precisa dirección que, sin embargo, el artista peruano ha pretendido infundir al propio trabajo. Dicha dirección se diferencia en un contexto artístico internacional donde han aumentado en general los impulsos centrífugos, la proliferación de los fragmentos, la disolución y la deriva de láminas al límite del no hacer, del no construir.

Por el contrario, Eielson ha intentado y puesto en práctica los *traslados* espaciales y temporales entre los artes, los materiales o los géneros, para

construir su personal y compleja visión del arte. Un arte centrípeto, en el cual el fragmento tiende continuamente a componerse y recomponer una «totalidad», una *forma*.

Para usar las palabras de Vargas Llosa, los traslados a nivel de realidad tienen el objetivo de aportar «una dimensión nueva, un orden secreto y maravilloso, que no obedece a las leyes racionales y físicas, sino a fuerzas oscuras, innatas, que es posible conocer (y en algunos casos gobernar) solamente gracias a la mediación divina, a los hechizos o a la magia»²². A la inspiración y a la invención, a la búsqueda tenaz, podemos añadir.

En el caso ahora recordado, el autor se refería a Franz Kafka además de a su propio trabajo de novelista. Pero es cierto que en pocas ocasiones un escritor ha sido capaz de entender tan profundamente la experiencia artística como lo ha hecho Vargas Llosa. Y también por esta razón admiramos su obra y la consideramos entre las más altas y fecundas de la literatura actual.

Notas

* La traducción del artículo es de Coral García Rodríguez.

¹ J.E. Eielson, *El cuerpo de Giulia-no*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1971.

² Cfr. D. Marcheschi, *Orizzonti e problemi*, in Ead., *Prismi e poliedri. Scritti di critica antropologia delle arti*, I, Sillabe, Livorno 2001, cap. I, § 2.

³ Cfr. J.E. Eielson, *Poesía escrita*, Vuelta, Lima-México D.F. 1989 (II ed.). Trad. it. de M.L. Canfield, *Poesía scritta*, Le Lettere, Firenze 1993.

⁴ J.E. Eielson, *Sin título*, Pre-Textos, Valencia 2000.

⁵ *Ivi*, p. 9.

⁶ Incluido en el último libro, publicado póstumo en italiano: *Habitación en Roma / Di stanza a Roma*, trad. it. y a cargo de M.L. Canfield, Ponte Sisto, Roma 2007.

⁷ Cfr. D. Marcheschi, *L'evoluzione della metrica moderna*, «Galleria», XXXXII, 3, septiembre-diciembre 1992, pp. 355-375.

⁸ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 22.

⁹ G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, Leo S. Olschki, Firenze 1984-1994, II, tomo IV, s.v.

¹⁰ J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 12.

¹¹ J.E. Eielson, *Nudos*, Fundación César Manrique, Lanzarote (Canarias) 2002. La cita que sigue en el texto está en la p. 13.

¹² J.E. Eielson, *Sin título*, cit., p. 21.

¹³ J.E. Eielson, *Poesía escrita*, Vuelta, México D.F. 1989. Véase la nota de Eduardo Vázquez Martín en la contratapa.

¹⁴ M. Vargas Llosa, *Diario de Irak*, Aguilar, Buenos Aires 2003.

¹⁵ M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, Tusquets, Barcelona 1988. Trad. it. de A. Morino, *Elogio della matrigna*, Rizzoli, Milano 1990. El libro lamentablemente no ha vuelto a imprimirse después de 1991, quizá porque ha sido considerado, erróneamente, 'pornográfico'.

¹⁶ Con relación al movimiento típico de la escritura, véase también M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Madrid 1997; Alfaguara, Madrid 2011; Santillana, Madrid 2012.

¹⁷ *Ivi*, p. 26.

¹⁸ Así lo define Vargas Llosa: *ivi*, p. 27.

¹⁹ Cfr. J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Dover, Mineola N.Y., 2002, s.v. 'knot'.

²⁰ Cfr. T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, London-New York 1994, s.v. 'bond'.

²¹ P. Restany, *J.E. Eielson*, Saronno Chiostro Arte, Saronno 2007, p. 28.

²² M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, cit., p. 80.

LA LIMA LITERARIA DE JORGE EDUARDO EIELSON
Y MARIO VARGAS LLOSA

Giovanna Minardi
Universidad de Palermo

La narratología en general ha atribuido al espacio un rol secundario; sin embargo algunos críticos, desde perspectivas diferentes, han subrayado el papel central que éste desempeña en la narración. Roland Bourneuf y Réal Oullet, por ejemplo, en *El universo de la novela*, escriben: «el espacio en una novela no es un elemento secundario, sino que se expresa en formas determinadas, tiene múltiples significados, hasta llega a constituir a veces la razón misma de la obra»¹. El concepto de cronotopo de Bachtin ha sido seguramente esencial para elevar el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa, aunque hay que decir que ya para Kant el espacio funcionaba como condición subjetiva de la intuición exterior y constituía, junto al tiempo, una de las fuentes del conocimiento. Hoy la tendencia es a ver el espacio como una realidad percibida y no como una realidad determinante. Éste es sobre todo un signo del personaje y en cuanto tal desarrolla un papel importante para su caracterización, sea por lo que concierne su ideología que su mundo interior o personalidad y su comportamiento.

En el ámbito de las letras peruanas, son numerosos los escritores que han tenido a Lima como el escenario central de su producción. «Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone», escribe Italo Calvino². Y muy especialmente Lima cumple esta condición, pues el desierto dejó su huella en el entramado urbano, su fisionomía arquitectónica se configuró como oposición radical a ese espacio homogéneo y uniforme. Lima fue trazada en cuadrículado, con una planta ortogonal – tan solo alterada en algunos puntos por los signos de las poblaciones indígenas anteriores –, a la que se opuso el gusto limeño, ‘asimétrico’, ‘extrovertido’, ‘sensorial’³, mediante la voluptuosidad y el abigarramiento aristocrático con que fueron construidas las casas. La frase de Calvino es idónea para comprender el proceso de fundación y evolución de la capital peruana en su conjunto urbanístico y arquitectónico, pues, como explica siempre Salazar Bondy, «la rigidez impuesta por la fatalidad fundadora quiso ser burlada por el gusto palaciego: el desierto puso su impronta en el tiro de las calles»⁴.

Lima, desde su nacimiento, aguardaba ser escrita, necesitaba adquirir una segunda realidad que le confiriera una dimensión perdurable. Es así como, desde los primeros tiempos de la Colonia, la ciudad comienza a adquirir presencia en los escritos de los poetas que residen en la capital y



plasman en sus versos la epopeya de su fundación y los fastos que en ella se celebran en torno a la corte virreinal. Esta literatura será el germen de una escritura que versa sobre la ciudad y que evoluciona, en los siglos posteriores, entre la literatura de viajes, la poesía y el cuadro costumbrista, hasta desembocar, ya en pleno siglo XIX, en la literatura fundacional de las *Tradiciones peruanas* (1872-1910) de Ricardo Palma. Con las *Tradiciones* de Palma tenemos la primera fundación literaria de la Lima mítica del pasado, es decir, la constitución de un corpus literario en el que la ciudad de Lima, colonial y republicana, adquiere la resonancia de un espacio espiritual fundado y fijado en la memoria colectiva del pueblo limeño. De este modo, Palma, puede ser considerado el primer fundador literario de la capital peruana.

Pero Lima fue dos veces fundada en el espacio de la escritura. Esfumado el sueño de la edad dorada, a mediados del siglo XX los escritores de la denominada Generación del 50 irrumpen en el panorama literario con una temática novedosa: la urbe transformada, moderna y contradictoria, asiste en la narrativa de estos escritores a la propia fundación de su geografía literaria, en su realidad íntegra y compleja.

Hay que decir que en las primeras décadas del siglo XX se producen en el Perú obras que se forjan sobre la realidad ciudadana de Lima (Martín Adán, por ejemplo, en *La Casa de cartón* de 1928, presenta la parte fea y sucia de su periferia), hasta llegar a los años Cincuenta, momento principal de la transformación urbana, cuando las últimas imágenes del pasado bucólico, inaugurado con las *Tradiciones* de Palma y consolidado en la obra *Una Lima que se va* de José Gálvez (1921), desaparecen ante la irrupción de la ciudad industrializada. La inmigración masiva desde la provincia causa un crecimiento vertiginoso e incontrolado de la ciudad, tanto en zonas residenciales como en la formación de las barriadas o «pueblos jóvenes» en las faldas de los cerros. «La ciudad de la gracia», como la denominó Rubén Darío, se transforma en su opuesto, conquistando ese apelativo que Sebastián Salazar Bondy fija al escribir el ensayo *Lima la horrible* (1964), cuya primera referencia aparece en el poema de César Moro *Viaje hacia la noche de La tortuga ecuestre* (1958).

Los escritores de la Generación del 50⁵, la generación del neorrealismo urbano, descubren el desarraigo que sufren muchos habitantes silenciados o ‘mudos’, para emplear un adjetivo que le gustaba mucho a Julio Ramón Ribeyro⁶, que modificaron casi radicalmente el paisaje urbano de la capital peruana. Algunos de ellos regresan esporádicamente al pasado idílico para contrastar una realidad desencantada, conflictiva y marginal; ellos perpetúan, en parte, la tradición de ‘una Lima que se va’, pero su objetivo literario ya no es pintar una Lima del pasado, sino denunciar el desorden social (y no sólo) de la ciudad del presente. En su conjunto, la Generación del 50 no es una generación de ruptura, es una generación bifronte: con una cara al pasado – el cual pese a reservas críticas y aun de denuncia no dejan de reverenciar – y con otra al futuro, que los fascina pero que al mismo tiempo les llena de perplejidad y de temor.

Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa son dos figuras ‘fronterizas’, por razones diferentes, de este grupo de escritores: el primero, porque pasó buena parte de su vida fuera de Lima manteniendo contactos muy escasos y esporádicos con la realidad literaria y social de su propio país, además de haberse dedicado más a la poesía y la pintura⁷, escribiendo sólo dos obras narrativas⁸, que fueron publicadas muchos años después de su gestación; el segundo, por nacer en 1936, como afirma Miguel Gutiérrez, atento estudioso de esta Generación. Para él, integrantes de la Generación del 50 son la totalidad de coetáneos nacidos en el Perú entre 1920 y 1935, y, desde el punto de vista de la edad, señala tres promociones: Eielson pertenece a la primera, conformada por los escritores nacidos entre 1920 y 1925. Los nacidos entre 1926 y 1930 constituirían la segunda promoción; y finalmente la tercera estaría integrada por los autores nacidos entre 1931 y 1935, entre los cuales está Vargas Llosa como figura ‘fronteriza’⁹.

Los narradores del 50 difieren tajantemente de la tradición evocativa, idealizada, de adhesión directa o subliminal al estado de cosas tanto de los costumbristas como de los modernistas. La mirada que Ribeyro, Congrains, Vargas Llosa y en parte Eielson proyectan sobre la ciudad descubre las grandes contradicciones existentes en su seno. La narrativa de estos escritores no sólo revela una realidad, sino que busca convertirse en ‘acontecimiento espiritual’, para usar una frase de Ribeyro. Este universo de correlaciones conflictivas es el *leit motiv* de *Los cachorros* (1967) de Vargas Llosa, narración en donde el proceso degradante del personaje Cuéllar está condicionado por el contrapunto ambiental y por la frecuentación de lugares de la ciudad considerados denigrantes. En este punto, más allá de la posible exactitud en la tipificación de diversos lugares de Lima, surge la imagen de espacios de tránsito y de prueba para los delfines de las clases dirigentes. Sitios en los que éstos ejercitarán sus cualidades e iniciarán los aprendizajes necesarios, sin el miedo al ridículo al que estarían sometidos en su propio hábitat y en obediencia a esa normativa que prohíbe experimentaciones en las altas esferas de la burguesía. Ya en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa había planteado con gran riqueza y variedad de recursos los conflictos irreducibles e insoslayables entre las diferentes clases sociales del espacio urbano, a despecho del ilusorio aislamiento del colegio militar y la relativa homogeneidad que éste imprime a sus alumnos. También en la obra de Eielson *Primera muerte de María* se da al espacio una relevancia político-ideológica, Lima es un basural y está gobernada por personas que se consideran dueños de ella sin conocerla realmente: «[sus dueños] yacían tendidos en una playa de arena limpia, a centenares de kilómetros de distancia. O al borde de una piscina de agua esmeralda»¹⁰. Y el palacio de gobierno, adonde entran los pescadores que quieren reclamar sus derechos, se convierte en símbolo de la mala administración que ha sufrido el país desde tiempos inmemorables, así como de su ancestral división entre ricos y pobres.

Lima constituye un territorio por explorar, pero de manera general la preocupación de estos escritores, más que de orden social, es de carácter

existencial; y se interesan por revelar formas de conducta o conflictos psicológicos y morales, aunque Lima se convierta en el espacio representativo de lo que es el país como problema y su abordaje narrativo comprometa la imagen total del Perú.

Como nos sugiere Italo Calvino, las ciudades son un conjunto de varias cosas: de memorias, de deseos, de signos de un lenguaje. Escribe Marco Polo a Kublai Kan, rey de los tártaros:

Podría decirte de cuántos peldaños están hechas las calles a escalera, de qué curva los arcos de los portales, qué láminas de zinc cubren los techos, pero ya sé que sería no decirte nada. Una ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los eventos de su pasado [...] de esta ola que vuelve a fluir de los recuerdos como las líneas de una mano.¹¹

La mirada urbana de Vargas Llosa, así como la de Eielson, no se limita a la mera focalización de los aspectos cambiantes de la ciudad; creo que son pertinentes las palabras de María Bolaños sobre la concepción animista de la ciudad: «el lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilar todas las búsquedas [...], las inquietudes de los individuos modernos adoptan con naturalidad este corte espacial, este modo de enraizamiento mítico formulado según una lógica topográfica»¹². Sueños, deseos, temores, violencias más o menos frustradas son algunas de las pulsiones que mueven a los personajes de ambos escritores a través del espacio esbozado de la ciudad, cuyo perfil aparece meramente sugerido en la ficción narrativa con pinceladas ligeras, rápidas pero incisivas. Lima es representada como un espacio vivido, con tratos físicos que son importantes para su potencialidad de intensificar e identificar estados de ánimo que, a su vez, traducen procesos sociales y, en última instancia, sentimientos que alcanzan una profundidad universal. El centro de atención gira alrededor de los personajes, una concepción animista por lo tanto que descubre la ciudad como la suma de los seres que la habitan, la viven y la transforman¹³.

Emerge en la narrativa de Eielson y de Vargas Llosa un realismo que se aleja del tradicional realismo objetivo, unívoco y denotativo, para crear un mundo poblado de varias voces discursivas, ambiguo, caótico y abierto. Ellos construyen la ciudad como un paisaje humano, un 'teatro urbano', ya que son sus habitantes quienes ofrecen y proporcionan identidad.

Hay que recordar, sin embargo, que la creación literaria de la ciudad como espacio enajenante y como paisaje transformado por la industrialización es una constante en la literatura hispanoamericana. Fernando Aínsa, en su libro *Los buscadores de la utopía*, reflexiona en este sentido sobre estas «ciudades que los personajes no conocen bien o por las que sienten un gran rechazo»¹⁴ y, según el crítico uruguayo, eso es porque «las ciudades latinoamericanas carecen de una mitología y una mística [...] y aparecen, pura y simplemente, como un caos humano»¹⁵. Desde esta perspectiva, la ciudad invisible resulta ser la consecuencia lógica del desinterés mostra-

do por el hombre que la habita, que incesantemente la atraviesa, teniendo como única compañía la voz de su propia conciencia, siempre absorto en los problemas que lo atormentan y que derivan a menudo de la transformación urbana.

Vargas Llosa nos presenta una ciudad ajena a la ficcionalización descriptiva, pero vivida y sentida por cada uno de los personajes en toda su complejidad: la ciudad adquiere para ellos la configuración de un espacio casi oprimente, que actúa como un embudo, recogiendo su vida interior en sentimientos de rabia, vergüenza, amargura, miedo, inseguridad, violencia; son seres fundamentalmente débiles, incapaces a menudo de superar las dificultades que les impone la sociedad urbana.

El espacio enfatiza el vagabundeo interior de los personajes, en la medida en que desplazarse por Lima no significa entrar en relación con ese espacio, sino más bien concentrarse cada vez más en las acciones que están a punto de efectuar (o de dejar de efectuar). Miguel, por ejemplo, el protagonista de *Día domingo* de Vargas Llosa, va de un lugar a otro de Miraflores, tanto que podemos trazar el recorrido que sigue, y hay así un desarrollo de la acción. Pero lo que se subraya es que piensa en Flora, la muchacha de la que está enamorado, y en su rencor hacia Rubén. Leemos: «Entre la multitud animada y sonriente que circulaba por el Parque Central de Miraflores, Miguel se repetía aún: “Ahora. Al llegar a la avenida Pardo. Me atreveré. Ah, Rubén, si supieras como te odio!”»¹⁶, es decir, el personaje atraviesa los lugares pero no los vive. Hay sólo rápidas descripciones del balneario, pero aquí también el espacio es visto en función de la acción o del estado de ánimo del personaje: «En el verano, desde la baranda del largo y angosto edificio recostado contra el cerro, donde se hallan los cuartos de los bañistas, hasta el límite curvo del mar, había un declive de piedras plomizas donde la gente se asoleaba»¹⁷, un espacio destinado a la diversión y al relax del verano se transforma ahora en el escenario de un peligroso reto entre los dos jóvenes, que deciden lanzarse, en pleno invierno, a las aguas heladas y amenazantes del océano.

La visión de «una Lima que se va», recorrida por una vena de nostalgia hacia el espacio feliz de un pasado ya irrecuperable, está presente en la narrativa de Vargas Llosa. En *La ciudad y los perros* aparecen las siguientes referencias a una Lima del pasado, ordenada, que ya no existe: «desde hace algún tiempo el barrio ha dejado de ser una isla, un recinto amurallado. Advenedizos de toda índole [...] aparecieron de repente en esas calles que constituían el dominio del barrio. Acosaban a las muchachas, conversaban con ellas en la puerta de sus casas, desdeñando la hostilidad de los varones o desafiándola»¹⁸; y un poco más adelante: «los tiempos han cambiado, los barrios ya no constituyen dominios infranqueables. Los forasteros ambulaban por Colón, Ocharán y la calle Porta, visitan a las muchachas, asisten a sus fiestas, las enamoran, las invitan al cine»¹⁹. La ciudad cambia de manera confusa y desordenada y estas transformaciones perjudican las relaciones humanas, o ambas cosas van paralelas y de esto casi se desespera el protagonista Alberto, que manifiesta, inconscientemente, un malestar

interior hacia un espacio y un tiempo que ya no le ofrecen puntos de referencia consistentes.

En este espacio urbano poco acogedor, donde nada parece poder redimir a los personajes de su sórdida existencia, sólo un espacio se presenta como imagen opuesta al estéril desierto urbano: el mar, el malecón, que adquiere a menudo los signos de un espacio donde se pueden transgredir algunos principios que rigen la severa sociedad limeña. Estos hombres, que huyen del encuentro con otros hombres, prefieren confrontarse con el mar, que les devuelve su propia imagen, su propio destino de muerte, una muerte no física sino social. Como señala Bachelard, el mar es el morir, un morir lento y constante, parecido a la vida de estos personajes que van y vienen como el movimiento continuo de las olas²⁰.

En *Día domingo*, uno de los cuentos del libro *Los jefes*, las aguas desempeñan un función diferente; aquí se asiste casi a una identificación entre el barrio de Miraflores y su mar. Éste último es generador de acción con un doble carácter simbólico: de lugar delegado al reto, a la pelea, pasará a configurar un acto de solidaridad cuando al final Miguel salvará a su rival Rubén de morir ahogado y preferirá incluso no revelar a los amigos que éste le había pedido ayuda. Es decir, en este caso se trata de una muerte que no se consuma, y el mar señala en este caso el crecimiento interior de Miguel: «se está haciendo hombre», dice un amigo²¹.

El mar y la costa peruanos juegan un papel casi de protagonistas en *Primera muerte de María*, que el Fondo de Cultura Económica de México publicó en 1987, aunque Eielson había empezado a escribirla mucho antes, a finales de los 50, y cuyo título reitera el de un poema suyo del 49. La novela, que ha sido estudiada muy poco por la crítica, a pesar de su innovadora estructura, se presenta como un *collage* de dos momentos de escritura: la primera versión de la historia, donde el escritor había manifestado directamente su visión de la realidad peruana; y la sucesiva serie de reflexiones que en 1980 le despierta la lectura de su viejo texto, creando así una segunda versión intercalada, en la que el problema de la escritura misma, amada y rechazada por Eielson a lo largo de su historia, vuelve a ponerse en primer plano²².

Los personajes principales son los pescadores José y Pedro, que de Paracas se mudan a Lima, y María Magdalena, en arte Lady Ciclotrón, una mulata nacida en una de las tantas «zonas-basural» de Lima, que trabaja de bailarina en el local «California» y que se enamora primero de Roberto, un blanco burgués, después de Pedro y por fin del amigo de éste último, José. Su vida es una gradual *débaçle*: Roberto la abandona, se va a Europa porque su madre quiere que se aleje de ella; Pedro muere, suicida, ahogándose en las aguas del océano, arrastrado, probablemente, por el sentido de culpabilidad que le causa su relación con Charlie, un gringo homosexual que vive en la rica Metrópolis y al que una noche decide robarle, y con José llevará una vida de extrema miseria: viven en una cabaña, la pesca escasea, así que ella está obligada a pedir limosna, y esta indigencia provocará la muerte del hijo que lleva en el vientre y de la misma María Magdalena.

La novela presenta una estructura casi fragmentaria: son varios bocetos, cuya extensión varía de pocos renglones a dos o tres páginas, en los cuales los planos espaciales y temporales de los diversos núcleos narrativos se entrecruzan sin solución de continuidad: dentro de la acción principal y en el espacio que hace de marco a toda la obra – o sea la protesta de un grupo pescadores ante el Ministro contra el nuevo reglamento de pesquería en el palacio de gobierno y en la plaza mayor de Lima –, se ‘desanudan’ tres historias, como la vida de María Magdalena, la muy concurrida procesión limeña del Señor de los Milagros en el mes de octubre (que recuerda la novela *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso de 1965), y otros tiempos, el del pasado, del recuerdo o el tiempo onírico, del sueño, o mejor dicho, de la pesadilla. En este primer momento de la escritura se intercala un segundo momento que procede de las siete reflexiones del autor, fechadas 22 y 26 de agosto, 11, 17, 19 y 24 de septiembre y 8 de octubre de 1980, día del Señor de los Milagros; pero ahora Eielson está asistiendo a una procesión más tranquila y ligada a los ritos de la agricultura en el pueblo de la isla mediterránea donde se encuentra, y no obstante la costa del Perú le parezca «árida y distante»²³, la siente resurgir con violencia del fondo de su propio ser, convirtiéndose en material metaliterario. Se deduce entonces que el acto creativo salva de la soledad y la impotencia, dando vida, proporcionando una esencia distinta a las cosas y a las vivencias, en un proceso continuo de anudamientos y desanudamientos.

Volviendo a la primera versión de la historia, la de ‘denuncia social’, Eielson plantea con rápidas pero elocuentes pinceladas los conflictos entre las diferentes clases sociales que confluyen en el espacio urbano de Lima. José representa a los miles de peruanos que desde la provincia se han trasladado a la ciudad, como él mismo dice, «en busca de mayores recursos»²⁴. Estas palabras aparecen al principio de la novela e inmediatamente después leemos una reflexión de José: «pero ¿qué cosa era Lima? ¿Esa playa interminable, sembrada de pescado y pájaros muertos? ¿Esa espantosa humedad que todo lo podría y lo llenaba de polilla? ¿Esos pobres hermanos suyos, cubiertos de arena, de harapos y de piojos?»²⁵. Estos lexemas nos dan una visión negativa de Lima: animales muertos, polilla, piojos, es un ambiente casi en putrefacción, en paralelo con la pobreza de sus habitantes, vestidos de harapos. Este comienzo me trae a la memoria *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, que se abre con los pordioseros que están en los portales de la plaza mayor de Ciudad de Guatemala, aquí «pordioseros, vagabundos, delincuentes»²⁶ se refugian en una galería del palacio de gobierno, que «había sido siempre reino del crimen y de la más atroz corrupción»²⁷. Al otro lado de ese espectro social se coloca Roberto, presentado así por el narrador: «él no estaba hecho para combatir. Era la resignación hecha carne y hueso. Un perfecto caballero de la indiferencia y de la abulia»²⁸. El sentimiento de Roberto hacia su propia ciudad es de amor-odio: «adoraba y odiaba Lima como a su misma madre»²⁹, doña Paquita, una especie de fantasma ya sin fuerzas, que vive en el pasado, como «la ciudad cansada, apolillada, asediada por la arena y la miseria»³⁰. Lima

y parte de sus habitantes han perdido su antigua gloria, o su eterno sueño de grandeza, de voluptuosa aristocracia, para parafrasear a Salazar Bondy.

Pero en *Primera muerte de María*, a diferencia de las obras de Vargas Llosa, el espacio urbano de Lima no es sólo territorio de conflictos sociales y espirituales, sino también lienzo, en el que se anudan y desanudan hilos invisibles de la trayectoria artístico-existencial del autor. El 11 de septiembre de 1980, Eielson escribe: «¿Qué es Lima para mí hoy, se me preguntará?»³¹. Y la respuesta es: «nací en Lima de casualidad [...] No me liga a mi ciudad natal sino un recuerdo borroso como su garúa y su neblina, y una infinita abulia, seguramente generada por la esterilidad de su paisaje»³². No se vislumbra ningún amor hacia su ciudad: abulia, esterilidad, chatura, como dirá un poco más adelante, con sus aires de gran ciudad y alma provinciana, hasta llegar a decir que «no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio»³³. Lima es una ciudad que se va muriendo poco a poco; en ella la presencia de la muerte es palpable y persistente (pensemos en las catacumbas de la iglesia de San Francisco donde yacen miles de huesos humanos); pero es también la muerte casi invisible de la actual ciudad, violenta, confusa, amenazadora. No obstante, nuestro escritor recuerda con cariño la playa, las olas del océano, el desierto de la costa, la arena que comunica calor, y más tarde comprenderá que ese desierto es su lienzo, su página: leer el desierto es deshilvanarlo, abrir su textura y trasladar sus hilos, para volver a tejerlos en el nuevo esquema de una constelación vinculada a la vida del sentido, salvada por las huellas del nómada³⁴. Su pasión por la Metrópolis es secreta, subterránea, como la grandeza de Lima que ha quedado sepultada y que él, que nació exiliado, debe reconstruir.

En la nota del 17 de septiembre de 1980, Eielson declara todo su amor por la desértica costa peruana, costa que significa para él su pasado y a la vez lo eterno, algo «perfectamente presente dentro de mí», como escribe exactamente³⁵. Esa voluntad de deshilvanar y volver a hilvanar el paisaje de su tierra le sirve para rescatar de sus cenizas a la exangüe, declinante Lima, según se lee en otra nota³⁶; a través de la transfiguración artística, la ciudad vuelve a nacer en él, se supera todo sentimiento de pertenencia realista, espacialmente localizada, para entrar en una dimensión seguramente más irreal, más abstracta pero más libre, más personal.

Para concluir, tanto en la narrativa de Vargas Llosa como en la de Eielson, Lima no es un escenario visualizado y concreto, sino una presencia constante, o casi. Es una ciudad invisible, escondida a los ojos del lector, pero posee una entidad persistente y tenaz que se configura como proyección de los personajes que la habitan, o como esencia del mismo escritor, que tal vez esperan encontrar. Pero tremendamente difícil – aunque no imposible, decía Italo Calvino – es la empresa de reconocer quién o qué, en medio del infierno en el que estamos obligados a vivir, no es infierno³⁷. Eso hace que también el lector que no conoce la geografía de la capital peruana pueda dar un sentido a ese ‘vacío’, o sea, dicho con otras palabras, entender que el espacio simbólico, en última instancia, es mucho más vital para la narración que el espacio referencial.

Notas

¹ R. Bourneuf, R. Oullet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 94, (ed. orig., *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1972) – la traducción es mía. Véanse, además, entre otros, los estudios de: R. Barthes, *L'effect du réel*, en «Communications», 11, 1968, pp. 84-89; R. Gullón, *Espacio y novela*, Bosch, Barcelona 1980; J. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid 1973.

² I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2002, p. 33 (la traducción es mía).

³ S. Salazar Bondy, *Lima la horrible* (1964), Era, México D.F. 1968, p. 83.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Sus integrantes más importantes en el campo de la narrativa fueron: Julio Ramón Ribeyro, Carlos Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Enrique Congrains, Eleodoro Vargas Vicuña, Antonio Gálvez Ronceros, Mario Vargas Llosa.

⁶ Me refiero a su libro de cuentos titulado *La palabra del mudo*, que ha salido en cuatro tomos (I y II tomo, Milla Batres, Lima 1973; III tomo, 1977; IV tomo, 1992).

⁷ A. Tamayo Vargas, por ejemplo, en su *Literatura peruana* (Peisa, Lima 1992, III, pp. 951-952) lo incluye entre los poetas del Cuarenta al Sesenta y sólo cita su obra narrativa *Primera muerte de María*.

⁸ En 1971 salió en México su novela *El cuerpo de Giulia-no*, publicada por Joaquín Mortiz gracias al interés personal de Octavio Paz; y, en 1987, siempre en México, se publicó *Primera muerte de María*.

⁹ M. Gutiérrez, *La generación del 50: un mundo dividido*, Séptimo Ensayo, Lima 1988, p. 50.

¹⁰ J.E. Eielson, *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1987, p. 15.

¹¹ I. Calvino, cit., p. 10.

¹² M. Bolaños, *La ciudad es un estado de ánimo*, in Ead., *La ciudad*, Ivam, Valencia 1996, p. 10.

¹³ S. Salazar Bondy, en *Lima la horrible*, cit., (1968), escribe: «Ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes», p. 80.

¹⁴ F. Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Monte Ávila, Caracas 1977, p. 353.

¹⁵ *Ivi*, p. 355.

¹⁶ M. Vargas Llosa, *Los jefes*, Bruguera, Barcelona 1983, p. 75.

¹⁷ *Ivi*, p. 89.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona 1983, p. 163.

¹⁹ *Ivi*, p. 217.

²⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris 1942, pp. 122-123.

²¹ M. Vargas Llosa, *Los jefes*, cit., p. 80.

²² M.L. Canfield, *Una biografía artística y literaria*, en M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002, p. 26.

²³ J.E. Eielson, *Primera muerte de María*, cit., p. 100.

²⁴ *Ivi*, p. 9.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 10.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 60.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 66.

³¹ *Ivi*, p. 70.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, pp. 70-71.

³⁴ J. Ortega, *Anudamientos*, en M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, cit., p. 223.

³⁵ J.E. Eielson, *Primera muerte de María*, cit., p. 76.

³⁶ *Ivi*, p. 101.

³⁷ «[Una manera] para no sufrir [es] buscar y saber reconocer quién y qué cosa, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio», I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, p. 170. Esta traducción es mía, pero se puede consultar I. Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. de A. Bernárdez, Siruela, Madrid 2012²².

BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA

- Abuín González Ángel, *El narrador en el teatro*, Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1997.
- Adams Colin C., *The Knot Book: An Elementary Introduction to the Mathematical Theory of Knots*, W. H. Freeman, New York 2000.
- Adán Martín, *La casa de cartón*, Talleres de Impresiones y Encuadernaciones “Perú”, Lima 1928.
- Aimi Antonio, *Entrevista a Jorge Eielson, un artista total*, en M.L. Canfield (a cargo de), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 164-165.
- Aínsa Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Monte Ávila, Caracas 1977.
- Animato Carlo, Miccinelli Clara, *Quipu. Il nodo parlante dei misteriosi Incas*, ECIG, Edizioni Culturali Internazionali, Genova 1989.
- Arasse Daniel, *Leonard de Vinci – Le rythme du monde*, Hazan, Paris 2003.
- Argan Giulio Carlo., *L'arte moderna 1770-1970*, Santoni, Firenze 1970.
- Arguedas José María, *Los ríos profundos*, Horizonte, Lima 1958.
- , *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, «Amaru» (Lima), 6, 1968, pp. 42-49.
- , *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México D.F. 1975.
- Ashtekar Abhay, Rovelli Carlo, Smolin Lee, *Weaving a Classical Geometry with Quantum Threads*, «Physical Review Letters», 69, 1992, pp. 237-240.
- Asturias Miguel Ángel, *El señor presidente*, Costa-Amic, México D.F. 1946.
- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves* (1942), José Corti, Paris 1991. Trad. es. de I. Vitale, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1978; 4ª ed. 2003.
- , *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957. Trad. es. de E. de Champourcin, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1975.
- Banchoff Thomas F., *Oltre la terza dimensione. Geometria, computer graphics e spazi multidimensionali*, Zanichelli, Bologna 1993.
- Beauvoir Simone de, *Une mort très douce*, Gallimard, Paris 1964. Trad. es. *Una muerte muy dulce*, Sudamericana, Buenos Aires 1965; Edhasa, Barcelona 2006.
- Belli Carlos Germán, *Antología crítica*, ed. de J. Garganigo, prólogo de M. Vargas Llosa, Ediciones del Norte, Hanover 1988.



- Belpoliti Marco, Kantor Jean-Michel, *Nodi*, Marcos y Marcos, Milano 1996.
- Bentivoglio Leonetta, *Intervista a Mario Vargas Llosa*, «La Repubblica», 23 de septiembre de 2006, p. 45; consultable en la página web: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/23/mario-vargas-llosa.html?ref=search>> (01/2013).
- Boi Luciano, *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*, Springer Verlag, Heidelberg-Berlin 1995.
- (ed.), *Science et philosophie de la nature. Un nouveau dialogue*, Peter Lang Publishing, Frankfurt 2000.
- , *Mulas: l'artista e la natura. L'universo fantastico di un esploratore della geometria*, «La Nuova», 7 de octubre de 2003.
- , *Symetries et Formes en Mathematiques et dans la Nature. Esthétique, mystique et signification en science*, en R. Barbanti, L. Boi (a cargo de), *Le dinamiche della bellezza. Pensieri e percorsi estetici, scientifici e filosofici*, Raffaelli Editore, Rimini 2005, pp. 337-392.
- , *Topological Knots Models in Physics and Biology*, en Id. (ed.), *Geometries of Nature, Living Systems and Human Cognition*, World Scientific, Singapore 2005, pp. 203-278.
- , *Mathematical Knot Theory*, en J.-P. Francoise, G. Naber, T.S. Sun (eds), *Encyclopedia of Mathematical Physics*, Elsevier, Oxford 2006, pp. 399-406.
- , *The Aleph of Space. On Some Extensions of Geometrical and Topological Concepts in the Twentieth-Century Mathematics: from Surfaces and Manifolds to Knots and Links*, en G. Sica (ed.), *What is Geometry?*, Polimetrica International Scientific Publisher, Milano 2006, pp. 79-152.
- , *Geometria e dinamica dello spazio-tempo nelle teorie fisiche recenti. Su alcuni problemi concettuali della fisica contemporanea*, «Giornale di Fisica», 50, 2009, pp. 24-35.
- , *Creating the Physical World ex nihilo? On the Quantum Vacuum and Its Fluctuations*, en E. Carafoli, G. Danieli, G.O. Longo (eds), *The Two Cultures: Shared Problems*, Springer-Verlag, Milano 2009, pp. 51-97.
- , *Images et diagrammes des objets et de leurs transformations dans l'espace*, «Visible, revue de semiotique visuelle», 5, 2009, pp. 1-37.
- , *When Topology Meets Biology 'For Life'*, en C. Bartocci, L. Boi, C. Sinigaglia (eds), *New Trends in Geometry, and Its Role in the Natural and Life Sciences*, Imperial College Press, London 2011, pp. 241-302.
- Boi Luciano, Verner Lorraine, *Bridging the Gap between Art, Science and Nature: the Visionary Work of Jorge Eduardo Eielson on Knots*, en J.I. Padilla (ed.), *NU/DO: homenaje a j.e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002, pp. 117-146.
- , *La obra de Jorge Eielson: la realidad como creación y transformación de nudos*, en M.L. Canfield (a cargo de), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 155-164.
- Bolaños María, *La ciudad es un estado de ánimo*, en Ead., *La ciudad*, Ivam, Valencia 1996.

- Borges Jorge Luis, *Ficciones* (1944), Emecé, Buenos Aires 1956.
- , *El Aleph* (1945), Alianza, Madrid 1996²⁵.
- Bourneuf Roland, Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1972. Trad. es. de E. Sulla, *La novela*, Editorial Ariel, Barcelona 1990.
- Bruno Giordano (1584), *De l'infinito, universo et mondi*, en G. Aquilecchia (a cargo de), *Dialoghi italiani*, Sansoni, Firenze 1985.
- Calvino Italo, *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965. Trad. es. de Á. Sánchez-Gijón, *Todas las cósmicas*, Biblioteca Calvino, Siruela, Madrid 2007.
- , *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2002. Trad. es. de A. Bernárdez, *Las ciudades invisibles*, nota preliminar del autor, Biblioteca Calvino, Siruela, Madrid 2012²².
- , *Due interviste su scienza e letteratura*, en Id. *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, pp. 223-231.
- , *I livelli di realtà in letteratura*, en Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995.
- Camus Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951. Trad. es. de L. Echavarrí, *El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires 1953.
- Canfield Martha L., *Conversación con Jorge Eduardo Eielson*, «Gradiva» (Bogotá), IV, 9, octubre 1990, pp. 30-36.
- , *Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di Jorge Eduardo Eielson*, «Klaros. Quaderni di Psicologia Analitica», V, 2, 1992, pp. 234-261; más tarde publicado en español, *Largo viaje del cuerpo hacia la luz*, en M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2002, pp. 97-126.
- , *Conversazione con J.E. Eielson*, en J.E. Eielson, *Poesia scritta*, a cargo de M.L. Canfield, Le Lettere, Firenze 1993; 2a ed. 2008, pp. 167-184.
- , *Hablar con Eielson*, «Revista Atlántica», 9, 1995, pp. 5-19.
- , *Una biografía artística y literaria*, en Ead. (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002, pp. 17-30.
- , *Vedere evocare cantare Roma. Dialogo con Jorge Eduardo Eielson*, en J.E. Eielson, *Di stanza a Roma*, edición a cargo de M.L. Canfield, Collección "Doppiofondo", Ponte Sisto, Roma 2007, pp. 109-135.
- Canfield Martha L. (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002.
- , *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008.
- Cirlot Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*, Dover, Mineola (N.Y.) 2002.
- Citati Pietro, *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Mondadori, Milano 1996. Trad. es. de J. Díaz de Atauri, *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, Acantilado, Barcelona 2011.
- Conty Patrick, *L'esprit du labyrinthe*, Albin Michel, Paris 1996. Trad. it. de D. Ballarini, *Labirinti*, Piemme, Casale Monferrato 1997.
- Crispolti Enrico, *L'avventura spaziale di Lucio Fontana*, Galleria d'Arte Medea, Milano 1974.

- Cusato Domenico Antonio, *La señorita de Tacna ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa*, «Cultura Latinoamericana», 1-2, 1999-2000.
- , *Scarti temporali e intrusioni metalettiche in «Kathie y el hipopótamo» di Mario Vargas Llosa*, en D.A. Cusato, D. Iaria, R.M. Palermo (a cargo de), *Atti del II Convegno di Studi su testo, metodo, elaborazione elettronica* (Messina-Milazzo, 18-20 de abril de 2002), Andrea Lippolis Editore, Messina 2002, pp. 33-50.
- Da Vinci Leonardo, *I Quaderni di Leonardo Da Vinci*, II, Biblioteca Leonardiana, Brera-Firenze 1978.
- D'Aquino Alfonso, *La scrittura vuota*, en P. Restany, A. Tagliaferri, A. D'Aquino, M.L. Canfield, *Jorge Eielson – Il linguaggio magico dei nodi*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1993.
- Day Cyrus Lawrence, *Quipus and Witches' Knots: The Role of the Knot in Primitive and Ancient Cultures*, The University of Kansas Press, Lawrence 1967.
- De Felice Fernando, *L'intreccio spazio-temporale*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Deleuze Gilles, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, Paris 1988. Trad. es. de J. Vázquez, U. Larraceleta, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona 1989.
- Desideri Fabrizio, *Apocalisse profana*, en W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cargo de R. Solmi, Einaudi, Torino 2006.
- Eielson Jorge E., *Canción y muerte de Rolando*, La Rama Florida, Lima 1959.
- , *El cuerpo de Giulia-no*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1971.
- , *Poesía escrita*, prólogo de R. Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1976 (presenta también una selección de poemas visuales).
- , *Luce e trasparenza dei tessuti dell'antico Perù*, en *Dal Mondo Nuovo. Ceramiche e tessuti del Perù precolombiano. V secolo a.C.-XVI secolo*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1988, pp. 24-33.
- , *Primera muerte de María*, a cargo de J. Ortega, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988; World Press, San Francisco 2002.
- , *Noche oscura del cuerpo*, Jaime Campodónico Editor, Lima 1989.
- , *Poesía escrita*, Vuelta, México D.F. 1989 (el autor ha eliminado la poesía visual y otras composiciones presentes en la edición peruana).
- , *Poesia scritta*, a cargo de M. Canfield, Le Lettere, Firenze 1993 (se trata de una antología bilingüe con aparato crítico); 2ª ed. actualizada 2008.
- , *El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*, Colección Poesía y Poética, México D.F. 1995.
- , *Antología*, Piedra del Sol, Lima 1996.
- , *Poesía escrita*, a cargo de M.L. Canfield, Norma, Bogotá 1998.
- , *Gardalis*, trad. it. y comentario de A. Melis, «Oikos», 7, 1999, pp. 68-74.
- , *Sin título*, Pre-Textos, Valencia 2000.
- , *Canto Visibile*, Gli Ori, Pistoia 2002.
- , *Nudos*, Fundación César Manrique, Lanzarote (Canarias) 2002.

- , *Jorge Eielson, Libro-Catálogo, Attraverso le Avanguardie - 44*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma 2003.
- , *Vivir es una obra maestra* (poesía reunida), Ave del Paraíso, Madrid 2003.
- , *Arte Poética. 8 Obras Esenciales*, a cargo de L. Rebaza-Soraluz, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2004.
- , *Jorge Eielson*, Catálogo, Teknoquímica 2004, Galería German Kruger, IC PNA, Lima 2005.
- , *Habitación en Roma / Di stanza a Roma*, a cargo de M.L. Canfield, Colección "Doppiofondo", Ponte Sisto, Roma 2007.
- , *Habitación en Roma*, ed. de M.L. Canfield, Lustra Editores, Lima 2008.
- , *Poeta en Roma*, edición, prólogo y apéndices de M.L. Canfield, Visor, Madrid 2009. [Contiene un breve texto para teatro y nueve poemarios: *Habitación en Roma* (1952), *La sangre y el vino de Paolo* (1953), *mutatis mutandis* (1954), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *De materia verbalis* (1957-1958), *Naturaleza muerta* (1958), *Acto final* (1959), *Ceremonia solitaria* (1964), *Pequeña música de cámara* (1965), *Arte poética* (1965), todos escritos en Roma].
- , *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura*, edición, introducción, cronología y notas de L. Rebaza Soraluz, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima 2010.
- , *El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*, Biblioteca Sibila, Sevilla 2011. [Además de *El diálogo infinito*, publicado en México en 1995, contiene una entrevista de 1990 y otra de 2006].
- Eielson Jorge E., Márquez Pecchio José Darío, *Escultura precolombina de cuarzo*, Ernesto Armitano Editor, Caracas 1985.
- Eliot Thomas Stearns, *The Waste Land*, Faber & Faber, London 1922. Trad. es., prólogo y notas de H. Alvarado Tenorio, *La tierra baldía y otros poemas*, Arquitrave, Colombia 2005.
- Escher Maurits Cornelis, *The Graphic Work of M.C. Escher*, Ballantine Books, New York 1971.
- Feyerabend Paul K., *Scienza come arte*, trad. it. de L. Sosio, introd. de M. Pera, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1984. Trad. es. *La ciencia como un arte*, en Id. *Adiós a la razón*, Altaya, Barcelona 1995.
- Feynman Richard, *The meaning of It All*, Penguin, London 1999. Trad. it. L. Servidei, *Il senso delle cose*, Adelphi, Milano 1999.
- Figueiredo Adriana Aparecida de, *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; consultable en la página web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/fichivo.html>> (01/2013).
- Fontana Lucio, *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires 1946. Trad. it. *Manifesto Bianco - Spazialismo*, Galleria Apollinaire, Milano 1966.

- , *Spaziali, primo Manifesto spaziale*, Milano 1948.
- , *Concetti spaziali*, a cargo de P. Fossati, Einaudi, Torino 1970.
- Frazer James G., *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 2 vols., Princeton UP, Princeton 1890; 1ª ed. abreviada 1922. Trad. es. (de la inglesa abreviada) de E. Campuzano, T.I. Campuzano, *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires 1944.
- Gálvez Berrenechea José, *Una Lima que se va*, Ediciones Euforion, Lima 1921.
- García Márquez Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires 1967.
- García Rocío, *Vargas Llosa se enfrenta al nacionalismo cultural*, «El País» (Madrid), 11 de noviembre de 1993.
- Garriga Jaume, Vilenkin Alexander, *Many Worlds in One*, «Physical Review», D 64, 2001.
- Genette Gerard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972. Trad. es. de C. Manzano, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona 1989.
- Gombrich Ernst H., *Art, Perception, and Reality*, Cornell UP, Ithaca New York 1970. Trad. es. de R. Grasa, *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*, Paidós, Barcelona 2007.
- Greene Brian, *The Fabric of the Cosmos. Space, Time and the Texture of Reality*, Knopf Publishing Group, New York 2004. Trad. es. *El tejido del cosmos. Espacio, tiempo y la textura de la realidad*, Drakontos, Barcelona 2006; Drakontos Bolsillo, Barcelona 2010.
- Guth Alan, *The Inflationary Universe: The Quest for a New Theory of Cosmic Origins*, Addison-Wesley, Reading Massachusetts (MA) 1997.
- Guichot Muñoz Elena, *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: contra la violencia de los años 80, la imaginación a escena*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla 2012.
- Gutiérrez Miguel, *La generación del 50: un mundo dividido*, Séptimo Ensayo, Lima 1988.
- Heidegger Martin, *Brief über den «Humanismus»* (1946), trad. es. de H. Cortés, A. Leyte, *Carta sobre el Humanismo*, Alianza, Madrid 2000.
- Hilbert David, Cohn-Vossen Stefan, *Geometry and the Imagination*, Chelsea, New York 1952. Trad. it. de A. Verson, *Geometria intuitiva*, Boringhieri, Torino 1972.
- Ingold Tim (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, London-New York 1994.
- Jabès Edmond, *Du desert au livre: entretiens avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris 1980. Trad. es. de A. Carrazón Atienza, C.D. Sánchez, *Del desierto al libro: entrevistas con Marcel Cohen*, Trotta, Madrid 2000.
- Jiménez J.R., *Ideología (1897-1957), Metamorfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo, Anthropos, Barcelona 1990.
- Kerényi Károly, *Nel labirinto*, ed. y introd. de C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1983. (El libro existe sólo en italiano en cuanto el curador

- ha reunido seis artículos publicados por el autor en distintas revistas alemanas y holandesas entre 1941 y 1963).
- , *Dionysos: Urbild des unzerstorbaren Lebens*, Langen-Muller, München 1976. Trad. es. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Editorial Herder, Barcelona 2011.
- Kosniowski Czes, *A First Course in Algebraic Topology* (1980), Cambridge UP, Cambridge (England) 2009. Trad. es. de M. Castellet Solanas, *Introducción a la topología algebraica*, Editorial Reverté, Barcelona 1986.
- Laurencich-Minelli Laura, *Il linguaggio magico autentico dei numeri, dei fili e della musica presso gli Inca*, Esculapio, Bologna 2001.
- Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Plon, Paris 1971. Trad. es. de M. Soler, *Mitológicas IV: El hombre desnudo* (1976), Siglo XXI, México D.F. 2001⁸.
- Luminet Jean-Pierre, *La segreta geometria del cosmo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.
- Manning Henry P., *Geometry of Four Dimensions*, Dover, New York 1956.
- , *The Fourth Dimension Simply Explained*, Dover, New York 1960; accesible en la página web: <<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ManFour.html>> (dic. 2011).
- Marcheschi Daniela, *L'evoluzione della metrica moderna*, «Galleria», XXXII, 3, 1992, pp. 355-375.
- , *Orizzonti e problemi*, en Ead., *Prismi e poliedri. Scritti di critica e antropologia delle arti*, I, Sillabe, Livorno 2001.
- Meletinskij Eleazar M., *Poetika mifa*, Nauka, Moskva 1979. Trad. it. de A. Ferrari, *Il Mito, poetica, folclore e ripresa novecentesca*, Editori Riuniti, Roma 1993. Trad. es. (del italiano) de P. López Barja de Quiroga, *El mito*, Akal, Madrid 2001.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible – Suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris 1964. Trad. es. *Lo visible y lo invisible*, Nueva Visión, Madrid 2010.
- Merton Thomas, *Mystics and Zen Masters*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1967. Trad. es., *Místicos y maestros zen*, Lumen, Barcelona 2001.
- Métraux Alfred, *Les Incas*, Editions du Seuil, Paris 1962. Trad. es. *Los incas*, Biblioteca Fundamental del Hombre Moderno, Buenos Aires, 1972.
- Miller Arthur, *Death of a Salesman*, Viking Press, New York 1949. Trad. es. *Muerte de un viajante*, Fabril, Buenos Aires 1964.
- Montesinos José, *Una familia infinita de nudos representados no separables*, «Revista Math. Hisp.-Amer.», 33, 1973, pp. 32-35.
- Mora Rosa, “Juego con la búsqueda de lo imposible”. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*, «El País» (Madrid), 2 abril 2003; accesible en la página web: <http://elpais.com/diario/2003/04/02/cultura/1049234401_850215.html> (01/2013).
- Moret Xavier, *Mario Vargas Llosa: “Mi libro quiere ser la novela de todas las dictaduras”*, «El País» (Madrid), 9 de marzo de 2000; accesible en la página web: <http://elpais.com/diario/2000/03/09/catalunya/952567665_850215.html> (01/2013).

- Moro César, *La Tortuga Ecuestre*, Ediciones Tigrondine, Lima 1957.
- , *Viaje hacia la noche*, ed. de J. Ortega, Colección Signos, Huerga y Fierro Editores, Madrid 1999.
- , *Prestigio del amor*, ed. de R. Silva-Santisteban, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002.
- , *La tortuga ecuestre. Y otros poemas en español*, ed. de A. Ferrari, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.
- , *Amour a Moro*, ed. de C. Estela y J.I. Padilla, Embajada de España en Perú/Centro Cultural de España, Lima 2003.
- Morris Robert, *Aligned with Nazca*, «Artforum», XIV, 2, 1975, pp. 26-39.
- Neruda Pablo, *Obras completas I, De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento” 1923-1954*, Círculo/Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999.
- , *Poesie (1924-1964)*, introd., selección y trad. de R. Paoli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1988.
- Oliverio Alberto, *The Influence of Science on the Work of Fontana*, in E. Crispolti, R. Sigilato (a cargo de), *Lucio Fontana*, Electa, Milano 1988, pp. 25-32.
- Onetti Juan Carlos, *El pozo*, Ediciones Signo, Montevideo 1939.
- Ortega Julio, *Anudamientos*, en M.L. Canfield (ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana, Madrid 2002, pp. 259-261.
- Ortiz-Osés Andrés, *C.G. Jung - Arquetipos y sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao 1988.
- Osserman Robert, *Poetry of the Universe - a Mathematical Exploration of the Cosmos*, Random House, New York 1995. Trad. es. *La poesía del universo. Una exploración matemática del cosmos*, Editorial Crítica, Barcelona 1997; Conaculta, México D.F. 2009.
- Ossio Acuña Juan M., *Las paradojas del Perú oficial: indigenismo, democracia y crisis estructural*, prólogo de M. Vargas Llosa, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994.
- Oviedo José Miguel, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona 1982.
- , *Dossier Vargas Llosa*, Taurus, Lima 2007.
- Padilla J.I. (ed.), *NU/DO: homenaje a j.e. eielson*, colaboración de C. Estela, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2002.
- Palma Ricardo, *Tradiciones peruanas*, 4 vols., Montaner y Simón, Barcelona 1893-1896.
- , *Cien tradiciones peruanas*, selección antológica con aparato crítico de J.M. Oviedo, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1991.
- Panafsky Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, New York 1955. Trad. es. *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid 2008.
- Paz Octavio, *Tiempo nublado*, Seix Barral, Barcelona 1983.
- Penrose Roger, *The Road to Reality*, Jonathan Cape, London 2004. Trad. es. *El camino que porta a la realidad. Una guía completa a las leyes del universo*, Editorial Debate, México D.F. 2006.
- Pereyra S.H., *Acerca de dos quipus con características numéricas excepcionales*, «Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines», 25, 1996, pp. 187-202.

- Poincaré Henri, *Pourquoi l'espace à trois dimensions*, «Revue de Métaphysique et de Morale», XX, 4, 1912; y en Id., *Dernières Pensées*, Flammarion, Paris 1933, pp. 483-504.
- Prigogine Ilya, *La fin des certitudes*, Editions Odile Jacob, Paris 1996. Trad. es. de Pierre Jacomet, *El fin de las certidumbres*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile 1996.
- Quintana Tejera Luis, *Sedución, 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; accesible en la página web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/seduci.html>> (01/2013).
- Restany Pierre, Tagliaferri Aldo, D'Aquino Alfonso, Canfield Martha L., *Jorge Eielson: il linguaggio magico dei nodi*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1993.
- Restany Pierre, J.E. Eielson, Saronno Chiostro Arte, Saronno 2007.
- Reynoso Oswaldo, *En octubre no hay milagros*, Ediciones Wuaman Puma, Lima 1965.
- Ribeyro Julio Ramon, *La palabra del mudo*, 4 tomos, Milla Batres, Lima 1973-1994 (I e II tomo, 1973; III tomo, 1977; IV tomo, 1994).
- Rilke Rainer Maria, *Poesie 1907-1926*, a cargo de A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000.
- Salazar Bondy Sebastián, *Lima la horrible* (1964), Era, México D.F. 1968.
- Santarcangeli Paolo, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese 1984.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948. Trad. es. de A. Bernárdez, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires 1950.
- , *L'idiote de la famille*, Gallimard, Paris 1971. Trad. es. de P. Canto, *El idiota de la familia*, 3 vols., Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1975.
- Schattschneider Doris, M. C. Escher: *Visions of Symmetry*, Thames and Hudson, London 2004.
- Semerano Giovanni, *Le origini della cultura europea*, Leo S. Olschki, Firenze 1984-1994.
- Singer Isadore M., Thorpe John A., *Lecture Notes on Elementary Topology and Geometry*, Scott, Foresman 1967. Trad. it. *Lezioni di topologia elementare e geometria*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.
- Sommer Doris, *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*, University Press of America, Lanham 1983.
- Sossinsky Alexei, *Nodi: genesi di una teoria matematica*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Starobinski Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève 1970; ed. corregida, Gallimard, Paris 2004. Trad. es. de B. Gala Valencia, *Retrato de artista como saltimbanqui*, Abada, Madrid 2007.
- Tait Peter Guthrie, *On Knots: I, II and III*, «Scientific Papers», I, Cambridge UP, Cambridge 1898, pp. 273-347.
- Tamayo Vargas Augusto, *Literatura peruana*, Peisa, Lima 1992.
- Tarazona Emilio, *La poética visual de Jorge Eielson*, Drama Ediciones, Lima 2004.
- Thom René, *Local et global dans l'oeuvre d'art*, «Le Debat», 24, Gallimard, Paris 1983, pp. 73-89.

- , *L'art, lieu du conflit des formes et forces*, en J.L. Binet, J. Bernard, M. Bessis (eds), *La creation vagabonde*, Hermann, Paris 1986.
- , *Predire n'est pas expliquer*, Flammarion, Paris 1991.
- Thurston W.P., Weeks J.R., *La matematica delle varietà tridimensionali*, «Le Scienze», 193, 1984, pp. 23-48.
- Tiezzi Enzo, *La bellezza e la scienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Turner John C., Van de Griend Pieter (eds), *History and Science of Knots*, World Scientific, Singapore 1996.
- Urton Gary, Brezine C.J., *Khipu Accounting in Ancient Peru*, «Science», 309, 2005, pp. 1065-1067.
- Torrente Ballester Gonzalo, *Teatro Español Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1968.
- Valerio-Holguín Fernando, *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.
- Valéry Paul, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, en Id., *Ceuvres, I*, edición establecida y anotada por J. Hytier, Gallimard, Paris 1957. Trad. es. de M. Bailey J., *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, Verdehalago, México D.F. 2006.
- Vallejo César, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima 1973.
- , *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima 1973.
- , *La fiesta de las novias en París*, en Id., *Obras completas, II*, Banco de Crédito del Perú, Lima 1997, pp. 249-252.
- , *Opera Poetica completa, II: Poemi umani*, trad. it. de R. Paoli, A. Melis, Edizioni Goree, Siena 2008.
- Vargas Llosa Mario, *Los jefes*, Editorial Rocas, Barcelona 1959. Trad. it. de A. Morino, *I capi*, Einaudi, Torino 2003.
- , *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona 1962. Trad. it. de E. Cicogna, *La città e i cani*, Feltrinelli, Milano 1967; Einaudi, Torino 1998.
- , *La casa verde*, Seix Barral, Barcelona 1966. Trad. it. de E. Cicogna, *La casa verde*, Einaudi, Torino 1970.
- , *Los cachorros*, Lumen, Barcelona 1967. Trad. it. de A. Morino, *I cuccioli*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- , *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona 1969. Trad. it. de E. Cicogna, *Conversazione nella Cattedrale*, Feltrinelli, Milano 1971.
- , *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral/Monte Ávila, Barcelona-Caracas 1971.
- , *Pantaleón y las visitadoras*, Seix Barral, Barcelona 1973. Trad. it. de A. Morino, *Pantaleon e le visitatrici*, Einaudi, Torino 2007.
- , *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Taurus, Madrid 1975. Trad. it. de A. Morino, *L'orgia perpetua: Flaubert e Madame Bovary*, Rizzoli, Milano 1986.
- , *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona 1977. Trad. it. de A. Morino, *La zia Julia e lo scribacchino*, Einaudi, Torino 1979.

- , *Entre Sartre y Camus*, Editorial Huracán, Puerto Rico 1981. Trad. it. de M.L. Canfield, *Tra Sartre e Camus*, Libri Scheiwiller, Milano 2010.
- , *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona 1981. Trad. it. de A. Morino, *La guerra della fine del mondo*, Einaudi, Torino 2008.
- , *La lógica del terror*, «Caretas», 630, 5 de enero de 1981, pp. 34-35. Trad. it. de M.L. Canfield, A. Ciabatti, en *La logica del terrore*, Libri Scheiwiller, Milano 2012, pp. 69-73.
- , *Contra viento y marea*, vol. I, Seix Barral, Barcelona 1983.
- , *Historia de una Matanza*, «ABC» (Madrid), 11 de agosto de 1983.
- , *Kathie y el hipopótamo* (incluye la introducción *El teatro como ficción*), Seix Barral, Barcelona 1983.
- , *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona 1984. Trad. it. de A. Morino, *Storia di Mayta*, Einaudi, Torino 2002.
- , *La Chunga*, Seix Barral, Barcelona 1986. Trad. it. de E. Franco, *La Chunga*, Costa & Nolan, Genova 1987.
- , *Contra viento y marea*, vol. II, Seix Barral, Barcelona 1986.
- , *El hablador*, Seix Barral, Barcelona 1987. Trad. it. de A. Morino, *Il narratore ambulante*, Rizzoli, Milano 1989.
- , *Elogio de la madrastra*, Tusquets, Barcelona 1988. Trad. it. de A. Morino, *Elogio della matrigna*, Rizzoli, Milano 1990.
- , *La verdad de las mentiras*, Universidad Complutense, Madrid 1989; Seix Barral, Barcelona 1990. Trad. it. de A. Morino, *La verità delle menzogne: saggi sulla letteratura*, Rizzoli, Milano 1992; Libri Scheiwiller, Milano 2011.
- , *Contra viento y marea*, vol. III, Seix Barral, Barcelona 1990.
- , *Elpez en el agua. Memorias*, Seix Barral, Barcelona 1993. Trad. it. de V. Martinetto, A. Morino, *Il pesce nell'acqua. Autobiografia*, Rizzoli, Milano 1994.
- , *Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona 1993. Trad. it. de A. Morino, *Il caporale Lituma sulle Ande*, Rizzoli, Milano 1995.
- , *El precio de ser moderno*, en J.M. Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial: indigenismo, democracia y crisis estructural*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994, pp. 16-17.
- , *Prólogo*, en J.M. Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial: indigenismo, democracia y crisis estructural*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1994.
- , *Io, liberale impegnato*, «La Repubblica», 2 ott. 1996, consultable en la página web: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/10/02/vargas-llosa-io-liberale-impegnato.html>> (12/2012).
- , *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Alfaguara, Madrid 1996.
- , *Cartas a un joven novelista*, Ariel-Planeta, Barcelona 1997. Trad. it. de G. Felici, *Lettere a un aspirante romanziere*, Einaudi, Torino 1998.
- , *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid 2000. Trad. it. de G. Felici, *La festa del Caprone*, Einaudi, Torino 2000.
- , *Los hombres-mujeres del Pacífico*, «El País» (Madrid), 4 de febrero de 2002; consultable en la página web: <http://elpais.com/diario/2002/02/04/opinion/1012777207_850215.html> (01/2013).

- , *Diario de Irak*, Aguilar, Buenos Aires 2003. Trad. it. de G. Felici, *La libertà selvaggia. Diario dell'Iraq*, Einaudi, Torino 2004.
- , *El paraíso en la otra esquina*, Alfaguara, Madrid 2003. Trad. it. de G. Felici, *Il paradiso è altrove*, Einaudi, Torino 2003.
- , *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y «Los Miserables»*, Alfaguara, Madrid 2004. Trad. it. de A. Ciabatti, *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e «I Miserabili»*, Libri Scheiwiller, Milano 2011.
- , *Obras completas. Vol. I: Narraciones y novelas (1959-1967)*, Círculo/Galaxia Gutemberg, Barcelona 2006.
- , *Travesuras de la niña mala*, Alfaguara, Madrid 2006. Trad. it. de G. Felici, *Avventure della ragazza cattiva*, Einaudi, Torino 2006.
- , *Obras completas. Vol. VI: Ensayos literarios I*, Círculo/Galaxia Gutemberg, Barcelona 2007.
- , *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008.
- , *Vanessa Redgrave*, «El País» (Madrid), 2 nov. 2008, consultabile in la página web: <http://elpais.com/diario/2008/11/02/opinion/1225580413_850215.html> (01/2013).
- , *Vivere è un'opera maestra*, in M.L. Canfield (a cargo de), *Jorge Eielson: arte come nodo / nodo come dono*, Gli Ori, Pistoia 2008, pp. 10-11; versione originale *Vivir es una obra maestra*, ivi, p. 140.
- , *Las mil noches y una noche*, Alfaguara, México D.F. 2009.
- , *Viaje al corazón de las tinieblas*, «El País» (Madrid), 11 de enero de 2009, consultabile in la página web: <http://elpais.com/diario/2009/01/11/eps/1231658814_850215.html> (01/2013).
- , *El sueño del celta*, Alfaguara, Madrid 2010. Trad. it. de G. Felici, *Il sogno del celta*, Einaudi, Torino 2011.
- Veneziano Gabriele, *The Myth of the Beginning of Time*, «Scientific American», 290, 2004, pp. 54-65.
- Verner Lorraine, *La forme nodale dans l'art de Jorge E. Eielson, à la rencontre d'une harmonie secrète de l'univers*, in R. Barbanti, L. Boi (a cargo de), *Le dinamiche della bellezza. Pensieri e percorsi estetici, scientifici e filosofici*, Raffaelli Editore, Rimini 2005, pp. 93-130.
- Villa Emilio, *Eielson*, «Arti visive», 8-9, 1954.
- Wachtel Nathan, *Dieux et vampires. Retour a Chipaya*, Editions du Seuil, Paris 1992. Trad. it. de F. Sessi, *Dèi e vampiri*, Einaudi, Torino 1993.
- Watnicki Echeverría Ellen, *La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 1993.
- Weeks Jeffrey, *The Shape of Space*, Marcel Dekker, New York 1985.
- Wilczek Frank, *La musica del vuoto. Indagine sulla natura della materia*, Di Renzo Editore, Roma 2007.
- Zukav Gary, *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics*, William Morrow, New York 1979. Trad. it. de M. Patti, *La danza dei maestri wu li*, Corbaccio, Milano 1995.

NOTA SUGLI AUTORI / NOTA SOBRE LOS AUTORES

Luciano Boi è professore di Geometria, teorizzazione scientifica e filosofia della natura all'EHSS (Parigi). Studioso di scienze matematiche e filosofiche del XIX e del XX secolo, ha pubblicato *Rediscovering Phenomenology* (2007) e *Pensare l'impossibile. Dialogo infinito tra arte e scienza* (2012).

Luciano Boi es profesor de Geometría, teorización científica y filosofía de la naturaleza en el EHSS (París). Estudioso de ciencias matemáticas y filosóficas de los siglos XIX y XX, ha publicado *Rediscovering Phenomenology* (2007) y *Pensare l'impossibile. Dialogo infinito tra arte e scienza* (2012).

Martha Canfield, presidente del Centro Eielson, insegna Letteratura Ispanoamericana all'Università di Firenze e dirige la collana "Latinoamericana" della casa editrice Le Lettere. Ha curato in spagnolo opere e antologie di Delmira Agustini, Rodó, García Márquez; e in italiano di M. Benedetti, Cardenal, Eielson, Mutis, Vargas Llosa.

Martha Canfield, presidente del Centro Eielson, enseña Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia y dirige la colección "Latinoamericana" de la editorial Le Lettere. Ha curado en español obras y antologías de Delmira Agustini, Rodó, García Márquez; y en italiano de Benedetti, Cardenal, Eielson, Mutis, Vargas Llosa.

Gaetano Chiappini, già ordinario di Letteratura Spagnola all'Università di Firenze, è Accademico Corrispondente della RAE. Ha avuto riconoscimenti internazionali per i suoi contributi sulla mistica spagnola. Ha curato l'opera completa di Antonio Machado. È autore di *Il Machado di Oreste Macrí* (1995) e *Esperienza di mistica spagnola* (1999).

Gaetano Chiappini, profesor de Literatura Española en la Universidad de Florencia, es Académico Correspondiente de la RAE. Ha recibido reconocimientos internacionales por sus contribuciones a la mística española. Ha editado la obra completa de Antonio Machado. Es autor de *Il Machado di Oreste Macrí* (1995) y *Esperienza di mistica spagnola* (1999).

Antonella Ciabatti, vice-presidente del Centro Eielson, redattrice della rivista «Collettivo R/Atahualpa», è esperta di teoria e pratica della tra-



duzione letteraria. Ha curato opere di F. García Marruz, C. Boullosa, E. Cardenal, A. Dal Masetto, M. Vargas Llosa, e la mostra *Eielson/Arte preincaica* (Firenze 2012).

Antonella Ciabatti, vice-presidente del Centro Eielson, redattrice della rivista «Collettivo R/Atahualpa», esperta di teoria e pratica di traduzione letteraria. Ha editato opere di F. García Marruz, C. Boullosa, E. Cardenal, A. Dal Masetto, M. Vargas Llosa, e organizzato la mostra *Eielson/Arte preincaica* (Firenze 2012).

Domenico Antonio Cusato è professore ordinario di Lingua e Letterature Ispano-americane all'Università di Catania. Dirige la collana «La estantería ibérica» e ha fatto parte del Direttivo Nazionale dell' AISPI (Associazione Ispanoamericanisti Italiani). Autore di numerosi saggi e del volume *El teatro de Mario Vargas Llosa* (2007).

Domenico Antonio Cusato es catedrático de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Catania. Dirige la colección «La estantería ibérica» y ha integrado el Directivo Nacional de AISPI (Asociación de Hispanoamericanistas Italianos). Es autor de numerosos ensayos y del volumen *El teatro de Mario Vargas Llosa* (2007).

Giulia De Sarlo, vincitrice del Premio Marazza Giovani per traduzione letteraria, è dottoranda in *Letteratura Ispanoamericana* all'Università di Siviglia. Si interessa di letteratura caraibica. In *Poesia spagnola e ispanoamericana* (2004) ha presentato e tradotto Silva, Darío, Agustini, Storni, Ibarbourou, Orozco.

Giulia De Sarlo, ganadora del Premio Marazza Jóvenes de traducción literaria, está haciendo el doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Se ocupa de literaturas caribeñas. En el volumen *Poesia spagnola e ispanoamericana* (2004) ha presentado y traducido a Silva, Darío, Agustini, Storni, Ibarbourou, Orozco.

Héctor Febles è docente di Letteratura e Cultura e Società presso la Università LUSPIO di Roma e collaboratore dell'Istituto Cervantes. Fa parte del Comitato scientifico del Centro Studi Jorge Eielson. Si occupa di teoria del romanzo, di traduzione letteraria e di narrativa ispanica.

Héctor Febles es profesor de Literatura, Cultura y Sociedad en la Universidad LUSPIO de Roma y colaborador del Instituto Cervantes. Forma parte del Comité Científico del Centro Studi Jorge Eielson. Se ocupa de teoría de la novela, de traducción literaria y de narrativa hispánica.

Daniela Marcheschi, studiosa e traduttrice di letteratura svedese, dal 1998 è Consigliere Permanente della Fondazione Nazionale Carlo Collo di e si è specializzata in Antropologia delle Arti. Nel 2006 è stata la prima italiana a ricevere il Tolkingpris dell'Accademia di Svezia.

Daniela Marcheschi, traductora y experta de literatura sueca, desde 1998 es Consejera Permanente de la Fundación Nacional Carlo Collodi y se ha especializado en Antropología del Arte. En 2006 fue la primera italiana que recibió el *Tolkingspris* de la Academia de Suecia.

Antonio Melis, ordinario di Lingua e Letterature Ispano-americane e direttore del Centro Interdipartimentale di Studi sull'America Indigena all'Università di Siena, è esperto di cultura precoloniale e coloniale andina. Ha curato le opere di Arguedas, Mariátegui, Neruda, García Lorca e Che Guevara.

Antonio Melis, catedrático de Lengua y Literatura Hispanoamericana y director del Centro Interdepartamental de Estudios sobre la América Indígena de la Universidad de Siena, es experto de cultura precolonial y colonial andina. Ha editado las obras de Arguedas, Mariátegui, Neruda, García Lorca y Che Guevara.

Giovanna Minardi è ricercatrice di Letteratura Ispanoamericana all'Università di Palermo, specializzata in narrativa del Novecento, ha pubblicato *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2002), *Historia del cuento hispanoamericano* (2003), e *Breves, brevísimos. Antología de la minificación peruana* (2006).

Giovanna Minardi enseña Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Palermo, especializada en narrativa del siglo XX, ha publicado *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2002), *Historia del cuento hispanoamericano* (2003), y *Breves, brevísimos. Antología de la minificación peruana* (2006).

José Miguel Oviedo è uno dei maggiori critici letterari dell'ispano-americanismo internazionale. Autore di una fondamentale *Historia de la literatura hispanoamericana* in 4 volumi (Alianza, Madrid 2012), ha pubblicato monografie e curato edizioni critiche di José Martí, Ricardo Palma e M. Vargas Llosa.

José Miguel Oviedo es uno de los mayores críticos literarios del hispanoamericanismo internacional. Autor de una fundamental *Historia de la literatura hispanoamericana* en 4 volúmenes (Alianza, Madrid 2012), ha publicado estudios monográficos y ediciones críticas de José Martí, Ricardo Palma y M. Vargas Llosa.

Alessandro Rocco è ricercatore di Lingua Spagnola all'Università di Bari. Ha studiato il rapporto tra cinema e letteratura ispano-americana. Autore di due monografie: *Il cinema di Gabriel García Márquez* (2009) e *La scrittura immaginifica, il film scritto nella narrativa ispanoamericana del novecento* (2009).

Alessandro Rocco enseña Lengua Española en la Universidad de Bari. Ha estudiado la relación entre cine y literatura hispanoamericana. Es

autor de dos monografías: *Il cinema di Gabriel García Márquez* (2009) y *La scrittura immaginifica, il film scritto nella narrativa ispanoamericana del novecento* (2009).

Aldo Tagliaferri, critico letterario, esperto di arte contemporanea e africana, è vice-presidente del Centro Studi Jorge Eielson. Ha studiato l'opera di Beckett e curato l'epistolario di Pound. Autore di *L'invenzione della tradizione. Saggi sulla letteratura e sul mito* (1985) e *La via dell'impossibile* (2002).

Aldo Tagliaferri, crítico literario, experto de arte contemporánea y africana, es vice-presidente del Centro de Estudios Jorge Eielson. Ha estudiado la obra de Beckett y editado el epistolario de Pound. Autor de *L'invenzione della tradizione. Saggi sulla letteratura e sul mito* (1985) y de *La via dell'impossibile* (2002).

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
COORDINAMENTO EDITORIALE DI
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, *Fiorenzo Fantaccini, altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Tóttösy (a cura), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Tóttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)

Riviste

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X