

La transición clave del realista (de *Conversación en La Catedral* a *La tía Julia y el escribidor*)*

José Miguel Oviedo

Universidad de Pennsylvania (<jmoviedo@sas.upenn.edu>)

En la década de los años Setenta la obra narrativa de Mario Vargas Llosa sufre una transición que tendría decisivas e inesperadas consecuencias para su concepción estética del género. De hecho, esos cambios dejan en claro que sus tres primeras grandes novelas publicadas en la década anterior – *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969) – constituyen una bien definida unidad: lo que puede llamarse el primer período de su obra creadora. Generalmente, la porción inicial de un novelista joven – el primero de los libros mencionados apareció cuando el autor tenía apenas 27 años – tiende a ser de exploración y búsqueda para hallar el mejor modo de expresar su visión personal del mundo. No ocurre así con Vargas Llosa, que surge en medio del esplendor de la novela hispanoamericana con las virtudes y rasgos propios de un joven maestro, capaz de escribir con la destreza de un novelista experimentado, que sabe adónde va y cómo llegar allí.

No sólo eso: lo que causó admiración entre críticos y lectores fue comprobar que el autor no quería repetir el modelo que había demostrado dominar tan bien en su primera novela, sino que se proponía, movido por una ambición artística desusada, superar sus propios registros e intentar novelas cada vez más caudalosas en contenido y más complejas en estructura formal. Es fácil comprobar que cada una de las dos novelas que siguieron a aquella primera, suponía un constante incremento de historias, espacios, tiempos y personajes dentro del diseño. En verdad, ese diseño aspiraba al volumen épico y a extender, con un crecimiento exponencial, las posibilidades de representar la realidad con el lenguaje de la ficción.

Las dos novelas que siguen a la de 1963 incrementan sustancialmente ese patrón y se convierten en narraciones sinfónicas, cuyo montaje desarrolla simultáneamente varias historias que, siendo muy diversas entre sí por su material, tono, estilo y tensión, se conectan progresivamente mediante contactos súbitos, saltos en la acción y revelaciones que alteran nuestra percepción de los personajes y sus móviles. En *La casa verde*, por ejemplo, tenemos cinco distintas historias rotando constantemente ante nosotros, con un efecto calidoscópico y con desplazamientos entre dos amplios espacios físicos; la selva amazónica y el mundo suburbano de Piura en la costa norte peruana, que ofrecen visiones

La transizione chiave del realista

(da *Conversazione nella «Catedral»* a *La zia Julia e lo scribacchino*)*

José Miguel Oviedo, Università della Pennsylvania (<jmoviedo@sas.upenn.edu>)

Traduzione italiana di Claudia Ianniciello

Negli anni Settanta l'opera narrativa di Mario Vargas Llosa subisce una transizione che avrebbe avuto decisive e inattese conseguenze sulla sua concezione estetica del genere. E infatti, grazie a quei cambiamenti risulta chiaro che i suoi primi tre grandi romanzi pubblicati nel decennio precedente – *La città e i cani* (1963), *La casa verde* (1966) e *Conversazione nella «Catedral»* (1969) – costituiscono un'unità ben precisa: quello che può essere denominato il primo periodo del suo lavoro creativo. In genere, la produzione iniziale di un giovane romanziere – il primo dei libri citati è uscito quando l'autore aveva appena 27 anni – tende all'esplorazione e alla ricerca, volte a trovare il modo migliore di esprimere la sua personale visione del mondo. Questo non avviene con Vargas Llosa, nato nel bel mezzo dello splendore del romanzo ispanoamericano con i pregi e i caratteri propri di un giovane maestro, capace di scrivere con la destrezza di un romanziere consumato, che sa dove sta andando e come ci arriverà.

E questo non è tutto: ciò che ha destato ammirazione tra critici e lettori è stato constatare che l'autore non voleva ripetere il modello che pure aveva dimostrato di dominare così bene nel suo primo romanzo, ma che invece si proponeva, mosso da un'ambizione artistica inconsueta, di superare i suoi stessi registri e di puntare a romanzi sempre più abbondanti di contenuti e sempre più complessi nella struttura formale. È facile provare che i due romanzi che hanno fatto seguito al primo, presentavano un costante incremento di storie, spazi, tempi e personaggi all'interno del proprio disegno. E infatti quest'ultimo ambiva alle dimensioni epiche e ad aumentare, con una crescita esponenziale, le possibilità di rappresentare la realtà mediante il linguaggio della finzione.

I due romanzi venuti dopo quello del 1963 sviluppano consistentemente tale modello e divengono narrazioni sinfoniche, il cui montaggio porta avanti simultaneamente varie storie che, pur essendo molto diverse tra loro per materiale, tono, stile e tensione, progressivamente si congiungono tramite contatti repentini, salti nell'azione e rivelazioni che alterano la nostra percezione dei personaggi e dei loro moventi. In *La casa verde*, ad esempio, cinque storie diverse ci turbinano costantemente davanti agli occhi, con un effetto caleidoscopico e passaggi tra due ampi spazi fisici; la selva amazzonica e il mondo suburbano di Piura sulla costa nord del Perù, i quali prospettano

contrastantes de la realidad histórica y cultural del país. El virtuosismo técnico que se despliega en este gran tapiz narrativo, con sus incontables aventuras y peripecias, es visible sobre todo en las transiciones de tiempo y espacio. La estructura fragmentaria de la novela presenta al lector un aparente caos que debe ir descifrando, hasta descubrir que esa vertiginosa dispersión tiene un orden, una subyacente simetría, una disposición rigurosa y, como todos los laberintos, una salida que da sentido a la totalidad.

Todavía más abigarrada y proliferante resultaría *Conversación en La Catedral*, que además señala la primera franca incursión del autor en el campo de la novela política, que más adelante alcanzaría una presencia protagónica en su obra. Presenta además algo nuevo y de gran trascendencia: una agónica e implacable indagación moral de un país durante los años de una dictadura militar, que marcó profundamente la juventud del autor y definió su contextura intelectual. En estas páginas hay un mórbido malestar existencial encarnado en Zavalita, el periodista consumido por su mala conciencia (en el sentido que le da Sartre) que le impide reconocerse en lo que hace o escribe: sabe que no supo ser un rebelde cabal y desprenderse de las ataduras que aún lo unen a la pequeña burguesía peruana. La novela recorre todos los niveles de la realidad social, desde los altos círculos del poder hasta sus márgenes, donde sobreviven guardaespaldas, choferes, sirvientes, prostitutas, noctámbulos de cabaret, etc. Ese submundo de gentes desmoralizadas aparece a la vez como el residuo y la clientela potencial del régimen.

Un sistema de vasos comunicantes le permite al narrador desplazarse por distintos niveles espacio-temporales con una total fluidez, como si la realidad fuese un plano continuo. Un recurso característico, que fue usado profusamente en *La casa verde* (y de un modo muy exploratorio en *La ciudad*) llega aquí a su apogeo; el recurso, que podemos llamar diálogo telescópico, consiste en introducir en la conversación presente de dos personajes, digamos A y B, la voz de C como otro interlocutor que, desde el pasado, tiende un puente temporal y dialoga *ahora* con B, sin ninguna transición de instancia narrativa. El recurso puede hacerse aún más complejo: en el diálogo entre A y B puede incorporarse otro diálogo entre C y D, que nos remonta a situaciones en las que no sabíamos estaban implicados los dos primeros.

Conversación lleva a su extremo el procedimiento de diálogos telescópicos, al punto de que, en cierto momento (Libro Tres, Cap. IV), los interlocutores simultáneos son dieciocho, lo que hace que el relato vibre como en un estado de suspensión. Si a eso se suman otras técnicas – el uso del diálogo interior, los tonos precisos y las marcas verbales (niño, don y otras) de cada personaje o secuencia, la composición por círculos concéntricos que se expanden o comprimen, superponen o intersectan –, se entenderá por qué la novela produce un efecto hipnótico en el lector. Además de la fuerza torrencial de la acción, la obra se distingue por el persistente afán de introspección y análisis al que somete la conducta de los personajes, creando así un perfecto equilibrio entre el ardor y la

visioni contrastanti della realtà storica e culturale del paese. Il virtuosismo tecnico che si dispiega in questo grande arazzo narrativo, con le sue innumerevoli avventure e peripezie, si rende visibile soprattutto nelle transizioni di tempo e di spazio. La struttura frammentaria del romanzo presenta al lettore un apparente caos che va decifrato per poter scoprire che quella vertiginosa dispersione possiede un ordine, una simmetria nascosta, una distribuzione rigorosa e, come tutti i labirinti, una via d'uscita che dà senso alla totalità.

Ancor più variopinto e proliferante si sarebbe rivelato *Conversazione nella «Catedral»*, che per di più rappresenta la prima aperta incursione dell'autore nel campo del romanzo politico, il quale più avanti avrebbe acquisito un'importanza principe all'interno della sua opera. Presenta anche qualcosa di nuovo e di grande trascendenza: l'agonica e implacabile analisi morale di un paese negli anni di una dittatura militare che aveva segnato profondamente la giovinezza dell'autore e determinato la sua costituzione intellettuale. Nelle pagine di questo romanzo vi è un tenue malessere esistenziale incarnato da Zavalita, il giornalista consumato dalla propria malafede (in senso sartriano) che gli impedisce di riconoscersi in ciò che fa o che scrive: è consapevole di non essere riuscito a diventare un vero ribelle e a liberarsi dai lacci che ancora lo legano alla piccola borghesia peruviana. Il romanzo esplora tutti i livelli della realtà sociale, dagli alti circoli del potere fino ai margini del potere stesso, dove sopravvivono guardie del corpo, autisti, domestici, prostitute, nottambuli da cabaret, ecc. Un sottomondo di persone senza morale che appare al tempo stesso come il residuo del regime e la sua potenziale clientela.

Un sistema di vasi comunicanti che consente al narratore di muoversi su distinti livelli spazio-temporali con un'assoluta fluidità, come se la realtà fosse un piano continuo. Un procedimento peculiare, utilizzato ampiamente in *La casa verde* (e in modo ancora molto sperimentale in *La città*), che qui raggiunge il suo apogeo. Questo procedimento, che possiamo denominare dialogo telescopico, consiste nell'introdurre all'interno della conversazione presente tra due personaggi, diciamo A e B, la voce di C a mo' di altro interlocutore che, dal passato, tende un ponte temporale e dialoga *adesso* con B, senza alcuna transizione di istanza narrativa. Questa risorsa può farsi ancora più complessa: nel dialogo tra A e B può essere incorporato un altro dialogo tra C e D, rimandante a situazioni in cui non si sapeva fossero implicati anche i primi due.

Conversazione porta all'estremo il procedimento dei dialoghi telescopici, al punto che, in certi momenti (Libro Tre, Cap. IV), gli interlocutori simultanei risultano diciotto, cosa per cui il racconto si trova a vibrare come in uno stato di sospensione. Se a questo si sommano altre tecniche – l'uso del dialogo interiore, i toni precisi e gli appellativi (bimbo, don e altri) di ogni personaggio o sequenza, la struttura a cerchi concentrici che si espandono o si comprimono, si sovrappongono o si intersecano –, si capirà come mai il romanzo produce un effetto ipnotico sul lettore. Oltre che per la forza torrenziale dell'azione, l'opera si distingue per la persistente ansia di introspezione e analisi cui viene sottoposta la condotta dei personaggi, e in questo modo crea un perfetto

lucidez. Una importante consecuencia de esto último es la de diluir las fronteras entre los inocentes y los culpables e introducir la noción de que el mal que anida en las entrañas del sistema político ha contaminado irremediablemente al país entero y de que no hay salida posible. El sombrío comienzo de la novela suena como un epitafio que resume admirablemente la realidad de la situación:

Desde la puerta de “La Crónica” Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? (Vargas Llosa 1969, 13)

Conversación señala, pues, el momento de máxima expansión del esfuerzo de Vargas Llosa por usar el lenguaje novelístico como un universo ficticio que rivaliza en complejidad y riqueza con el mundo real del que emana. Sin duda, el conjunto de estas tres primeras novelas – a las que bien puede sumarse el relato largo o novela corta *Los cachorros* (1967) – presenta un definido perfil estético que puede llamarse realista, si hacemos unas aclaraciones y distinciones. La primera es que el autor nunca quiso ser un realista mimético, un simple testigo y crítico de las contradicciones sociales, sino un experimentador del lenguaje narrativo para alcanzar una representación artística de la realidad, más poderosa y convincente que ella misma; es decir, una invención verbal con sus propias leyes y propósitos estéticos para hacer de lo real objetivo algo sustancialmente nuevo, no una copia. Es este aspecto el que marcó la gran diferencia y subrayó su afinidad con el espíritu renovador de la novela hispanoamericana de la década de los Sesenta, con el realismo social que practicaba por entonces la literatura española y el anémico conductismo del *nouveau roman*. No se contentó con el documentalismo, los ideales del compromiso y la denuncia social habituales en esa época. La profunda exploración formal y estructural en la que el narrador se empeñó casi desde el principio y el ambicioso calado de sus construcciones narrativas revelaban un propósito estético poco común que sólo podía compararse con los de las novelas que provenían de América: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* (1963) de Alejo Carpentier y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

Esto no significa que los rasgos realistas y las huellas de sus apasionadas lecturas de Sartre no se notasen en su obra y que no fuesen, en verdad, tan visibles para los lectores como necesarias para que él pudiese construir sus ficciones. Un rasgo típico de toda su obra es que está configurada siempre a partir de espacios reales e inspirada por experiencias individuales o históricas vividas personalmente o desde muy cerca. Estos elementos son tan indispensables para él que suele ser muy fácil identificarlos y reconocer los modelos reales en los que se inspiran. El soporte que brindan los espacios físicos – barrios, ciudades, regiones, diversos ámbitos abiertos o cerrados – es tan decisivo que a veces Vargas Llosa no se ha

equilibrio tra ardore e lucidità. Da ciò deriva un diluirsi delle frontiere tra gli innocenti e i colpevoli e il farsi avanti del concetto che il male che si annida nelle viscere nel sistema politico abbia contaminato irrimediabilmente il paese intero senza possibile via di scampo. Il cupo inizio del romanzo risuona come un epitaffio che condensa mirabilmente la realtà della situazione:

Dalla soglia de “La Crónica” Santiago guarda la Avenida Tacna, senza amore: automobili, edifici disuguali e scoloriti, scheletri di pubblicità luminosa che ondeggiavano nella nebbiolina, il mezzogiorno grigio. In che momento era andato a farsi fottere il Perù? (Cicogna 2008, 11)

Conversazione quindi segna il momento di massima espansione dell’impegno con cui Vargas Llosa si serve del linguaggio narrativo come di un universo fittizio rivaleggiante per complessità e ricchezza con il mondo reale da cui esso stesso emana. Indubbiamente, l’insieme dei primi tre romanzi – cui è possibile aggiungere il racconto lungo o romanzo breve *I cuccioli* (1967) – possiede un profilo estetico preciso che, a patto di alcuni chiarimenti e distinzioni, può essere definito realista. Innanzitutto, infatti l’autore non ha mai desiderato essere un realista mimetico, un semplice testimone e critico delle contraddizioni sociali, bensì uno sperimentatore del linguaggio narrativo, in modo da riuscire ad ottenere una rappresentazione artistica della realtà più poderosa e convincente della realtà stessa; vale a dire un’invenzione verbale con le proprie leggi e i propri propositi estetici, capace di fare del reale oggettivo qualcosa di sostanzialmente nuovo, non una copia. È questo l’aspetto che ha segnato la grande differenza di Vargas Llosa e che ha sottolineato la sua grande affinità con lo spirito innovatore del romanzo ispanoamericano degli anni Sessanta, con il realismo sociale affrontato allora dalla letteratura spagnola e con l’anemico comportamentismo del *nouveau roman*. Non si è accontentato del documentarismo, degli ideali dell’*engagement* e della denuncia sociale a quel tempo diffusi. La profonda esplorazione formale e strutturale cui il narratore si è dedicato quasi dal principio e il ricamo ambizioso delle sue costruzioni narrative rivelavano un proposito estetico poco comune, comparabile soltanto a quello dei romanzi che venivano dall’America: *La morte di Artemio Cruz* (1962) di Carlos Fuentes, *Il secolo dei lumi* (1963) di Alejo Carpentier e *Il gioco del mondo* (1963) di Julio Cortázar.

Ciò non significa che nelle sue opere non si notassero i tratti realistici e le impronte delle sue appassionate letture di Sartre e che in realtà questi non fossero palesi per i lettori e necessari affinché egli potesse costruire le sue finzioni. Un aspetto distintivo di tutta la sua opera è che si struttura sempre a partire da spazi reali e si ispira a esperienze individuali o storiche vissute personalmente o molto da vicino. Tali elementi sono per lui talmente indispensabili che solitamente risulta facile identificarli e riconoscere i modelli reali cui si ispirano. Il supporto offerto dagli spazi fisici – quartieri, città, regioni, svariati ambienti aperti o chiusi – è talmente importante che talvolta Vargas Llosa non si è limitato a lavorare

limitado a trabajar con territorios concretos y minuciosamente descritos, sino que ha agregado mapas o planos para que el lector no olvide que preexisten a la ficción. Las primeras ediciones de *La ciudad y los perros* y *La casa verde* incluyen tales mapas. No es exagerado decir, en ese sentido, que el autor opera como una especie de cartógrafo, lo que, de modo paradójico, subraya la transformación que la realidad sufre para funcionar como ficción.

Otra paradoja es que, pese a asentar firmemente sus novelas sobre esas referencias inequívocamente reales, su designio se definió primero por el respeto absoluto a la autonomía del relato y la imparcialidad del narrador frente a sus propias historias. Siguiendo aquí las ideas de su maestro Flaubert, trató de emancipar al relato de toda interferencia autoral, al mismo tiempo que la sometía a una intensa manipulación estética cuya intención era que la ficción tuviese vida por su cuenta, separada de su autor. El respeto a esa distancia fue impecable en su primer período creador y produjo un arte de narrar cuya objetividad y coherencia internas garantizaban que creyésemos en mundos que agregaban al nuestro el poder de una desbordante imaginación personal.

La objetividad realista opera de modos muy distintos. En *La ciudad y los perros*, por ejemplo, le permite dejar en pie un elemento que enriquece el drama y complica la intriga: ¿fue la muerte del Esclavo un accidente o un acto de venganza por haber delatado a sus compañeros? El lector queda en libertad para elaborar su propia teoría sobre la cuestión moral del móvil y la culpa. En *La casa verde* sirve para crear un trasfondo de ambigüedad, un borroso horizonte donde el elemento mítico, legendario o la simple habladuría popular se entrecruzan con el puntual retrato de la más prosaica realidad. Es la distancia que toma el narrador frente a su materia, así como los vacíos, duplicaciones y variantes de la información, lo que produce la sensación de que el vasto relato crea sus propias pulsiones, contrastes y convergencias, como un mundo autónomo. El fascinante episodio de los amores prohibidos entre el viejo Anselmo y la pequeña Toñita marca un momento culminante de ese método, pues el patriarcal fundador de la casa verde parece evocar esa historia sólo a instancias de otros personajes, que operan como una especie de subconsciente colectivo que ha fijado ciertas imágenes arquetípicas en su propio pasado.

En *Conversación en la Catedral* la presencia de lo ideológico, propia de una novela cuyo trasfondo es político, está estrictamente limitada a lo que emerge de los sucesos mismos, sin aparente mediación autoral. Los hechos son explícitos y la dinámica que los entreteje permite que el lector pueda juzgarlos por cuenta propia desde distintos puntos de vista, incluyendo el que los personajes ofrecen para explicarlos mediante reflexiones e introspecciones: los vemos desde fuera y desde adentro, a veces simultáneamente, pero no por la óptica del narrador sino por lo que llegamos a saber de ellos. Esta rigurosa distancia que guarda Vargas Llosa escapa a las reglas habituales de la llamada novela de la dictadura, un modelo clásico de la novela política

con territori concreti e minuziosamente descritti, ma ad essi ha aggiunto anche mappe o piante affinché il lettore non dimenticasse che preesistono alla finzione. Quelle mappe risultano incluse nelle prime edizioni di *La città e i cani* e *La casa verde*. In questo senso, non è esagerato affermare che l'autore opera come una sorta di cartografo, fatto che, paradossalmente, mette in evidenza la trasformazione che la realtà deve subire per funzionare come finzione.

Altro paradosso è che, nonostante l'autore abbia fondato i propri romanzi su riferimenti inequivocabilmente reali, il suo progetto si è definito prima di tutto a partire dal rispetto assoluto per l'autonomia del racconto e per l'imparzialità del narratore nei confronti delle proprie storie. Rifacendosi in questo alle idee del maestro Flaubert, ha cercato di sottrarre il racconto a qualsiasi interferenza autoriale, sottoponendolo al tempo stesso a un'intensa manipolazione estetica la cui intenzione era che la finzione avesse vita propria, separata dall'autore. Il rispetto di quella distanza è stato ineccepibile nel suo primo periodo creativo e ha prodotto un'arte di narrare la cui obiettività e coerenza interne ci hanno consentito di credere a mondi che aggiungevano al nostro il potere di una traboccante immaginazione personale.

L'obiettività del realismo interviene in modi molto diversi. In *La città e i cani*, ad esempio, gli consente di lasciare in sospeso un elemento che arricchisce il dramma e complica l'intrigo: la morte dello Schiavo, è stata un incidente o un atto di vendetta perché aveva denunciato i compagni? Il lettore viene lasciato libero di elaborare la propria teoria sulla questione morale del movente e sulla colpa. In *La casa verde* l'obiettività del realismo serve a creare uno sfondo di ambiguità, un orizzonte sbiadito in cui l'elemento mitico, leggendario o il semplice pettegolezzo popolare si intrecciano al meticoloso ritratto della più prosaica realtà. È la distanza assunta dal narratore rispetto alla propria materia, così come lo sono i vuoti, le duplicazioni e le varianti dell'informazione, ciò che dà la sensazione che sia il vasto racconto a generare le sue stesse pulsioni, i suoi contrasti e le sue convergenze, come un mondo autonomo. L'affascinante episodio degli amori proibiti tra il vecchio Anselmo e la piccola Toñita rappresenta uno dei momenti culminanti di questo metodo, giacché il patriarcale fondatore della casa verde sembra evocare quella storia solo su richiesta di altri personaggi, i quali agiscono come una sorta di inconscio collettivo che ha fissato certe immagini archetipiche nel suo passato.

In *Conversazione nella «Catedral»* la presenza dell'elemento ideologico, essenziale in un romanzo dallo sfondo politico, è strettamente limitata a ciò che emerge dagli eventi in sé, senza apparente mediazione autoriale. I fatti sono espliciti e la dinamica che li intesse consente al lettore di giudicarli per conto suo da diversi punti di vista, incluso quello offerto dai personaggi, che spiegano gli avvenimenti mediante riflessioni e introspezioni: li vediamo dall'esterno e dall'interno, a volte simultaneamente, mai attraverso lo sguardo del narratore, bensì attraverso quello che veniamo a sapere su di essi. La rigorosa distanza mantenuta da Vargas Llosa sfugge alle leggi consuete del cosiddetto romanzo della dittatura, un classico della nostra letteratura politica, nella quale l'argo-

entre nosotros, en la que el alegato y la toma de posición solían ser elementos inseparables de la ficción. Tampoco tenemos aquí el retrato hipertrofiado del dictador como símbolo monstruoso del poder absoluto: el general Odría aparece sólo en una línea de la novela (“por fin se abrió el balcón de Palacio y salió el Presidente”, I, 249) y su eficaz control del país no lleva a una mitificación de sus facultades individuales, sino que se basa en el funcionamiento de una oscura y sumisa galería de siniestros intermediarios y agentes; éstos, no el dictador, son los verdaderos protagonistas de la novela. Más adelante en su obra el asunto político cobraría creciente importancia, ya sea como una manifestación de las grandes tensiones sociales, culturales e ideológicas que han moldeado la historia del continente, según puede verse en *La guerra del fin del mundo* (1981); o siguiendo más de cerca la pauta clásica de la novela de la dictadura, como haría en *La fiesta del Chivo* (2000). Es decir, *Conversación* cerraba un período estético y abría otro que reflejaría la evolución intelectual de Vargas Llosa en las dos últimas décadas del siglo XX.

Las tres grandes novelas hasta aquí reseñadas siguen sin excepción el régimen de constante crecimiento hasta llegar a su punto de máxima expansión. Tras *Conversación en la Catedral* era difícil imaginar que se pudiese ir más allá por ese camino. Lo que sigue, por lo menos en la década inmediata, señala un notorio repliegue en esa ambición abarcadora y una vuelta al formato básico de su ficción: dos historias que se enfrentan y entrecruzan. Más notorio es que las novelas del nuevo período introducen dos novedades en el tono y la convicción realista que lo habían distinguido: el humor en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y la actitud autorreferencial en *La tía Julia y el escribidor* (1977). Ambas novelas representan un momento de transición que implica una profunda revisión de sus ideas novelísticas y las abren a nuevas direcciones.

El humor apenas si se había dejado notar en algunos breves pasajes de sus novelas y algo más notoriamente en *Los cachorros*; no era un factor esencial en el clima tenso y urgente de sus relatos, ni afín a personajes que resistían con dientes apretados las tremendas presiones de su medio social. Había una razón de fondo que explicaba esa ausencia: en su primera etapa creadora, el autor creía que el humor afectaba la verosimilitud que la historia debía conservar, pues agregaba cierta artificiosidad o distanciamiento intelectual que enfriaba el relato. Este prejuicio o aversión fue vencido cuando comprobó que el mejor modo de contar la historia de Pantaleón era subrayar precisamente su naturaleza ridícula; es decir, resolvió aprovechar sus matices grotescos, no evitarlos. Así, Vargas Llosa aprendió a narrar de otro modo, que luego aprovecharía en novelas tan distintas entre sí como *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) o *Elogio de la madrastra* (1988).

Ese otro modo de narrar suponía lo que podemos llamar una estética de la distorsión, que le permitía tratar los mismos motivos y situaciones de antes con brochazos paródicos. *Pantaleón* es una novela que reitera algunas constan-

mentazione e la presa di posizione solitamente risultano elementi inseparabili dalla finzione. Nei suoi romanzi manca il ritratto ipertrofico del dittatore come simbolo mostruoso del potere assoluto: il generale Odría compare all'interno di un solo rigo in tutto il romanzo ("alla fine si aprì il balcone del Palazzo e uscì il Presidente", 186) e il suo efficace controllo del paese non porta alla mitizzazione delle sue facoltà individuali, poiché poggia sul funzionamento di un'oscura e sommersa galleria di sinistri agenti e intermediari. Questi, e non il dittatore, sono i veri protagonisti del romanzo. Nei suoi lavori successivi il tema politico si sarebbe guadagnato un'importanza crescente, ora concretizzando le grandi tensioni sociali, culturali e ideologiche che hanno plasmato la storia del continente, come si vede in *La guerra della fine del mondo* (1981); ora seguendo più da vicino la norma classica del romanzo della dittatura, come accade in *La festa del Caprone* (2000). In breve, *Conversazione* chiudeva un periodo estetico e ne apriva un altro che avrebbe riflesso l'evoluzione intellettuale di Vargas Llosa negli ultimi due decenni del XX secolo.

I tre grandi romanzi passati in rassegna fin qui seguono senza eccezione un regime di crescita costante finché raggiungono il punto della loro massima espansione. Dopo *Conversazione nella «Catedral»* era difficile immaginare di poter procedere oltre per quello stesso cammino. E infatti ciò che gli fa seguito, almeno nel decennio immediatamente successivo, indica un evidente ripiegamento dell'ambizione totalizzante di Vargas Llosa e un suo ritorno al formato originario della propria letteratura: due storie che si fronteggiano e che si incrociano. Ancora più evidente però è che i romanzi del nuovo periodo introducono due novità relative al tono e alla convinzione realista che avevano contraddistinto l'autore: lo humour in *Pantaleón e le visitatrici* (1973) e l'atteggiamento autoreferenziale in *La zia Julia e lo scribacchino* (1977). Ambedue i romanzi rappresentano un momento di transizione che implica una profonda revisione delle teorie narrative di Vargas Llosa e le apre verso nuove direzioni.

Prima di allora, lo humour si era fatto notare appena in alcuni brevi passaggi dei suoi romanzi e in modo un po' più evidente ne *I cuccioli*: esso non era un fattore essenziale nel clima teso e urgente dei suoi racconti, né tantomeno affine a personaggi che sopportavano a denti stretti le tremende pressioni del proprio ambiente sociale. Vi era una ragione di fondo a spiegare quell'assenza: nella sua prima tappa creativa, l'autore credeva che lo humour avrebbe pregiudicato la verosimiglianza che la storia doveva mantenere, aggiungendo una certa artificiosità o distanziamento intellettuale che raffreddava il racconto. Riuscì a superare quel pregiudizio o avversione solo quando si rese conto che il modo migliore per raccontare la storia di Pantaleón era sottolinearne proprio la natura ridicola. Decise insomma di sfruttare le sfumature grottesche del romanzo e non di evitarle. Fu così che Vargas Llosa imparò a narrare in un altro modo, del quale si sarebbe servito in romanzi molto diversi tra loro come *Chi ha ucciso Palomino Molero?* (1986) o *Elogio della matrigna* (1988).

Quest'altro modo di narrare implicava quella che potrebbe essere denominata estetica della distorsione, la quale consentiva all'autore di trattare gli stessi motivi e situazioni di prima con accenti parodici. *Pantaleón* è un romanzo che reitera

tes de su mundo ficticio e introduce en ellas variantes de perspectiva. Una de ellas es el mundo de la selva amazónica, tan dominante en *La casa verde*. Este espacio físico – recurrente también en la novela regionalista hispanoamericana desde los años de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera hasta *Los pasos perdidos* (1959) de Alejo Carpentier – le ofrece las posibilidades propias de un mundo exótico y salvaje, pero sobre todo las de una realidad donde las fuerzas primitivas del individuo reinan supremas, sin las limitaciones que impone el orden social. Sus únicas leyes son la imposición, la explotación y el abuso. La pugna entre estas fuerzas desatadas y el respeto al orden y la moral establecidos es la gran cuestión que, en clave burlesca, subyace en esta novela.

Otra constante de su ficción es la presencia del mundo militar o, más exactamente, de la jerarquía militar, que aparece desde el inicio de su producción novelística y se mantiene hasta ahora. Se trata de una jerarquía cerrada, una rígida sociedad castrense dentro de una sociedad civil con la cual mantiene una red de complejas y ambiguas relaciones, pues supuestamente está al servicio de ésta y, al mismo tiempo, la contradice. En la novela, el sistema encara un problema que afecta los principios viriles en los que se funda: ¿qué hacer para satisfacer o aliviar, sin escándalo, las necesidades sexuales de jóvenes soldados destinados a remotas guarniciones de la selva, lejos de sus familias o sencillamente sin mujeres? La cuestión es urgente porque lo que en realidad ocurre es que los soldados abusan de las nativas del lugar y eso crea una constante fuente de malestar con la comunidad civil y de descrédito de la institución militar. En el fondo, el problema es tan viejo como la humanidad: ¿es posible someter a control el apetito sexual? La jerarquía militar, con su aversión al desorden, llega a la conclusión de que es posible regular el instinto que se satisface al margen de sus normas, si el estatuto castrense lo absorbe y lo organiza según sus propios parámetros. Concibe entonces un servicio de “visitadoras”, eufemismo bajo el cual se disfraza un cuerpo de prostitutas administrado bajo su autoridad.

El plan parece tener una lógica impecable (si el mal se inyecta en dosis adecuadas – como una vacuna – a un organismo sano, éste debe reaccionar de modo positivo y crear sus mecanismos de defensa), pero contiene la semilla del absurdo, que es lo que finalmente predominará y lo que da su principal nota grotesca a la novela. Con la finalidad de convertir la prostitución en algo legítimo dentro del cuerpo militar, Pantaleón cumple el papel propio de un antihéroe absurdo, encargado de realizar lo imposible, de dignificar lo que es ridículo; su desgraciado final, que prueba que el rigor de sus propios métodos se lo traga a él mismo, lo convierte en una víctima que pocos compadecen. Pantaleón es un organizador nato, un campeón del método para alcanzar los objetivos buscados. Pero su virtud es también su pecado: el servicio de visitadoras alcanza tal grado de eficiencia que amenaza a la propia institución militar. En verdad, Pantaleón es elegido para esa tarea por el perfil mediocre de su personalidad. Su foja de servicios demuestra que es útil porque no tiene grandes aspiraciones, nunca cuestiona las órdenes que recibe y además, como

certe costanti del mondo narrativo di Vargas Llosa ma introducendovi varianti di prospettiva. Una di esse è il mondo della selva amazzonica, dominante ne *La casa verde*. Questo spazio fisico – ricorrente anche nel romanzo regionalista ispano-americano dagli anni di *La voragine* (1924) di José Eustasio Rivera fino a *I passi perduti* (1959) di Alejo Carpentier – mette a disposizione dell'autore le possibilità di un mondo esotico e selvaggio, ma soprattutto quelle di una realtà dove le forze primitive dell'individuo regnano supreme, senza i limiti imposti dall'ordine sociale. Le sole leggi di quella realtà sono l'imposizione, lo sfruttamento e l'abuso. La lotta tra queste forze indomite e il rispetto dell'ordine e della morale stabiliti rappresenta la grande questione che, in chiave burlesca, soggiace al romanzo.

Altra costante del suo universo narrativo è la presenza del mondo militare o, più esattamente, della gerarchia militare, che compare sin dai suoi primi romanzi e si mantiene fino al presente. Si tratta di una gerarchia chiusa, di una rigida società castrense compresa all'interno di una società civile con la quale mantiene una rete di relazioni complesse e ambigue, dato che pur trovandosi al servizio di quest'ultima, al tempo stesso la contraddice. Nel romanzo il sistema affronta un problema che interessa gli stessi principi virili sui quali esso poggia: cosa fare per soddisfare o alleviare, senza scandalo, le necessità sessuali di giovani soldati destinati a remote guarnigioni della selva, lontani dalle famiglie o semplicemente sprovvisti di donne? La questione è urgente, poiché i soldati abusano delle native del luogo dando origine a un contrasto perpetuo con la comunità civile e provocando il discredito dell'istituzione militare. In fondo il problema è vecchio quanto il mondo: è possibile controllare l'appetito sessuale? La gerarchia militare, con la sua avversione al disordine, giunge alla conclusione che è possibile regolare l'istinto che si soddisfa ai margini della norma, a patto che esso venga assorbito e organizzato dallo statuto castrense sulla base dei propri parametri. Per questo, essa inventa un servizio di "visitatrici", eufemismo per mascherare un corpo di prostitute amministrato sotto la propria autorità.

Il piano sembra dotato di una logica impeccabile (se il male viene iniettato in dosi adeguate – come un vaccino – in un organismo sano, questo reagisce positivamente, generando i propri meccanismi di difesa), ma contiene il seme dell'assurdo, che alla fine prevarrà, attribuendo al romanzo la sua prevalente nota grottesca. Col fine di trasformare la prostituzione in qualcosa di legittimo all'interno del corpo militare, Pantaleón assume il ruolo dell'antieroe assurdo, incaricato di realizzare l'impossibile, di render degno ciò che è ridicolo; la sua fine disgraziata, che dà prova di come il rigore dei suoi stessi metodi gli si ritorce contro, fa di lui una vittima compatita da pochi. Pantaleón è un organizzatore nato, un campione del metodo per raggiungere gli obiettivi perseguiti. Ma il suo pregio è anche il suo difetto: il servizio delle visitatrici raggiunge un tal grado di efficienza da minacciare la stessa istituzione militare. In realtà, Pantaleón è scelto per quel compito per via del profilo mediocre della propria personalità. Il suo foglio di servizio dimostra che è adatto perché non ha grandi aspirazioni, non mette in dubbio gli ordini ricevuti e in più, come

dice un coronel, porque no es “ni fumador, ni borrachín ni ojo vivo” (13). Es el hombre-instrumento ideal, que acepta el insólito encargo como si fuese de rutina: “[...] haré lo que me ordenen, naturalmente” (19).

La tragicómica historia del personaje tiene su reverso o complemento en la del Hermano Francisco y la Hermandad del Arca, un grupo de ingenuos creyentes que salen en defensa de las buenas costumbres. El lenguaje apocalíptico y las visiones infernales que propagan estos iluminados contrasta vivamente con la jerga burocrática y funcional de Pantaleón, pero ambos están vistos como falsificaciones de lo que en realidad ocurre ante nuestros ojos. Lo que la historia quiere demostrar, de una manera risueña, es lo mismo que se criticaba, en términos más dramáticos, en las tres primeras novelas: el funcionamiento de la jerarquía militar perpetúa o agrava los atropellos del machismo y la supremacía, repitiendo lo que encontramos en la sociedad externa.

Al lado del humor, la otra gran novedad de la obra es estilística: el uso de la transcripción directa de material documental como vehículo narrativo. La objetividad de *Pantaleón* es literal: buena parte de los capítulos están narrados a través de cartas, informes, memoranda, comunicados, emisiones radiales, artículos periodísticos, etc. Como los otros capítulos son esencialmente dialogales, la intervención del narrador apenas si se hace notar, dejando la impresión de que la novela se cuenta a sí misma, mediante materiales transcritos textualmente. Hay que agregar, de paso, que el nivel documental y oral contiene la clave humorística de la novela: la ridiculez, la absurdidad, la solemnidad y el mal gusto provincianos quedan retratados allí de manera implacable y corrosiva. Es ilustrativo compararlo con la parodia del lenguaje popular que hizo Manuel Puig, a partir de *La traición de Rita Hayworth* (1968), del lenguaje cursi que la clase media argentina aprendió en los melodramas de Hollywood, el radioteatro y el tango.

Quizá más profundas consecuencias tenga el cambio en la fórmula realista que supone *La tía Julia*, al compás de nuevas convicciones ganadas a través de su propio ejercicio novelístico. En esta obra, por primera vez, el autor rompe con su voto de absoluta imparcialidad narrativa e introduce una perspectiva autorreferencial y abiertamente autobiográfica. La narración se vuelve sobre sí misma, se contempla como texto, el acto de escribir se convierte en asunto novelístico y el narrador en protagonista. De hecho, el narrador y el autor mismo coinciden de modo inconfundible (el primero se llama Marito o Varguitas) para contar un episodio de su vida juvenil; años después, Vargas Llosa volvería sobre esa época, esta vez bajo la forma de memorias, en *El pez en el agua* (1993).

El impulso épico está del todo ausente, igual que los grandes espacios enfrentados, el frenesí de la acción física y la composición sinfónica. La característica estructura bipolar se concentra en historias cuyo hilo común es la obsesión de escribir. Los capítulos se ordenan en dos series regulares y paralelas: por un lado, los impares, con las tribulaciones del joven Marito para realizar

dice un colonnello, perché non è “né fumatore, né ubriacone, né donnaiolo” (5). È l'uomo-strumento ideale, che accetta l'insolito incarico come se fosse di routine: “[...] farò quanto mi sarà ordinato, naturalmente” (10).

La storia tragicomica di questo personaggio trova il proprio rovescio o complemento in quella del Fratello Francisco e della Fratellanza dell'Arca, un gruppo di ingenui credenti che si lanciano in difesa del buon costume. Il linguaggio apocalittico e le visioni infernali propagati da questi illuminati contrastano vivamente con il gergo burocratico e funzionale di Pantaleón, però entrambi sono visti come imitazioni di ciò che in realtà accade sotto ai nostri occhi. Quello che la storia intende dimostrare, con leggerezza, è la stessa cosa che veniva criticata, in termini più drammatici, nei primi tre romanzi: il funzionamento della gerarchia militare perpetua o aggrava le prevaricazioni del machismo e del potere, ripetendo ciò che si trova nella società esterna.

Accanto allo humour, l'altra grande novità dell'opera è stilistica: l'utilizzo della trascrizione diretta di materiale documentario come veicolo narrativo. L'obiettività di *Pantaleón* è letterale: la maggior parte dei capitoli sono narrati attraverso lettere, rapporti, memorandum, comunicati, trasmissioni radiofoniche, articoli di giornale, ecc. E dal momento che gli altri sono essenzialmente in forma di dialogo, l'intervento del narratore si fa notare appena, dando l'impressione che il romanzo si racconti da sé, per mezzo di materiali trascritti testualmente. Vi è da aggiungere, a proposito, che proprio nell'aspetto documentario e orale è contenuta la chiave umoristica del romanzo: il ridicolo, l'assurdità, la solennità e il cattivo gusto provinciali vi restano ritratti in modo implacabile e corrosivo. È illuminante stabilire un paragone con la parodia del linguaggio popolare fatta da Manuel Puig, a partire da *Il tradimento di Rita Hayworth* (1968), nonché del linguaggio pacchiano imparato dalla classe media argentina nei melodrammi di Hollywood, negli sceneggiati radiofonici e nel tango.

Forse presenta conseguenze più profonde il cambiamento subito dalla formula realista riconoscibile in *La zia Julia* e conforme a certe nuove convinzioni ricavate dall'autore per mezzo dell'esercizio della propria attività di romanziere. In quest'opera, per la prima volta, egli scioglie il voto dell'assoluta imparzialità narrativa e introduce una prospettiva autoreferenziale e apertamente autobiografica. La narrazione torna su se stessa, si contempla come testo, l'atto di scrivere diventa argomento narrativo e il narratore protagonista. E infatti, il narratore e lo stesso autore si sovrappongono in maniera inconfondibile (il primo si chiama Marito o Varguitas) nell'atto di raccontare un episodio della propria vita giovanile; anni più tardi, Vargas Llosa sarebbe tornato su quell'epoca, stavolta sottoforma di memorie, in *Il pesce nell'acqua* (1993).

L'impulso epico è del tutto assente, così come lo sono i grandi spazi contrapposti, la frenesia dell'azione fisica e la composizione sinfonica. La caratteristica struttura bipolare si concentra in storie il cui filo comune è l'ossessione della scrittura. I capitoli sono ordinati in due serie regolari e parallele: da un lato, quelli dispari, con i tormenti del giovane Marito per la realizzazione della sua precoce vocazione

su temprana vocación de escritor en medio del escándalo de su también temprano matrimonio con Julia, una mujer mayor y vinculada a la familia (de allí lo de tía Julia); por otro, los capítulos protagonizados por Pedro Camacho, o mejor dicho por los personajes de sus exitosas radionovelas. Por su tenacidad y fecundidad, Camacho se convierte inevitablemente en el héroe o modelo de Marito, en el paradigma de su oficio. Éste es el escribidor del título. Que los protagonistas (salvo Camacho) aparezcan con sus nombres reales subraya lo cerca que está el plano ficticio del autobiográfico. La dedicatoria de la obra reza: “A Julia Urquidí Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela”.

Funcionando como un espejo, el relato duplica la imagen de un narrador real, tratando de contarnos su vida del modo más fiel posible, y otro ficticio, intratextual, que también usa crudos fragmentos de la suya para componer ficciones que parecen totalmente inventadas. El gran tema de la novela es, pues, la irresistible pasión de escribir y de inventar. El epígrafe del libro pertenece a Salvador Elizondo y alude irónicamente a esa actividad como una obsesión casi perversa: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”. Lo más interesante es comprobar que la figura del escritor aparece aquí con rasgos marcadamente burlescos, casi caricaturales. Si se revisan con cuidado las novelas anteriores del autor se podrá observar que los esbozos previos de esa figura comparten el mismo matiz: en *La ciudad y los perros*, el cadete Alberto convierte su habilidad para escribir novelitas pornográficas en una actividad venal; en *Conversación en la Catedral*, las serias aspiraciones intelectuales de Zavalita se han degradado en el ejercicio espurio de un periodismo de pacotilla, que él reconoce como cacografías; en *Pantaleón y las visitadoras*, los informes que escribe el protagonista son mortalmente burocráticos y las emisiones radiales y artículos periodísticos de los que lo atacan están llenos de los lugares comunes del patriotismo y de burdas manipulaciones de la opinión pública. Pero los radioteatros de Camacho, cada vez más delirantes y descoyuntados, señalan el punto máximo de la visión paródica de la actividad escritural. Una posible razón de esta autoparodia es la de querer mostrar lo fácil que es traicionar la vocación literaria mediante el ejercicio de prácticas degradadas o de sucedáneos que la desfiguran. El espejo en el que el narrador se contempla es un espejo deformante, que subraya la distorsión que ha sufrido su estética realista.

Esta doble historia del joven escritor que apenas tiene tiempo de escribir y produce sólo magros frutos (algunos de los cuales pasarían a formar el volumen de cuentos *Los jefes*, 1959), y del escribidor que sacrifica su vida a la producción en masa de radionovelas, tan baratas como populares, ilustra algo crucial para un narrador realista: la dificultad (o imposibilidad) de escribir novelas que no alteren la misma realidad a la que quieren ser fieles. En literatura, la única realidad es la ficticia, como Marito descubre cuando trata de reconstruir puntualmente su propia vida y, en vez de recordar, inventa. Así, se genera una crisis en la concepción realista del autor (que ahora alberga

di scrittore nel bel mezzo dello scandalo dell'altrettanto precoce matrimonio con Julia, una donna più matura e vincolata alla famiglia (da qui l'appellativo di zia); dall'altro, i capitoli che hanno come protagonista Pedro Camacho, o meglio i personaggi dei suoi serial radiofonici di successo. A causa della sua tenacità e fecondità, Camacho diventa inesorabilmente l'eroe o modello di Marito, il paradigma del suo mestiere. È lui lo scribacchino del titolo. E il fatto che i protagonisti (eccetto Camacho) compaiano con i loro nomi reali ribadisce quanto siano vicini il piano della finzione e quello autobiografico. La dedica dell'opera recita: "A Julia Urquidí Illanes, cui tanto dobbiamo io e questo romanzo".

Funzionando come uno specchio, il racconto crea la doppia immagine di un narratore reale, che cerca di raccontarci la sua vita nel modo più fedele possibile, e di un altro fittizio, intertestuale, il quale pure utilizza crudi frammenti della sua per comporre finzioni che invece sembrano totalmente inventate. Il grande tema del romanzo è dunque l'irresistibile passione di scrivere e di inventare. L'epigrafe del libro è di Salvador Elizondo e allude ironicamente a tale attività come ad un'ossessione quasi perversa: "Scrivo. Scrivo che scrivo. Mentalmente mi vedo scrivere che scrivo e posso anche vedermi vedere che scrivo". Risulta interessante constatare che qui la figura dello scrittore compare con tratti spiccatamente burleschi, quasi caricaturali. E passando in rassegna con attenzione i romanzi precedenti dell'autore si potrà osservare che i bozzetti preparatori di questa figura hanno in comune lo stesso tratto: in *La città e i cani*, il cadetto Alberto converte la propria abilità di scrittore di romanzi pornografici in un'attività venale; in *Conversazione nella «Catedral»*, le serie aspirazioni intellettuali di Zavalita scadono nell'esercizio spurio di un giornalismo dozzinale che lui stesso giudica cacografia; in *Pantaleón e le visitatrici*, i rapporti scritti dal protagonista sono mortalmente burocratici e le trasmissioni radiofoniche e gli articoli di giornale dai quali questi viene attaccato sono pieni dei luoghi comuni del patriottismo e di rozze manipolazioni dell'opinione pubblica. Ma l'apice della visione parodistica dell'attività dello scrittore è rappresentato dai serial radiofonici di Camacho, sempre più deliranti e disarticolati. Una plausibile ragione di questa autoparodia potrebbe essere il desiderio di mostrare quanto è facile tradire la vocazione letteraria mediante l'esercizio di pratiche degradate o di succedanei che le alterano. Lo specchio nel quale il narratore si contempla è uno specchio deformante, che rimarca la distorsione subita dalla sua estetica realista.

La storia doppia del giovane scrittore che trova appena il tempo di scrivere, producendo solo magri frutti (alcuni dei quali sarebbero confluiti nel volume di racconti *I capi*, 1959), e dello scribacchino che sacrifica la propria vita alla produzione di massa di serial radiofonici, tanto banali quanto popolari, illustra il problema cruciale del narratore realista: la difficoltà (o impossibilità) di scrivere romanzi che non alterino la stessa realtà alla quale vogliono essere fedeli. In letteratura, l'unica realtà è quella della finzione, come scopre Marito nel momento in cui, cercando di ricostruire esattamente la propria vita, invece di ricordare, inventa. In questo modo, entrano in crisi la concezione realista dell'autore (in

un cuestionamiento de esa misma estética) y en la forma como lo practicaría en distintas instancias de su obra futura, como lo demuestra, por ejemplo, *Historia de Mayta* (1984), en la que la indagación de carácter político que constituye su asunto es puesta en duda por el propio narrador.

El paso que lo lleva de las cumbres épicas de *Conversación en la Catedral* al hallazgo del humor farsesco, en *Pantaleón y las visitadoras*, y al autorretrato del escritor como escritor melodramático, que encontramos en *La tía Julia y el escribidor*, señala, por lo tanto, un momento crítico en la evolución creadora de Vargas Llosa, más allá del carácter de entretenimiento que esas dos últimas obras presentan. Es un momento de transición y reajuste que le abre nuevas posibilidades. Aunque estéticamente su producción reciente se distingue por su amplia variedad de propósitos y tonos, puede señalarse en ella una tendencia general. Progresivamente, sus novelas han ido adoptando una textura más reflexiva, polémica y compleja, como vehículos de cuestiones ideológicas, históricas, culturales o artísticas. Ya no le basta la pura dinámica del relato. Su lenguaje narrativo se ha ido alejando de las aventuras hiperactivas e hipertensas del comienzo, y aproximándose al del ensayo, como en *El paraíso en la otra esquina* (2003), lo muestra de manera eminente. Aun en *La guerra del fin del mundo* (1981), su retorno más cabal al formato épico, hay un elemento que proviene del período de transición; esta gran parábola de la eterna pugna entre la tradición y el progreso, entre cambios políticos y arraigo cultural, está montada sobre un modelo literario clásico, *Los sertones* (1902) de Euclides Da Cunha. Es decir, es un texto que reinterpreta otro texto.

Notas

* Se agradece a José Miguel Oviedo y al Editor por la amable concesión para reproducir el ensayo “La transición clave del realista (de *Conversación en la Catedral* a *La tía Julia y el escribidor*)”, originalmente publicado en el volumen José Miguel Oviedo, *Dossier Vargas Llosa* (Lima, Taurus, 2007) en *LEA*, junto con la traducción italiana del mismo.

Referencias bibliográficas

- Vargas Llosa Mario (1967), *Los cachorros*, Barcelona, Lumen.
 — (1969), *Conversación en la Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral.
 — (1973), *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1977), *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1981), *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1986), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1988), *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets.
 — (2000), *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara.-uc

cui ormai alberga la messa in discussione di quella stessa estetica) e la forma in cui, in vari modi, essa avrebbe preso vita nei suoi lavori futuri, come dimostrato, ad esempio, da *Storia di Mayta* (1984), in cui l'indagine politica che costituisce l'argomento principale è messa in dubbio dallo stesso narratore.

Il movimento che dalle vette epiche di *Conversazione nella «Catedral»* lo conduce alla scoperta dello humour farsesco, in *Pantaleón e le visitatrici*, e all'autoritratto dello scrittore come scribacchino di melodrammi, che ritroviamo in *La zia Julia e lo scribacchino*, rappresenta, dunque, un momento critico nell'evoluzione creativa di Vargas Llosa, al di là del carattere d'intrattenimento degli ultimi due lavori. È un momento di transizione e di riassetto che gli prospetta nuove possibilità. Sebbene da un punto di vista estetico la sua produzione recente si distingua per la sua ampia varietà di propositi e toni, vi si può riconoscere una tendenza generale. I suoi romanzi sono andati progressivamente adottando una struttura più riflessiva, polemica e complessa, come veicoli di questioni ideologiche, storiche, culturali o artistiche. Ormai all'autore non basta più la pura dinamica del racconto. Il suo linguaggio narrativo si è mano a mano allontanato dalle avventure iperattive e ipertese degli inizi, avvicinandosi al saggio, come eminentemente dimostrato in *Il paradiso è altrove* (2003). Perfino in *La guerra della fine del mondo* (1981), il suo ritorno più compiuto al formato epico, vi è un elemento proveniente dal periodo di transizione; la grande parabola dell'eterna lotta tra la tradizione e il progresso, tra le incostanze politiche e la stabilità culturale, si costruisce sul modello letterario classico di *Los sertones* (1902; *Brasile ignoto*) di Euclides Da Cunha. Trattandosi perciò di un testo che reinterpreta un altro testo.

Note

* Si ringraziano José Miguel Oviedo e l'Editore per la gentile concessione alla riproduzione zione del saggio "La transición clave del realista (de *Conversación en La Catedral a La tía Julia y el escribidor*)" (pubblicato in *Dossier Vargas Llosa*, Lima, Taurus, 2007) in *LEA*, insieme con la traduzione italiana.

Riferimenti bibliografici

- Vargas Llosa Mario (1967), *Los cachorros*, Barcelona, Lumen. Trad. it. di Angelo Morino (1977), *I cuccioli*, Roma, Editori Riuniti.
- (1969), *Conversación en la Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (2008), *Conversazione nella «Catedral»*, Torino, Einaudi.
- (1973), *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (2001), *Pantaleón e le visitatrici*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- (1977), *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1994), *La zia Julia e lo scribacchino*, Torino, Einaudi.
- (1981), *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1983), *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi.
- (1986), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1987), *Chi ha ucciso Palomino Molero?*, Milano, Rizzoli.
- (1988), *Elogio de la madrastra*. Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Angelo Morino (1991), *Elogio della matrigna*, Torino, Einaudi.
- (2000), *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Glauco Felici (2000), *La festa del Caprone*, Torino, Einaudi.