SABRINA COSTANZO
Università di Catania

Tra realtà e immaginazione: rappresentazioni della violenza in *Lituma en los Andes* di Mario Vargas Llosa

Dopo la sconfitta subìta nelle elezioni presidenziali tenutesi in Perù nel giugno del 1990 – elezioni alle quali si era candidato come rappresentante del *Frente democrático*, in opposizione ad Alberto Fujimori –, Mario Vargas Llosa abbandona la politica, dichiarando che i peruviani lo hanno restituito alla letteratura[1].

Il ritorno alla scrittura non può, tuttavia, non risentire delle esperienze realizzate dall'autore nel corso dell'ultimo decennio. I viaggi attraverso il Paese, compiuti per promuovere la propria candidatura, gli hanno consentito di entrare in contatto diretto con contesti e culture con i quali si era indirettamente confrontato già qualche anno prima. Nel 1983, il presidente Belaúnde Terry lo aveva posto a capo della Commissione incaricata di fare chiarezza sul massacro di Uchuraccay[2]. Le indagini, più che accertare le responsabilità degli omicidi (ad oggi, ancora controverse)[3], avevano porta-

[1] È quanto si legge nell'intervista rilasciata dallo scrittore a SEBASTIANO GRASSO, *Vi racconto il golpe farsa*, in «Corriere della Sera», 24 aprile 1992, p. 11.

[2] Il 26 gennaio del 1983, otto giornalisti, impiegati presso i principali periodici di Lima e Ayacucho, partirono alla volta di Huaychao per appurare quanto accaduto tre giorni prima. Appariva, infatti, poco credibile la notizia, diffusa dagli organi ufficiali, secondo la quale quella comunità, stanca della minaccia del terrorismo, aveva linciato sette *senderistas*. I *reporters* incaricati di scoprire la verità, però, non giunsero mai a destinazione: furono uccisi, insieme alla guida che li accompagnava, presso la comunità di Uchuraccay.

[3] La *Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay* giunse alla conclusione che gli esecutori del massacro furono gli abitanti della comunità – i quali scambiarono i giornalisti per terroristi – e che le forze dell'ordine non vi parteci-

to alla luce l'inquietante situazione vissuta in Perù – e, in particolare, nella regione andina del Paese – in quegli anni. La violenza delle azioni di *Sendero Luminoso*, la corruzione dei militari, il terrore e il rifugio nelle credenze magico-religiose da parte della popolazione sono i «dèmoni» che Vargas Llosa affida al potere catartico della scrittura, nel primo romanzo della fase che definiremo post-elettorale: *Lituma en los Andes*[4].

Obiettivo del presente lavoro sarà esaminare la rigida struttura del testo – a cui la critica ha dedicato rade e, a nostro parere, talvolta inesatte considerazioni –, prestando particolare attenzione alla maniera nella quale l'autore concilia temi inediti con tecniche narrative ormai consolidate, per giungere a soluzioni originali.

* * *

In *Lituma en los Andes* il personaggio già noto al pubblico di Vargas Llosa, per le apparizioni in precedenti opere dell'autore[5], si trova a prestare servizio, in qualità di caporale, presso il distaccamento militare di Naccos, una piccola comunità della Sierra peruviana. Insieme al suo vice, Tomás Carreño, Lituma tenta di fare luce sulla misteriosa scomparsa di tre uomini. In un primo momento i sospetti sembrano concentrarsi sui militanti di *Sendero Luminoso*, la cui minaccia è costantemente avvertita dalle due guardie

parono. La Commissione ipotizzò un attacco rapido da parte dei contadini, che non lasciò ai forestieri il tempo di spiegare l'equivoco. Quando, qualche mese più tardi, le foto scattate da uno degli inviati dimostrarono l'erroneità di tale supposizione (ritraevano, infatti, gli otto malcapitati mentre conversavano con gli indigeni), l'opinione pubblica finì per diffidare dell'intero lavoro svolto dalla Commissione. La ricostruzione dei fatti di Uchuraccay e le conclusioni a cui giunse la commissione presieduta da Vargas Llosa sono riferiti nel V tomo (più precisamente, nel quarto paragrafo del secondo capitolo) dell'*Informe final* stilato dalla *Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Il documento è consultabile *on-line*, al seguente indirizzo: http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php

[4] Barcelona, Planeta, 1993 (l'edizione consultata per il presente studio è quella pubblicata dalla medesima casa editrice nel 2010).

[5] Lituma è un personaggio del racconto «Un visitante», pubblicato nella raccolta dal titolo *Los jefes* (1959); compare nei romanzi *La casa verde* (1966), *Historia de Mayta* (1984), e *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986); infine, è uno dei protagonisti della pièce *La Chunga* (1986).

civili, anche a causa dei numerosi attacchi che seguitano a verificarsi nelle zone limitrofe. Più tardi, però, il caporale giunge alla conclusione che le sparizioni si devono a motivi non già di stampo terroristico, bensì di natura superstiziosa. Gli abitanti di Naccos – spinti dalla *bruja* Adriana e da suo marito, Dionisio, a osservare antiche pratiche magico-religiose andine – hanno offerto in sacrificio i loro conterranei alle divinità dei monti (*Apus*), per garantirsene la benevolenza e poter ultimare i lavori di costruzione di una nuova strada.

Nel romanzo, il racconto della quotidianità vissuta da Lituma e Tomás nella Sierra si alterna con le storie degli scomparsi, con episodi della guerriglia senderista e con le confidenze sulla propria vita sentimentale che Carreño rende, ogni sera, al caporale.

A dispetto della complessità e della ricchezza dell'intreccio, *Lituma en los Andes* possiede una struttura estremamente ordinata, frutto di una rigorosa pianificazione. Il testo consta di dieci capitoli, organizzati in due parti e un epilogo. Ciascun capitolo è suddiviso, al suo interno, in tre segmenti narrativi che ripropongono uno schema tematico fisso.

I cinque capitoli della «Primera parte» si basano sui seguenti paradigmi:

I segmento: segue lo svolgimento della trama principale. La narrazione, condotta in terza persona, adotta il punto di vista di Lituma;

II segmento: la vicenda principale si interrompe e, in seguito a un repentino mutamento delle coordinate spazio-temporali, siamo informati delle azioni violente compiute dai membri di *Sendero Luminoso*. La narrazione è nuovamente affidata a un'istanza esterna alla diegesi, ma la focalizzazione è variabile. Gli avvenimenti sono riferiti, di volta in volta, dal punto di vista di uno o più personaggi (generalmente si tratta delle vittime dei terroristi);

III segmento: riproduce le confessioni di Tomasito, il quale ogni sera racconta a Lituma una parte della propria storia d'amore con Mercedes. La narrazione è ancora in terza persona, ma focalizzata dalla prospettiva di Carreño e, come si vedrà in seguito, scandita dall'alternanza di piani spazio-temporali diversi.

I quattro capitoli di cui si compone la «Segunda parte» seguono uno schema analogo a quello appena descritto. A differire è la

linea tematica del II segmento: l'attenzione si sposta dal terrorismo alle credenze mitiche locali attraverso il racconto, in prima persona, della storia di doña Adriana.

L'ultimo capitolo, che costituisce l'«Epílogo», pur mantenendo la struttura tripartita rintracciata nelle precedenti sezioni, differisce da quelle per l'assenza di mutamenti spaziali, temporali o narrativi. Il racconto si svolge nel pieno rispetto della linearità cronologica, conducendo allo scioglimento della vicenda: gli avanzamenti di carriera ottenuti dalle due guardie civili, il finale felice riservato alla storia d'amore tra Tomás e Mercedes, nonché la scoperta riguardo alle responsabilità delle sparizioni realizzata da Lituma.

I diversi gruppi di segmenti (d'ora in avanti definiti nuclei) sin qui schematicamente segnalati, pur sviluppandosi in maniera indipendente all'interno del romanzo, appaiono legati tra loro, giacché le storie che raccontano si intrecciano, si influenzano mutuamente o, addirittura, si completano a vicenda divenendo le une fondamentali per la comprensione delle altre.

Si pensi, ad esempio, al secondo nucleo della prima parte. Dei cinque segmenti dedicati all'attività dei terroristi, tre ruotano intorno ai personaggi *in absentia* della trama principale – gli scomparsi –, recuperando – *a posteriori* – episodi salienti delle loro vite. Nel secondo capitolo, Pedrito Tinoco è testimone, oltre che complice inconsapevole, dello sterminio delle vigogne compiuto dai seguaci del Presidente Gonzalo. Nel terzo capitolo, all'assalto di Andamarca sfugge il tenente-governatore Medardo Llantac che, più tardi, si scoprirà essere l'ultimo, in ordine cronologico, degli scomparsi da Naccos, dove si era trasferito sotto il falso nome di Demetrio Chanca. Nel quinto capitolo, Casimiro Huarcaya rischia di essere ucciso dalla donna che ha sedotto e abbandonato, e che riesce a ritrovare soltanto quando è ormai una militante di *Sendero Luminoso*.

Tali segmenti assolvono, dunque, a una funzione che potremmo definire completiva rispetto al racconto principale, in quanto ne colmano dei vuoti di informazione. Tuttavia, riteniamo che il ruolo a essi affidato sia, principalmente, quello di "cerniera", ossia di collegamento fra la trama investigativa e il secondo filone tematico della prima parte: invero, l'interesse delle vicende che vi si narrano risiede, per lo più, nella denuncia della violenza e del fanatismo dei terroristi. Il racconto dei fatti di Andamarca, ad esempio, fornisce

una precisa descrizione del loro *modus operandi*: dei giudizi sommari, da parte di un improvvisato tribunale popolare, a cui sono sottoposti i rappresentanti delle autorità; della sostituzione di questi ultimi con membri dell'organizzazione; della trasformazione delle zone "liberate" in basi di appoggio della guerriglia. Parimenti, la distruzione della riserva di vigogne – ritenuta parte del disegno del nemico imperialista[6] – ha lo scopo di far riflettere sugli eccessi fondamentalisti in cui degenera la lotta maoista.

La priorità di tali aspetti è suggellata dalla presenza, all'interno del nucleo in esame, di altri due segmenti che, diversamente da quelli appena citati, si basano sul protagonismo di figure estranee alla trama principale. Si ricordi, ad esempio, l'assassinio dei due turisti francesi narrato nel primo capitolo. Ci pare significativo, tra l'altro, che sia proprio questo avvenimento – e non uno degli episodi-cerniera, come li abbiamo definiti – a inaugurare il filone. La scelta di non mediare il passaggio dal primo al secondo nucleo e di introdurre quest'ultimo *ex abrupto* produce l'effetto di catalizzare da subito l'attenzione sul tema centrale. Al contempo, il lettore sperimenta una sensazione di disorientamento che anticipa e acuisce lo sconcerto generato dall'incomprensibilità del delitto.

La cecità ideologica che presiede alle azioni terroristiche si manifesta in maniera più esplicita nel quarto capitolo del romanzo. Protagonisti del secondo segmento sono un'ecologista, la signora D'Harcourt, e un membro della Direzione Forestale, l'ingegnere Cañas. I due, dopo aver ottenuto dei finanziamenti da parte della FAO e del governo olandese per la riforestazione di Huancavelica, si recano *in loco* per supervisionare i lavori, ma cadono prigionieri dei senderisti. Prima di essere uccisi, vengono interrogati, singolarmente, e in seguito informati delle motivazioni della loro condanna. Vani risultano i tentavi della signora D'Harcourt di spiegare che il proprio impegno non è in contrasto con gli obiettivi della lotta armata. A sottolineare l'inefficacia delle parole della donna concorre la mancata riproduzione delle stesse nel testo: i contenuti del suo

[6] La devastazione è così motivata dagli esecutori: «Ésta es una reserva del enemigo. […] Una reserva que inventó el imperialismo. Dentro de su estrategia mundial, ése es el rol que nos han impuesto a los peruanos: criar vicuñas. Para que sus científicos las estudien, para que sus turistas les tomen fotos». *Ibidem*, p. 61.

eloquio sono brevemente riferiti, dal narratore extradiegetico, per mezzo del discorso indiretto; al contrario, la lapidaria sentenza pronunciata dal portavoce dei senderisti è riportata in stile diretto:

> – Ésta es una guerra y usted es un peón del enemigo de clase [...]. Usted ni siquiera se da cuenta de que es un instrumento del imperialismo y del Estado burgués. Y encima se da el lujo de tener buena consciencia, de sentirse la gran samaritana del Perú. Su caso es típico[7].

Se il secondo nucleo della prima parte affronta la tematica del terrorismo, nella seconda parte l'attenzione si sposta sulle tradizioni magico-religiose, di derivazione precolombiana, tramandate nella zona andina. Veicolo di approfondimento di tale materia è il discorso, in prima persona, condotto da doña Adriana. Il recupero da parte della donna di episodi salienti della propria storia personale e di quella locale non è che un *escamotage* del quale Vargas Llosa si serve per indagare su temi che vanno dalla credenza in figure mitologiche, quali i *pishtacos*, alla pratica di rituali sacrificali volti a ottenere la benevolenza delle entità soprannaturali (dèi o «malignos»).

La scelta di dar risalto esclusivamente a tali aspetti della cultura indigena è valsa all'autore numerose accuse da parte della critica. Ignacio López-Calvo, ad esempio, sostiene che:

> [...] en el discurso literario de Vargas Llosa el sacrificio humano y el canibalismo representan la cosmovisión arcaica e irracional de las civilizaciones precolombinas. [...] el enfocarse exclusivamente en estos rituales para desacreditar su cultura demuestra una actitud simplista y reduccionista, particularmente si consideramos que éstos eran dos de los argumentos más recurrentes (junto con el paganismo y la homosexualidad) que usaron los conquistadores españoles para justificar la conquista de las Américas y la subyugación de su gente. Por tanto, quizás cometiendo el mismo error del que acusa al movimiento indigenista, Vargas Llosa acaba por crear una "fantasía" o "ficción" alternativa sobre el mundo precolombino[8].

[7] *Ibidem*, p. 125.

[8] IGNACIO LÓPEZ-CALVO, *El anti-indigenismo en «El hablador» y «Lituma en los Andes» de Mario Vargas Llosa,* in «Desde el Sur. Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur», n. 2, vol. 1, mayo-octubre de 2009, poi in http://ignaciolopezcalvo.blogspot.it/2010/04/el-anti-indigenismo-en-el-hablador-y.html

Non meno severo è il giudizio di Vladimiro Rivas Iturralde:

> [...] deploro que Vargas Llosa haya elegido un camino que no le convenía – el del mito –, en vez de orientarse hacia la novela realista, próxima al reportaje, con Sendero Luminoso en el centro de la historia y la reflexión. Ese realismo casi periodístico ha sido siempre el fuerte del novelista[9].

Pur ritenendo doveroso farvi cenno, non indugiamo oltre sulla questione giacché la reputiamo poco rilevante per l'obiettivo del presente lavoro. Torniamo, pertanto, all'analisi della maniera in cui i diversi nuclei tematici si collegano tra di loro e della funzione che essi assolvono all'interno dell'economia del testo.

In proposito, risulta particolarmente interessante soffermarsi a riflettere sui segmenti dedicati alla voce di doña Adriana. Essi si profilano, in un primo momento, come porzioni di un racconto che si incastona nel racconto principale, secondo la tecnica delle *cajas chinas* cara a Vargas Llosa. La *bruja* inizia col narrare la storia del *pishtaco* Salcedo e dell'uccisione dello stesso per mano del *narigón* Timoteo, divenuto suo compagno; rievoca, poi, il passato di Dionisio, il quale, prima di sposarla e stabilirsi a Naccos, attraversava la Sierra allietandone le feste con alcool, musicisti e ballerine; infine, rammenta i periodi floridi vissuti dalla comunità, grazie al culto reso dai suoi abitanti alle divinità. Gli ammonimenti che scandiscono l'ultimo di questi brani inducono, però, a rivalutare la natura dell'intero monologo della donna:

> La muerte de Naccos está decidida. La acordaron los espíritus y ocurrirá. A menos que... Repito lo de tantas veces: a grandes males, grandes remedios[10].

> La felicidad y la prosperidad que había en Naccos, así la compraban [con i sacrifici]. Sólo la decadencia, como la de este tiempo, se da gratis. Ustedes no tienen que pagar nada a nadie por vivir inseguros y miedosos y ser las ruinas que son. Eso se da de balde. Se parará la

[9] VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE, *Vargas Llosa en los Andes,* in «Tema y variaciones de literatura», n. 36, México, 2011, pp. 165-177.

[10] *Lituma en los Andes*, cit., p. 274.

> carretera y se quedarán sin trabajo, llegarán los terrucos y harán una carnicería, caerá el huayco y nos borrará a todos del mapa. Los malignos saldrán de las montañas a celebrarlo […]. A menos que...[11].
>
> […] empezó la caída y ustedes no tienen coraje para detenerla. Dejan que la vida se vaya escurriendo y la muerte llenando los sitios vacíos. A menos que…[12].

Quello della *bruja* non è un mero racconto metadiegetico, ma un vero e proprio discorso persuasivo. Le vicende riferite assumono il valore di argomentazioni mirate al convincimento dei lavoratori di Naccos, alla manipolazione della loro volontà. L'oratrice intesse il proprio eloquio in modo da acquisire autorevolezza e credibilità presso gli uditori, ai quali presenta se stessa e il marito come detentori della «sabiduría». Basti pensare al contributo determinante offerto dalla donna nella progettazione dell'omicidio del *pishtaco* Salcedo. Altrettanto significativo è l'episodio di Muquiyauyo, in cui Dionisio agisce da guaritore, curando l'intera collettività da un'epidemia di «pichulitis»[13]. I due personaggi appaiono, dunque, tramite i racconti di Adriana, come esseri dotati di una conoscenza superiore, capaci di interpretare i segnali della natura, di intendere le richieste delle divinità e, pertanto, di indicare la strada per la salvezza di Naccos: dar séguito agli antichi riti sacrificali andini.

In virtù di tali considerazioni è, dunque, possibile stabilire che l'eloquio del personaggio, diversamente dall'impressione iniziale, si colloca interamente al di fuori dell'ampiezza del racconto primo. Non soltanto gli eventi rievocati sono anteriori al punto di partenza della narrazione principale; lo è anche il momento della loro enunciazione. La dissertazione di doña Adriana precede, nel tempo, la vicenda investigativa; addirittura intrattiene con essa un rapporto di causalità, giacché sono proprio le parole della *bruja* a cagionare le sparizioni che innescano l'indagine.

Se il discorso in prima persona affidato ad Adriana si manifesta solo alla fine nella sua qualità di antefatto, tale natura appare immediatamente evidente per i segmenti del terzo nucleo. Al loro

[11] *Ibidem*, p. 277.
[12] *Ibidem*, p. 279.
[13] Cfr. *ibidem*, pp. 249-250.

interno sono ricostruite, nel pieno rispetto della linearità cronologica, le vicende che hanno condotto Tomás a Naccos. Incaricato della protezione di un narcotrafficante, Carreño finisce per ucciderlo, a causa dalla gelosia nutrita nei confronti di una delle sue amanti: Mercedes. Insieme alla ragazza, l'agente della guardia civile fugge a Lima per chiedere aiuto al proprio "padrino", un comandante corrotto il quale, «para limpiar tu foja de servicios»[14], lo spedisce nella cosiddetta "zona d'emergenza".

I frammenti appartenenti a questo nucleo si caratterizzano per l'utilizzo di una tecnica già nota al pubblico di Vargas Llosa: i dialoghi incrociati. Al loro interno si assiste all'alternanza di due piani spazio-temporali diversi. Il primo è contemporaneo all'azione principale e riporta le conversazioni notturne tra Lituma e Tomás: quest'ultimo narra al proprio capo le vicissitudini seguite all'omicidio del Chancho. Gli eventi rammentati, tuttavia, non sono integralmente riferiti dal sottoposto, ma vengono, in buona parte, drammatizzati all'interno del secondo piano spazio-temporale. I dialoghi tra il protagonista e Carreño si interrompono, dunque, sovente per lasciar spazio a quelli intrattenuti dal giovane in un tempo più remoto. Si veda il seguente esempio:

> – Pensaba en todo y en nada, mi cabo – tembló la voz de su adjunto –. Sentía ganas de fumar, pero no me levantaba para no despertarla. Qué raro estar acostado junto a ella. Qué raro pensar «Si estiro la mano, la tocaré».
> – Sigue, pues – lo resondró Lituma–. Me tienes en pindingas, Tomasito.
> – ¿Hiciste eso porque te gusté? – le preguntó Mercedes, de pronto –. ¿Cuando fuiste a recogerme al aeropuerto de Tingo María, con el gordo? ¿Te fijaste en mí?
> – Ya te había visto antes – susurró Carreño […][15].

In seguito all'esortazione di Lituma a proseguire il racconto, il dialogo principale (tra lo stesso e Tomás) si arresta in favore di quello retrospettivo (tra Tomás e Mercedes), che fornisce le informazioni omesse nel primo.

[14] *Ibidem*, p. 282.
[15] *Ibidem*, p. 95.

Come può notarsi, le interpolazioni analettiche implicano un mutamento dello statuto di Carreño, il quale da personaggio che narra diviene personaggio narrato all'interno di un racconto in terza persona[16], che pure ne conserva il punto di vista.

Partecipando a entrambi i piani narrativi, Tomás svolge un ruolo che Antonio Manuel Luque Laguna definisce di «interlocutor-eje»[17]. Lo studioso evidenzia, inoltre, come il passaggio da un livello spazio-temporale all'altro si realizzi spesso mediante il ricorso a elementi lessicali comuni, che producono un effetto di «premeditada con-fusión de ambos diálogos»[18]. Eccone un esempio:

> – Si nos comemos la mitad de eso, nos morimos, gordo.
> – Te morirás tú – dijo Iscariote –. A mí, una panzada así me reencaucha. Esto es vivir. Antes de llegar al seco de cabrito, te olvidarás para siempre de Mercedes.
> – No me olvidaré nunca de ella – afirmó el muchacho –. Mejor dicho, no quiero olvidarme de ella. Nunca imaginé que se podía ser tan feliz, mi cabo […][19].

L'asserzione finale di Tomás si apre con la ripetizione dell'ultimo segmento della battuta di Iscariote – ripetizione che Luque Laguna considera una sorta di *enjambement*[20], ma che noi riteniamo, piuttosto, un'anadiplosi –, creando un'ingannevole sensazione di continuità tra i due enunciati. L'errore è smascherato soltanto dall'apostrofe finale – «mi cabo» –, che rivela l'identità del reale interlocutore di Carreño, denunciando il mutamento di piano spazio-temporale realizzatosi all'interno della narrazione.

[16] Questo procedimento non è nuovo nella produzione di Vargas Llosa. L'autore ne fa uso anche nella sua prima opera di stampo poliziesco: *¿Quién mató a Palomino Molero?* In proposito, si veda il lavoro di DOMENICO ANTONIO CUSATO, *¿Quién mató a Palomino Molero? di Mario Vargas Llosa: una atipica trasgressione al canone poliziesco (II parte)*, di prossima pubblicazione (c.d.s.), del quale ho potuto consultare le bozze.

[17] ANTONIO MANUEL LUQUE LAGUNA, *Diálogos entrecruzados y apoteosis de la violencia en «Lituma en los Andes»*, in «Rilce. Revista de Filología Hispánica», n. 15.2, julio-diciembre de 1999, pp. 439-450, qui p. 440.

[18] *Ibidem*, p. 444.

[19] *Lituma en los Andes*, cit., p. 283.

[20] ANTONIO MANUEL LUQUE LAGUNA, *op. cit.*, p. 443.

L'impiego dei dialoghi incrociati in *Lituma en los Andes* non si limita ai frammenti del terzo raggruppamento; vi si fa ricorso anche in due dei segmenti del primo nucleo: quelli che introducono, rispettivamente i capitoli ottavo e nono. Luque Laguna, nella propria analisi del testo, pone in evidenza tale peculiarità, cadendo però nell'equivoco di assimilare i brani in oggetto a quelli già esaminati: se è vero che gli espedienti utilizzati sono i medesimi, diversi risultano, come vedremo, il valore e la funzione che possiedono.

Nel segmento iniziale del capitolo ottavo, assistiamo a uno scambio di battute tra le guardie civili, i lavoratori, Dionisio e Adriana, avvenuto presso la cantina di questi ultimi. La conversazione, incentrata sulla scomparsa di Casimiro Huarcaya, si interrompe sovente per dar spazio a un altro dialogo, quello intercorso tra lo stesso Huarcaya e i suoi carnefici – i lavoratori e gli osti – nella notte del suo sacrificio. Luque Laguna parla, come per i casi precedenti, di un'alternanza tra un dialogo presente e uno retrospettivo, individuandone in Dionisio, Adriana e alcuni dei lavoratori gli interlocutori-asse, alla pari di quanto sostenuto per i segmenti relativi alla storia di Tomás. Tale disamina non ci trova d'accordo, in quanto finisce per omologare situazioni dissimili: Dionisio, Adriana e i lavoratori, pur partecipando a entrambe le conversazioni riprodotte nel brano, non possiedono il ruolo di testimone svolto da Carreño, in quanto non è dalla loro memoria che prende avvio il secondo livello diegetico, bensì dall'immaginazione di Lituma. Le scene interpolate, invero, non sono il frutto di un recupero analettico, ma della ricostruzione effettuata dal caporale, sulla base degli indizi raccolti e per mezzo della propria fantasia. Le elucubrazioni del protagonista – come i ricordi di Tomás – non sono riferite direttamente dal personaggio, ma vengono inscenate all'interno dell'altro piano narrativo, di cui Lituma sembra divenire trepido – giacché consapevole – spettatore:

> El albino […] estuvo un buen rato tratando de encender el cigarrillo; pero estaba tan borracho que la mano con el fósforo no atinaba a colocar la llamita donde debía. En la cara […] de Dionisio, Lituma advirtió una mirada indefinible, sarcástica, regocijada, de quien sabe

> lo que va a pasar y se ilusiona y goza por anticipado. También él sabía lo que iba a pasar y sentía escalofríos[21].

Ci pare interessante rilevare l'indeterminatezza che caratterizza gli enunciati di questo livello diegetico. Per molti di essi risulta impossibile indicare il soggetto emittente. Si vedano i seguenti esempi:

> – Ya, Huarcaya – ordenó ¿el puercoespín?, ¿el de las viruelas?, ¿el jorobadito? –. No seas flojo, levántate[22].

> – Es la mareada, Huarcaya – lo consoló alguien […][23].

> – Es la mareada, repitió otro […][24].

L'incertezza in cui permangono le identità degli interlocutori se, da una parte, genera un personaggio collettivo – come sostiene Luque Laguna[25] –, dall'altra concorre a suggerire che gli avvenimenti riferiti non appartengono alla dimensione della realtà, bensì a quella della probabilità. Lituma ricrea, insomma, la dinamica di fatti dei quali non ha cognizione e che può soltanto figurarsi in maniera approssimata.

Quanto appena asserito trova conferma nel brano che introduce il capitolo nono. Al suo interno, il dialogo tra Lituma e i cantinieri si alterna a quello intercorso tra questi ultimi, i lavoratori e Pedrito Tinoco, nella sera della sua immolazione. La certezza che sul secondo piano narrativo si rappresentino le vicende immaginate dal caporale è fornita dalla finale dichiarazione di doña Adriana:

> – Si usted se creyera la décima parte de todo eso, nos habría llevado presos a Huancayo – lo interrumpió doña Adriana […] –. Así que basta de embauques, cabo[26].

[21] *Lituma en los Andes*, cit., p. 232.
[22] *Ibidem*, p. 240.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] Cfr. ANTONIO MANUEL LUQUE LAGUNA, *op. cit.*, p. 441.
[26] *Lituma en los Andes*, cit., p. 272.

Le illazioni di Lituma, tuttavia, sono confermate e aggravate, nel segmento conclusivo del romanzo, dalla – seppur parziale – confessione resa da uno dei lavoratori di Naccos. Questi, oltre a non smentire i sacrifici ipotizzati dall'ufficiale, lascia intendere che ad essi si siano accompagnati dei veri e propri atti di cannibalismo.

* * *

L'analisi condotta sin qui evidenzia come *Lituma en los Andes* sia un testo molto complesso, il cui intreccio risulta dalla magistrale fusione di parti eterogenee per natura e contenuto. Il *file rouge* del romanzo è, evidentemente, rappresentato dalla violenza. I diversi aspetti della realtà, indagati per mezzo dell'opera e dei suoi protagonisti, offrono la rappresentazione della brutalità imperante nel territorio peruviano nel corso degli anni Ottanta.

Abbiamo già rilevato l'efferatezza delle azioni compiute dai militanti di *Sendero Luminoso*. Non meno crudele appare, nel testo, la condotta dei soldati. Si pensi ai cosiddetti *sinchis*; i membri del battaglione antiterrorismo sono esplicitamente accusati dei medesimi reati ascritti ai criminali che perseguono:

> Por lo pronto, esos caminos, esas sierras, esas aldeas [...] se volvían cada vez más violentos. Casimiro empezó a encontrar torres eléctricas dinamitadas, puentes volados, senderos obstruidos con rocas y troncos, inscripciones amenazantes y trapos rojos en los cerros. Y grupos armados a los que tenía que darles siempre algo de lo que llevaba: ropas, víveres, cuchillos y machetes. Empezaron a aparecer, también, por los caminos patrullas de sinchis y de soldados. Revisaban sus papeles y saqueaban su camioneta, igual que los alzados. En los pueblos se quejaban de abusos, de robos, de matanzas, y en ciertas regiones empezó un verdadero éxodo[27].

L'invettiva contro i militari non si esaurisce in questo aspetto. *Lituma en los Andes* contiene, infatti, una manifesta denuncia della corruzione delle forze armate. Ci pare significativo, tra l'altro, che veicolo principale di tale denuncia sia il personaggio di Tomás. Il romanticismo e l'ingenuità del giovane lo rendono un eroe positivo

[27] *Ibidem*, p. 158.

agli occhi del lettore. Questi, di fronte alla naturalezza con cui Carreño narra dei servigi resi a un narcotrafficante – e all'impassibilità con cui Lituma apprende tali informazioni – non può che stupirsi e rilevare l'inversione di valori che domina la realtà rappresentata.

Tra i due poli di potere – terrorismo e governo – appena citati si colloca, infine, la popolazione. Gli abitanti della regione andina del Perù sono vittime dei soprusi commessi tanto dai senderisti quanto dai militari. Essi, tuttavia, non sembrano incolpevoli; al contrario, reagiscono alla violenza subita, esercitandola a loro volta. I delitti commessi obbediscono a un sistema mitico-religioso – retaggio delle antiche culture precolombiane – che occupa un posto centrale all'interno dell'opera.

In proposito, si potrebbe supporre che persino la struttura del romanzo sia stata concepita in modo da dare risalto a tale aspetto. Basti pensare alla ricorrenza – di eco dantesca – del numero tre e dei suoi multipli: tre sono le parti di cui consta il testo; nove i capitoli, più l'epilogo; tre le sequenze diegetiche che compongono ciascun capitolo. L'ipotesi, oltre che suggestiva, pare credibile se si tiene conto che tre è anche il numero dei sacrifici compiuti dai lavoratori.

Proprio nella storia di uno dei sacrificati riteniamo, in linea con quanto sostenuto da López Calvo[28], di poter individuare la sintesi del messaggio dell'opera. Dapprima attaccato dai senderisti, poi torturato dai militari, infine immolato dalla popolazione, il *mudito* assurge a simbolo della violenza generale, incontrollata e cieca che imperversa in un Paese (il Perù), durante un determinato periodo storico (gli anni Ottanta).

[28] Cfr. IGNACIO LÓPEZ-CALVO, *op. cit.*