



VARGAS LLOSA Y BOCCACCIO: *LOS CUENTOS DE LA PESTE*

VARGAS LLOSA AND BOCCACCIO: *LOS CUENTOS DE LA PESTE*

Elena Romiti

Resumen

Los cuentos de la peste (2014) es la última obra teatral de una serie de nueve obras que presentan como tema recurrente la poética de Mario Vargas Llosa. De este modo, el teatro se constituye para su autor en una suerte de laboratorio en el que se investiga la relación entre ficción y realidad. Cada una de sus obras teatrales puede ser leída como metáfora de la creación literaria. A través de su estudio se accede a una teoría de la narratividad y a la concepción de la novela como entidad supragenérica. En la obra en cuestión se desenvuelve un acto de reescritura del *Decamerón* de Boccaccio, pero también del tema de la ficción que recorre la obra del autor y de una larga tradición literaria occidental centrada en Dante Alighieri. Las ideas de una obra total, que se construye en base a los saltos en el tiempo y el espacio, y de un arte caníbal, que se alimenta de la propia vida para aferrarse a la vida, son puntos centrales en esta comunicación.

Palabras clave

Vargas Llosa; poética; teatro narrativo; reescritura.

Abstract:

Los cuentos de la peste (2014) is the most recent play in a series of nine works in which the poetics of Mario Vargas Llosa appears as a recurring theme. In this way, theatre becomes for the author a kind of laboratory in which the relationship between fiction and reality is explored. Each of his plays can be read as a metaphor for literary creation. Through their study, one gains access to a theory of narrativity and to the conception of the novel as a suprageneric entity. The play in question unfolds an act of rewriting of Boccaccio's *Decameron*, but also of the theme of fiction that runs throughout the author's work and across a long Western literary tradition centered on Dante Alighieri. The ideas of a total work, constructed through leaps in time and space, and of a cannibalistic art that feeds on life itself in order to cling to life are central points of this study.

Keywords

Vargas Llosa; poetics; narrative; theater; rewriting.

* * *

Referencia: Romiti, E. (2025). Vargas Llosa y Boccaccio: *Los cuentos de la peste*. *Cultura Latinoamericana*, 42(2), 70-80. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.4>

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025.



VARGAS LLOSA Y BOCCACCIO: LOS CUENTOS DE LA PESTE

Elena Romiti¹

Academia Nacional de Letras de Uruguay

Universidad CLAEH

<https://orcid.org/0009-0006-1104-9426>

elena.romiti@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.4>

Mario Vargas Llosa terminó de escribir *Los cuentos de la peste*, el 22 de febrero de 2014, en el *Centro Studi Jorge Eielson* de Florencia. La pieza se estrenó el 28 de enero de 2015, en el Teatro Español de Madrid. Accedí a la obra a través de la primera edición de Alfaguara, en el 2015, que incluye las fotografías de Ros Ribas, tomadas durante los últimos ensayos del 2014. La espléndida galería de fotos conduce a ese tipo de lectura intermedia, donde el lector imagina la puesta en escena en la medida que lee su texto silenciosamente. Una experiencia diferente a la que tuve con *La señorita de Tacna*, porque casualmente en 1981 me encontraba en Buenos Aires y pude asistir al Teatro Blanca Podestá y ver la deslumbrante versión del estreno, con la actuación protagónica de Norma Leandro. Entre la primera obra editada y la última, motivo de esta comunicación, el autor escribió otras siete piezas teatrales.

El tema recurrente de la ficción y la realidad se ubica en el centro de la producción teatral de Mario Vargas Llosa. El formato del género teatral parece ser el laboratorio elegido por el autor para investigar el origen, la constitución y finalidad de la ficción, en el sentido amplio y supragenérico en que Aristóteles, en su *Poética*, clasificó como *mímesis*

1 Elena Romiti es Doctora en Ciencias del Lenguaje, Culturas y Literaturas Comparadas (Universidad Nacional de Córdoba). Magíster en Literatura Latinoamericana (Universidad de la República). Profesora de Literatura (IPA). Académica de número de la Academia Nacional de Letras de Uruguay y Académica correspondiente de la Real Academia Española. Profesora de Literatura Iberoamericana e investigadora ANIL. Coordinadora de la maestría en Didáctica de la Literatura (Universidad CLAEH). Últimos libros: *La antigua escritura de un palimpsesto. Los cuadernos desconocidos de Rodó* (2025), *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* (2018), *Unamuno y Uruguay: archivo epistolar* (2016), *Archivos ficcionales: La Sobreviviente, de Clara Silva* (2015), *Las poetas fundacionales del Cono Sur* (2013) y *Los bilos de la tierra. Relaciones interculturales y escritura: el Inca Garcilaso de la Vega* (2009). Primer Premio Nacional de Literatura, Ensayo (2011 y 2015) y Primer Premio de Narrativa (UTE): *El Abanico* (1993).



y que, en la actualidad, reconocemos con el término de difícil definición, pero de uso extendido que es la literatura.

En este sentido, los estudios que abordan el teatro de Vargas Llosa coinciden en ver en sus argumentos la metáfora de la creación literaria y en definir sus obras como metateatro. También hay consenso en clasificar su producción como teatro narrativo (Cusato, 2007), en el cual siempre hay personajes narradores de mundos alternos. En este punto *Los cuentos de la peste* ha dado un paso más hacia lo que el propio autor ha referido como *obra total*. Se trata de una idea que deriva de su fascinación por el traslado de la técnica del salto en el tiempo y el espacio, propia del género narrativo pero que pasa al género dramático y que descubre tempranamente, en la adolescencia, como espectador de *La Muerte de un viajante*, de A. Miller.

Sobre la cuestión vuelve el crítico mexicano Enrique Azúa Alatorre (2001), que fundamenta la idea de teatro total en su finalidad de representar en la obra tanto la realidad como la fantasía:

En los prólogos de las tres primeras piezas (llamados respectivamente: “Las mentiras verdaderas”, “El teatro como ficción” y “La Chunga”) Vargas Llosa da cuenta de su perspectiva dramática. En estos prólogos se pueden advertir dos temas muy importantes: 1. Las ficciones (qué son, para qué sirven) y 2. La búsqueda del teatro total (p. 574).

Este teatro total tiene como sustento teórico las declaraciones del autor sobre la intención de representar la totalidad humana o, por lo menos, la ilusión de esta, intercalando en sus tramas distintos niveles de ficción, alineados con mundos reales e irreales, por los territorios de la memoria y la fantasía, en tiempos y espacios diversos. Sin embargo, también es de advertir que en esta idea capital de teatro total se desliza subrepticamente la conexión del género narrativo con el género dramático que pone en práctica en cada una de sus obras teatrales.

La aspiración de representar esta totalidad ha estado presente en la historia de la civilización occidental desde sus orígenes en el teatro griego, en el que coexistían la poesía, la música, la danza, la arquitectura, la pintura y la escultura, junto al relato mítico, depositario de verdades universales y humanas que incluían la ensañación y clarividencia. Desde entonces, tal ideal ha resurgido en muchas épocas, y ha tenido muchos portavoces, creadores y teóricos de su propio arte, como el romántico Richard Wagner (2007), que, en el libro que titulara *La obra de arte del futuro* (1849), proclamó que este ideal se podía alcanzar en la ópera, porque conciliando en ella las distintas artes y géneros se llegaría a la libertad y plenitud del ser, una cuestión ontológica:



El ser humano artista solo puede bastarse perfectamente con la unión de todas las modalidades artísticas a favor de la obra de arte en común: en cada una de las fragmentaciones de su capacidad artística no es libre, no es por completo lo que puede ser; en cambio, en la obra de arte común es libre y es plenamente todo lo que puede ser [...] El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el de abarcarlo todo: quien está poseído por el verdadero impulso artístico desea alcanzar, mediante el desarrollo máximo de su capacidad, no la glorificación de esa capacidad propia, sino la del ser humano en el arte en general. (pp.142-143)

También en este afán totalizador, anida la tendencia a la reescritura, especialmente de mitos y leyendas, tal como sucedía en la tragedia griega y tal, como se percibe en las adaptaciones de la *Odisea* y *Las mil y una noches*, realizadas por Vargas Llosa para el teatro. El estatuto de la reescritura en tanto que forma de redundancia presenta invariantes y variables que conectan con los énfasis o insistencias personales. Gertrude Stein (1935) abordó este asunto en *Portraits and repetition*, en el cual se detuvo a explicar la diferencia entre repetición e insistencia o énfasis. Para definir la última idea sería necesario atender al modo en que se dice o se escribe, y en este territorio se perciben las variables o el movimiento de la existencia de cada acto de reescritura. Según ella, el mismo Williams James la identificó con el deseo de vivir. En esta línea se ubica la obra *Los cuentos de la peste*, con el énfasis incentivado por su condición de versión libre.

Se trata de una obra que presenta básicamente dos niveles de reescritura: por un lado, el que refiere al *Decamerón* de Boccaccio, y por otro, el que retoma el tema de la ficción, que comparte con el resto de las obras teatrales del autor. Sin dejar fuera el hecho de que hay también un diálogo con la tradición occidental y, muy especialmente, con Dante Alighieri.

La pregunta que intento colocar en esta comunicación es: ¿qué variables presenta la obra *Los cuentos de la peste*, en relación con esta perspectiva dramática, caracterizada por la reescritura superpuesta de los niveles consignados?

La obra se inscribe como sus antecesoras en la línea del teatro narrativo desde su mismo título, una confirmación explícita que también sugiere desde el inicio su relación de intertextualidad con el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio. El prólogo de la pieza y los nombres de los personajes también confirman que se asistirá a una nueva puesta en escena del arte poética de Vargas Llosa. Como en las antiguas tragedias griegas, el espectador o lector se apresta a enfrentar la nueva versión de un mito conocido.



La relación de esta pieza teatral con la larga tradición occidental habilita el despliegue de una mirada comparatista, con un punto de partida en las reflexiones teóricas que se entrelazan por encima del tiempo, en lo que hace a la concepción del arte y la literatura. A los efectos de ingresar la presentación sintética de un problema mayor, del cual convendrá dar cuenta en otra oportunidad y con otro formato que permita un desarrollo más extenso, referiremos la estrategia de apropiación de la *Poética* de Aristóteles realizada por el filósofo Paul Ricoeur.

La lectura analítica que Ricoeur (2000) hace de la *Poética* se centra en la tríada aristotélica *Mimesis-Mythos-Catharsis*, con la intención de desarrollar su teoría de la narratividad, en la que propone la narración como meta-género. En este sentido, se alinea la propuesta de Mario Vargas Llosa que ha expuesto en muchas ocasiones su idea de que la novela es un género invasor, que se apropia de los otros géneros, tomando el diálogo del drama, la expresión de sentimientos del poema lírico, el desarrollo reflexivo del ensayo, entre otros ejemplos. La misma idea surge de su definición de novela como “un género caníbal, que se traga todos los géneros” (p. 33).

En el teatro narrativo, Vargas Llosa revierte el movimiento de apropiación de elementos centrales de los otros géneros para el propio de la novela, rompiendo la frontera del drama e instalando el relato de manera definitiva en su trama. Esta transgresión de fronteras tiene, como lo demuestra Ricoeur, un natural asiento en el texto aristotélico, que discrepa de la concepción metafísica de la *mimesis* platónica. Porque para Aristóteles la *poiesis* surge de la intersección de *mimesis* y *mythos*, esto es, del cruce de la acción mimética y la actividad configurante de las acciones. Aristóteles concluye en que dicho cruce definitorio se da tanto en el teatro como en la epopeya. Esta relativización de la diferencia entre ambos géneros se afirma a partir del reconocimiento del *mbytos* como estructura común del drama y del relato. La composición de las acciones que es *mbytos* o fábula surge, entonces, a partir de la *mimesis* de actuantes que puede ser conducida por el narrador o por los que llevan la máscara de actores, y aquí radicaría la diferencia entre la narración y el drama. Cuando en el teatro narrativo de Vargas Llosa los personajes se presentan como narradores y cuentan sus historias reales o ficticias —de hecho, todas son ficticias— dicha diferencia se desvanece.

El tema recurrente de la ficción en la producción teatral de Mario Vargas Llosa, la pregunta que intenta definir la creación literaria, su origen, naturaleza y funcionalidad hace que la *mimesis* sea el tema del *mytho* o fábula en sus obras teatrales. En estas se persigue insistentemente la iluminación del enigma de la actividad mimética, y debemos



convenir que tanto en la narración como en la escenificación se finge. Este es el punto de toque que justifica que en cada una de sus piezas teatrales se asista al derrumbe de la frontera que separa al género narrativo del dramático. Este derrumbe de la muralla que separa ambos géneros en el canon occidental permite contemplar la experiencia de la ficción en su visión total y no fragmentaria.

En lo que hace al tercer componente de la tríada aristotélica, llamado *catharsis*, que en la *Poética* resulta exclusivo de la tragedia griega, es posible seguir su expansión hacia el teatro narrativo de Vargas Llosa. Muy a diferencia de la teoría del distanciamiento en el teatro épico de Bertolt Brecht, que pretende eliminar toda identificación entre personaje y espectador, y propiciar el análisis racional de la acción en detrimento de toda vivencia emocional, este teatro narrativo facilita la identificación y la consecuente emoción del espectador a partir del vertiginoso salto a través de tiempos y espacios diversos antes que de la fusión con el o los personajes. Se trata entonces de un teatro cuya esencia emocionante deriva de esta función originariamente narrativa.

En *Los cuentos de la peste*, la coexistencia de múltiples historias, posible gracias a los saltos en el tiempo y en el espacio, a un ritmo intenso y rápido, supone la fuerte emoción que en la tragedia griega causaba la vertiginosa caída del héroe trágico por una falta indisolublemente unida a su destino. Aquella caída vertical de una vida en su único tiempo y espacio es cambiada ahora, por una pluralidad de vidas y tiempos y espacios, que provoca la ficticia pero creíble emoción de contemplar y hasta tocar la vida en su totalidad. Una suerte de vivencia faústica, enmarcada en un teatro del conocimiento, que permitiría vislumbrar el sentido no solo de la ficcionalidad, sino de la vida, en las antípodas del desenlace trágico de la muerte.

Sin espacio para recorrer los caminos del comparatismo por los que *Los cuentos de la peste* transitarían en occidente, sirva un breve paréntesis para su cotejo con el *Fausto* de Goethe, cuya hibridez de género, entre el *epos* y el drama, conecta también con el anhelo de aprehender la totalidad de la vida. En su trama, el nigromante no duda en pactar con el mismo Mefistófeles para, superando el límite de una sola vida, recorrer espacios y tiempos y amores, hasta llegar al momento de sublime libertad en que exclamar: “Detente, oh tiempo, eres tan bello”. Creo que esta frase puede ser leída de muchas maneras, y por ello tiene la misma potencialidad semántica que las palabras finales de Ugolino della Ghevardesca, en el célebre poema dantesco, cuando tras ver morir de inanición a sus hijos en la horrible torre de su presidio pisano, dijo: «Luego, más que el dolor pudo el hambre/ poscia, più che l’ dolor, potè l’ digiuno». Baste decir que si Fausto murió a su arbitrio cuando satisfizo sus ansias de vivir y tras decir su frase final fue arrebatado por las huestes



celestiales al demonio, gracias a haber cumplido con la condición divina del esfuerzo vital; Ugolino, por el contrario, murió de y con hambre. El primero muere tras hacer estallar todos los muros de los tiempos y los espacios con su enorme fuerza titánica, habiéndolo vivido todo, hasta el amor con Elena, la mujer más hermosa de la antigüedad griega, el segundo muere encerrado en la celda pisana, sin poder derribar los muros del único lugar y tiempo de su vida².

Resulta imposible no asociar al Ugolino dantesco con el personaje central de *Los cuentos de la peste*: comparten el mismo nombre, la misma región toscana como lugar de nacimiento, la variable de Pisa y Florencia es propia de todo acto de reescritura, la condición de ser nobles, aunque uno conde y el otro duque, y guerreros, uno como líder de la facción güelfa de Pisa, el otro como cruzado, pero fundamentalmente, ambos padecen de hambre, de un hambre total, física y espiritual. Un hambre que los lleva hasta el estatus del caníbal, aunque con desenlaces diversos.

En el entramado complejo que resulta de la reescritura en esta versión libre del *Decamerón* de Boccaccio (1998), surge la pregunta que se hiciera el ilustre comparatista Claudio Guillén, en el inicio de su libro *Múltiples moradas*: “¿Cómo pensar la multiplicidad, las multiplicidades que somos y que nos rodean?” (p. 13); su respuesta parece útil en esta ocasión: comprendiendo que todo se revela finalmente como una “postura móvil, un venir de y un ir hacia”, una tendencia.

En *Los cuentos de la peste*, Mario Vargas Llosa toma diez relatos o novelas del *Decameron*, las diez restantes conforman la trama central de Ugolino y Aminta, que cuentan una historia en fragmentos intercalados con las novelas de Boccaccio. En la trama central se encuentra el “venir de” que antecede al *Decameron*, pero que está presente en él. No cabe duda de que Boccaccio estructuró sus diez jornadas, compuestas por diez novelas cada una, pensando en la simbología de los números de la *Divina Comedia*. Ambas obras poseen, por tanto, 100 unidades, llamadas novelas o cantos. A su vez, la obra teatral de Vargas Llosa también se afilia al soporte decimal, con la variable de una estructura en dos partes, con diez escenas cada una.

La trama de Ugolino y Aminta, abreva en los pilares de la *Divina Comedia* y del *Decameron*. Desde el comienzo la historia remeda la de

2 Sobre la interpretación del famoso verso 75, del Canto XXXIII del Infierno dantesco, resulta ejemplar la reflexión de Jorge Luis Borges en el texto titulado “El falso problema de Ugolino”, en *Nueve ensayos dantescos* (1982). Aquí califica el problema del posible canibalismo de Ugolino como *inútil controversia*, coloca la duda en el centro de la confusión entre arte y realidad, y concluye que Dante ha querido que lo sospechemos, “con incertidumbre y temor”, pero sin afirmarlo. El ser ficcional del Ugolino que lee Borges coincide con el Ugolino de Mario Vargas Llosa, que centra en él su concepción de la creación literaria. Complementa la visión del personaje el poema “El hambre”, incluido en *El otro, el mismo* (1964).



Dante y Beatrice. En el prólogo, el autor caracteriza a Aminta como ciudadana del reino de la fantasía, una creación del duque Ugolino y un fantasma de verdad. Pero fundamentalmente, ocupa en el mundo interior de Ugolino, el lugar de Beatrice en el de Dante, es el amor imposible, que se fuga y se vuelve inalcanzable. Ambos las conocieron cuando eran niñas bellas y angelicales, en su ciudad natal, y desde el comienzo estuvieron envueltas en los aires de la lírica provenzal y del *dolce stil novo*, con la forma de la amada distante y de la *donna angelicata*.

Sin embargo, las variables importan, Aminta no es Beatrice, como no son réplicas los dos Ugolinos citados. La condesa de la Santa Croce tiene la impronta de la literatura obscena del *Decamerón*. Así es como, en las dos primeras escenas de la primera parte, de *Los cuentos de la peste*, titulados “El hombre veneno y el fanático” y “Asesinatos y placeres”, Aminta encarna la historia de la séptima novela de la Segunda Jornada del *Decamerón*. Representa a una princesa sarracena, hija del sultán de Babilonia, llamada Alatiel, que viaja para desposar a un aliado de su padre, el rey Algarvivo. En el camino, su flota naufraga, y durante cuatro años vive aventuras con ocho amantes, hasta que por azar regresa a su patria, con la versión de haber estado en un convento mallorquino, y en la más estricta castidad. Finalmente, se casa con Algarvivo, de la que se declara esposa fiel y mujer feliz.

Desde este principio, Aminta resulta contaminada por la historia de Alatiel y su impureza. Y debido a que Ugolino no es Dante, padece luego la violación del monstruo Barbanto y la posesión indeseada del propio duque que le da la vida. Su nombre conlleva tanto el significado que alienta como su espíritu, ya que su raíz “ami” quiere decir descartar, alejar y rechazar.

El duque Ugolino conlleva la contaminación del conde caníbal de la *Divina Comedia*, en un espectro abierto que no deja fuera siquiera a Ugo Foscolo (1778-1827), autor de muchas obras centradas en el tópico del amor imposible, y de la tragedia *Tiestes*, en la que reescribe el antiguo mito griego de los Atridas, en el que Atreo da de comer a su hermano Tiestes, las carnes de sus propios hijos. Un autor italogriego, cuyos despojos se entierran finalmente en la iglesia de Santa Croce, de la que casualmente toma su nombre Aminta, la condesa de Santa Croce de *Los cuentos de la peste*.

En esta obra el tema del canibalismo tiene diferentes puntos de partida, y uno de ellos es el del castigo recurrente. El motivo de la joven fría e indiferente que rechaza en vida a su amante infringiéndole un dolor extremo se plantea en la novela 8 de la Jornada Quinta del *Decamerón*. Aquí se narra el encuentro de un personaje llamado Nastagio de los Onesti, con una escena de trasmundo en la que la



sombra de un amante frustrado persigue con sus mastines a la joven que le rechazara en vida, hasta arrancarle las entrañas, que luego devoran sus perros. Según explica el fantasma, el castigo se repite cada viernes en el mismo lugar. Una vez más, Dante se filtra en el relato de Boccaccio —y este en el de Vargas Llosa— ya que Aminta, como se representa en la escena XVIII, se entrega finalmente a Ugolino por miedo a sufrir la pena eterna del canibalismo, en el infierno.

En la representación teatral de *Los cuentos de la peste*, los mastines que devoran las entrañas de la doncella son representados por Ugolino y Boccaccio. Hombres perros en acto de canibalismo, que en otros momentos de la trama se presentan como personajes generadores de historias, un par de personajes geminados. Ellos son los demiurgos que devoran y crean historias y personajes una y otra vez.

No casualmente el canibalismo ha sido tema muy transitado por Mario Vargas Llosa en los ensayos y entrevistas dedicados a su *poiesis*. Así, en *Cartas a un joven novelista* dedica el capítulo dos al asunto del origen de donde salen las historias que cuentan sus novelas, bajo el titular de “El catoblepas”. Se trata del animal mitológico que se devora a sí mismo, empezando por sus pies, al cual llega el autor desde su lectura de *La tentación de San Antonio* de Flaubert, recreada por Borges en el *Manual de Zoología Fantástica*. De esta manera, el autor explica que el origen de toda historia está en la experiencia vivida y que el novelista se alimenta de sí mismo.

En el caso de Ugolino y Aminta, el canibalismo desarrolla el tema de la atracción sexual que conduce a la sed y hambre física y espiritual. La misma vitalidad vertiginosa que conduce a los personajes de la obra a variar sus identidades de cuento en cuento sugiere el hambre y la sed de vivir que sostiene a Ugolino en su amor desesperado por Aminta, y que también se hace presente en la gula sin freno de Boccaccio, en la escena cinco, titulada “Incesto, gula, caníbales e incendios”.

Esta vitalidad vertiginosa promueve el cambio de escena, a través de tiempos y lugares, instalando el hambre de la vida, en el contexto de la peste amenazadora, como símbolo del arte que permite la fuga y apertura hacia las muchas vidas, que todo ser humano quisiera tener. Los saltos en el tiempo que tanto impresionaron al joven Vargas Llosa espectador de A. Miller son el resultado de este arte caníbal que se nutre de la vida para aferrarse a la vida.

En *Los cuentos de la peste* se reedita una vez más el tema en que el dramaturgo explora el origen y constitución de las ficciones. Asimismo, debido a la superposición de sus niveles de reescritura se advierte, como variable en relación con las obras que anteceden, una configuración simbólica de este, su tema central. Diríase que la atmósfera dantesca —tan natural en la Florencia del siglo XIII— coexiste



con el trazo realista del *Decamerón*, y facilita una dinámica de opuestos inseparables; la misma que subyace en la emergencia de toda literatura erótica, desde la presencia y ausencia del cuerpo amado. Así sucede también en el origen de la ficción y el arte. La *donna angelicata* o la castellana provenzal se muestran, pero no se alcanzan, son y no son cuerpos tangibles. Son reales e irreales, como las ficciones de los cuentos y los dramas.

Lo que sugiero es que la reescritura de *Los cuentos de la peste* se abre desde las novelas de Boccaccio hacia la trama central de Ugolino y Aminta, con sus proyecciones simbólicas de impronta dantesca, y a su vez, desde esta hacia el tema de la Poética, que todo lo envuelve.

Concluyo recordando que la puesta en escena de *Los cuentos de la peste*, en Madrid (2014) presentó al autor como actor en el papel de Ugolino y del mastín, entre otros menores. Sin duda, el hecho teatral sumó un énfasis mayor en la expresión de una concepción del arte cuyo origen es la propia experiencia de vida y cuyo símbolo es el mítico Catoblepas. El autor se vistió con los ropajes y máscara de Ugolino, que, sin los trágicos límites del condenado dantesco, cierra la obra revelándose como el demiurgo que quita y otorga vida a su personaje. Por ello, retomando la cuestión de las variables y los énfasis diversos en el ejercicio de la reescritura, vale la pena comparar las frases de cierre de algunos de los personajes convocados en diálogo con *Los cuentos de la peste*. Ante las palabras finales de Fausto: «Detente, oh tiempo, eres tan bello!» Y las de Ugolino della Gherardesca: «Luego, más que el dolor pudo el hambre», el Ugolino representado por Mario Vargas Llosa trasciende en su hacer creativo y pasional los límites de la vida humana: «—Recuerda que puedo resucitarte cuantas veces haga falta, Aminta, amor mío».

En los próximos días se estrenará una nueva puesta en escena de *Los cuentos de la peste*, en el teatro Verga de Catania. Una versión en italiano que llevará al texto por nuevos énfasis y movimientos propios de la teatralidad. Enhorabuena por esta magnífica obra y sus futuras culminaciones.

Referencias

- Aliguieri, D. (1973). *Obras completas*. Biblioteca de autores cristianos.
- Aristóteles. (1973). Poética. En *Obras*. Aguilar.
- Azúa Alatorre, E. (2001). El teatro de Vargas Llosa: Suma de una teoría literaria. En R. Forgues (Ed.), *Mario Vargas Llosa: Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Minerva.
- Boccaccio, G. (1990). *Decamerón*. Siruela.



- Borges, J. L. (1957). *Manual de zoología fantástica*. Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2005a). El falso problema de Ugolino. En *Nueve ensayos dantescos* (Vol. 3, pp. 383-389). Emecé.
- Borges, J. L. (2005b). El hambre. En *El otro, el mismo* (Vol. 2, p. 319). Emecé.
- Cusato, D. A. (2007). *El Teatro de Mario Vargas Llosa*. Andrea Lippolis.
- Goethe, J. W., & Roviralta Borrell, J. (1987). *Fausto*. Cátedra.
- Guillén, C. (1998). *Moradas múltiples. Ensayo de literatura comparada*. Tusquets.
- Miller, A. (2010). *La muerte de un viajante*. Cátedra.
- Ricoeur, P., & Valdés, M. J. (2000). Relectura de la Poética de Aristóteles. En *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas* (pp. 139-154). Monte Ávila.
- Stein, L. G. (1975). Portraits and repetition. En *Lectures in America*. Random House.
- Vargas Llosa, M. (1981). *La señorita de Tacna*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Ariel/Planeta.
- Vargas Llosa, M. (2015). *Los cuentos de la peste*. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2020). Borges en su casa: Una entrevista. En *Medio siglo con Borges* (pp. 29-44). Alfaguara.
- Wagner, R. (2007). *La obra de arte del futuro*. Universidad de Valencia.

