

SGUARDI, TRACCE,
ALLEANZE

ANIMALI
E FANTASTICO
IN DUE SCRITTORI
ISPANOAMERICANI

EMANUELA JOSSA è professore associato di Letteratura ispanoamericana (Università della Calabria). Collabora costantemente con diverse riviste, ha pubblicato numerosi studi e le monografie *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Angel Asturias e la cultura maya* (Firenze, 2003) e *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (Firenze 2012). Ha tradotto le poesie di Roque Dalton, H. Ak'Abal e i racconti di Mario Benedetti.

Ne *L'animale che dunque sono*, Jaques Derrida mostra con grande efficacia come l'animale sia tradizionalmente definito, nel pensiero occidentale, a partire da una nozione di privazione: l'animale non ha la parola, non ha lo sguardo, non ha coscienza del tempo né della morte e si colloca, quindi, in una posizione subalterna. Lungi dal considerarsi animale non umano, l'uomo afferma la propria umanità in opposizione all'animalità, considerata come una categoria metafisica o "un teorema, una cosa vista e non vedente"¹. Questa separazione, nella proposta di Derrida, è determinata soprattutto dal logocentrismo, che impedisce di riconoscere forme di linguaggio e di comunicazione che non siano verbali. Il filosofo invita invece a trovare una zona di *limitrophie*, un margine dove si costituisca un'altra forma di relazione tra animali umani e non. E affida soprattutto allo sguardo questa possibilità, partendo dall'ormai noto episodio del suo imbarazzo nel mostrarsi nudo agli occhi della sua gatta.

1. Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, p. 51.

A partire dalla proposta di Derrida, ma non solo, nei miei precedenti studi nell'ambito della letteratura

L'unica chance offerta all'uomo eretto è di sdraiarsi a terra: osservando le

ispanoamericana, ho cercato dei momenti in cui l'animale raccontato è accolto nella sua irriducibile diversità, in una prospettiva di incontro, di prossimità e non di separazione; ho esplorato pratiche di scrittura in cui il confine è messo in crisi, spostato, dilatato, diventando zona di contaminazione, *limitrophie*. Si tratta di scrittori che si sono posti il problema di come raccontare gli animali e hanno tentato di non restare irretiti nelle due possibilità negative indicate da Derrida: "proiezione appropriante o interruzione netta"². **Ebbene, è proprio riconoscendo lo sguardo animale sull'uomo, e quindi un punto di vista animale che lo rende soggetto attivo in un incontro e in una comunicazione non verbale, che alcuni scrittori costituiscono una dimensione di possibile apertura.** L'animale "guardato che guarda" destabilizza l'antropocentrismo: sono gli occhi della scimmia Yzur che permettono una riconciliazione con la specie umana nel racconto di Leopoldo Lugones³; nello zoo, è l'inversione dei ruoli tra reclusi e spettatori che permette il rovesciamento della prospettiva antropocentrica⁴; in un racconto di Francisco Coloane, è con gli occhi di Flamenco, cavallo impazzito di dolore, che l'uomo riesce a stabilire una "corrente":

A veces, uno, sin quererlo, mira a los animales, a la naturaleza misma, como preguntándole algo y ellos, al parecer, nos devuelven la mirada inexpresivamente, pero una corriente se establece, algo ocurre en nuestras mentes, una luz se mueve, y descubrimos lo que buscábamos, aunque no sea más que la paz de nuestra propia inquietud.⁵

Tuttavia, la lunga analisi che ho dedicato a Julio Cortázar⁶, proprio il più consonante con Derrida tra gli scrittori ispanoamericani, mostra un altro percorso. Per lo scrittore argentino la conoscenza della filosofia costituisce una "coagulación de muchas cosas necesarias para la literatura"⁷; tra le sue letture, molte

2. Derrida, *L'animale che dunque sono*, p. 56.

3. Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Cátedra, Madrid 1996.

4. Cfr. ad esempio *Isis* di Silvana Ocampo, i racconti di *Viento distante* di José Pacheco, *Otro zoo* di Rey Rosa.

5. Francisco Coloane, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid 1999, p. 63. "A volte uno, senza volere, guarda gli animali, alla stessa natura, come domandando qualcosa e sembra che loro ci restituiscano lo sguardo in modo inespressivo, eppure una corrente si stabilisce, qualcosa succede nelle nostre menti, una luce si muove, e scopriamo quello che stavamo cercando, non fosse altro che la pace della nostra angoscia".

6. Emanuela Jossa, *Raccontare gli animali*, Le lettere, Firenze 2012, pp. 117-144.

7. In Sara Castro Klaren, *Julio Cortázar lector*, "Cuadernos hispanoamericanos", 364-366, Alicante 1980, p. 23. "Una coagulazione di molte cose necessarie per la letteratura".

stelle assieme agli animali, magari si scorderà di essere una macchina di so-

8.

Emanuela Jossa, *Raccontare gli animali*, p. 125.

9.

La prima raccolta di racconti fantastici di Cortázar, *Bestiario*, è del 1951.

10.

Marco Mazzeo, *Il gatto e la fiaba: due obiezioni a "L'animale che dunque sono di Derrida"*, "Animot" 1, 2014, p. 52.

affrontano il tema dell'alterità, della differenza, del relativismo, contro l'idea di un sistema unificante e riduttivo; alcune affrontano esplicitamente il tema animale, come Jacob von Uexküll e Heidegger. Come ho già dimostrato⁸, Cortázar stabilisce una particolare relazione con Derrida, che rappresenta un continuo stimolo all'apertura, alla ricerca di diverse vie d'accesso alla realtà, mettendo in crisi anche la capacità del linguaggio di comunicare. Entrambi riflettono sul limite e la separazione, cercando ponti e forme di *limitrophie*. A partire dagli '70, Cortázar cita espressamente Derrida, fino a parafrasarlo nel racconto *Deshoras*; sente una profonda affinità, ritrovando nel filosofo interpretazioni, prospettive, tematiche analoghe a quelle già proposte da lui sin dagli anni '50⁹. Ebbene, a partire da queste profonde consonanze, nella scrittura di Cortázar si stabilisce uno scarto rispetto a Derrida proprio a proposito del riconoscimento dello sguardo animale come via d'accesso a una zona di prossimità tra uomo e animale. Sembra che lo scrittore argentino colga una criticità nel porsi di fronte e guardarsi. È invece necessario ridimensionare proprio lo sguardo e riconoscere le potenzialità di altri sensi per produrre uno spostamento della frontiera verso il mondo dell'animalità. Mette quindi in discussione il forte antropocentrismo insito nell'idea della superiorità della vista rispetto agli altri sensi. Mi sembra particolarmente interessante che nel n. 1 di *Animot*, Marco Mazzeo, riflettendo sulle proposte di Derrida, scriva:

L'idea di relazione come rapporto oculare è, non solo tutta umanoide, ma legata a una stagione tarda e parziale del mondo dei *sapiens* legato all'uso della scrittura e al predominio teorico della vista sugli altri sensi.¹⁰

Mazzeo, pur riconoscendo l'apporto imprescindibile di Derrida nell'ambito della filosofia dell'animalità, rileva due punti deboli in *L'animale che dunque sono*: uno di questi è appunto la supremazia dello sguardo nella relazione. Ed è significativo che il riferimento

teorico per il superamento di questa posizione sia Uexküll, tanto per Cortázar come per Mazzeo che, citandolo, scrive:

È però possibile approfondire su questa strada perché la variazione della modalità percettiva preminente può essere una strategia per aggirare ostacoli antropomorfi. [...] La varietà degli ambienti si radica innanzitutto in una varietà delle forme sensorie non riducibili tra loro.¹¹

11. Mazzeo, *Il gatto e la fiaba: due obiezioni a "L'animale che dunque sono di Derrida"*, p. 66.

Da una prospettiva prettamente letteraria, riconoscere che la relazione con altri esseri viventi e con il mondo non passi necessariamente per lo sguardo, ma anche attraverso altri sensi, per lo scrittore argentino significa avvicinarsi ad un'altra percezione, molto più ampia, in cui l'animale non è privo di mondo, ma formatore di mondo attraverso una sua propria relazione con il tempo, lo spazio, l'ambiente.

Ripercorro molto brevemente, con significative varianti, l'analisi già proposta nel mio precedente studio, a proposito dei due racconti in cui l'autore pone esplicitamente l'uomo e l'animale di fronte, alla ricerca di una relazione che dovrebbe stabilirsi attraverso la vista. In *Axolotl*, lo sguardo dell'uomo che contempla le salamandre nell'acquario è un interrogare senza ricevere risposta, è un presupporre la condizione animale alla ricerca di un contatto, che passa per il disconoscimento, la pietà, e termina in un andare via, in una rinuncia. Contemplando gli axolotl nell'acquario, l'uomo mette in atto un processo di decostruzione: all'inizio si sente obbligato ad assimilarli alla natura umana, assecondando un tipo di relazione culturalmente sedimentata, poi inizia a destrutturare le stratificazioni culturali sull'animale, rinunciando progressivamente all'antropomorfizzazione. La relazione passa attraverso gli occhi, l'animale è quello che lui vede, quello che secondo lui gli occhi degli axolotl vogliono dirgli:

L'unica chance offerta all'uomo eretto è di sdraiarsi a terra: osservando le

12.

Julio Cortázar, *Final del juego*, Punto de Lectura, Madrid 2010, p. 166. "Non era possibile che un'espressione così terribile che riusciva a vincere la forzata inespresività dei loro volti di pietra, non racchiudesse un messaggio di dolore, la prova di quella condanna eterna, di quell'inferno liquido che pativano".

13.

Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Punto de lectura, Madrid 2010, p. 98. "Il nulla è il mondo dei casuari".

14.

Ibidem. "Da questa duplice contemplazione che forse è una sola e magari, in fondo, nessuna, nasciamo il casuario e io, ci situiamo, impariamo a disconoscerci".

15.

Ibidem. "Non so se il casuario mi taglia e mi inserisce nel suo mondo semplice; da parte mia, l'unica cosa che posso fare è descriverlo, dedicare alla sua presenza un capitolo di repulsioni e attrazioni".

No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inespresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían.¹²

Solo quando entra nel loro ambiente, nella vasca dell'acquario, riconosce che può esserci un altro modo di stare al mondo. **Il vetro della vasca è il confine che può essere valicato, il passaggio all'alterità attraverso la permealizzazione e non attraverso lo sguardo.**

L'altro racconto in cui Cortázar pone di fronte esplicitamente l'uomo e l'animale, è *Retrato de un casoar*: un casuario è chiuso in quello che definisco il "non luogo della riduzione animale", uno zoo, dove uomo e animale si fronteggiano attraverso gli occhi. L'uomo di fronte al casuario ripete l'idea della privazione di Heidegger ("la nada [...] es el mundo de los casoares"¹³); attraverso gli occhi imparano solo a "disconoscersi":

De esta doble contemplación, que acaso sólo es una y quizá en el fondo ninguna, nacemos al casoar y yo, nos situamos, aprendemos a desconocernos.¹⁴

Si tratta di un racconto grottesco: nel finale, il guardiano uccide il casuario con un lanciafiamme, apoteosi surreale di un incontro non riuscito. Non solo lo sguardo è visto qui come il principio del disconoscimento, ma l'uomo è in qualche modo "costretto" a descrivere l'animale:

No sé si el casoar me recorta y me inscribe en su simple mundo; por mi parte sólo puedo describirlo, aplicar a su presencia un capítulo de gustos y disgustos.¹⁵

stelle assieme agli animali, magari si scorderà di essere una macchina di so-

La relazione con l'animale deve passare per la scrittura. Il fallimento sembra dunque essere provocato dallo sguardo, prima, e dalla parola, poi. In questo senso, Cortázar sembrerebbe essere d'accordo con l'idea espressa in *L'animale che dunque sono* secondo cui attraverso il linguaggio non ci si può avvicinare all'animale se non in modo riduttivo e appropriante. Sembra dunque approdare a una separazione netta tra animali umani e non umani: *dire* l'animale è impossibile. Tuttavia, andando di nuovo oltre Derrida, Cortázar intravede una via, che teoricamente corrisponde ancora alla seconda critica che Mazzeo muove a Derrida. Nel tentativo di aprirsi agli *animot*, Derrida afferma in modo netto:

16.
Derrida, *L'animale che dunque sono*, p. 77.

17.
Mazzeo, *Il gatto e la fiaba: due obiezioni a "L'animale che dunque sono di Derrida"*, p. 57.

Come accogliere o liberare tanti *animots* presso di me? [...] Soprattutto bisognava evitare la favola. L'affabulazione, ne è nota la storia, è ancora un addomesticamento antropomorfo, un assoggettamento moralizzante, una sottomissione. Resta sempre un discorso *dell'uomo*; sull'uomo; addirittura sull'animalità dell'uomo, ma per l'uomo e nell'uomo.¹⁶

Una posizione che per Mazzeo è sbrigativa:

la favola costituirebbe il distillato dei luoghi comuni, stereotipi, simbolismi allegorici che farebbero degli animali marionette in grado di incarnare vizi e virtù umane, come la parsimonia della formica come la dissolutezza della cicala.¹⁷

A mio parere, il giudizio fortemente negativo di Derrida sull'affabulazione si riferisce solo alla favola moralizzante che rappresenta l'animalità in modo funzionale ad un'etica umana, e non a tutte le narrazioni di tipo fantastico. Nel suo saggio invece Mazzeo, pur ribadendo la differenza tra fiaba e favola, mostra la possibilità di una lettura molto più ampia di entrambi i generi. Si domanda:

praffazione e guerra.

18.
Ivi, p. 56.

19.
Ivi, p. 59.

20.
Ivi, p. 64.

Che idea dobbiamo avere del fantastico o della dimensione immaginativa? È pura proiezione del pregiudizio umano o anche possibilità di costruzione di nuove immagini liberatorie o addirittura di accesso all'animalità?¹⁸

Con una precisa argomentazione e dopo una suggestiva proposta di due testi appartenenti all'ambito dell'affabulazione, Mazzeo conclude:

L'affabulazione non è il semplice luogo di orribili umanizzazioni umane: è un luogo di transito linguistico nel quale il confine tra animali umani e non umani è continuamente eroso, messo alla prova, rielaborato.¹⁹

È necessario, allora, recuperare una dimensione alternativa del linguaggio. Non si tratta di nominare, né di descrivere: nel *Retrato del casoar* la descrizione riproduce un'immagine così stereotipata e subalterna dell'animale da arrivare a distruggerlo. Nel racconto, però, il riferimento è ad un atto linguistico rappresentativo/assertivo, che esprime precisamente la pretesa di dire "cosa è" l'alterità situata di fronte, anche se il punto di partenza è il disconoscimento. Non solo: nonostante questa falla, l'alterità è chiamata per nome ("è" un casoar o, prima, "è" un axolotl), ma l'atto di nominarla è necessariamente dichiarativo, a conferma di una posizione di superiorità di chi parla/scrive. Si può, invece, recuperare la dimensione performativa del linguaggio verbale che è "in grado di spezzare quella visione monolitica delle parole che Derrida critica"²⁰. È esattamente la proposta di Cortázar quando utilizza il fantastico per accedere a un'altra zona, di *limitrophie*. Per questo è in *Historias de cronopios y de fama*, un libro eminentemente fantastico, che Cortázar sembra proporre una via d'accesso all'animalità: i *cronopios* o la famiglia di calle von Humboldt si

L'unica chance offerta all'uomo eretto è di sdraiarsi a terra: osservando le

dedicano ad occupazioni che prescindono da ogni restrizione empirica, realizzano cose inutili e incomprensibili, liberi di sovvertire la disposizione normale della realtà, sostituendola con un ordine assurdo e arbitrario. In un racconto ricco di umorismo, i personaggi di calle von Humboldt pieni di entusiasmo costruiscono il *posatigre*; il testo prescinde da qualsiasi spiegazione logica, tutto sembra un gioco che arriva a un momento culminante, quando uomini e tigre si trovano in un tempo centrale, creando una "colonna di contatto":

No hay tigre, no hay familia, no hay posado. Imposible saber lo que hay: un temblor que no es de esta carne, un tiempo central, una columna de contacto²¹.

Si costituisce una zona di deterritorializzazione, di vicinanza tra uomo e animale, come dicono Deleuze e Guattari²², senza addomesticamento, senza appropriazione. Scrive Cortázar:

los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento inmóvil que es vértigo, pausa y arribo²³.

Nella sua visione degli animali, Cortázar è profondamente surrealista, ma al contempo recupera Uexküll, anticipa le posizioni di Derrida e attraverso il fantastico immagina un "divenire animale" poi teorizzato da Deleuze e Guattari. I racconti fantastici di *Historias de cronopios y de famas* propongono una zona di vicinanza e di copresenza, di indiscernibilità, come si dice in *Millepiani*²⁴. E forse non è un caso che lo scrittore utilizzi proprio una metafora animale per definire il poeta nel suo "farsi altro": il camaleonte, capace di lasciarsi permeare da ciò che gli sta intorno. Citando John Keats, Cortázar fa sua l'idea che il poeta

stelle assieme agli animali, magari si scorderà di essere una macchina di so-

21. Cortázar, *Historias de cronopios y de fama*, p. 49. "Non esiste tigre né famiglia né fissatigre. Impossibile sapere che cosa esiste: un tremito che non è di questa carne, un tempo centrale, una colonna di contatto".

22. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani*, Castelvecchi, Roma 2010, p. 407.

23. Cortázar, *Historias de cronopios y de fama*, p. 49. "I brevi istanti che seguono la fissazione della tigre e che sono determinanti perché l'operazione sia perfetta, ci rapiscono da noi stessi, distruggono totalmente la tigrità e l'umanità in un unico movimento immobile che è vertigine, sospensione e approdo".

24. Deleuze, Guattari, *Millepiani*, p. 405.

25.

Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, Siglo XXI editores, San Ángel 1970, p. 189.

26.

Deleuze, Guattari, *Millepiani*, p. 398.

27.

Su un piano diverso, la favola del cane raccontata da Mazzeo rappresenta anche un'alleanza.

28.

Mazzeo *Il gatto e la fiaba: due obiezioni a "L'animale che dunque sono di Derrida"*, p. 52.

29.

Claudia Hernández, *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Città del Guatemala 2007. È stata appena pubblicata un'antologia di racconti in italiano della scrittrice: Claudia Hernández, *Fastidio di avere un rinoceronte*, Le lettere, Firenze 2014.

non ha identità, è continuamente intento a riempire qualche altro Corpo²⁵. A mio parere, è proprio il concetto di *dislocación* di Cortázar, così affine al riposizionamento di Derrida, che permette poi il "fare corpo con l'animale"²⁶ di Deleuze e Guattari: non un'imitazione, ma un'alleanza, la costituzione di una zona di vicinanza.

Riconoscendo altre zone di sensibilità, oltre la vista; riconoscendo la varietà dei mondi percettivi ed effettuali, come suggerisce Uexküll; recuperando il valore performativo del linguaggio, Cortázar sembra lasciare due tracce: l'accesso all'animalità è possibile nella dimensione del fantastico; questo accesso ha le caratteristiche di una contaminazione e di un'alleanza tra animali umani e non umani²⁷. Vanno considerate tracce deboli, ipotesi, che non indicano un percorso da seguire, ma sono solo un invito a intraprenderlo. Partendo, magari, da una prospettiva obliqua ed eccentrica, decentrata e interstiziale.

Ci sono scrittori che hanno intravisto queste tracce? Che sono partiti da una *dislocación* per raccontare gli animali? Come quella di Borges, anche l'impronta di Cortázar nella letteratura ispanoamericana è naturalmente molto forte: la sua idea del fantastico, le sue metafore sull'arte del racconto (una sfera, una fotografia), hanno lasciato un'eredità molto feconda. In questo discorso sulla condivisione e l'ampliamento delle proposte di Derrida, è interessante vedere come il tema dell'animalità venga trattato da scrittrici e scrittori che hanno un'evidente consonanza con lo scrittore argentino, in particolare nel tentativo di produrre un decentramento immaginativo²⁸ attraverso il genere fantastico. Mi concentro su alcuni racconti di Claudia Hernández, una scrittrice nata nel 1975 in El Salvador, piccolo paese del Centroamerica. I racconti presi in esame appartengono alla raccolta *De fronteras*, pubblicata nel 2007²⁹. Il contesto in cui sono scritti è particolarmente problematico: dopo dodici

anni di guerra, nel 1992 il governo e le forze rivoluzionarie hanno firmato gli Accordi di Pace a Chapultepec. Il paese si è trovato in una situazione di grande crisi economica, di frustrazione, con migliaia di morti, esiliati, *desaparecidos*, e soprattutto a in un contesto di estrema violenza. Gli scrittori de *posguerra*³⁰ hanno infatti dovuto fare i conti non più con la violenza dichiarata della guerra, né con una forte componente ideologica, ma con una violenza quotidiana, dovuta alla miseria e alla mancanza di prospettive. La letteratura ha continuato ad essere essenzialmente realistica, con l'obiettivo di rappresentare la realtà concreta, utilizzando però strategie letterarie diverse. Hernández rappresenta un'eccezione: si distanzia da questa costante propensione al mimetismo della letteratura salvadoregna, orientandosi verso una scrittura eccentrica, della *dislocación*, che, proprio come Cortázar, trova nell'umorismo e nel fantastico due forme privilegiate di espressione. Non rinuncia a raccontare la realtà, ma la propone attraverso prospettive inedite. Di fronte alla violenza assurda del suo paese, la scrittrice reagisce iperbolizzandola, ridicolizzandola, o trasformandola. Si tratta di pratiche discorsive che si collocano tra il *real maravilloso* e il fantastico, in cui gli animali sono presenze che accompagnano l'uomo, trovando una loro originale e sovversiva collocazione. Più che suscitare paura, il fantastico di Hernández, come quello di Cortázar, destabilizza le certezze su cui è costruita la percezione del mondo, mette in crisi i riferimenti culturali abitualmente usati per una lettura della realtà conforme al pensiero egemone. La letteratura di Hernández, infatti, sfida gli schemi interpretativi, tradisce le aspettative introducendo elementi apparentemente impossibili all'interno della narrazione. **È proprio nell'"apparentemente" il nodo più interessante: ciò che viene percepito come assurdo, è spesso un elemento sovversivo ma non impossibile, che destruttura la norma, proponendo, allo stesso tempo, un cambiamento di prospettiva,**

30.

Cfr. per esempio Beatriz Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores, Città del Guatemala, 2010.

L'unica chance offerta all'uomo eretto è di sdraiarsi a terra: osservando le

31.

Esiste, naturalmente, tutta una letteratura sull'attrazione verso il mostruoso.

uno sguardo obliquo, intersticial, come dice Cortázar, sulle cose e sui fatti. Oppure, è inconcepibile per un lettore europeo, ma coerente con una situazione sociale brutale: in *Hechos de un buen ciudadano*, trovare cadaveri sconosciuti in casa è un fatto banale e ricorrente, la reazione dei buoni cittadini di fronte a questo evento è la più inaspettata. In questo clima di violenza sproporzionata, la presenza animale svolge spesso un ruolo consolatorio. Prendo in considerazione tre presenze animali: un rinoceronte, un cane, degli esseri ricoperti di squame. Cominciamo da questi ultimi, che si situano in una posizione di frontiera, concetto importante in tutta la raccolta del libro, a partire dal titolo *De fronteras*. Sono i protagonisti del racconto *Fauna de alcantarillas*, in cui si rappresenta il rifiuto netto e radicale dell'alterità, così diversa che solo può essere considerata mostruosa. All'interno del discorso sulla prossimità al mondo animale, l'essere mostruoso a prima vista presenta infatti un massimo di distanza: l'alterità non solo è totale, ma è contrassegnata da caratteristiche di bruttezza, deformità, devianza. Il rapporto con queste orrende creature è generalmente conflittuale³¹, nelle varianti legate a sentimenti di paura, repulsione, angoscia. Diventa tanto più inquietante quanto più si distanzia dallo stereotipo del mostruoso gotico (pipistrelli, vampiri, ragni ...) per coinvolgere animali anche domestici, che si trasformano in mostri. Suscitano terrore gli animali inventati con fattezze orrende, ma ancora di più gli animali solo suggeriti attraverso alcune parti del corpo (occhi spaventosi, artigli...) o caratteristiche comportamentali, o attraverso gli effetti della loro mostruosità (fetore, suoni agghiaccianti ...). Il mostro osa entrare negli spazi dell'uomo, minandone la sicurezza. Ma l'angoscia prodotta da queste bestie mostruose che sembrano provenire da un modo lontano e sconosciuto, se non dall'aldilà, rimanda invece, implicitamente, spesso simbolicamente, a qualcosa di molto più vicino: "dentro" l'uomo o, suo malgrado, intorno a lui. Nel racconto di Hernández

stelle assieme agli animali, magari si scorderà di essere una macchina di so-

i mostri sono difficilmente classificabili: definiti “fauna”, a momenti sono anche chiamati “uomini”: sono degli esseri ricoperti di squame che abitano nelle fogne di una città. Si tratta di una famiglia di quattro individui che si nutre di animali domestici. Quando hanno fame iniziano a strillare e il capofamiglia esce dal tombino alla ricerca di prede. La gente inorridisce al sentire il rumore delle loro mandibole che triturano le ossa, ma soprattutto non può accettare la perdita di cani e gatti. Un vigilante privato lo cattura, l'essere squamoso riesce però a fuggire e dalle fogne si levano le urla di gioia dei familiari: i cittadini hanno paura, si sentono invasi. Allora decidono di imprigionarli otturando le fogne: dopo qualche giorno, non sentono più le grida o altri rumori terrificanti, ma solo “el olor de seres escamados sin vida”³². Per evitare la puzza li coprono di calce. Solo dopo alcune settimane “les ocurrió pensar que habría sido más fácil convencerlos de que regresaran a su lugar de origen o atraparlos con una red y luego arrojarlos en el pantano, de donde probablemente habían llegado”³³. Ma ormai è tardi. Il racconto, narrato in terza persona, espone i fatti in modo asettico, tanto che la concatenazione degli eventi sembra dettata da un semplice rapporto di causa/effetto: gli esseri squamosi, non uomini, non animali, provenienti da chissà dove, forse da uno stagno, affamati, rumorosi, brutti, disturbano e uccidono gli animali domestici, quindi devono esseri eliminati. È logica del senso comune. La percezione dell'invasione avviene soprattutto attraverso l'udito: urla di fame o di gioia, rumore di masticazione. Una volta morti asfissati, di loro resta solo la puzza, rapidamente eliminata. Dopo la definitiva eliminazione degli esseri squamati, i cittadini invasi cominciano a farsi delle domande, a pensare delle soluzioni meno violente. Il tardivo riconoscimento di un'altra possibilità restituisce l'esperienza, per narrare una storia futura che inizi dall'apertura di una domanda.

32.

Hernández, *De fronteras*, p. 64.
“L'odore di esseri squamati senza vita”.

33.

Ibidem. “Venne loro in mente che sarebbe stato più semplice convincerli a ritornare al loro luogo di origine o catturarli con una rete e poi gettarli nel pantano, da dove probabilmente erano venuti”.

34.

Hernández, *De fronteras*, p. 11. "È scomodo che a uno manchi un braccio quando ha un rinoceronte".

35.

Ibidem. "La gente di queste città carine e pacifiche non è abituata a vedere un ragazzo con un braccio in meno. La gente di queste città carine e pacifiche non è abituata a vedere un tipo con un braccio in meno e un rinoceronte in più che gli salta intorno".

Il rifiuto radicale, la chiusura incondizionata che caratterizza i personaggi umani di *Fauna de alcantarillas*, è messo in discussione dalla problematica presenza di un rinoceronte nel racconto *Molestias de tener un rinoceronte*. Il narratore è in prima persona, voce tipica del fantastico che nella ristrettezza del deittico può lavorare sull'ambiguità dell'enunciazione. L'elemento inversosimile è proposto sin dalla prima frase come un dato di fatto:

es incómodo que a uno le haga falta un brazo cuando tiene un rinoceronte³⁴.

Il narratore espone immediatamente due circostanze che appartengono ad ambiti molto diversi: la propria mutilazione, un dato certo, concreto, che appartiene al piano della realtà; la presenza di un rinoceronte come animale domestico, un elemento assurdo che appartiene all'ambito della inverosimiglianza. I due fatti, braccio in meno, rinoceronte in più, sono paralleli: l'animale è arrivato proprio quando il braccio è andato via. Si legga anche la costruzione, volutamente parallela, del seguente brano:

La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un muchacho con un brazo menos. La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un tipo con un brazo menos y un rinoceronte de más saltando a su alrededor³⁵.

Il reale e il meraviglioso si scontrano, producendo lo straniamento nel lettore ma al contempo sortendo l'effetto di spostare l'attenzione dall'elemento tragico (la mancanza di un braccio) all'elemento divertente, la presenza di un grosso animale. Il rinoceronte è un cucciolo, goffo e giocherellone e quindi difficile da gestire: un problema, non una cosa assurda. Iniziando in *medias res*, la narrazione sollecita il lettore a

L'unica chance offerta all'uomo eretto è di sdraiarsi a terra: osservando le

domandarsi da dove sia arrivato quel rinoceronte, piuttosto che tentare di immaginare le circostanze che hanno determinato la perdita del braccio. Questo spostamento ha due effetti fondamentali: in primo luogo, sospinge sullo sfondo della narrazione la violenza, senza rappresentarla però dandola per scontata; in secondo luogo, sposta l'attenzione dall'uomo all'animale. Uno spostamento che non riguarda solo la ricezione del testo, ma che si produce all'interno della diegesi: i viandanti che incontrano la strana coppia fanno domande sull'animale, non sul braccio. Grazie al rinoceronte, la violenza è rimossa.

Il rinoceronte segue il protagonista, anche se questi continua a dire che non è suo e anzi tenta in vari modi disfarsene. Ma non può. Non tanto perché nessuno lo vuole, ma perché deve riconoscere, anche se gli dà fastidio, che gli piace averlo con sé:

Molesto como casi nunca, fui a perderlo a una región dominada por la noche. Luego me molesté aún más porque, a media cuadra, extrañé el eco de sus pasos y me alegré al oír sus pasos pequeños atropellándose en mi búsqueda. Sonreí al ver que le era yo agradable y que él me seguía a mí, que no tengo brazo, en vez de a cualquiera de los que están completos.³⁶

Il rinoceronte si configura qui come il superamento del trauma. Non solo perché è allegro, ma soprattutto perché ha scelto una persona incompleta, imperfetta. L'incompletezza del corpo è un'isotopia nei racconti di Claudia Hernández che mentre configura una situazione esistenziale e rimanda al problema identitario di El Salvador del dopoguerra, si fa anche stimolo per l'accettazione della differenza. Disorientando il significato culturale del corpo, la scrittrice propone una prospettiva della *dislocación*, di cui il rinoceronte si fa portatore. In questa dinamica della sovversione del senso comune, la relazione tra l'uomo e il rinoceronte s'inscrive in un ambito surreale:

stelle assieme agli animali, magari si scorderà di essere una macchina di so-

36.

C. Hernández, *De fronteras*, p. 12. "Infastidito come non mai, l'ho portato a sperdere in una regione dominata dalla notte. Poi mi sono infastidito ancora di più perché, dopo poca strada, ho avuto nostalgia dell'eco dei suoi passi e mi sono rallegrato quando ho sentito i suoi piccoli passi inciampare alla mia ricerca. Ho sorriso vedendo che io gli piacevo e che lui seguiva me, che non ho un braccio, invece di uno qualsiasi di quelli che sono completi".

37.

Ibidem. "Lo accarezzo, quando arrivo a casa, con le dita che non ho e gli permetto di dormire sotto la mia ombra".

lo acaricio al llegar a casa con los dedos que no tengo y le permito dormir bajo mi sombra.³⁷

38.

Ivi, p. 101. "Tre minuti prima di mezzogiorno. Un bagno pubblico alla frontiera. Molto caldo".

I due si collocano nello spazio dell'incontro tra uomo e animale, alleati. La frontiera tra possibile/impossibile risulta così se non infranta, perlomeno spostata, in una prospettiva reciprocamente includente: l'uomo mutilato accetta il rinoceronte, il rinoceronte sceglie un uomo che la violenza ha reso "incompleto". L'espressione vitalistica dell'immaginazione diventa una risorsa non solo per la rottura della normatività sociale, che rifiuta l'atipicità dei due personaggi, ma per la costruzione di una nuova reciprocità.

L'ultimo racconto che propongo, *Mediodía de frontera*, ha come protagonisti una donna e un cane. Il narratore in terza persona fornisce alcuni dettagli sul tempo e lo spazio in cui si svolge l'azione:

Tres minutos antes del mediodía. Un baño público en la frontera. Mucho calor³⁸.

L'indicazione del luogo e dell'ora esatta crea uno spazio e un tempo concreti e riconoscibili, che rendono realistica la scena; tuttavia, si tratta di un tempo e uno spazio relativi: "mezzogiorno meno tre minuti" e "un bagno" non sono indicazioni che permettono davvero di collocare spazialmente e temporalmente la storia. L'intento dell'autrice è probabilmente proprio quello di indicare un non luogo, un bagno qualsiasi, in una frontiera non definita, dove si verifica la tragedia di una persona senza nome. L'anonimato del luogo e dei protagonisti contribuisce infatti allo squallore della scena. Un cane randagio, magro, dopo aver leccato un po' di pipì nel bagno degli uomini, entra negli altri bagni e vede una donna con la camicia sporca di sangue e la propria lingua in mano. Il cane vorrebbe andarsene, ma la donna gli chiede di restare e "el perro

accede ante los ojos temblorosos de ella"³⁹. Donna e cane entrano perfettamente in comunicazione: lei sa che il cane già "conoce las respuestas", e gli spiega solo che ha deciso di suicidarsi e non vuole che la lingua resti appesa fuori dalla bocca, perché è questo che causa orrore in chi guarda gli impiccati; gli dice anche che gli impiccati sono sempre soli. Il cane decide allora di restarle accanto, senza farle domande, senza cercare di farle cambiare idea. Ha fame, e la donna gli offre la sua lingua da mangiare:

El perro no quiere. Desea, pero se avergüenza de desear. Ella insiste. Y él acepta.⁴⁰

La lingua, oggetto centrale nel testo, non svolge la funzione di oggetto mediatore del genere fantastico: non prova alcuna verità né ristabilisce l'ordine rispetto a una lacerazione iniziale. La lacerazione, sia di ordine fantastico o realistico, è fuori dal racconto, appartiene a una realtà distorta e assurda che non si può ricomporre. Anche questo racconto inizia infatti in *medias res*, non si conoscono gli antecedenti e la violenza è data per scontata: per i salvadoregni, il confine è la frontiera con il Messico e poi con gli Stati Uniti, meta sognata e proibita, dove si verificano terribili atrocità. L'ellissi determina una rappresentazione obliqua della violenza, espressa dalla crudezza delle immagini e dalla secchezza del linguaggio.

Il ritmo della narrazione è cadenzato, grazie alla costruzione con frasi brevi e contudenti. Rapidamente il narratore, extradiegetico, con un tono pacato, ma non indifferente perché adotta il punto di vista del cane, racconta il suicidio della donna:

Se sube en el retrete para alcanzar la cuerda.
Se cuelga.
Patalea.
Queda sin movimiento.
No respira.
Está muerta.⁴¹

39. Hernández, *De fronteras*, p. 101. "Il cane cede davanti ai suoi occhi tremanti".
40. *Ivi*, p. 102. "Il cane non vuole. La desidera, però si vergogna di desiderarla. Lei insiste. Lui accetta".
41. *Ivi*, p. 103. "Sale sul gabinetto per raggiungere la corda. Si appende. Scalcia. Rimane senza movimento. Non respira. È morta."

L'unica chance offerta all'uomo eretto è di sdraiarsi a terra: osservando le

42.

Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1979, pp. 135-6.

43.

Hernández, *De fronteras*, p.103. "Se avesse la bocca libera e la lingua al suo posto, lo ringrazierebbe. Siccome non può, lo accarezza come se fosse il suo cane. Lo abbraccia. Lo stringe contro il suo corpo".

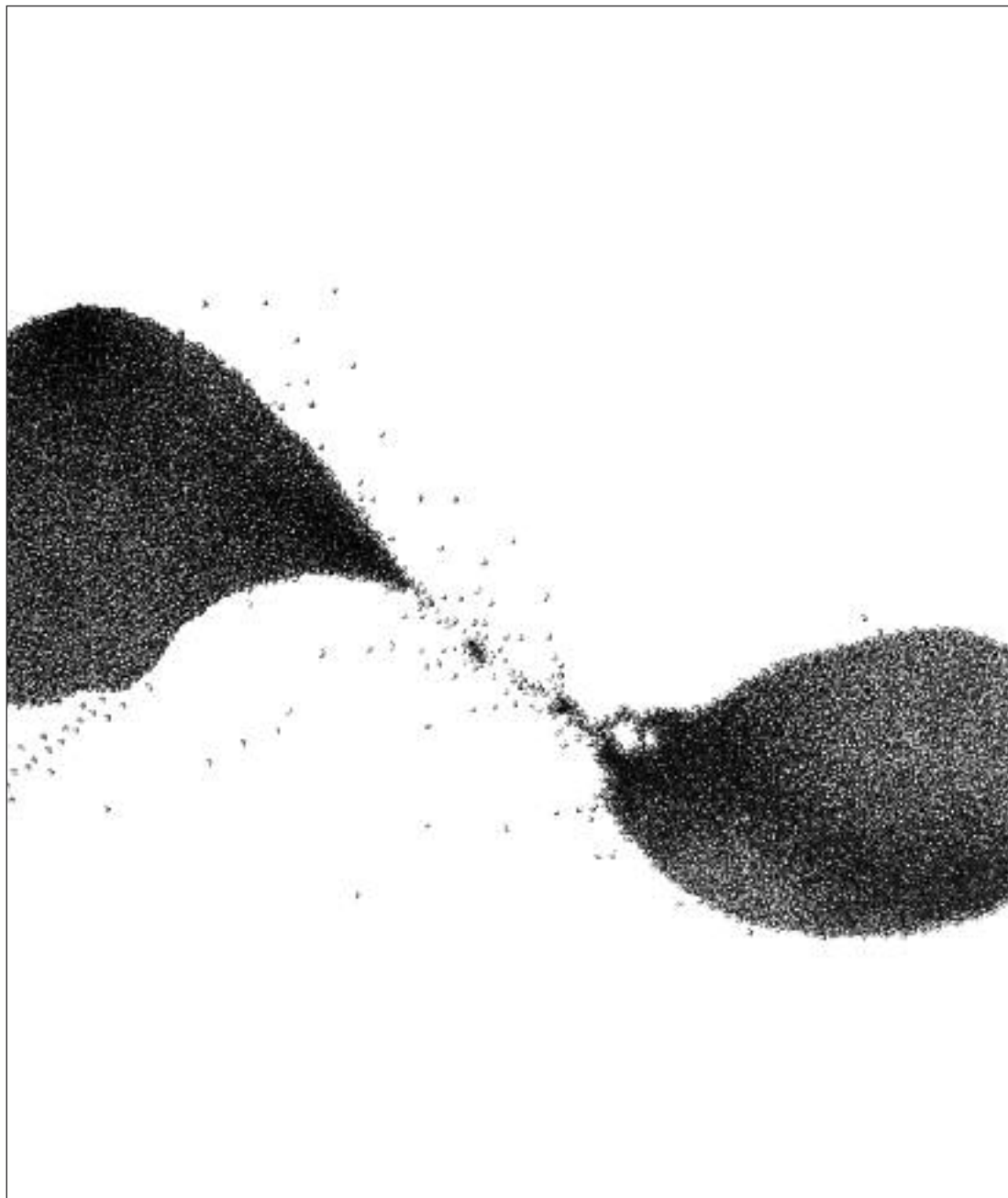
Il cane resta accanto a lei, piange e rimane immobile anche nel mezzo delle urla delle donne che scoprono il cadavere. Non risponde alle domande, rimane con lei fino a quando un camion non se la porta via. L'ultima immagine del racconto è quella del cane che ha ancora un po' di fame.

Nel racconto si sovrappongono, di nuovo, un evento possibile: una donna senza nome e senza storia pone violentemente fine alla sua vita; un elemento favolistico: un cane comunica perfettamente con una persona. Tuttavia, ritengo che le strategie letterarie messe in atto da Hernández siano essenzialmente orientate a mettere in crisi proprio alcune delle caratteristiche fondamentali dei vari generi dell'affabulazione (nel senso qui dato al termine a partire da Derrida) che sembrano volutamente sovvertite. L'indefinizione dello spazio delle favole e delle fiabe diventa qui lo spazio dell'anonimato e il luogo della transitorietà, la frontiera. L'anacronia del "c'era una volta", si trasforma qui in un tempo dilatato, in cui il suicidio è un fatto. Soprattutto, però, il cane di *Mediodia de frontera* non è la creatura fiabesca che esce dalla pura e muta lingua della natura e acquisisce la favella. Donna e cane non sono uniti da un vincolo destinale, come nella fiaba, ma da un gesto che appartiene alla storia⁴², del quale il cane è testimone. Agli animali che prendono la parola nella fiaba, si sostituisce qui un essere umano che ammutolisce. Forse è una forzatura interpretare il taglio e poi l'ingestione della lingua come una rappresentazione simbolica del cedimento del linguaggio verbale, però certamente la comunicazione tra i due personaggi inizia proprio quando la donna non può più pronunciare le parole. Non potendo parlare, ringrazia il cane abbracciandolo:

Si tuviera la boca libre y la lengua puesta, le daría las gracias. Como no puede, lo acaricia como si fuera suyo. Lo abraza. Lo oprime contra su cuerpo⁴³.

stelle assieme agli animali, magari si scorderà di essere una macchina di so-

Il cane, psicopompo del Nuovo millennio, diventa il compagno, in un riposizionamento di piani. Anche qui la frontiera tra uomo e animale da netta separazione tra due zone, diventa margine, luogo di incontro. Sulle tracce di Cortázar, tutto parte da un rovesciamento, da una *dislocación*.



praffazione e guerra.