

Montacerdos di Cronwell Jara Jiménez^{**}: *voci dal silenzio della marginalità*

di Giovanna Minardi*

Cronwell Jara Jiménez' Montacerdos: Voices from the Silence of the Margins

The work of the Peruvian writer Cronwell Jara is an essential reference point for scholars interested in the national fiction of the 1980s, a fiction that, however, is often associated with the political violence that shook the country in those years, an aspect without any doubt valid, but not exclusive. The 80s are not very happy years for the history of Peru: to the problem of a fast and uncontrolled growth of the city of Lima, are added the violence of the terrorist movement "Sendero Luminoso" and the repressive actions of the army. The writers are not indifferent to these changes, which are reflected in their literature, moreover, they themselves are often of popular social extraction and come from the province. Among them, Cronwell Jara, who was born into a modest family that moved to Lima, has access to academic and intellectual training and soon adheres to the "new urban narrative" that has as its object the conflictual reality of the *barriadas* (the Peruvian favelas).

Jara's work is therefore closely linked to social reality, but, at the same time, his texts go beyond any kind of literature of social realism, of denunciation; Jara wants to experiment new elements, alternative techniques, in search of an identity of its own, as he shows, with skillful skill, in his first short novel, *Montacerdos*, which effectively sums up the writer's artistic and political commitment, how his literature is a place of resistance, a "postutopic present".

Keywords: literature of resistance, urban fiction, orality.

* Università degli Studi di Palermo; giovanna.minardi@unipa.it.

** Cronwell Jara (Piura, 1950) ha studiato Letteratura alla Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Dal 1985, tiene seminari itineranti di narrativa breve e di scrittura creativa in tutto il Paese e dal 1995 dirige il "Taller de Narrativa y Poesía" dell'Università "Federico Villarreal" di Lima. Ha pubblicato, tra gli altri, le raccolte di racconti *Hueso duro* (1980), *Las huellas del puma* (1986), *Las ranas embajadoras de la lluvia. Cuatro aproximaciones a la Isla Taquile* (in coedizione con Cecilia Granadino, 1995), i romanzi *Montacerdos* (1981) e *Patíbulo para un caballo* (1989) e le raccolte di poesia *Colina de los helechos* (1992) e *Manifiesto del ocio* (2007). *Montacerdos* è stato tradotto in italiano.

In Italia non sono molti gli scrittori peruviani conosciuti dal grande pubblico – Mario Vargas Llosa (soprattutto dopo essere stato insignito, nel 2010, del Premio Nobel per la Letteratura), gli scomparsi José María Arguedas e Manuel Scorza –, anche se ultimamente sono state tradotte alcune opere di Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, Santiago Roncagliolo, Jaime Bayly, Braulio Muñoz, tra gli altri¹.

In questo contesto, la voce di Cronwell Jara è una delle tante voci che merita ancora di essere letta e studiata in Italia (e all'estero), anche se, fortunatamente, in Perù, oggi giorno la sua opera è un punto di riferimento obbligatorio per gli studiosi della narrativa degli anni Ottanta, una narrativa che, però, spesso è associata alla violenza politica che in quegli anni ha sconvolto il Paese, aspetto senza alcun dubbio valido, ma non esclusivo. Credo, comunque, che il “Premio Casa de la Literatura peruana 2019” che ha ricevuto il nostro scrittore (il 25 aprile 2019) per la sua «sobresaliente capacidad para representar la experiencia del migrante en nuestro país a través de un lenguaje que interpela y trastoca al lector» sia una conferma di ciò.

Sebbene la produzione di Jara sia stata altamente riconosciuta da illustri critici peruviani, quali César Toro Montalvo (1996, 2004, 2006) e Ricardo González Vigil (1989), ancora non esistono studi critici sull'intera sua produzione letteraria, e, nel nostro caso concreto, il suo primo romanzo *Montaceros* (1981) è stato preso in considerazione solo negli ultimi anni da: Luis Abanto Rojas (2005); Luis Cárcamo-Huechante (2005); Irene López Rodríguez (2012); Nuria Vilanova (2000); Carlos Yushimito del Valle (2013), Ángeles Mateo de Pino (2011) e dalla sottoscritta (Minardi 2015).

Gli anni Ottanta non sono anni molto felici per la storia del Perù: al problema di una crescita veloce e incontrollata della città di Lima, si aggiungono la violenza del movimento terrorista “Sendero Luminoso” e le azioni repressive dell'esercito. Nel 1985, l'elezione dell'aprista² Alán García sembra favorire le classi più deboli, ma già nel 1988 l'economia peruviana si trova in piena crisi con un'inflazione del 3.000%. Inoltre,

¹ Di Ribeyro: *I genietti della domenica*, *Solo per fumatori* e *Scritti apolidi* (La nuova frontiera, 2011, 2013 e 2015, rispettivamente); di Reynoso: *Niente miracoli a ottobre* e *Gli innocenti* (Sur, 2015, 2016, rispettivamente); di Roncagliolo: *Crescere è un mestiere triste* (Keller, 2007), *I delitti della settimana santa* (Garzanti, 2008), *Pudore* (Garzanti, 2009); di Muñoz: *Quaderni peruviani* (Gorée, 2010) ecc.

² La Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) è un partito politico inizialmente di centro-sinistra del Perù fondato nel 1924 da Víctor Raúl Haya de la Torre. L'unico membro del partito ad avere mai raggiunto la presidenza del paese è stato Alan García Pérez nel 1985 e nel 2006.

il narcotraffico e il contrabbando continuano a essere due tumori sociali difficili da sradicare. Gli scrittori non restano indifferenti a questi cambiamenti, che si ripercuotono nella loro letteratura, inoltre, essi stessi, spesso, sono di estrazione sociale popolare e provengono dalla provincia. Tra questi, anche Cronwell che, nato in seno a una modesta famiglia piuriana (nel nord del Perù) trasferitasi a Lima, ha accesso a una formazione accademica e intellettuale e ben presto aderisce alla “nuova narrativa urbana” che ha come oggetto la conflittuale realtà delle *barriadas* (le favelas peruviane). La narrativa urbana che si era sviluppata in seguito ai processi di modernizzazione sociale generatisi in Perù a partire dagli anni Cinquanta, sfocia, negli anni Ottanta, in una “narrativa neoandina” che contiene e supera la narrativa indigenista e neoindigenista abbracciando il mondo rurale e il contesto urbano, non solo di Lima, ma di tutte le città più o meno grandi della *sierra*, anche se da una prospettiva principalmente urbana e *mestiza*.

L'opera di Jara è pertanto strettamente vincolata alla realtà sociale, ma, al contempo, i suoi testi vanno oltre ogni tipo di letteratura di realismo sociale, di denuncia; Jara vuole sperimentare nuovi elementi, tecniche alternative, alla ricerca di un'identità propria³. Come segnala Luis Fernando Vidal, a partire dal 1983 il progetto nazionale della sinistra unita è assunto dalla maggioranza dei nuovi scrittori⁴, tuttavia, il nostro scrittore vuole essere soprattutto “artista della parola ben scritta”, al di là di ogni schema ideologico, così come confessa a Mary Rossemblat:

[non voglio] limitare il mio spirito creativo, ingessandomi in consegne di parte che mi impediscano di esprimere le mie pazzie, i miei sentimenti contraddittori, il mio desiderio di andare contro ogni tipo di barriera che mi imprigioni in concetti assoluti. Ma soprattutto, amo la bellezza (la bellezza piena, libera, irresponsabile) e l'intelligenza ben detta nelle parole (Rossemblat 1994: 43).

³ Alla domanda se si considera o no uno scrittore andino Jara risponde con queste parole, molto eloquenti: «¿Quién no es andino en este país? Si soy peruano y latinoamericano, antes que todo soy andino, andino en cuanto peruano. Sin embargo, ser un escritor andino no me hace un buen o malo escritor, así como no hay temas buenos y temas malos. Solo hay buena o mala literatura» (Jara 2006: 47-48).

⁴ L'autore [...] non solo mostra simpatia per i suoi personaggi e il loro universo, preferentemente popolare, ma in più, provenendo spesso dallo stesso gruppo sociale, assume come propria la loro concezione del mondo e la loro problematica» (Vidal 1987: 19. La traduzione è mia).

Montacerdos, come già detto, è il primo romanzo di Jara, la cui storia si può riassumere così: si narra l'esperienza tragica di una piccola e strana famiglia di migranti, Griselda e i suoi due figli, Maruja e Yococo, che arrivano a una *barriada* della periferia di Lima, alla ricerca di un rifugio, sia pur provvisorio. Lì, a causa della loro condizione di estrema miseria e della demenza di Yococo, i tre sono trattati come dei paria dai vicini, i quali si sentono in diritto di escluderli da uno spazio che prima loro stessi avevano invaso e fondato.

Montacerdos è il nome della *barriada* e, al contempo, è il neologismo che descrive la destrezza di Yococo nel saper domare e montare un maiale malato, Celedunio, suscitando l'ammirazione ma anche il rifiuto (per la sua demenza e la sua deformità) dei vicini.

La storia è narrata da Maruja, è pertanto una voce narrante auto-diegetica di bambina, che non perde il suo candore, la sua innocenza e un certo lirismo, senza però deformare la realtà, anzi dando piena testimonianza della sua crudezza, miseria e disfacimento. Lo sguardo infantile non riduce o 'addolcisce' la realtà, bensì ne proietta un'immagine estrema, più ampia e acuta che la intensifica. «L'innocenza, l'ingenuità e la dolcezza dello sguardo infantile hanno, inoltre, un forte potere persuasivo sul lettore e sostituiscono abilmente la coscienza che giudica, che opina, che denuncia e che rivendica dell'adulto con una sorte di neutralità verso i fatti che la voce narrante si limita a raccontare», osserva sagacemente Nuria Vilanova (2000: 203-204). La tenerezza della voce infantile se, da una parte, smaschera la crudeltà di quanto raccontato, al contempo, stabilisce con il lettore una specie di complicità coinvolgendolo nei fatti narrati.

Lo spazio di *Montacerdos* è uno spazio suburbano e infraumano e man mano si va avanti nella storia, osserviamo un crescente degrado fisico e morale dei personaggi, fino al loro annichilimento: Griselda offre il suo corpo agli ubriachi della *barriada* e morirà in seguito a un aborto; Yococo muore schiacciato dai cavalli dei poliziotti e Maruja rimane sola, abbandonata a se stessa, probabilmente perché tubercolotica, anche se lei sarà l'unica a restare viva (come verremo a sapere in *Patíbulo para un caballo*) e rappresenta l'unico membro sano della famiglia, detentore di un 'discorso nuovo' (simbolicamente, a fine romanzo, si rifugia sul tetto della baracca).

Il personaggio che maggiormente incarna l'animalità, la bestialità dell'esistenza della strana famiglia è Yococo, descritto con tratti grottescamente infra-extraumani. A parte la sua evidente demenza e infermità, Yococo appare come un essere di oltretomba, insensibile al dolore: «Lo credevano un morto. Un morto vivente [...] lo credevano mago,

stregone, cadavere, feto, demonio» (Jara 2015: 60). I vicini, che la narratrice definisce “*hombres chiquitos*”, “*hombrecitos*”, lo considerano un ‘appestato’ – una «ferita pestilente [...] gli squarciava la testa [...] grande quanto un melone spaccato in due» (ivi, p. 59) –, che produce ripugnanza e orrore, ma, al contempo, paradossalmente, il suo andare in giro montando il maiale Celedunio fa di lui l’oggetto di una perversa spettacolarità, ossia gli consente una certa visibilità e utilità’. Yococo simbolizza la decomposizione del corpo (parallela alla decomposizione della realtà suburbana in cui vivono, o per meglio dire, cercano di sopravvivere). Purtuttavia, è il personaggio che ‘gode di maggiore libertà’; egli appare in continuo movimento, la sua vita trascorre in strada correndo da una parte a un’altra, in groppa a Celedonio, burlandosi di tutto e di tutti. Maruja spesso fa allusione al comportamento ludico del fratello, che impiega un linguaggio non verbale con i vicini; è un buffone, nel senso bachtiniano della parola, che si prende gioco della propria e dell’altrui miseria. La risata che spesso lo accompagna acquista in questo senso una dimensione catartica, in quanto consente a lui e alla sua famiglia di canalizzare l’orrore in cui vivono. Attraverso la sua perenne risata, che causa lo scherno ma anche una certa ammirazione dei vicini, Yococo compie una funzione speculare che ‘si fa corpo’ nella putrefazione della sua testa piena di piaghe che non è altro che un riflesso della più generale putrefazione sociale.

Yococo è un fantasma, che, come asserisce Jacques Derrida (2006), transita tra la vita e la morte e, pur non risiedendo da nessuna parte, rappresenta una potenziale minaccia. Lo chiamano feto alludendo alla sua deficienza mentale, ma anche alla sua condizione sociale, ossia, simbolicamente, alla sua inesistenza come cittadino. La sua morte sembra rendere ancora più esplicita la ‘prescindibilità’ del soggetto subalterno, e non a caso questa è provocata, incidentalmente, dai cavalli della polizia, ossia da un animale che è simbolo di superiorità, di nobiltà. L’universo di *Montacerdos* è attraversato da una rigida gerarchizzazione che, come segnala Yushimito del Valle (2013), ricorda il modello della peste proposto da Foucault (1975), secondo cui, in contrapposizione al modello dicotomico della lebbre, che esclude ed elimina il subalterno, lo stato, il potere esercitano un controllo costante, sottile, subdolo sui propri ‘membri’, lasciando morire gli ‘elementi di scarto’ che rappresentano un pericolo per la sopravvivenza della società da loro voluta.

Man mano che procede la narrazione, questa condizione submarginale si fa invisibilità da parte della ‘norma’. Ciò avviene durante la cerimonia della comunione in chiesa (sono sintomatici il momento

della comunione e il comportamento del prete privo di ogni traccia di compassione), quando il prete non vuole dare l'ostia a Griselda e a Yococo: «Quando arrivò il loro turno, il prete [...] si comportò come se Yococo e la mamma fossero invisibili. [...] E non gli diede l'ostia» (Jara 2015: 73-74). In questo momento i tre scoprono il drammatico significato della loro alterità: sono degli esseri invisibili, carenti di interlocutori, considerati degli animali, condannati al monologo o al silenzio.

In *Montacerdos* si assiste a uno stretto vincolo tra esseri umani e animali, come già è evidenziato nel titolo (che, tra l'altro, è ambivalente, nella misura in cui *Montacerdos*, *Montamaiali*, fa riferimento al maiale Celedunio che monta Yococo, ma anche all'intera *barriada* che questi 'domina' col suo strano passatempo). Oltre al maiale⁵, appaiono il *cuy* (una specie di criceto, commestibile in Perù), la ragnatela, il cavallo. I primi tre sono generalmente simbolo di miseria, di ignoranza, di malignità, di 'tendenze oscure' in generale, ma anche di abbondanza, di prudenza, di anelo di liberazione, rispettivamente. E, in effetti, questi tre animali si possono associare alla condizione di estrema povertà, marginalità sociale e vessazione dei protagonisti – Celedunio è malato, ossia è un 'animale inutile', come Yococo; la strana famiglia non ha fissa dimora, non sanno da dove vengono né dove vanno, sono degli 'apatrida esistenziali'; ma, al tempo stesso, Celedunio è il gran amico di Yococo, il quale, a sua volta, grazie al maiale ottiene un certo riconoscimento dagli abitanti della *barriada*; Maruja si alimenta di *cuy* ed è vittima della perversità sessuale di Pablo, figlio di don Eustaquio, che, a sua volta, mette in cinta sua madre, ma riesce ad aprirsi una breccia in questa 'ragnatela' tessutale dai vicini, prende coscienza del suo sfruttamento, anche se la fine del romanzo è ambigua e oscilla tra sogno e realtà. Credo che il ricorrere a questi animali con connotazioni ambivalenti fa sì che si possa intravedere un sia pur lontano e vago barlume di speranza in questo enorme e sordido muro di miserie, vessazioni e ignoranze. Per quanto riguarda il cavallo, anche quest'ultimo ha molteplici letture simboliche: è colui che comanda, che decide il destino della famiglia – arriva la polizia a cavallo per mandarli via da Montacerdos; un cavallo schiaccia Yococo, uccidendolo –; il cavallo fa da contrappunto a Celedunio: quest'ultimo rappresenta il mondo bas-

⁵ Il maiale è visto fin dal Medioevo come un animale molto pericoloso. In Francia, per esempio, nel XIV secolo, si celebravano veri e propri processi contro maiali accusati di aver ucciso bambini che confermavano la gerarchia stabilita da Dio tra gli esseri umani e gli animali. La questione dei diritti degli animali comincia a teorizzarsi solo a partire dall'Illuminismo.

so, sfruttato; il primo, il mondo superiore, lo sfruttatore. Ma, in seguito all'incidente mortale di Yococo (e alla morte della madre) Maruja decide di essere libera: «non voglio che mi trattino come mio fratello» (Jara 2015: 82) dice a se stessa, ossia adesso il proprio destino dipenderà da lei sola, non sarà più 'guidata' da altri.

Occorre precisare che per Jara l'animale è quasi una persona con una soggettività propria. Fin dall'antichità, in Occidente, l'animale è stato opposto all'uomo, dotato di due elementi discriminanti: il logos e la ragione. Questa concezione, in parte, cambierà con la corrente filosofica idealista e con alcune voci dissidenti, come quella di Nietzsche, il quale in *La gaia scienza* (1882) mette in discussione la presunta superiorità umana. Nel XX secolo, segnano una svolta innovatrice le considerazioni di Derrida e di Deleuze e Guattari sulla ri-articolazione ontologica del concetto di uomo e di animale⁶; le teorie antispecie di Tom Regan e Peter Singer⁷, basate sulla nozione di uguaglianza degli esseri viventi; gli studi di Ralph Acampora (2008)⁸; la prospettiva, sug-

⁶ Derrida è intervenuto in più occasioni sul tema dell'animalità e, nel 1967, è stata pubblicata postuma una sua lunga conferenza con il titolo di *L'animal que je suis*. Le riflessioni di Derrida tendono a decostruire il logocentrismo filosofico che priva l'animale del logos, in una lunga tradizione che, secondo lui, ha inizio con Aristotele. La prima forma di violenza dell'uomo sull'animale è lo pseudo-concetto di animale, parola utilizzata al singolare, come se tutti gli animali formassero un insieme omogeneo che si oppone, per negazione, all'uomo. In risposta a questa violenza Derrida crea un neologismo, *animot*, che comprende il plurale frances *animaux* (animali) e *mot*, cioè parola. Così facendo, dimostra la fallacità della separazione tra mondo animale e mondo umano e configura un'altra logica che denomina "*limitrophie*": "ciò che avvicina i confini, ma che anche si alimenta, si mantiene, si forma, si coltiva sui confini" (Derrida 2006: 68. La traduzione è mia). Pure Deleuze e Guattari, in una parte di *Mille plateaux* (1997) si occupano del "divenire animale", secondo cui bisogna stabilire una zona di prossimità tra uomo e animale, che i due filosofi chiamano "deteritorializzazione". Insomma, riflettere sull'animale significa riflettere sul limite che separa ma anche che unisce l'uomo alla natura. E in questa prospettiva, l'uomo si colloca tra gli altri esseri umani, né al di sopra né al di sotto.

⁷ In *Liberación animal* (1975) e *Ética práctica* (1979), Singer afferma che il principio utilitarista da lui proposto comporta doveri morali verso gli animali. Regan sostiene che tutte le creature che sono soggetti-di-una-vita (cioè le creature che hanno credenze e desideri e un certo senso del passato e del futuro) possiedono in egual modo un valore intrinseco. Gli animali, in quanto soggetti-di-una-vita, possiedono pertanto un valore intrinseco uguale al nostro.

⁸ Ralph Acampora ridefinisce la relazione uomo-animale a partire dalla nozione di corporalità, derivata in parte da Merleau-Ponty. Per lui, il confine è rimodellato continuamente dall'azione e dal contatto con altri corpi, umani e no. Esistono pertanto diversi e svariati mondi, configurati dalla variabilità del movimento e delle

gestiva, del filosofo canadese Will Kymlicka, importante teorico della multiculturalità e dei diritti delle minoranze, il quale afferma che: «è arrivato il momento di togliere agli esseri umani il privilegio di avere diritti umani» (Kymlicka 2011: 69) per estenderlo alle persone non umane, cioè anche gli animali formano comunità. Kymlicka opera una ‘decentralizzazione’ radicale: l’essere umano torna al suo status di essere sensibile; detto con altre parole, si mette in discussione tutto ciò che si percepisce come essenzialismo – ‘ciò che è peculiare all’essere umano’ –, per sostituirlo con il differenzialismo, che significa rispetto verso tutto ciò che è vivente. Con *Zoopolis*, Will Kymlicka elabora una teoria politica basata sulla giustizia e sulla libertà, che include anche gli animali. Le seguenti parole di Jara mi sembrano molto in linea con il pensiero di Kymlicka: «l’uomo è quell’ imbecille che si autodistrugge e che distrugge il pianeta a causa della sua avidità» (Minardi 2015: 21), parole che, inoltre, mi ricordano Franz de Waal (2011), quando si domanda se la peculiarità dell’essere umano non consista forse nella sua arroganza.

Certamente il pensiero del nostro scrittore è in sintonia con la cosmovisione delle ancestrali culture americane, in cui, con le dovute diversità culturali, sussiste una forte interdipendenza tra il mondo animale, umano e divino. Qui vige una autentica relazione di prossimità tra l’uomo e l’animale, incarnata nella concezione di un mondo “dualista” che rende possibile la simbiosi uomo-animale che sono parte costituente di un insieme universale che è al contempo materiale e immateriale. La forza che permette l’esistenza dell’uomo è la stessa che dà origine a tutti gli elementi della natura; gli animali non sono su un piano di inferiorità, essi partecipano con l’uomo all’unità del cosmo, sono manifestazione del divino, esattamente per questo possono assumere il ruolo di intermediari tra l’uomo e la sfera soprannaturale. Jara è un grande ammiratore dell’antica cultura inca e nelle sue opere mette in dubbio il logocentrismo chiedendosi cosa siano la bestialità e l’umanità.

Il linguaggio di *Montacerdos* è degno di nota. Sono presenti molti segnali di oralità, come s’intravede fin dall’inizio della narrazione: «*quel posto, dicono, si chiama Montacerdos*» (Jara 2015: 57. Il corsivo

capacità percettive. Il filosofo americano sposta la compassione morale verso gli altri animale alla condivisione della vulnerabilità carnale, producendo così uno passaggio dal piano mentale a quello sensoriale. Da qui l’idea di “comunità biotica” tra tutti gli esseri umani e no e di incontro che Acampora definisce “afisico”, basato sulla afisicità e no sull’empatia, che prevede pur sempre una separazione.

fa parte del testo, così come i successivi), e lungo tutto l'asse diegetico si fa continua allusione alle varie voci che convivono nella *barriada*: «questo sentii dire» o «le vie parlavano». L'estrazione popolare dei suoi abitanti appare nella grafia *guesos* al posto di *huesos* (ossa); nelle frequenti elisioni del fonema dentale /d/ in sillaba tonica (*mitá*), intervocalica, (*lao*) o nella sua omissione nella preposizione di *jijo e puta*, così come nelle espressioni sincopate *nomás* o *puaqui*, invece di *nada más* o *pues aquí* (nient'altro, ecco tutto); nell'uso dell'articolo determinato davanti i nomi propri come “el Yococo”; nella mescolanza di termini ‘bassi’ e termini ‘alti’: *culito de ángel*, *culito de picaflor* (“culetto d'angelo”, “culetto di colibrì”). A livello fonologico, risaltano numerose voci onomatopeiche; in un mondo in cui le persone convivono con gli animali l'arrivo dei cavalli della polizia si materializza con un “*troco troco*”, i cani sono “*guau guau*”, la caccia del *cuy* si riproduce mediante l'evocazione di suoni: «*E quando spunta l'animale, afferrì il bastone e zà! zà!, zà! cirr!, lo uccidi senza pietà, cirrr!, anche se si lamenta*» (ivi, pp. 62-63). Inoltre, l'onomatopea segna momenti di grande emotività, come il pianto sconsolato della madre quando il figlio fugge con il maiale: «*Yococooooo, ih! ih! Non è vero...! Ih, ih...* gridava persa e desolata» (ivi, p. 66). Allo stesso modo, la sua ripugnanza del mondo si esprime attraverso i suoi sputi: «*E la mamma ritornava sputando, chuf chuf, per terra*» (ivi, p. 72). Dall'altra parte, l'ilarità dei vicini si plasma nella loro risata, che è anche malevola, come quella del vicino che dà fuoco alla casa della strana famiglia: «*Ahahah, ahahah, ah! Vi avevo avvertite, stronze, ah, ah...!*» (ivi, p. 70). Nel linguaggio scritto, e soprattutto quando questo è laconico, ridotto al minimo, come nel nostro caso, le onomatopee rappresentano la materialità immediata della voce, danno una dimensione viva, istantanea al piano dell'enunciazione, mettendo in rilievo la funzione emotiva o espressiva del linguaggio.

La componente orale penetra anche a livello semantico. Yococo suggerisce la lettura anagrammatica “yo (soy) el coco” (il mostro infantile, in spagnolo)⁹. Inoltre, il suo nome ha un valore onomatopeico dovuto alla ripetizione del fonema o, una vocale aperta e oscura che sembra produrre un suono di oltretomba, quasi premonitorio non solo della morte finale del personaggio, ma anche del suo stato vitale al quale si allude continuamente mediante l'ossimoro morte/vita: «un morto vivente». Una lettura anagrammatica si può fare anche del nome del

⁹ In un'intervista, Jara me dà un'altra spiegazione del nome Yococo: «Yococo significa Jorge. I Jorges in Perù sono chiamati Coco, cioè Yococo, o “yo-soy-coco” o “yo soy Jorge» (Minardi 2015: 21).

maiale, Celedunio: non mi sembra così tanto peregrina l'ipotesi che si possa vedere in esso una certa evocazione a San Celedonio, soldato romano, martire della Chiesa e/o a Selene, la luna, emblema del materno, del mondo femminile, che sembra suggerire un certo antropomorfismo dell'animale che, nel suo interagire con Yococo, mostra di avere più umanità degli esseri umani. Anche il nome della madre è significativo e sintomatico: Griselda è un composto di *gris* e *celda* (grigio e cella), entrambi simbolo di tristezza. Di fatto, viene descritta come un personaggio oscuro, dalla «faccia simile a quella di una tarantola», la cui miserabile vita è anche prodotto del risentimento per essere stata abbandonata dal marito. Inoltre, il grigio è un colore intermedio, che potrebbe riflettere la sua condizione di marginalità, di opacità sociale, e, al contempo, di parziale remissività (nei confronti degli uomini, per esempio). Il suo linguaggio è caratterizzato da continue imprecazioni (che sono, comunque, una risposta alla violenza che li circonda) e da una sorta di monologhi: si dirige ai figli senza aspettare risposta o alcun tipo di reazione e senza manifestare alcun segno di tenerezza, tranne quando Yococo e Celedunio scappano.

Montacerdos è un testo che sicuramente segna una nuova estetica in seno alle lettere peruviane contemporanee, e che bisognerebbe leggere, come indica William Rowe (1996), da una prospettiva multidisciplinare. *Montacerdos* rappresenta una proposta letteraria originale, che va studiata con nuovi paradigmi, con nuovi strumenti critici, così come suggerisce Antonio Cornejo Polar: «per comodità possiamo continuare a parlare di neoindigenismo e di neorealismo urbano, [c'è una] intensa, incisiva, caotica [...] crisi dei postulati forti, inequivoci e forse anche un poco manicheistici che erano comuni fino a pochi decenni fa» (Cornejo 1995: 297. La traduzione è mia). Credo che le seguenti parole di Jacques Rancière possano riassumere efficacemente l'impegno artistico e politico del nostro scrittore, come la sua letteratura sia un luogo di resistenza, un «presente postutopico»:

La politica consiste nel riconfigurare la divisione del sensibile, nell'introdurre soggetti e oggetti nuovi, nel rendere visibile quello che non lo era, nell'ascoltare come esseri dotati della parola coloro che non erano considerati altro che animali rumorosi. Questo processo di creazione di dissensi costituisce un'estetica della politica (Rancière 2005: 15).

E voglio concludere con le parole dello stesso Jara, che, nonostante tutto, sono parole di speranza e di buon auspicio: «Scrivo perché, dopotutto, credo che uomini e donne un giorno potremo essere più giusti e più buoni». Speriamo che ciò si realizzi...

Riferimenti bibliografici

- Abanto Rojas L. (2005), *Cronwell Jara: la disolución de la dualidad ciudad-suburbio*, cap. 9 de *La otredad suburbana en la narrativa peruana entre 1950 y 1992*. Tesi difesa presso la Faculty of Arts, University of Ottawa, Canada.
- Acampora R. (2008), *Fenomenologia della compassione*, trad. it., Casale Monferrato, Sonda.
- Cárcamo Huechante L. (2005), *Cuerpos excedentes: violencia, afecto y metáfora en Montacerdos de Cronwell Jara*, in “Revista de crítica literaria latinoamericana”, 61, pp. 165-180
- Cornejo Polar A. (1995), *Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas en Perú. 1964-1994*, Lima, IEP, pp. 295-303.
- Deleuze G., Guattari F. (1997 [1980]), *Millepiani*, trad. it., Roma, Castelvecchi.
- Derrida J. (2006), *L'animale che dunque sono*, trad. it., Milano, Jaca Book.
- De Waal F. (2001 [1996]), *Naturalmente buoni. Il bene e il male nell'uomo e in altri animali*, trad. it., Milano, Garzanti.
- Foucault M. (1975), *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi.
- González Vigil R. (1989), *El cuento peruano 1980-1987*, Lima, Copé, pp. 462-463.
- Jara C. (2006), *Memoria del relámpago*, in *Montacerdos*, Lima, San Marcos.
- Jara C. (2015), *Montamaiali*, trad. it. a cura di G. Minardi, Salerno, Arcoiris.
- Kymlicka W., Donaldson S. (2011), *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*, Oxford, Oxford University Press.
- López Rodríguez I. (2012), *El lenguaje híbrido de la marginalidad, Montacerdos de Cronwell Jara*, in “El cuento en red”, 25, pp. 30-44.
- Mateo del Pino Á. (2011), *Como el agua de derivio. Violencia y ciudadanía en Perú. La narrativa de Cronwell Jara*, in A. Mateo del Pino, A. Morín Rodríguez (eds.), *Ciudadanías Alteridad, migración y memoria*, Madrid, Verbum, pp. 85-117.
- Minardi G. (2015), *Intervista a Cronwell Jara*, in C. Jara, *Montamaiali*, trad. it. a cura di G. Minardi, Salerno, Arcoiris, pp. 17-26.
- Rancière J. (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rossemblat M. (1994), *Entrevista a Cronwell Jara*, in “Retazos de papel”, 1, pp. 40-44.
- Rowe W. (1996), *Hacia una poética radical. Ensayos de una hermenéutica cultural*, Lima, Mosca azul.
- Toro Montalvo C. (1996), *Historia de la literatura peruana*, tomo XIII, Lima, AFA, pp. 875-878.
- Toro Montalvo C. (2004), *Diccionario general de la letras peruanas*, Lima, San Marcos, pp. 362-363.
- Toro Montalvo C. (2009), *Introducción a la historia de la literatura peruana*, AFA, Lima, p. 667.
- Vidal L. F. (1987), *La ciudad en la narrativa peruana*, in “Revista crítica literaria latinoamericana”, 1, pp. 17-39.

- Vilanova N. (2000), *La ficción de los márgenes*, in “Revista crítica literaria latinoamericana”, 51, pp. 201-214.
- Yushimito del Valle C. (2013), *Ilegitimidad y fantasmagoría política: una lectura del sujeto desechable en Montaceros de Cronwell Jara*, in “Anales de Literatura hispanoamericana”, pp. 29-40.