



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE: DIVERSITÀ ED
INCLUSIONE

Ciclo 38

Settore Concorsuale: 10/11 - LINGUE, LETTERATURE E CULTURE SPAGNOLA E ISPANO-AMERICANE

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/06 - LINGUA E LETTERATURE ISPANO-AMERICANE

CO-SPIRAZIONI PER IL FUTURO: IMMAGINARE ALTERNATIVE COMUNITARIE
NELLA LETTERATURA ECODISTOPICA ISPANOAMERICANA
CONTEMPORANEA.

Presentata da: Federica Moscatelli

Coordinatore Dottorato

Serena Baiesi

Supervisore

Edoardo Balletta

Co-supervisore

Claire Mercier

*A chi, nella notte, si prende per mano
è tutto lì
il futuro.*

No nos salvamos porque lo merecemos.

Nos salvamos porque somos amados.

Denise León, 2011: 153

¿Y qué es una revolución, después de todo, sino creer en lo imposible?

Qué es, sino un hermoso sueño loco, quijotesco y mesiánico,
que aplasta a la realidad con todo el peso de su ardiente deseo.

Michel Nieva, 2024: 86

Indice

Abstract.....	3
Introduzione	4
Capitolo 1. Oltre la fine: Immaginare il futuro nel XXI secolo.....	14
1.1 Riflettere sulla catastrofe per reimmaginare la fine del mondo.....	14
1.1.1 Tra utopia, distopia e fantascienza: un problema di definizioni	17
1.1.2 Distopia, anti-utopia e distopia critica	20
1.1.3 La letteratura post-apocalittica e le sue sfide	24
1.1.4 L'ecodistopia comunitaria: una proposta contro la disperazione	28
1.2 Spazi per la ricostruzione della speranza	35
1.2.1 Dal principio di speranza all' utopismo come metodo ermeneutico	37
1.2.2 Riflessioni sull'utopismo: chi vuole un mondo "migliore"?.....	45
1.3 L'altra faccia di El Dorado: il luccichio delle catastrofi in America Latina	47
1.3.1 Cosmogonie amerindiane: un viaggio tra passato, presente e futuro	49
1.3.2 Ridere alla fine del mondo	52
1.3.3 Considerazioni attuali sulle catastrofi latino-americane	53
Capitolo 2. Costruire e coltivare immaginari alternativi comunitari.....	64
2.1 L'umano come forza geologica: la consustanzialità della storia umana e naturale.....	64
2.1.1 Dall'Antropocene al Capitalocene.....	67
2.1.2 "Osare il futuro" o come uscire dall'egemonia del capitale.....	69
2.1.3 L'eco creatività: una pratica di condivisione	74
2.2 Scrivere di ecologia nel XXI secolo	78
2.2.1 Riflessioni sull'ecocritica	81
2.2.2 Bioecocritica e politica dello scarto in America Latina	89
2.3 Ripensare le relazioni tra specie: nuove strade onto/epistemologiche dall'America Latina	94
2.3.1 Trame di Esistenza: appropriazione e ricostruzione dell'universo incantato.....	95
2.3.2 Verso un "noi" alternativo: il multiverso relazionale e il suo linguaggio nelle società amerindiane	97
2.3.3 Pensare oltre l'umano: paradosso o prospettiva?	102
Capitolo 3. Immagini, suoni e linguaggi per nuove cosmogonie comunitarie	113
3.1 Juan Buscamares di Félix Vega	116
3.1.1 Forme e colori di un'ecodistopia.....	116
3.1.2 Trame e simboli di una cosmogonia <i>mestiza</i>	126
3.2 Chamanes eléctricos en la fiesta del sol di Mónica Ojeda	133
3.2.1 Le strutture liriche della distruzione	133
3.2.2 Natura, violenza e reti familiari: una visione psichedelica andina	142
3.3 Tejer la Oscuridad di Emilano Monge	150
3.3.1 Decostruzione e ricostruzione della forma	150
3.3.3 Un racconto multisensoriale e intergenerazionale	159
3.4 Vega, Ojeda e Monge: costruire alternative comunitarie multidimensionali	166
Capitolo 4. Distruzione ecologica e megalopoli del futuro: nuove visioni di Città del Messico	172

4.1 <i>La destrucción de todas las cosas</i> di Hugo Hiriart	178
4.1.1 La distruzione di Città del Messico tra passato, presente e futuro	178
4.1.2 Neoliberalismo e show business nella Città del Messico de futuro	185
4.1.3 Le funzioni del linguaggio ironico.....	191
4.2 <i>Las puertas del reino</i> di Héctor Toledano	196
4.2.1 Città del Messico come città anfibia	196
4.2.2 Politiche e strategie nel “paradiso ritrovato”	200
4.2.3. Ricostruire il futuro tra le rovine	205
4.3 <i>Este vacío que hierve</i> di Jorge Comensal	211
4.3.1 Nel vuoto, l'intreccio di vita e morte.....	211
4.3.2 Chapultepec brucia: disuguaglianze tra cenere e fuoco	217
4.3.3 Dalle braci verso un'esistenza multispecie	223
4.4 Hiriart, Toledano e Comensal: Per nuovi spazi di coabitazione del futuro.....	228
<i>Capitolo 5. Convivenze multinaturali: orizzonti di possibilità nell'ecosistema</i>	231
5.1 <i>Aún el agua</i> di Juan Álvarez	235
5.1.1 L'alleanza degli scarti nell'epoca della scarsità idrica	235
5.1.2 L'acqua come corpo comune	242
5.2 <i>El vasto territorio</i> di Simón López Trujillo	251
5.2.1 Parassitismo umano: estrattivismo e forza lavoro nel Capitalocene	251
5.2.1 Simbiosi primigenie e reti fungine	258
5.3 <i>La infancia del mundo</i> di Michel Nieva.....	268
5.3.1 Il virus di un futuro tecno-capitalista	268
5.3.2 Rabbia anarchica dal Sud globale.....	275
5.4 Álvarez, López Trujillo e Nieva: reincantando un immaginario multinaturale	283
<i>Conclusioni</i>	287
<i>Bibliografia primaria.....</i>	292
<i>Biblografia secundaria</i>	292

Abstract

Di fronte all'aggravarsi della crisi ecologica globale, le narrazioni contemporanee tendono a moltiplicare scenari catastrofici che generano sentimenti diffusi di paralisi e impotenza. In questo contesto, tuttavia, alcune opere della letteratura ecodistopica ispano-americana contemporanea si configurano come spazi in cui il collasso non coincide con la chiusura dell'immaginazione, ma può aprire spazi speculativi per ripensare il presente e articolare futuri alternativi, attivando un "impulso utopico" che permette di immaginare forme altre di coesistenza ecologica e comunitaria.

Attraverso l'analisi di nove ecodistopie contemporanee (*Juan Buscamares* di Félix Vega, *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda, *Tejer la Oscuridad* di Emiliano Monge, *La destrucción de todas las cosas* di Hugo Hiriart, *Las puertas del reino* di Héctor Toledano, *Este vacío que hierve* di Jorge Comensal, *Aún el agua* di Juan Álvarez, *El vasto territorio* di Simón López Trujillo e *La infancia del mundo* di Michel Nieva), la tesi adotta un approccio che coniuga ecocritica, studi distopici e onto/epistemologie amerindiane. Al centro della proposta critica si colloca il concetto di "co-spirazione" –dal latino *conspirare*, "respirare insieme"– inteso come pratica narrativa collettiva di resistenza e creazione di immaginari futuri condivisi. L'indagine individua tre strategie principali con cui queste opere costruiscono immaginari alternativi: la formazione di cosmogonie comunitarie attraverso strutture narrative ibride, la riconfigurazione dello spazio urbano; e l'esplorazione di ontologie multispecie basate sulla collaborazione tra umano e non umano. Obiettivo della ricerca è mostrare come queste narrazioni, pur inserendosi nell'orizzonte dell'ecodistopia, costruiscano varchi di possibilità immaginativa comunitaria per il futuro. In un contesto culturale spesso dominato da visioni del futuro come destino ineluttabile, queste narrazioni si distinguono per la loro capacità di riattivare il potenziale speculativo e trasformativo della letteratura. Senza negare la gravità del collasso ecologico, esse rifiutano la logica della rassegnazione e del fatalismo, generando tensioni produttive in cui la crisi si configura come una soglia da cui è ancora possibile co-spirare.

Introduzione

Il titolo *Co-spirazioni per il futuro* racchiude tanto il nucleo teorico quanto l'orientamento metodologico di questa ricerca. Se nel lessico contemporaneo il termine “cospirazione” evoca scenari di manipolazione, sospetto e disinformazione questa indagine propone di recuperare la dimensione originaria della parola. Derivato dal latino *con-spirare*, “respirare insieme”, il termine riattiva l'idea di un respiro condiviso, di un gesto collettivo e sincronico. In questa luce, cospirare non è necessariamente un atto oppressivo, ma può assumere il senso di una pratica sovversiva e comunitaria.

Il verbo “Co-spirare” viene così concettualmente riformulato come gesto, poetico e politico che resiste alle logiche soffocanti dell'individualismo, dell'estrattivismo e del collasso sistemico. In un presente segnato dalla devastazione ecologica e da una diffusa sensazione di impotenza collettiva, respirare insieme significa reclamare uno spazio materiale e simbolico per l'immaginazione condivisa, per la relazionalità e per la possibilità di coesistere al di fuori delle narrazioni dominanti. Co-spirare per il futuro non è dunque un atto puramente metaforico: diventa forma vitale di resistenza, pratica situata di immaginazione, affermazione concreta della possibilità di dare respiro al futuro tra le macerie del presente.

Viviamo un tempo in cui la stessa idea di futuro appare profondamente compromessa. La crisi climatica, la perdita accelerata di biodiversità, le eredità delle pandemie e le metastasi delle disuguaglianze globali hanno progressivamente ristretto l'orizzonte dell'immaginazione collettiva. In questo contesto, il concetto di Antropocene ha avuto il merito di portare alla luce l'impatto dell'attività umana su scala planetaria. Tuttavia, rischia di appiattire la complessità dei processi storici e delle responsabilità coinvolte, mascherando le disuguaglianze sistemiche che ne sono all'origine. Come sottolineano autori quali Jason Moore (2013) e Marco Armiero (2021), termini alternativi come Capitalocene o Wasteocene consentono letture più articolate e situate delle crisi in corso. Tali prospettive risultano particolarmente rilevanti nel contesto latino-americano, dove le ferite lasciate da colonizzazione, estrattivismo e sfruttamento neoliberale non appartengono all'astrazione teorica, ma alla materialità dell'esperienza vissuta. È in questo scenario che l'America Latina emerge come spazio critico e generativo, terreno fertile per pratiche letterarie e politiche che si configurano come cospirazioni immaginative ovvero atti di creazione collettiva.

La tesi di fondo che guida questa ricerca è che il futuro sia stato dirottato: colonizzato da narrazioni neoliberali, feticismo tecnologico e rassegnazione apocalittica. Come ricorda Mark Fisher in *Capitalist Realism* (2018), riprendendo Fredric Jameson, oggi sembra più facile immaginare la fine del mondo che quella del capitalismo. Questa ricerca si pone in contrasto con tale *impasse*, esplorando l'ipotesi che sia possibile immaginare la fine di entrambi. Che cosa accadrebbe se, oltre a mettere in discussione l'inevitabilità della catastrofe ecologica, mettessimo in discussione anche i sistemi economici e politici che la rendono possibile? Da qui muove il tentativo di pensare, collettivamente, nuove forme di esistenza e di futuro.

Nel contesto della crisi planetaria contemporanea, continuare a narrare soltanto il disastro rischia di rafforzare l'orizzonte dell'inevitabile. Diventa allora urgente spostare l'attenzione da ciò che ci paralizza a ciò che ci muove: dai racconti della fine a quelli del desiderio. Come argomenta Francisco Martorell Campos in *Contra la distopía. La cara B de un género de masas* (2021), le storie che individui e collettività elaborano non sono meri riflessi del reale, ma forze attive nella formazione delle identità, nella modulazione dei desideri e nella configurazione dell'immaginario politico. Da qui gli interrogativi da cui nasce questa ricerca: quali narrazioni ci stiamo raccontando? Quali futuri sono immaginabili o al contrario inaccessibili? E quali effetti politici producono nel presente?

Piuttosto che lasciare che gli immaginari distopici alimentino la rassegnazione o l'idea dell'inevitabile, è necessario riattivare la potenza politica della narrazione come spazio di speculazione, esercizio critico e invenzione. Tuttavia, il tentativo di immaginare alternative si confronta con una tensione che attraversa gran parte del pensiero contemporaneo. A partire dagli anni Settanta, l'eredità intellettuale e la superficiale interpretazione di autori come Michel Foucault, Jacques Derrida, Félix Guattari e Gilles Deleuze ha promosso la decostruzione come strumento fondamentale per destabilizzare verità consolidate e disarticolare i dispositivi del potere. Se la lettura di questo orientamento si è rivelata cruciale nel mostrare la natura storicamente situata e contingente del reale, ha tuttavia lasciato in ombra le condizioni necessarie alla ricostruzione. Immaginare alternative implica necessariamente l'elaborazione di principi, contorni, orientamenti, tutti elementi che sembrano entrare in frizione con le riletture decostruttiviste (Garcia 2015). In altre parole, vi è il rischio che una critica che non si spinga a formulare, per quanto in modo iniziale o parziale, proposte alternative e visioni

di futuri possibili, finisca per indebolire il potenziale stesso dell'invenzione. Limitandosi a una postura esclusivamente basata sulla negazione, tale approccio rischia di restare privo di capacità trasformativa, vanificando in parte l'intento decostruttivo che pure si propone.

In questa prospettiva, la letteratura non si configura soltanto come spazio di decostruzione concettuale o di diagnosi delle crisi, ma come una forza generativa, capace di articolare desideri che spingano a immaginare forme di comunità alternative. Per oltrepassare la paura nella sua funzione paralizzante, è necessario imparare a ripoliticizzarla, reindirizzandone l'energia verso un impulso creativo condiviso. Aprire spazi narrativi in cui futuri altri possano essere concepiti come processi di invenzione radicati nel presente significa riconoscere che l'immaginazione non è solo evasione, ma anche pratica politica essenziale. Immaginare mondi diversi, in questo senso, equivale a interrogare criticamente il reale, a renderlo permeabile a ciò che ancora non è, ma potrebbe essere.

Muovendosi a partire da queste premesse, la presente ricerca analizza criticamente nove narrazioni ecodistopiche ispano-americane, interrogando la letteratura come laboratorio per forme collettive di immaginazione orientate al futuro. L'intento non è quello di individuare visioni edificanti o utopie predeterminate, né di proporre modelli prescrittivi di un mondo "migliore". Al contrario, l'attenzione si concentra su testi disturbanti, complessi e ambivalenti, che mettono in scena mondi segnati dal collasso ecologico e dalla disgregazione sociale, eppure capaci di contenere –in filigrana, nelle crepe del disastro– tracce, gesti e tensioni verso possibilità rigenerative.

La struttura di questa tesi segue un movimento che va dalla riflessione teorica all'esplorazione testuale, delineando un percorso che intreccia cornice concettuale e analisi letteraria. La prima parte offre gli strumenti teorici fondamentali per l'indagine. Il primo capitolo si apre interrogando le funzioni culturali ed epistemologiche della catastrofe nel XXI secolo. Attraverso una riflessione sulla crescente diffusione di narrazioni distopiche e post-apocalittiche, viene messo in luce come tali forme spesso riflettano –e talvolta acuiscono– un senso diffuso di paralisi e di inevitabilità. Tuttavia, sulla scorta dei contributi di studiosi e studiose come Ruth Levitas, Tom Moylan, Fredric Jameson e Darko Suvin, il capitolo propone di leggere la distopia non come spazio chiuso di disperazione, ma come luogo di tensione dialettica in cui le rovine del presente possono ancora ospitare semi di trasformazione.

Attraverso una disamina delle definizioni di utopia, distopia, antiutopia, narrativa post-apocalittica e fantascienza il capitolo sottolinea la necessità di costruire narrazioni che mantengano un impulso utopico, capace di aprire spazi di ricostruzione speculativa del futuro. In questo contesto viene recuperato il concetto di *novum*, elaborato da Darko Suvin (2010), inteso come dispositivo narrativo che interrompe la familiarità del mondo-come-è e consente un confronto cognitivo con il mondo-come-potrebbe-essere. Il capitolo introduce inoltre la nozione di *ecodistopia comunitaria*, una forma narrativa che coniuga la catastrofe ecologica con la reimmaginazione collettiva, rifiutando l'estetizzazione del disastro. Infine, viene preso in esame il contesto latino-americano, inteso come spazio di convergenza tra retaggi coloniali, devastazione ecologica e persistenze simboliche di proiezioni utopiche, come il mito di El Dorado.

All'interno del primo capitolo, inoltre, per comprendere l'approccio metodologico che guiderà l'analisi dei testi letterari –analisi che costituisce la seconda parte di questa tesi– sarà necessario distinguere tra l'utopia intesa come genere, associata a un progetto compiuto o a un modello idealizzato di mondo alternativo, e l'utopismo inteso come metodo ermeneutico ovvero un orientamento critico capace di individuare, nelle fratture del disastro, impulsi e possibilità di trasformazione. Tale distinzione, ricorrente nei diversi capitoli della tesi, si fonda sulle riflessioni di Fredric Jameson (2005, 2009), Ruth Levitas (2013) e Tom Moylan (2021) i quali distinguono tra il genere utopico –che tende a proporre visioni compiute di società ideali– e l'impulso utopico, inteso come forza diffusa che anima pratiche sociali, narrazioni e desideri anche in contesti apparentemente lontani dall'utopia.

Il secondo capitolo approfondisce tale prospettiva, spostando il fuoco su quadri epistemologici che sostengono immaginari alternativi. A partire da una critica al concetto di Antropocene, il capitolo propone una deviazione attraverso la nozione di Capitalocene, mettendo in evidenza la necessità di fondare le narrazioni della crisi planetaria sui processi storici di colonizzazione, accumulazione capitalistica ed estrazione razzializzata.

A partire da queste premesse, il secondo capitolo affronta alcune delle questioni più rilevanti dell'ecocritica contemporanea, interrogandosi su come la letteratura possa attivare ciò che Montes e Busso (2022) definiscono *ecoocreatività*: un'immaginazione politica condivisa, speculativa e situata. Attraverso le prospettive della bioecocritica (Heffes 2013) e della politica dello scarto (Armiero 2021), e con un'attenzione particolare

ai contesti latino-americani segnati da esclusione strutturale, precarietà e devastazione ambientale, si esplorerà il modo in cui corpi, umani e non umani, marginalizzati e considerati come materiali di scarto, vengano riconfigurati come agenti centrali nella costruzione di immaginari ecologici alternativi.

L'ultima sezione del secondo capitolo è dedicata all'esplorazione delle epistemologie non occidentali, con particolare riferimento alle cosmologie amerindiane. Queste offrono pratiche alternative di relazione con il vivente, fondate sulla reciprocità, sulla coesistenza multispecie e su una concezione relazionale del mondo. Attraverso concetti chiave come il multinaturalismo, il prospettivismo e i quadri onto/epistemologici andini e amazzonici, il capitolo delinea una visione ecologica pluralista e de-antropocentrica. Verrà introdotta, inoltre, la nozione di *multiverso relazionale*, inteso come spazio di coabitazione tra differenti forme di esistenza. Tali strumenti teorici si riveleranno fondamentali nelle analisi letterarie successive, offrendo una chiave di lettura che non si limita alla forma testuale, ma che interroga modi altri di conoscere, abitare e immaginare il mondo.

La seconda parte della tesi è dedicata all'analisi di un corpus composto da nove testi letterari, articolati in tre capitoli tematici. In questa sezione, le riflessioni teoriche e metodologiche sviluppate nei primi due capitoli forniscono gli strumenti critici necessari per affrontare i testi selezionati. Infatti, i tre nuclei tematici si inseriscono coerentemente nella cornice critica costruita nei primi due capitoli teorici.

Il primo raggruppamento mira ad esplorare l'atto narrativo e immaginativo da una prospettiva multisensoriale e alternativa alle logiche di serializzazione capitalista della produzione letteraria. Le tre opere analizzate sono profondamente radicate nel contesto ispanoamericano e allo stesso tempo abbracciano tematiche di respiro universale con una struttura formale alternativa, ricordandoci come un'immaginazione sradicata da un'esperienza sensoriale condivisa e co-spiratoria possa talvolta risultare una mera speculazione autoreferenziale.

Il secondo raggruppamento, invece, si concentrerà su testi che inseriscono sotto lente della bio-ecocritica lo spazio urbano come paesaggio privilegiato attraverso cui osservare la sovrapposizione di collettività umane e non umane ed evidenziare come esse vengano plasmate, ripensate e attraversate dall'ambiente urbano e gentrificato con cui

interagiscono. In particolare, i testi scelti hanno tutti come protagonista Città del Messico: uno spazio ibrido e stratificato, un palinsesto su cui si sovrappongono conquiste storiche, trasformazioni urbane forzate e ricostruzioni culturali. Un particolare focus su questa città permetterà di approfondire gli immaginari legati a un luogo in cui rovina e potenzialità utopica convivono in una tensione produttiva e irrisolta. Tre dimensioni chiave, ovvero l'ibridità, la riconfigurazione neoliberale e una forza utopica permeata dall'ironia, struttureranno l'analisi letteraria.

Il terzo e ultimo gruppo tematico riguarderà invece tre narrazioni che si inseriscono in quel *multiverso relazionale* teorizzato da Viveiros de Castro e parte della riflessione teorica dei primi capitoli. Le opere selezionate hanno l'obiettivo di incoraggiare la riflessione su possibilità alternative di stare ed essere *con* il mondo e di deantropocentrizzare l'immaginario di scenari futuri possibili.

Le opere analizzate si inseriscono quindi in un orizzonte immaginativo riconducibile all'ecodistopia, ma non si limitano a rappresentare scenari catastrofici né propongono direttamente modelli di mondi ideali compiuti. Al contrario, attraverso la messa in scena della crisi, queste narrazioni attivano un desiderio di trasformazione che non si esaurisce nella denuncia, ma apre spazi di possibilità, suggerendo forme alternative di esistenza e di relazione. Il loro valore non risiede nella proposta di soluzioni concrete, ma nella capacità di sospendere il già-dato, di mettere in scena tensioni, conflitti e rotture attraverso cui il futuro torna a rendersi pensabile. È proprio in questo spazio di tensione, desiderio e possibilità che si articola una *co-spirazione*.

Come anticipato, il terzo capitolo si concentrerà su come tre opere ispano-americane contemporanee mobilitino forme ibride –visive, sonore e testuali– per generare nuove cosmogonie comunitarie in risposta al collasso ecologico. In questo caso, verrà indagato il potenziale della letteratura come spazio multisensoriale e collettivo per ripensare il futuro, non solo a partire dai suoi temi, ma attraverso strategie formali capaci di attivare modi inediti di percepire, raccontare e conoscere il mondo.

Il capitolo si aprirà con una riflessione sul panorama narrativo contemporaneo, segnato dalla convergenza e ibridazione di generi, media e forme espressive. In un'epoca dominata dalla narrazione digitale e da un'estetica immersiva, la letteratura integra progressivamente elementi visivi e sonori nelle sue strategie creative. Pur riconoscendo

che tale ibridazione può favorire una spettacolarizzazione mercificata della letteratura, le tre opere qui analizzate –*Juan Buscamares* di Félix Vega (2017), *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda (2024) e *Tejer la oscuridad* di Emiliano Monge (2020)– si oppongono a queste tendenze. Al contrario, esse evocano forme ibride che si radicano profondamente nella memoria e nella potenzialità collettiva delle cosmologie relazionali amerindiane. La complessità estetica di questi testi diventa così uno strumento per affrontare la crisi ecologica, non come mera cornice astratta, bensì come una realtà vissuta e storicamente fondata.

In queste opere, forma e contenuto risultano indissolubilmente intrecciati: gli elementi visivi in Vega, i ritmi musicali in Ojeda e la sperimentazione grafico-testuale in Monge si configurano come modalità attive di creazione di un mondo narrativo futuro. Le cosmogonie comunitarie che ne emergono non sono rappresentazioni fisse o nostalgiche, ma impegni vivi, performativi e politici. Ciascun testo attinge alle cosmologie precoloniali non per mitizzare un passato idealizzato, bensì per riattivarlo come fonte di immaginazione e forza trasformativa per il futuro. In definitiva, il terzo capitolo sostiene che la letteratura ecodistopica si configura come un laboratorio estetico-politico, dove le dimensioni sensoriali, collettive e rituali si intrecciano e si fanno parte integrante del progetto speculativo.

Il quarto capitolo si concentrerà sulle rappresentazioni letterarie di Città del Messico come spazio urbano emblematico per le narrazioni ecodistopiche ispano-americane. L'analisi verte su tre opere –*La destrucción de todas las cosas* di Hugo Hiriart (1992), *Las puertas del reino* di Héctor Toledano (2005) e *Este vacío que hierve* di Jorge Comensal (2022) – che affrontano in modo critico il passato, il presente e i possibili futuri della metropoli. Questi testi non si limitano a ritrarre la città come semplice sfondo narrativo, ma le conferiscono un'agentività propria, rappresentandola come un organismo vivo e pulsante, plasmato dalla violenza storica, dal collasso ecologico e dalle dinamiche urbane neoliberali.

Gli ambienti urbani hanno assunto un ruolo sempre più centrale nell'ambito dell'ecocritica contemporanea. Se tradizionalmente questa disciplina si è focalizzata sulle rappresentazioni della natura selvaggia, degli spazi rurali e dei paesaggi incontaminati, spesso relegando la città a un ruolo marginale, approcci più recenti ne hanno riconosciuto

la complessità come sistemi socio-ecologici intricati, in cui si intrecciano dinamiche ambientali, politiche e culturali.

In questo quadro, il paesaggio urbano –e in particolare quello latino-americano– emerge come un campo privilegiato per indagare le relazioni tra degrado ambientale, disuguaglianze sociali e costruzione identitaria. Metropoli come Città del Messico, con le loro storie stratificate di colonialismo, sfruttamento e oppressione, si configurano come agenti dinamici, capaci di plasmare e di essere plasmati dalle condizioni del presente. Le ecodistopie urbane offrono agli scrittori uno spazio di riflessione per rappresentare le convergenze tra pianificazione urbana neoliberale, collasso infrastrutturale e ingiustizia socio-ambientale, aprendo al contempo la possibilità di immaginare forme alternative di convivenza e rigenerazione urbana. Infatti, un approccio ecocritico alla letteratura urbana permette di coinvolgere nuove prospettive per pensare l'Antropocene: non più solo come un evento globale lontano o astratto, ma come un'esperienza concreta, incarnata e storicamente situata, attraversata da narrazioni di conquista, disuguaglianza sistemica e sviluppo capitalistico.

Le tre narrazioni scelte costruiranno insieme un ritratto sfaccettato di Città del Messico come rovina e risorsa simultaneamente: un sito in cui si concentrano le eredità della conquista, dell'imperialismo e dello sfruttamento ambientale, ma dove persistono anche rielaborazioni comunitarie e immaginari di resistenza. Queste rappresentazioni ecodistopiche della città consentiranno di articolare una critica profonda al neoliberismo urbano e, al contempo, di recuperare poeticamente lo spazio per modalità alternative di convivenza. L'ironia e la memoria si configureranno così come strumenti narrativi fondamentali per immaginare forme di vita tra le rovine.

Nell'ultimo capitolo, il quinto, il concetto di possibilità, così come delineato dal filosofo e biologo evoluzionista Telmo Pievani nella sua recente opera *Tutti i mondi possibili* (2024), offrirà un ulteriore quadro teorico fondamentale. Pievani mette in crisi le interpretazioni lineari e deterministiche della scienza e dell'evoluzione, proponendo invece una visione della vita come esito di contingenze, incidenti e percorsi ramificati. In questa prospettiva, l'evoluzione non segue una traiettoria predestinata verso un fine inevitabile, bensì si dispiega come un processo aperto, ricco di alternative potenziali e

non realizzate. Di conseguenza, il futuro si apre a uno spazio di potenzialità radicale, dove nuove forme di vita e coesistenza possono ancora emergere.

Sulla scia di questa riflessione, il capitolo si dedicherà all'analisi di tre testi ecodistopici di recente pubblicazione –*Aún el agua* di Juan Álvarez (2019), *El vasto territorio* di Simón López Trujillo (2021) e *La infancia del mundo* di Michel Nieva (2023)– nei quali il concetto di possibilità applicato al dominio delle scienze dure si intreccia profondamente con la realtà ispano-americana contemporanea. Queste opere saranno lette come contributi a un immaginario volto a esplorare futuri multispecie e potenzialità ecologiche molteplici. L'analisi si svilupperà all'interno di un quadro interdisciplinare che intreccia la bioecocritica, nella sua formulazione teorica di Gisela Heffes (2013); l'ecoocreatività, secondo l'approccio di Montes e Busso (2022); e l'ontologia multinaturalista proposta da Eduardo Viveiros de Castro (1996). Il filo conduttore che unisce queste narrazioni è l'impegno a immaginare futuri in cui si consolidano nuove alleanze relazionali tra umano e non umano, mondo organico e inorganico, configurando ontologie ibride nelle quali cooperazione, interdipendenza e trasformazione radicale rappresentano le basi della sopravvivenza e della rigenerazione collettiva.

Nei testi presi in esame, letteratura e scienze dure convergono su una premessa condivisa: il mondo non è una realtà fissa da rappresentare, ma un campo dinamico e mutevole da reimmaginare costantemente. Entrambi i saperi si presentano come domini plasmati dall'imprevedibilità, spazi in cui contingenza, sperimentazione e deviazione dalle norme consolidate non sono solo possibili, ma imprescindibili. Piuttosto che limitarsi a diagnosticare crisi o descrivere condizioni esistenti, letteratura e scienza si impegnano nel regno della possibilità. È proprio grazie alla loro apertura all'incertezza che diventano generative, favorendo nuovi modi di relazionarsi e immaginare. All'incrocio fra indagine scientifica e speculazione letteraria si apre così uno spazio fertile in cui coltivare e inventare futuri alternativi.

Questa tesi, nella sua essenza, si configura come un lavoro interdisciplinare: pur fondandosi su un'analisi letteraria rigorosa, attinge a contributi di filosofia, ecologia, antropologia e teoria politica. Si confronta con le questioni scientifiche legate alla crisi climatica, con le problematiche sociali ed etiche connesse alla disuguaglianza, e con le esplorazioni poetiche dell'immaginazione e della costruzione di mondi possibili. Il suo

scopo non è offrire risposte definitive, ma partecipare a un dialogo aperto e continuo: come possiamo respirare insieme, pensare insieme, immaginare insieme in un'epoca segnata dalla vulnerabilità planetaria e da una diffusa crisi dell'immaginazione?

In questo spirito, la stessa attività di ricerca aspira a essere una forma di co-spirazione: uno sforzo collettivo per riunire frammenti di pensiero, voce e respiro, al fine di immaginare nuovi modi di vivere. Non prescrive un percorso univoco, ma contribuisce a una più ampia impresa: quella insurrezionale e collettiva di immaginare e desiderare altri futuri tra le rovine di questo mondo.

Capitolo 1. Oltre la fine: Immaginare il futuro nel XXI secolo

1.1 Riflettere sulla catastrofe per reimmaginare la fine del mondo

Mieux vaut un désastre qu'un désêtre.

Alain Badiou

Questo primo capitolo del lavoro di ricerca si apre con una domanda: perché parlare e scrivere di catastrofi? Argomentare su un tema così complesso, in un periodo storico critico per il futuro dell'umanità intera, è dovuto al fatto che credo profondamente, come molti studiosi prima di me, che qualsiasi catastrofe immaginata o reale non rappresenti necessariamente la fine del possibile.

Nonostante ciò, la catastrofe permea il presente e condiziona l'immaginario del futuro, spesso appropriato dalle logiche capitalistiche, che lo sfruttano per diffondere e monetizzare le preoccupazioni umane. Ciò risulta evidente nella violenza con cui le grandi corporazioni limitano le possibilità di immaginare il futuro secondo prospettive alternative. Di conseguenza, la fantascienza e altre narrazioni futuristiche finiscono talvolta per essere funzionali agli interessi del capitale.

La ciencia ficción capitalista es la fantástica narración de una «humanidad sin mundo», de turistas que viven mil años y viajan por el cosmos sacándose selfis mientras la Tierra se prende fuego, y que permite al establishment corporativo aferrarse a la capacidad hegemónica de pensar futuros cuando ha sepultado a las sociedades en la incapacidad de proyectar los suyos propios. (Nieva 2024: 22)

Sulla scia delle riflessioni di Michel Nieva (2024), questa tesi di dottorato si colloca all'interno dell'attuale difficoltà nel concepire futuri alternativi a quelli imposti dalle logiche del capitale. Nel suo celebre saggio *Realismo capitalista* (2018), Mark Fisher attribuisce a Fredric Jameson l'idea secondo cui è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo. In contrasto con questa prospettiva, la presente ricerca si propone di affrontare questa sfida immaginativa, esplorando la possibilità di concepire la fine di entrambi, con l'obiettivo di ripensare collettivamente nuove forme di esistenza e di futuro.

Iniziamo, chiarendo fin da subito la distinzione tra capitalismo e neoliberalismo, due concetti che ricorreranno frequentemente in questa tesi. Il capitalismo è un sistema

economico basato sulla proprietà privata e sul mercato come principale meccanismo di allocazione delle risorse. Il suo assetto varia a seconda del ruolo che lo Stato vi esercita. Karl Polanyi (1944) evidenzia come il capitalismo sia una costruzione storica, sottolineando che i mercati non sono fenomeni spontanei, ma dipendono da istituzioni e regolamentazioni statali.

Il neoliberalismo, è un'ideologia e un modello politico-economico che promuove la privatizzazione, la riduzione del welfare e la deregolamentazione, sostenendo che il mercato debba regolare il più possibile le relazioni sociali. David Harvey (2005) lo descrive come un progetto politico finalizzato a rafforzare il potere delle élite economiche attraverso politiche di libero mercato. La differenza principale tra i due concetti è che il capitalismo è un sistema economico che può assumere diverse configurazioni (liberale, regolato, di Stato, ecc.), mentre il neoliberalismo è una specifica interpretazione del capitalismo che enfatizza la massima libertà del mercato e la riduzione dell'intervento statale. In sintesi, il neoliberalismo è una variante del capitalismo, ma non tutti i sistemi capitalistici sono neoliberali.

Da una prospettiva ispano-americana, il capitalismo e il neoliberalismo possono essere criticati per il loro impatto sulla disuguaglianza sociale, sull'ambiente e sulla sovranità economica della regione, sebbene le critiche ai due sistemi si sviluppino in modi distinti. Il capitalismo, introdotto con la colonizzazione, si è sviluppato fin dall'inizio in forme estrattive e dipendenti, inserendo l'America Latina nel sistema economico globale come periferia destinata alla fornitura di materie prime a basso costo per i centri di potere economico, prima l'Europa e poi gli Stati Uniti. Questa dinamica ha prodotto una crescita diseguale, caratterizzata dalla concentrazione della ricchezza nelle élite locali, spesso legate a multinazionali, dallo sfruttamento intensivo delle risorse naturali attraverso modelli economici basati sull'estrazione mineraria, petrolifera e sull'agrobusiness, con conseguenze ambientali e sociali devastanti, e dalla marginalizzazione delle economie locali, in cui le comunità indigene e contadine vengono subordinate alle logiche del mercato globale.

Se il capitalismo rappresenta una struttura economica di lungo periodo, il neoliberalismo si configura come una strategia politica ed economica che ha avuto un impatto particolarmente incisivo in America Latina a partire dagli anni Settanta e Ottanta,

consolidandosi con la firma del NAFTA (Trattato di Libero Commercio tra Canada, Stati Uniti e Messico) nel 1994. La critica principale al neoliberalismo riguarda il fatto che esso ha esacerbato le disuguaglianze proprie del capitalismo senza mitigarne gli effetti negativi. Le sue politiche hanno favorito la privatizzazione di beni comuni fondamentali, come l'acqua, la sanità, l'istruzione e le pensioni, aumentando la precarietà sociale; hanno rafforzato la dipendenza economica della regione e hanno intensificato la povertà e la precarietà lavorativa attraverso la deregolamentazione del mercato del lavoro e l'indebolimento delle tutele sociali. In sintesi, mentre il capitalismo ha storicamente relegato l'America Latina a una posizione di subordinazione economica, il neoliberalismo ha smantellato le protezioni sociali e trasformato la regione in un laboratorio di sperimentazione per politiche di mercato.

Ritornando alla premessa centrale di questa tesi, la critica e complessa situazione in cui si trova il presente dal punto di vista socio-ambientale ci porta a riconfigurare alcuni concetti che per molti anni sono stati interpretati in maniera univoca: un esempio è l'idea di catastrofe. Come sostiene Telmo Pievani (2012), è necessario superare l'idea di "disastro naturale" o "catastrofe naturale" e adottare invece la nozione di "catastrofe umana", riconoscendo la responsabilità dell'uomo nell'epoca capitalista. Attribuire solo alla natura il ruolo di agente catastrofico implica infatti una deresponsabilizzazione dell'essere umano che non considera la sistematicità con cui le sue azioni contribuiscono al collasso ambientale e sociale.

La natura, che non è un agente intenzionale né un'entità personale ma un campo di fenomeni e di relazioni che ci include e che ha una storia, ovviamente non ascolta queste invocazioni, né si lascia influenzare dalle maledizioni. Ci appelliamo a essa come serbatoio di indicazioni etiche, facendone un'autorità morale [...] Gli stessi aggettivi «naturale», «organico» e «biologico» hanno assunto edificanti connotazioni etiche. Ci piace pensare che la «Natura» sia il luogo della stabilità, la solida roccia sulla quale poggiare i nostri convincimenti, la dimensione universale capace di metterci tutti d'accordo (dal teologo all'ambientalista) in materia di norme morali. Purtroppo, non è così. (Pievani 2012: 47)

Pievani sottolinea che «il mondo naturale è del tutto indifferente ai nostri interrogativi morali» (2012: 47), evidenziando come la natura sia eticamente neutra e non corrisponda a un'idea mitizzata di perfezione o innocenza.

Di nostro, in quanto *sapiens*, abbiamo aggiunto semmai il male gratuito, il male stupido, il male pianificato su larga scala con meticolosa sistematicità, il male istituzionalizzato nella

guerra, il male che si fa con le migliori intenzioni, nonché una certa crudeltà concettuale: tutti i comportamenti che nel resto della natura, dove vige una più spiccia e pragmatica economicità, compaiono assai raramente. (Pievani 2012: 49)

In questa prospettiva, demitizzare il male non significa arrendersi all'imprevedibilità della natura, ma piuttosto riconoscere la necessità di governare le nostre azioni con maggiore consapevolezza. Ciò implica la costruzione di progetti futuri che non si limitino alla logica del profitto immediato, ma che tengano conto della sopravvivenza a lungo termine della specie umana e non umana, su una scala più ampia.

Il male si inserisce dunque nello spazio della nostra libertà e delle nostre ragioni. Se non curiamo le pendici di un territorio scosceso in riva al mare, una pioggia particolarmente intensa può trasformarsi in un'alluvione di fango e di detriti: trattasi di un prevedibile disastro umano. Se incassiamo e cementiamo gli argini dei torrenti e poi li infossiamo sotto le strade cittadine senza fare manutenzione, la piena scavalcherà gli ostacoli e irromperà in città, uccidendo innocenti: un prevedibile disastro umano. (Pievani 2012: 51)

Sulla base di queste riflessioni, mi propongo di rispondere alla prima domanda di ricerca posta all'inizio di questo capitolo: perché parlare e scrivere di catastrofi? Per affrontare questo interrogativo, farò riferimento a un ampio corpus di testi teorici dedicati alla letteratura distopica, postapocalittica ed ecodistopica, con particolare attenzione ai legami che questi generi instaurano con la realtà e con l'immaginazione della sua distruzione. L'obiettivo è individuare, all'interno di queste narrazioni, un senso nuovo e prospettico che vada oltre la mera rappresentazione mimetica di un presente segnato dal disastro.

1.1.1 Tra utopia, distopia e fantascienza: un problema di definizioni

Come vedremo nel corso di questo paragrafo, l'utopia, la distopia e la letteratura postapocalittica sono generi narrativi che proiettano il lettore in mondi alternativi. Sebbene spesso ambientate nel futuro, queste narrazioni non sempre si collocano in un preciso contesto spazio-temporale. Ciò che il lettore percepisce, tuttavia, è l'accesso a un universo narrativo che, pur distinto dalla realtà per alcuni elementi, risulta coerente e logicamente valido. Questo aspetto accomuna l'utopia, la distopia e la letteratura postapocalittica alla fantascienza. I confini tra questi generi rimangono sfumati, rendendo difficile una distinzione netta tra letteratura fantascientifica, utopica, distopica. Sebbene abbiano seguito percorsi evolutivi differenti, le loro caratteristiche distintive risultano oggi meno definite rispetto al passato.

Nel 1975, in *Utopia—The Problem of Definition*, Lyman Tower Sargent propone una distinzione terminologica, definendo *ou-topia* come qualsiasi “non luogo”, *eu-topia* come un “luogo favorevole” e *dys-topia* come un “luogo sfavorevole” (Sargent 1975). Secondo questa classificazione, la fantascienza potrebbe rientrare in tutte e tre le categorie, poiché spesso ambientata in un “non luogo”, sia esso positivo o negativo. Anche Gregory Claeys analizza la distinzione tra questi generi, evidenziando come la separazione tra utopia, distopia e fantascienza sia spesso basata su criteri di verosimiglianza realistica (Claeys 2017). Tuttavia, nel XXI secolo, l’emergere di innovazioni scientifico-tecnologiche un tempo considerate inverosimili ha reso meno sostenibile la tradizionale differenziazione tra la fantascienza e gli altri generi, contribuendo al progressivo sfaldamento dei confini tra di essi.

Science fiction is usually described as portraying a world radically different from the present. But there are great variations in the degree to which what it projects is clearly impossible in the present, or merely varies in quality or quantity compared to the present state of scientific discovery and technological invention. To confuse matters, some parameters are in constant flux. To us, aliens and zombies remain a major dividing line, because they are imaginary. But robots, cyborgs, and androids, once fictional, now actually exist. (Claeys 2017: 286)

Con il rapido progresso scientifico e tecnologico della contemporaneità, la fantascienza ha perso parte della sua capacità di generare un senso di totale straniamento, così come le narrazioni catastrofiche non risultano più destabilizzanti come un tempo. Lo straniamento cognitivo, secondo Darko Suvin (2010), si verifica quando un testo attiva una cornice immaginativa alternativa rispetto all’ambiente empirico dell’autore. Questo effetto è reso possibile dall’introduzione di un *novum*, un elemento formale che struttura e legittima tutti gli aspetti della narrazione, dal mondo alternativo alla trama, dai personaggi allo stile. In altre parole, il *novum* opera come un’innovazione cognitiva che mette in discussione la norma di realtà condivisa dall’autore e dal lettore implicito, generando una prospettiva totalizzante in grado di ridefinire la percezione comune del contesto.

Il *novum* si configura come un dispositivo di mediazione la cui efficacia risiede nella capacità di connettere dimensioni letterarie ed extraletterarie, imaginative ed empiriche, formali e ideologiche. La sua versatilità deriva dalla natura storicamente situata del concetto, che gli consente di operare attraverso molteplici contesti e significati. Tuttavia, proprio questa dinamicità impedisce di fornirne una definizione rigida e univoca, poiché

il *novum* è continuamente ridefinito dalle condizioni storiche e dai processi situazionali specifici in cui si manifesta. Ciò che emerge con chiarezza, tuttavia, è il suo potere creativo, capace di offrire al lettore strumenti per prefigurare mondi alternativi in relazione alla realtà storica in cui è immerso.

Ad ogni modo, non tutti i possibili mondi alternativi generati dalla letteratura fantascientifica, distopica, utopica, postapocalittica ed ecodistopica possiedono lo stesso valore epistemico ed etico. Non tutti, infatti, si rivelano ugualmente efficaci o necessari per innescare una trasformazione significativa del presente.

What is *possible* should be differentiated not only from what is already real but also from what's equally empirically unreal but axiologically *necessary*. Not all possible novelties will be equally relevant, or of equally lasting relevance, from the point of view of, first, human development, and second, a positive human development. Obviously, this categorization implies, first, that there are some law-like tendencies in people's social and cosmic history, and second, that we can today (if we are intelligent and lucky enough) judge these tendencies as parts of a spectrum that runs from positive to negative. (Suvin 2010: 86)

Nell'attuale contesto storico, politico ed economico, è dunque fondamentale operare una distinzione tra "novità" e *novum*. Il *novum* letterario, inteso come elemento significativo e trasformativo, si distingue nettamente dalla logica della novità e del progresso di cui si è appropriata la mercificazione capitalista. A differenza di quest'ultima, che produce innovazioni prive di una reale portata critica, il *novum* non offre soluzioni consolatorie, ma apre interrogativi sul presente, sul passato e sul futuro, costruendosi come un sistema aperto.

A partire dal terzo capitolo, utilizzerò in filigrana il concetto di *novum* come strumento per analizzare le modalità con cui i testi costruiscono universi alternativi profondamente comunitari. Questa prospettiva ci consentirà di esplorare come la letteratura possa non solo rappresentare la crisi del presente, ma anche immaginare possibilità altre, in grado di sovvertire le logiche dominanti e generare nuove forme di relazione e di esistenza.

1.1.2 Distopia, anti-utopia e distopia critica

Alla luce di queste premesse e riconoscendo la difficoltà attuale di distinguere chiaramente le diverse finzioni speculative e di classificarle con un'unica definizione, in questa sezione esplorerò più approfonditamente il genere distopico. Il termine deriva dal greco *dus* + *topos*, e indica un luogo sfavorevole, degradato, invivibile. La sua prima attestazione risale al 1747, mentre nel 1748 il vocabolo inizia a essere impiegato con il significato di “paese infelice”. Un utilizzo rilevante si registra nel 1868, quando John Stuart Mill lo adopera in un discorso parlamentare. Tuttavia, il termine entra stabilmente nell'uso comune soltanto alla fine del XX secolo, soprattutto in ambito letterario (Claeys 2017).

Dal punto di vista storico, Gregory Claeys (2017) individua nella distopia del XXI secolo la diretta conseguenza del fallimento delle utopie totalitarie del XX secolo, evidenziando così il profondo legame tra i due generi. Distopia e utopia, infatti, condividono una visione etica fondata sulla collettività: entrambe le narrazioni mettono in scena personaggi che sacrificano il proprio interesse individuale in nome di un bene comune, suggerendo che la solidarietà sociale possa costituire un'alternativa all'individualismo.

Tuttavia, Claeys sottolinea come molte distopie presentino strutture sociali in cui il senso di comunità non si fonda su un'adesione volontaria, ma è piuttosto imposto dalla paura di un potere dispotico che si insinua capillarmente nella vita degli individui. Come vedremo nel prosieguo di questa ricerca, tale dinamica non si riscontra nelle narrazioni ecodistopiche oggetto della nostra analisi, dove i legami sociali si costruiscono più sulla speranza che sulla coercizione.

La presenza di un nucleo utopico all'interno di alcune distopie contemporanee ha spinto teorici come Tom Moylan e Raffaella Baccolini a proporre una distinzione tra *distopia* e *anti-utopia* (Moylan, Baccolini 2017). La prima, infatti, mantiene una tensione utopica, ossia un'apertura alla possibilità di una trasformazione collettiva, mentre la seconda si configura come una negazione radicale di ogni prospettiva alternativa. Nonostante questa comune spinta verso il cambiamento, distopia ed eutopia divergono strutturalmente nelle modalità con cui immaginano il raggiungimento di un futuro utopico.

Nelle narrazioni eutopiche tradizionali, il lettore accede alla società ideale attraverso il viaggio di un personaggio che funge da intermediario: giunto nel nuovo mondo, egli ne esplora le caratteristiche e le compara con la realtà di provenienza (Moylan, Baccolini 2017). Al contrario, le distopie immergono direttamente il lettore in un universo degradato, spesso senza alcun meccanismo di dislocazione. In questo scenario, il protagonista si trova costretto a interrogarsi criticamente sul mondo in cui è immerso fin dall'inizio della narrazione. La sua resistenza si esprime attraverso la costruzione di una contro-narrativa, un'esperienza di opposizione quotidiana che, pur senza delineare modelli preconfezionati, si apre alla possibilità di immaginare società future alternative, fondate su nuovi orizzonti di speranza.

Although most dystopian texts offer a detailed and pessimistic presentation of the very worst of social alternatives, a few affiliate with a eutopian tendency as they maintain a horizon of hope (or at least invite readings that do). (Moylan, Baccolini 2017: 6)

La speranza che permea il sottotesto di molte narrazioni distopiche è del tutto assente nell'anti-utopia. I testi anti-utopici si costruiscono come una negazione radicale del pensiero utopico, escludendo qualsiasi possibilità di fuga dalla terribile realtà descritta. La loro disposizione intrinseca preclude ogni via d'uscita, rifiutando fermamente ogni visione utopistica di un futuro alternativo.

Alla luce di questa distinzione fondamentale tra distopia e anti-utopia, che ruota attorno alla possibilità o meno di un futuro alternativo alla società degradata, Tom Moylan e Raffaella Baccolini (2017) propongono di definire come *distopie critiche* quelle narrazioni distopiche che si orientano verso un attivo e aperto utopismo. Questo concetto si sviluppa a partire dall'idea di *utopia critica*, formulata negli anni '70 e diffusa da autrici e autori come Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Samuel R. Delany, Ernst Callenbach, Sally Miller Gearhart e Suzy McKee Charna (Moylan, Baccolini 2017). Consapevoli delle storiche tendenze ideologiche che hanno spesso ridotto il genere utopico a uno strumento al servizio di un ideale specifico, queste scrittrici e scrittori rivendicano, tuttavia, il potere trasformativo dell'immaginazione utopica. In particolare, si pongono come obiettivo la sfida ai limiti politici e formali delle utopie tradizionali, cercando di dare vita a visioni di un futuro aperto e in grado di criticare le ideologie dominanti.

Nel corso degli anni, questa tendenza utopica subisce un declino, lasciando spazio a un rinnovato interesse per la distopia. A partire dalla metà degli anni '80, emerge nel panorama letterario un nuovo movimento creativo, il cyberpunk, con il romanzo *Neuromancer* di William Gibson, che segna l'inizio di questa corrente (Moylan, Baccolini 2017). La prima ondata del cyberpunk evoca principalmente un immaginario negativo e nichilista, ma la seconda ondata, promossa in particolare da autrici come Pat Cadigan, si distacca da questa visione, aprendo la strada a una narrativa distopica che non solo critica la società, ma diventa essa stessa un atto di resistenza poetica e politica (Moylan, Baccolini 2017). In questo contesto, le *distopie critiche* mantengono vivo l'impulso utopico, continuando a lasciare spazio alla speranza di un cambiamento.

The new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work. In fact, by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those collective "ex-centric" subjects whose class, gender, race, sexuality, and other positions are not empowered by hegemonic rule. (Moylan, Baccolini 2017: 7)

La permeabilità e l'indeterminatezza di molte narrazioni distopico-critiche offrono al lettore la possibilità di concepire un futuro alternativo, alimentando una visione che sfida la passività del presente. Il rischio, invece, di una letteratura distopica che cede al pessimismo catastrofista è quello di incorrere in un'atrofizzazione dell'immaginazione, che sfocia in un fatalismo che legittima la crisi economica, politica, culturale e climatica in corso, senza proporre vie di uscita. La scrittrice Vandana Singh ha definito questo proliferare di narrazioni catastrofiche come 'dystopian porn' (Moylan 2021), una forma di intrattenimento che, pur nella sua drammaticità, rinuncia alla possibilità di pensare soluzioni.

Al contrario, la distopia critica, con la sua inclinazione verso un'utopia aperta, incoraggia un dialogo tra il mondo immaginativo del lettore e le sue paure, così come la crisi del presente. Essa non si limita a descrivere un mondo degradato, ma offre anche storie e spunti per la costruzione di alternative concrete, invitando a percorrere cammini che possano condurre a un futuro capace di emanciparsi dalle logiche dominanti e dai loro destini preordinati.

Against this toxic resignation and complicity, what is needed is not a one-dimensional black mirror that turns in on itself but rather a prismatic utopian optic that can break through this

provincial temporality and open people to a range of possibilities out of which critical and transformative visions and practices can emerge. (Moylan 2021: 3)

Il consumo bulimico di prodotti narrativi che inducono l'utente a confrontarsi passivamente con il futuro, accettando fatalisticamente una fine imminente e consumante, contribuisce ad alienare le masse e a deresponsabilizzare l'individuo riguardo al suo ruolo nel tessuto sociale, umano e non-umano in cui è inserito. Siamo di fronte a una crisi di portata planetaria, ma l'etimologia stessa della parola "crisi" ci sollecita all'azione piuttosto che alla paralisi. Derivante dal greco *krisis*, che significa 'scelta', e da *krino*, 'distinguere', la crisi implica una presa di posizione attiva, uno slancio poietico che invita a scegliere un cammino, anziché arrendersi alla rassegnazione.

Needless to say, however, this utopian project must necessarily be collective; for it involves the totalizing transformation of social reality, by all of us, for all of us. Settling for utopia in one person results in nothing but a tantalizing indulgence that is all too easily available for the capitalist disciplinary imagination. Fantasizing about lotto victories, trying to live one's own life in a bubble of happy satisfaction, or even acting in a narrowly "political" manner are not in themselves utopian; for these manifestations are but alienated abstractions of a deeper utopian impulse. No, the fully utopian unit is, must be, a collective engaged in concrete conditions and possibilities that seeks fulfillment in a radically transformed social context that has not yet been achieved. (Moylan 2021: 5)

In altre parole, è necessario creare un impianto immaginativo radicalmente alternativo e comunitario, che rompa con le narrazioni dominanti. Le storie che nasceranno da questa visione saranno ibride, sincretiche, prive di una collocazione temporale e spaziale fisse, pur restando materialmente radicate nel nostro tempo e nei luoghi da cui provengono. Questo gioco di mescolanze ha l'obiettivo di scuotere la realtà che conosciamo e di aprire nuovi orizzonti di pensiero.

A tal fine, risulta utile riprendere il concetto di *novum* letterario elaborato da Suvin (2010) per la fantascienza, ma applicabile anche in altri contesti. Secondo Suvin, come già menzionato, l'introduzione di un *novum* in una narrazione crea uno straniamento che trasporta il lettore in un universo alternativo, coerente e validato dalla logica cognitiva. Tuttavia, il *novum* acquisisce significato nel momento in cui interviene nel contesto storico dell'autore e sfida ciò che altrimenti verrebbe percepito come inevitabile o "naturale". Esso agisce come una forza dialettica che media tra le possibilità storiche e materiali e la consapevolezza e l'azione soggettiva che ne scaturiscono. Di conseguenza, lo straniamento che il lettore sperimenta nella letteratura distopica e fantascientifica non è soltanto un esercizio di fuga, ma un invito a confrontarsi con il presente e il passato,

riconoscendosi come parte di una comunità in *krisis*, chiamata a compiere una scelta cruciale per futuri che devono ancora nascere.

1.1.3 La letteratura post-apocalittica e le sue sfide

A questo punto, è necessario approfondire anche il concetto di letteratura post-apocalittica, le sue potenzialità e ciò che la distingue dalla letteratura distopica. Come osserva James Berger, il termine *post-apocalisse* contiene già in sé una contraddizione evidente: «What does this mean, this oxymoron “after the end”? Before the beginning and after the end, there can only be nothing. At the beginning, something begins; and at the ending, it ends» (Berger 1999: XI). Infatti, concepire la possibilità di una permanenza del tempo e dello spazio dopo l’apocalisse è cognitivamente arduo, soprattutto nella nostra epoca, permeata da un immaginario escatologico di derivazione cristiana, che ci fa percepire la fine come un termine assoluto. Tuttavia, nella letteratura post-apocalittica ciò che viene rappresentato è proprio quel che rimane dopo una fine che, paradossalmente, è e non è avvenuta.

Studiare e analizzare le narrazioni post-apocalittiche significa confrontarsi con rappresentazioni che esplorano e mettono in scena un passato traumatico che continua a perseguitarci (Berger 1999). Comprendere e riconoscere queste narrazioni ci offre l’opportunità di riflettere su questioni fondamentali come la trasmissione storica e il trauma, cercando nuove vie per riconciliarsi con il passato, evitando ogni forma di amnesia, e orientandoci verso un futuro che possa essere vissuto con speranza.

Il termine *apocalisse* può essere inteso in tre modi principali. Il primo, come *escathon*, ossia la fine del mondo. Le rappresentazioni di questa apocalisse sono ben visibili nel Nuovo Testamento, in particolare nell’Apocalisse di Giovanni, ma anche in altri testi ebraici e cristiani, nonché nei movimenti millenaristi del Medioevo. Il secondo modo di concepire l’apocalisse riguarda quelle catastrofi che non segnano la fine del mondo fisico, ma la fine di un certo modo di pensare o di una forma di vita. In questo senso, eventi storici come la colonizzazione delle Americhe, le guerre mondiali, l’Olocausto, l’uso delle armi nucleari contro il Giappone, e altre tragedie epocali hanno avuto un impatto tale da segnare un prima e un dopo nei modelli di pensiero e di vita. La terza interpretazione si riferisce all’etimologia della parola *apocalisse*, che significa “rivelazione” o “scoperta”. In questo caso, l’evento apocalittico, pur nella sua tragedia e

distruzione, porta con sé una rivelazione sulla vera natura di ciò che ha causato la catastrofe stessa (Berger 1999).

In tutti e tre i casi, il paradosso di una narrazione post-apocalittica rimane irrisolto: se esiste una narrazione della fine, ciò implica che non tutto sia giunto alla sua conclusione definitiva. La narrativa post-apocalittica, quindi, diventa uno spazio di possibilità e interrogazione, dove la fine non è un punto di arrivo, ma un processo in continua evoluzione.

The apocalypse, then, is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation, something remains *after the end*. (Berger 1999: 5–6)

Tuttavia, molte narrazioni post-apocalittiche contemporanee, come sottolineato precedentemente, possono essere al servizio delle logiche del capitalismo. In relazione alla prospettiva psicoanalitica di Berger, si tratta di una compulsione alla ripetizione della fine.

Accenno alle questioni sulla letteratura post-apocalittica, poiché nelle narrazioni che affronteremo nei capitoli successivi, e che questo primo capitolo contribuisce a inquadrare teoricamente e metodologicamente, intendo confrontarmi con il concetto di apocalisse non come una fine del possibile, ma come la fine di un ciclo di vita o di un modo di pensare, e allo stesso tempo come chiarificazione di una realtà letale e distruttrice.

Quando parliamo di “fine del tempo”, riferendoci all’apocalisse nel senso cristiano di *eschaton*, visualizziamo il tempo come una linea retta, che si dipana da un punto A verso un punto B. Tuttavia, a differenza di questa concezione lineare, dalle antiche culture greche agli aborigeni australiani, fino alle popolazioni amerindiane, il tempo era concepito in modo circolare. In queste visioni, l’inizio e la fine non erano separati, ma costituivano un unico punto di congiunzione, dove il tempo era percepito come infinito e non come un processo a termine. Ciò che finiva era un ciclo, e subito dopo di esso ne iniziava un altro.

Questo approccio ci sarà utile per comprendere con maggiore chiarezza il significato di apocalisse che adotto in questa tesi. L'apocalisse, intesa in questo modo, non si limita alla mera distruzione, ma apre alla possibilità di una trasformazione. Anche la più devastante catastrofe viene accolta come trauma, ma, al tempo stesso, superata: essa diventa il momento che rivela e indica la strada per un nuovo inizio, incarnando una speranza trasformativa che si nutre della consapevolezza che la fine di un ciclo è sempre anche il preludio per uno nuovo. In questo modo, la letteratura post-apocalittica, lungi dall'essere un semplice resoconto della distruzione, diventa un terreno fertile per esplorare le potenzialità di rigenerazione e cambiamento, nonostante il trauma e la devastazione iniziali.

Apocalypse is a semantic alchemical process; it burns and distills signs and referents into new precipitates. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains, and of how the remainder has been transformed. It is a study of the ideological and psychological forces that direct the apocalyptic fissions and fusions. (Berger 1999: 7,8)

La capacità adattativa e alchemica dell'apocalisse, che trasforma e distilla ciò che è essenziale da ciò che non lo è più, ciò che resta e ciò che scompare, diventa fondamentale nel leggere l'apocalisse e, in particolare, i testi letterari post-apocalittici come profondamente legati al loro tempo di creazione. Come ci suggerisce Frank Kermode, attraverso il racconto apocalittico noi ordiniamo la storia, tracciando confini netti tra le varie epoche (Kermode 1967). L'immaginario apocalittico, quindi, si modella in relazione al periodo storico in cui emerge: ogni epoca avrà la propria apocalisse immaginata, temuta e, di conseguenza, il proprio racconto post-apocalittico.

In sistema mondo segnato dal dominio del capitalismo, dalla globalizzazione sfrenata e da un guerrafondismo ormai sistematizzato, la letteratura post-apocalittica non può che riflettere la necessità di concepire un mondo capace di oltrepassare i limiti imposti da questi orizzonti. In questo contesto, la letteratura post-apocalittica si configura come un atto di resistenza e di speranza, un tentativo di immaginare non solo la fine, ma anche le possibilità di rinascita e trasformazione in un mondo che, pur vivendo nella sua crisi, cerca nuovi cammini da percorrere.

Postapocalypse, then, is not a teleological end point but is positioned as transitional and haunted by memories of the pre-catastrophe world. The life forms that emerge from the wreckage to dwell in the ruins negotiate the terms of their survival in a traumatized but not amnesia-inducing setting and, I argue, the explorations of the postapocalyptic imagination are properly explorations of the various breakdowns of capitalism itself. (Doyle 2015: 101)

Comprendere l'apocalisse e la sua storicità significa riconoscerla nella sua immanenza, come suggerisce Frank Kermode, ovvero individuare le apocalissi quotidiane del presente, e non identificarla, come nell'immaginario cristiano, come un evento imminente e dunque alla fine del tempo (Kermode 1967). Come afferma anche Slavoj Žižek (2011) in *Living in the End Times*, l'apocalisse è una condizione sociale e culturale, una crisi profonda e sistemica che attraversa la società contemporanea.

Žižek utilizza il concetto di "fine dei tempi" o "apocalisse" in senso metaforico per descrivere le molteplici crisi e tensioni che caratterizzano la nostra epoca, come la crisi economica, l'instabilità politica, la minaccia ecologica e la perdita di valori culturali. Queste crisi sono percepite come segni di un periodo di transizione epocale, in cui il vecchio ordine sociale e politico è destinato a collassare, facendo spazio a nuove possibilità e sfide (Žižek 2011). Tuttavia, Žižek non prevede un collasso repentino e totale del capitalismo; piuttosto, suggerisce che le crisi economiche, politiche, ecologiche e culturali siano indizi di una profonda instabilità del sistema capitalista globale. Critica, inoltre, la visione di chi spera in un trionfo finale del capitalismo, sostenendo che le crisi attuali segnano una rottura radicale con il passato e una transizione verso un futuro incerto (Žižek 2011).

In questo contesto, l'autore si interroga su come la società occidentale possa affrontare il futuro incerto che la attende. Riformulando la celebre citazione attribuita da Mark Fisher a Fredric Jameson: è davvero più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo? Cosa ci impedisce di pensare oltre? Come esplorerò più avanti in questa tesi, pensare ad alternative future post-catastrofiche e post-capitaliste è possibile in molte narrazioni della letteratura ispano-americana contemporanea. Queste alternative non si limitano a visioni ottimistiche che veicolano ideologie chiuse e rigide, ma propongono possibilità radicalmente alternative: contro-narrative che invitano a un'azione collettiva e resistente, tracciando strade da percorrere insieme, senza arrendersi a un fatalismo paralizzante.

Our struggle is not against actual corrupt individuals, but against those in power in general, against their authority, against the global order and the ideological mystification which sustains it. To engage in this struggle means to endorse Badiou's formula *mieux vaut un désastre qu'un désêtre*: better to take the risk and engage in fidelity to a Truth–Event, even if it ends in catastrophe, than to vegetate in the eventless utilitarian–hedonist survival of what Nietzsche called the "last men". (Žižek 2011: XV)

Torneremo su questi concetti nel prossimo capitolo, quando esplorerò più nel dettaglio il potere che il capitalismo ha esercitato sul nostro immaginario e come abbia influenzato intellettualmente e praticamente il nostro rapporto con l'ambiente.

In sintesi, sia le distopie critiche che la letteratura post-apocalittica affrontano la catastrofe aprendo la strada a futuri alternativi. La principale differenza tra i due generi è che, nella distopia, il lettore entra in contatto con un universo deteriorato, che esaspera il degrado della società, senza che sia evidente il momento di rottura che ha portato a questa condizione. Nella letteratura post-apocalittica, invece, si costruisce l'immaginario di ciò che potrebbe succedere dopo un preciso evento catastrofico. In altre parole, nella distopia, la catastrofe è il quotidiano e non rimanda necessariamente a un evento specifico, mentre nella letteratura post-apocalittica si fa riferimento a un particolare momento di rottura che segna un prima e un dopo.

Nelle narrazioni della letteratura ispano-americana contemporanea che analizzerò nei prossimi capitoli, vedremo come queste distinzioni perdano forza poiché la catastrofe è percepita sia come punto di rottura, sia come degradazione sistematica della realtà sociale: essa rappresenta la deriva della profonda crisi ambientale che viviamo nel nostro presente. Questa mescolanza tra gli elementi caratteristici delle distopie e quelli della letteratura post-apocalittica nella narrazione di catastrofi ambientali dà origine a un nuovo sottogenere conosciuto come ecodistopia (Malvestio 2022).

1.1.4 L'ecodistopia comunitaria: una proposta contro la disperazione

L'ecodistopia è un genere ibrido che resiste a una rigida classificazione, a prescindere dai testi presi in analisi, che possono discostarsi più o meno dalle caratteristiche che presenterò a seguire. In linea generale, le narrazioni ecodistopiche cercano di immaginare lo sviluppo dell'attività umana e non umana, rappresentando le conseguenze dell'inquinamento, della sovrappopolazione e del cambiamento climatico (Malvestio 2022).

Tuttavia, questi eventi non vengono narrati come unica causa della catastrofe, ma sono intrecciati fra loro e contribuiscono a creare una rappresentazione complessa dell'Antropocene. L'Antropocene, come vedremo nel dettaglio più avanti (vedi sottoparagrafo 2.1), designa l'attuale era geologica in cui l'influenza umana sull'ambiente

e sui processi naturali è così profonda da costituire una caratteristica distintiva nel registro stratigrafico terrestre, sottolineando il ruolo violento dell'umanità nella modellazione e nell'alterazione dell'ecosistema terrestre.

In eco-dystopias, we can find “apocalyptic” events, meaning decisive fractures between two moments in time, but more frequently these “apocalyptic” events are nothing more than the continuation of currently ongoing processes, in accordance with an understanding of climate change not as a single phenomenon, but rather as a summation of phenomena too various and too wide to be clearly deciphered, not to mention stopped. Moreover, eco-dystopias tend to indulge in the representation of the consequences of climate change in ways that are similar to the usual tropes of post-apocalyptic fiction. (Malvestio 2022: 29)

Alla luce di quanto precedentemente esposto, le riflessioni successive sulla possibilità di ricostruire un futuro alternativo a partire dalla letteratura ecodistopica potrebbero sembrare eccessivamente ottimistiche, se non addirittura ingenua. È importante sottolineare, quindi, la consapevolezza che non tutte le narrazioni ecodistopiche siano esenti da rischi. Come avverte Clark (2023), vi è la possibilità che alcuni movimenti e narrazioni, pur presentandosi come volti a “salvare l'umanità”, possano in realtà dar luogo a derive fasciste.

La triste realtà è che questo tipo di catastrofismo messianico è più probabilmente una strada verso il fascismo (e più precisamente verso l'ecofascismo) che verso una società libera. In assenza di un movimento forte e teso alla liberazione dell'umanità e della natura, i disastri produrranno solo paura, passività e un grido disperato per una soluzione autoritaria, anche se la tirannia questa volta potrebbe provare ad abbellirsi con un tocco di *green*. (Clark 2023: 70)

Oggi, l'immaginario della catastrofe è sempre più pervasivo, in particolare nell'ambito dell'attivismo ambientale. Tuttavia, la presenza costante di narrazioni catastrofiche, sia letterarie che cinematografiche, spesso comporta limitazioni nella rappresentazione dell'Antropocene. La ripetizione dei tropi tipici della letteratura distopica e post-apocalittica ha, infatti, determinato un progressivo svuotamento di senso delle immagini di distruzione. In altre parole, l'esposizione continua a queste immagini ci ha reso insensibili alla catastrofe, poiché siamo costantemente bombardati da rappresentazioni televisive, cinematografiche e letterarie che, talvolta, sfruttano il crescente interesse per questo genere, riducendo il potenziale politico di tali narrazioni. Non offrendo alternative concrete, queste rappresentazioni finiscono per cristallizzare e rendere quasi familiari pratiche distruttive che invece dovrebbero essere fermate.

Readers can easily verify that the tropes of eco-dystopia are so well known and circulated among the public that they are constantly reprised, often with very little imaginative effort. There is, in other words, a problem of quality, as is to be expected with such a popular and widespread genre. (Malvestio 2022: 30)

Allo stesso tempo, è possibile individuare altre problematiche intrinseche in alcune narrazioni ecodistopiche, particolarmente nella loro rappresentazione dell'Antropocene. Marco Malvestio (2022), nelle sue analisi, suggerisce la presenza di sei principali limiti. Il primo di questi riguarda la spettacolarizzazione e il sensazionalismo derivanti dalla fusione degli immaginari distopico e post-apocalittico nelle ecodistopie. È fondamentale sottolineare che gli effetti dell'Antropocene non sono confinati a eventi straordinari e singolari. Al contrario, il danno ambientale più significativo è spesso connesso alle abitudini quotidiane e ordinarie degli esseri umani, piuttosto che a catastrofi eclatanti.

Azioni apparentemente insignificanti, come quelle che contribuiscono alla crescente estinzione di specie, alla drastica riduzione della biodiversità, all'acidificazione degli oceani, all'inquinamento e all'aumento pericoloso delle temperature globali, sono responsabili di un impatto che si manifesta progressivamente e può rimanere, talvolta, non immediatamente percepibile. In altre parole, l'Antropocene è un concetto che nasce dalla somma di frammenti di realtà quotidiana, ciascuno espressione locale e continua dell'intervento violento dell'uomo sull'ambiente. La serietà e l'urgenza che emergono dalla letteratura ecodistopica ci permettono di rendere concreta la vicinanza della nostra realtà a tale scenario.

È come se nell'immaginazione letteraria il cambiamento climatico fosse in qualche modo imparentato con gli extraterrestri o i viaggi interplanetari. C'è qualcosa di sconcertante in questo particolare circolo vizioso. È senz'altro molto difficile concepire la serietà come qualcosa di cieco di fronte a minacce che possono cambiare la vita. E se l'urgenza di un argomento è un buon criterio per valutarne la serietà, be', visto ciò che lascia presagire per il futuro della terra, credo che il cambiamento climatico dovrebbe essere la principale preoccupazione degli scrittori di tutto il mondo – e non è così, mi pare. (Gosh [2016] 2017: 19)

Il secondo limite riguarda la rappresentazione monotematica dell'Antropocene, che si concentra prevalentemente sul cambiamento climatico, trascurando altre sue gravi conseguenze sull'ecosistema terrestre, come l'innalzamento dei livelli del mare e la deforestazione. Come sottolinea Malvestio (2022) «This fetishization again depends on eco-dystopias' need to spectacularize and sensationalize the effects of the Anthropocene,

but ends up overlooking a wider series of phenomena that are equally and violently pervasive, although less visible. » (Malvestio 2022: 31)

Un terzo limite rilevante presente in alcune narrazioni ecodistopiche è la tendenza a concepire la creazione dell'Antropocene come il risultato di un singolo, tragico evento, mentre in realtà si tratta dell'esito di una serie di fenomeni interconnessi. Gli eventi legati all'Antropocene dovrebbero essere letti su una scala temporale molto più lunga, che abbraccia anche migliaia di anni di interazioni tra l'uomo e l'ambiente.

There is a time before and a time after the impact of the meteor or the nuclear holocaust, but there is not a time before or after the Anthropocene: We are in the Anthropocene. The Anthropocene is not something that might happen; it is happening right now, with temporalities and timescales that are unfamiliar to us and difficult to comprehend. (Malvestio 2022: 32)

Il quarto rischio è quello di immobilizzare l'atto creativo di contro-narrazioni e impedire la formulazione di pratiche di resistenza concrete che limitino i danni finora inflitti al pianeta. Questa incapacità di percepirsi come parte di una collettività responsabile di un fenomeno di tale portata deriva spesso da come il nostro immaginario si è plasmato attraverso un certo tipo di narrazioni caratterizzate da catastrofi di dimensioni e spettacolarità tali da risultare lontane dalla nostra realtà quotidiana. Inoltre, come osserva Malvestio, molte di queste narrazioni non presentano antagonisti concreti, un aspetto che crea disorientamento nel pubblico di lettori. L'Antropocene, infatti, non è frutto di una cospirazione ristretta a pochi, ma il risultato di una serie di credenze collettive che hanno condotto alla crisi attuale (Malvestio, 2022).

Il quinto limite riguarda il lato consolatorio di molte narrazioni apocalittiche. Quando la letteratura ecodistopica e le catastrofi vengono interpretate come una successione di peccati da cui saremo redenti, si allontana ulteriormente la possibilità di riconoscere le nostre responsabilità collettive come individui che fanno parte di un ecosistema globale. Questo tipo di narrazione alimenta un'inazione passiva, spingendo verso un'accettazione fatalistica degli eventi, sotto la speranza cristiana che, prima o poi, tutto si risolverà nel migliore dei modi.

Infine, il sesto limite, come teorizzato da Malvestio (2022), è legato a quella visione che interpreta il rapporto tra umanità e ambiente come necessariamente conflittuale, come

un'arena di lotta continua in cui l'uomo si trova impotente di fronte alla spietata forza della natura. Queste narrazioni sono spesso motivate da ragioni di mercato, rispondendo a un pubblico che trova particolarmente affascinanti e coinvolgenti tali racconti. Di fronte a questi prodotti culturali, ci si può ritrovare disarmati e terrorizzati, invischiati in un'epoca segnata dalla morte.

Come scrive E. Cioran (1960), i nostri sogni sul futuro sono ormai indissolubilmente legati ai nostri terrori. Nella contemporaneità, i desideri per il futuro sono generati dalla paura. Quando le trasformazioni sono alimentate dal timore, il potere di chi riesce a manipolarlo cresce, offrendo soluzioni semplicistiche come antidoti.

Abbiamo visto come i racconti distopici, post-apocalittici ed ecodistopici, lontani dall'essere semplici rappresentazioni di futuri catastrofici, sono anche rielaborazioni del nostro passato e del nostro presente. Queste narrazioni riflettono il mondo in cui viviamo e, per riappropriarci della speranza in un universo ecodistopico, è necessario considerare differenti modi di comprendere e abitare il presente.

Caduti senza tempo nell'eternità negativa, in questo tempo sparpagliato, che si afferma solo annullandosi, essenza ridotta a una serie di distruzioni, somma di ambiguità, pienezza il cui principio risiede nel nulla, viviamo e moriamo in ognuno dei suoi istanti, senza sapere *quando* esso è, perché in verità non è mai. Nonostante la sua precarietà, vi siamo così attaccati, che per allontanarcene, ci vorrebbe più che uno sconvolgimento delle nostre abitudini: una lesione dello spirito, un'incrinatura dell'io, attraverso cui poter intravedere l'indistruttibile e accedervi, favore accordato solo a qualche reprobato come ricompensa del suo assenso alla propria rovina. (Cioran [1960] 1982: 117)

Le parole di Cioran sono utili per precisare il tipo di 'speranza' che intendo promuovere in questa tesi. La tradizione cristiana ci ha indirizzato verso un 'io' dotato di uno spirito potenzialmente immortale. Nel racconto apocalittico cristiano, si prevede che un nuovo mondo verrà concesso a coloro che riceveranno il perdono, un aldilà che giustifica la speranza dei fedeli. Tuttavia, il nostro approccio alla speranza non ha nulla a che fare con l'immaginazione di un mondo che trascenda quello terreno e in cui siamo iberi dal peccato. Al contrario, seguendo le parole di Cioran, questa speranza si infila tra le 'incrinature dell'io', un 'io' che non si percepisce come immortale o trascendente. Considerarsi mortali, finiti, esseri biologici, è il primo passo per riconnettersi con l'Altro, che sia umano o non-umano. È la relazione che ci rende indistruttibili, il ciclo vitale che

connette ogni essere sulla Terra, e questa connessione ci impone una straordinaria responsabilità verso il presente, qui e ora.

Secondo John P. Clark, ciò che è fondamentale nel nostro tempo è uscire dall'era di morte che permea il nostro pianeta, il Necrocene, e avvicinarsi a una rinascita, una nuova era di creatività rigenerativa e comunitaria, che egli definisce Poetocene (Clark 2023). Questo processo implica una riconsiderazione del concetto di speranza, intesa in un'ottica futura, e la trasformazione dell'immaginazione in un atto politico (Didi-Huberman 2010). Le pratiche di cooperazione solidale, orientate alla valorizzazione della diversità e alla costruzione di futuri plurali, sono quelle messe in evidenza da Clark nelle sue riflessioni.

In questo contesto, le narrazioni ecodistopiche diventano produttive ed efficaci quando propongono uno sguardo alternativo per la ricostruzione comunitaria. Altrimenti, rischiano di generare solo un'ansia sociale immobilizzante, un terreno fertile per soluzioni autoritarie. In questo senso, Didi-Huberman suggerisce di attingere alle risorse di desiderio e di esperienza per sostituire il pessimismo delle immagini con configurazioni alternative di pensiero (Didi-Huberman 2010). Una delle vie per la letteratura contemporanea è risvegliare la coscienza della crisi, incoraggiando pratiche di ricostruzione collettiva e plurale. Le narrazioni ecodistopiche che guardano al futuro e sono critiche nei confronti del presente permettono di prepararsi all'inaspettato, di uscire dall'individualismo imposto dal capitalismo imperante e di costruire comunità di supporto reciproco, come parte di un unico ecosistema. Come sottolinea Darko Suvin (2010), è fondamentale differenziare ciò che è possibile non solo da ciò che è già reale, ma anche da ciò che è irreale, ma assiologicamente necessario. Per fare ciò, è necessario un cambiamento di prospettiva e un mutamento dei paradigmi epistemologici. In altre parole, possiamo imparare a pensare in modi alternativi, allontanandoci dalle narrazioni centralistiche della filosofia e della cultura "tradizionali" verso narrazioni locali, creative e resistenti (Iovino, 2014).

In sintesi l'ecodistopia è un genere letterario ibrido che ri-soggettivizza e porta in primo piano la natura e gli elementi non-umani come forze capaci di influire direttamente sulla realtà. Le forze, più o meno devastatrici, della natura non sono frutto dell'immaginazione degli autori ecodistopici, ma sono già presenti nel nostro presente. La letteratura, quindi, non fa altro che istanziare queste forze. Questo processo è prassi nelle costruzioni

culturali e narrative delle società immanentiste amerindiane, come esplorerò più dettagliatamente nei paragrafi 2.3.1 e 2.3.2, e ci offre una chiara spiegazione dell'importanza della forma letteraria ecodistopica per aprire lo sguardo a un futuro costruito su principi comunitari, dove natura, uomo ed entità non-umane sono soggetti con-partecipi della stessa storia.

Concludo questo paragrafo con una citazione di Franco “Bifo” Berardi (2018) tratta dal suo saggio *Futurabilità*, che riassume quanto detto finora e apre alle riflessioni successive:

Io non aspetto alcuna redenzione dopo che la mia vita si sarà conclusa, e quindi penso che, in questo tempo, la disperazione sia il solo atteggiamento intellettuale possibile. Ma penso anche che disperazione e gioia non siano incompatibili, dal momento che la disperazione è una condizione della mente intellettuale, mentre la gioia è una condizione della mente incarnata. L'amicizia è la forza che trasforma la disperazione in gioia. (Berardi 2018: 200)

La citazione di Franco “Bifo” Berardi offre un punto di partenza fondamentale per la riflessione nel paragrafo successivo, intitolato *Spazi per la ricostruzione della speranza*. Berardi, sebbene parta da una visione della disperazione come risposta inevitabile alla condizione contemporanea, introduce un concetto centrale: la possibilità di trasformare la disperazione in gioia attraverso l'esperienza dell'amicizia. Questo legame tra disperazione e gioia, pur apparentemente contrastante, suggerisce una dinamica profonda, in cui la sofferenza viene rielaborata e trasformata in un'esperienza condivisa.

Nel contesto delle riflessioni sviluppate finora, questa citazione offre uno spunto per criticare una visione del futuro che si fonda solo sulla rappresentazione di scenari distruttivi. Sebbene la disperazione sembri ormai una condizione costante, essa può aprire la strada a nuove forme di comunità, in cui la ricostruzione di legami sociali capaci di sfidare le logiche capitalistiche e neoliberali genera uno spazio di lotta collettiva. Questo passo è essenziale per superare la visione di un futuro come mera reiterazione di cicli distruttivi, verso la creazione di una nuova possibilità, che dipende dalla forza delle relazioni e dall'impegno condiviso.

1.2 Spazi per la ricostruzione della speranza

*Is it really our duty to add fresh ruins to fields of ruins?
Is it really the task of the humanities to add deconstruction to destruction?*

Bruno Latour

Come già evidenziato, nella contemporaneità, assistiamo a una radicale incapacità di immaginare un mondo al di fuori delle logiche egemoniche del capitalismo. L'universo distopico che abbiamo realizzato nel presente è dominato dall'imperativo del mercato, dalla ricerca del profitto e da un'idea di progresso svincolata da qualsiasi principio di sostenibilità. Pensare a modelli alternativi, più equi e sostenibili per il pianeta, viene spesso liquidato come un intellettualismo sterile o, peggio, come un universalismo problematico.

Eppure, la necessità di ricostruire queste alternative si impone con urgenza, e le scienze umane sono tra le prime chiamate a farsi carico di questa responsabilità. Renaud Garcia (2015), nel suo saggio *Le désert de la critique. Déconstruction et politique*, riflette ampiamente sulla necessità di un approccio "ricostruttivo", ridefinendo il ruolo della critica letteraria e della letteratura nel presente.

L'eredità lasciata da pensatori come Michel Foucault, Jacques Derrida, Félix Guattari e Gilles Deleuze ha portato, a partire dagli anni '70 e '80, gli studi letterari, filosofici e storici a privilegiare un metodo di decostruzione del reale. Nella maggior parte degli studi culturali contemporanei, la decostruzione non viene più intesa soltanto come un concetto filosofico, ma come un vero e proprio gesto politico: un dispositivo critico per mettere in discussione una realtà che si impone come unica, naturale, oggettiva e universale. In particolare, a partire dagli anni '60, Derrida rilegge l'opera di Heidegger e formula la nozione di decostruzione della storia e dei testi. Se ogni costruzione poggia sull'arbitrarietà di un discorso legittimato dalla ripetizione, allora dovrebbe essere possibile smontarlo e ricostruirlo secondo nuove coordinate.

Tuttavia, il tentativo di ricostruzione – di cui si fa carico anche questa tesi – si scontra inevitabilmente con un paradosso: per costruire un'alternativa è necessario definire

principi e limiti, un'esigenza che appare incompatibile con l'idea stessa di decostruzione, intesa come un processo che sovverte ogni definizione. A questo proposito, Derrida introduce il concetto di *différance*, un processo che evidenzia il carattere inoperoso dell'atto stesso di distinguere e definire, sospendendo ogni pretesa di fissità concettuale.

Définir, c'est d'une part faire en sorte que les choses diffèrent les unes des autres une fois pour toutes, et d'autre part pouvoir les saisir intellectuellement, à la façon de Descartes, par des idées claires et distinctes. En ce sens, la «différance» introduit dans le domaine de la pensée la résistance à la définition, à l'analyse, à la conceptualité. (Garcia 2015: 15)

Il rischio insito nell'eliminazione delle definizioni è che, in assenza di confini e delimitazioni chiare, non sia possibile alcuna concettualizzazione né alcuna analisi che non si fondi esclusivamente sul contrasto e sulla negazione. Renaud Garcia (2015) si interroga, a questo proposito, sulle implicazioni politiche dell'atteggiamento decostruttivista oggi dominante, in particolare negli ambiti accademici e nella critica letteraria. Se questi contesti si definiscono come centri di produzione del sapere e di ricerca, come possono giustificare la propria esistenza quando il loro principale obiettivo sembra essere la decostruzione della forma, della definizione e dell'analisi?

À ce niveau très élevé d'abstraction, déconstruire comprend une dimension an-archique, au sens où l'on met en pièces les différentes *arkhé* (qui signifie en grec tout à la fois «principe» et «commandement») qui structurent divers champs institutionnels. (Garcia 2015: 16)

Le rielaborazioni teoriche di questi autorevoli filosofi francesi – sviluppate dalla critica statunitense sotto il nome di *French Theory* – rischiano di delegittimare qualsiasi approccio critico che orienti la propria analisi sulla base di una forma o di un principio universale (Garcia 2015). Per questo, se riconosciamo la crisi ambientale come fenomeno universale, la possibilità di uscirne collettivamente, attraverso percorsi alternativi che siano comuni e condivisi appare, purtroppo, sempre più impraticabile agli occhi di una parte rilevante della critica contemporanea.

Esquisser une vision de ce que pourrait être une société débarrassée du capitalisme, et de la manière dont, dans une telle société, nous pourrions être autrement et mieux humains, voilà qui semble avoir de moins en moins de sens au sein même des milieux qui font profession d'établir un diagnostic critique de l'époque. (Garcia 2015: 22)

Un'interpretazione superficiale dell'atteggiamento decostruttivista rischia di compromettere l'efficacia di molti attivismi. Il pericolo è quello di considerare come “intollerabili tensioni essenzialiste” proprio quei principi che potrebbero favorire un

approccio critico condiviso e, in alcuni casi, persino universale – un elemento imprescindibile per affrontare una crisi che, per sua natura, è essa stessa universale.

C'est pourquoi il faudrait évoquer à terme un *pluriversalisme*, issu d'un dialogue hautement souhaitable mais difficile entre l'unité et la pluralité. Autrement dit, l'utopie d'un monde où de nombreux mondes aient leur place. (Garcia 2015: 115)

La critica all'universalismo si accompagna spesso a una stigmatizzazione delle narrazioni utopiche, particolarmente diffuse nel periodo illuminista, anch'esso oggetto di numerose contestazioni. Le prime operazioni di decostruzione condotte dagli intellettuali francesi degli anni '60 e '70 si sono infatti focalizzate sulla messa in discussione dei principi razionalisti dell'Illuminismo, problematizzando i concetti di umano e di universale, ritenuti costrutti totalizzanti. A questa prospettiva si affianca una critica radicale al pensiero utopico, considerato un vettore di ideologie che, nelle loro derive storiche, hanno contribuito ai conflitti mondiali e ai genocidi dell'epoca moderna. In tal senso, la *French Theory* tende a stabilire un'equivalenza tra il potere della ragione e categorie quali costrizione, repressione e violenza. Tuttavia, questa lettura, che Garcia (2015) definisce "unilaterale", rischia di eludere la necessità di un approccio dialettico nei confronti di molti principi illuministi. L'eredità dell'Illuminismo e del suo programma razionalista, infatti, non si esaurisce nella dimensione repressiva, ma include anche valori fondamentali quali l'autonomia individuale, la ricerca della verità, l'adozione di un pensiero critico e sperimentale, nonché la necessità di diffondere questa mentalità per garantire una base solida alle istituzioni democratiche (Garcia 2015).

Cela recommande par conséquent la préservation d'un horizon *commun* de la lutte théorique et pratique contre les méfaits du capitalisme, rendu possible par des notions elles mêmes partageables. Dans cette perspective, il nous semble qu'en ne renonçant ni à la vérité, ni à la réalité objective, ni à la subjectivité, ni à l'humain, ni à l'utopie, voire – en un sens très rigoureusement circonscrit au progrès, les quelques jalons d'une critique dialectique des Lumières posés ci-dessus fournissent un bon point de départ. (Garcia 2015: 91)

In questo senso, riappropriarsi di un immaginario che sia critico, analitico, ricostruttivo, comunitario e riavvicinarsi all'utopia e all'utopismo risulta non solo utile, ma anche necessario per la letteratura contemporanea.

1.2.1 Dal principio di speranza all' utopismo come metodo ermeneutico

A questo punto, è necessario precisare il significato di *utopismo* per comprendere in che modo questo approccio si configuri come uno strumento metodologico essenziale per

questa ricerca. Fredric Jameson, in *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005) e in *Valences of the Dialectic* (2009), distingue tra il genere utopico e il desiderio utopico, o *utopismo*, inteso come una tensione latente nella vita quotidiana e nelle sue pratiche, analizzabile attraverso un metodo ermeneutico specializzato.

The interpretation of the Utopian impulse, however, necessarily deals with fragments: it is not symbolic but allegorical: it does not correspond to a plan or to Utopian praxis, it expresses Utopian desire and invests it in a variety of unexpected and disguised, concealed, distorted ways. The Utopian impulse therefore calls for a hermeneutic: for the detective work of a decipherment and a reading of Utopian clues and traces in the landscape of the real; a theorization and interpretation of unconscious Utopian investments in realities large or small, which may in themselves be far from Utopian in their actuality. (Jameson 2009: 415)

Anche Ruth Levitas (2013), in *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*, concepisce il metodo utopico come un'operazione olistica che si configura nella *Ricostituzione Immaginaria della Società*. L'utopismo, o impulso utopico, che emergerà nei testi analizzati nei capitoli successivi, si rivela uno strumento critico fondamentale per mettere in luce i limiti dei discorsi politici contemporanei sulla crescita economica e la sostenibilità ecologica. Inoltre, esso favorisce una visione complessiva dei futuri possibili, promuovendo la riflessione, la flessibilità e il coinvolgimento democratico nell'elaborazione di principi e pratiche orientate a tali futuri.

In altre parole, il metodo utopico sollecita un ripensamento delle concezioni di bisogno umano e benessere all'interno di scenari futuri possibili. Al centro di questo impulso vi è il desiderio di trasformazione, sia a livello individuale che collettivo, soggettivo e oggettivo, con manifestazioni che esplorano e mettono in discussione le diverse configurazioni del benessere umano. In quest'ottica, l'utopia si traduce in *utopismo*, non più come meta definitiva, ma come metodo di analisi e progettazione del futuro (Levitas 2013).

Seguendo questa prospettiva, l'idea dell'utopismo come metodo ermeneutico si fonda sulla convinzione che, in quasi tutte le sfere culturali, sia possibile rintracciare un elemento utopico, seppur talvolta inconscio. Tuttavia, i metodi ermeneutici e costruttivi risultano strettamente interconnessi: la ricostruzione immaginativa della società, infatti, rappresenta sempre un tentativo di delineare le basi istituzionali per una vita soddisfacente, per il benessere collettivo e per condizioni sociali ideali.

As a hermeneutic method, it reveals the desire that the world be otherwise within social theory itself, even when that theory is overtly hostile to a particular form of holistic utopian depiction taken to exhaust the meaning of utopia itself. The tension between these two definitions means that the impact of postmodernism on the relationship between social theory and utopia was ambiguous: it undermined utopia in the sense of a specification of an alternative social structure, but simultaneously intensified concern with the very desire that is the motive force of utopia in its analytic sense. (Levitas 2013: 104)

L'utopismo, inteso come metodo, si articola in tre modalità principali. La prima è di natura archeologica, mirata a raccogliere le rappresentazioni di una società ideale, presenti all'interno dei programmi politici e delle politiche socioeconomiche. La seconda modalità, di carattere ontologico, esplora le caratteristiche delle persone che una determinata società promuove e favorisce. In particolare, questa modalità interroga il concetto di benessere umano, le abilità valorizzate, incoraggiate o invece limitate dalle strutture sociali, esistenti o potenziali, con un focus sulla determinazione storica e sociale della natura umana. Il punto centrale dell'approccio ontologico risiede nel fatto che il metodo utopico implica inevitabilmente delle affermazioni su chi siamo e su chi potremmo diventare. La terza modalità, di tipo architettonico, riguarda la progettazione di scenari alternativi per il futuro, considerando i presupposti e le implicazioni per coloro che potrebbero abitare tali scenari. Queste modalità non sono semplici approcci distinti, ma rappresentano piuttosto tre aspetti complementari dello stesso metodo, ciascuno dei quali può essere enfatizzato in modo diverso in base al contesto (Levitas 2013).

Utopia as method must address the transformation of needs, wants and satisfactions entailed both in a new society and the transition to it. The process of making and communicating imagined alternative futures must be both affective and cognitive. Moreover, utopia as architecture is a particular kind of scenario-building that not only combines existential and institutional levels, but maintains a double standpoint between present and future. It sustains the tension between these, re-reading the present from the standpoint of the future, transforming it into the history of the future. Present futures are a way of foreclosing or opening future presents, and the utopian mode straddles this tension more effectively than prediction or forecasting. (Levitas 2013: 218)

Anche Fredric Jameson (2009) come Levitas evidenzia l'efficacia del metodo utopico a livello politico e comunicativo, poiché favorisce il risveglio dell'immaginazione di futuri alternativi. Questo risveglio implica la rinascita di facoltà mentali che erano rimaste a lungo in letargo, come le dimensioni dell'immaginazione politica, storica e sociale. Secondo Jameson, abbiamo perso l'abitudine ad utilizzare queste abilità che sono rimaste quasi completamente inattive (Jameson 2009). Inoltre, Jameson evidenzia l'importanza del legame sociale e della collettività, sottolineando che l'utopismo non si limita a

soluzioni economiche ingegnose (come l'abolizione del denaro, per esempio), ma si fonda piuttosto sulla collettività in quanto tale, sul primato del legame sociale rispetto agli impulsi individualistici e competitivi (Jameson 2009: 414).

Tuttavia, Jameson mette in guardia dal rischio di un'interpretazione ermeneutica eccessiva, che individua tracce di utopia ovunque. Questo approccio potrebbe infatti tralasciare l'importanza della rottura radicale che è alla base dell'utopismo. Per questo ammonisce anche contro la celebrazione di strategie politiche che, presentandosi come desiderabili soluzioni "utopiche", alla fine non riescono a sottrarsi ai meccanismi ripetitivi del capitalismo (Jameson, 2009).

L'utopismo è politicamente efficace quando esprime un desiderio collettivo, quando si radica in una pratica di cura e mutuo appoggio. Se invece è orientato al soddisfacimento di interessi personali o a vantaggio di un ristretto gruppo di eletti, rischia di riprodurre meccanismi di competizione e soddisfacimento individualistico, che costituiscono il principale nutrimento della logica capitalista. In altre parole, l'utopismo, solo se proiettato verso un desiderio collettivo, può portare a una trasformazione sociale reale, alimentando l'immaginazione di un futuro che sia autenticamente ecologico e alternativo.

Ruth Levitas (1990), nel trattare l'utopismo come espressione del desiderio di una collettività di raggiungere modalità alternative di vita, afferma che l'utopia ha il potere di ispirare azioni concrete attraverso un'educazione al desiderio.

Education of desire is part of the process of allowing the abstract elements of utopia to be gradually replaced by the concrete ... Utopia ... [that] enables people to work toward an understanding of what is necessary for human fulfillment, a broadening, deepening and raising of aspirations in terms quite different from those of their everyday life. (Levitas 1990: 122)

Il concetto di educazione alla speranza (*docta spes*) sviluppato da Ruth Levitas trae ispirazione dal pensiero di Ernst Bloch, per poi estendersi agli studi di E.P. Thompson e Miguel Abensour sull'educazione al desiderio. Per Ernst Bloch, l'educazione alla speranza rappresenta uno dei temi centrali della sua vasta produzione. In particolare, tale concetto emerge in modo significativo in *Das Prinzip Hoffnung* (Il principio di speranza), pubblicato in tre volumi tra il 1954 e il 1959. In quest'opera, Bloch delinea una visione

della speranza come forza utopica e trasformativa, intimamente legata alla natura umana e alla storia.

L'importante è imparare a sperare. Il lavoro della speranza non è rinunciatario perché di per sé desidera aver successo invece che fallire. Lo sperare, superiore all'aver paura, non è né passivo come questo sentimento né, anzi meno che mai, bloccato nel nulla. L'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato. Il lavoro di quest'affetto vuole uomini che si gettino attivamente nel nuovo che si va formando e cui essi stessi appartengono. (Bloch 2005: 5)

In altre parole, Bloch sostiene che la speranza concreta rappresenta un processo attivo di anticipazione e costruzione del nuovo, radicato nelle reali possibilità di trasformazione sociale. Al contrario, una speranza astratta risulta vaga e disorientata. Per Bloch (1954–1959), ripreso da Levitas (1990), l'educazione alla speranza implica il nutrimento di una speranza concreta attraverso un processo educativo che richiede una presa di coscienza critica della realtà attuale e delle sue contraddizioni, con l'obiettivo di immaginare e perseguire l'attuazione di alternative possibili. Inoltre, Bloch sostiene che l'educazione alla speranza deve implicare una comprensione profonda del “non-ancora” (*Non-Nicht*), un concetto che designa le potenzialità non ancora realizzate nel mondo. In questa prospettiva, educare alla speranza significa insegnare a riconoscere e coltivare tali potenzialità, mantenendo viva la tensione verso il futuro e evitando la rassegnazione (Bloch 1954–1959).

Un'altra fonte di influenza nel lavoro di Ruth Levitas sull'educazione al desiderio proviene dagli studi di E.P. Thompson e Miguel Abensour. Entrambi, nei loro lavori, sottolineano l'importanza di coltivare il desiderio come forza motrice del cambiamento sociale. In particolare, Thompson, nel suo *The Making of the English Working Class* (1963), descrive come le aspirazioni e i desideri delle persone appartenenti agli strati sociali più svantaggiati abbiano contribuito a formare movimenti collettivi miranti alla trasformazione della società. Thompson sostiene inoltre che un'educazione al desiderio efficace non solo favorisca la capacità di elaborare cognitivamente un futuro alternativo, ma fornisca anche gli strumenti critici necessari per perseguire attivamente questi sogni, attraverso una profonda coscienza storica e politica.

Miguel Abensour amplia il concetto di educazione al desiderio nel contesto dell'utopia e della democrazia, in particolare nella sua opera *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin* (2000). In questo saggio, Abensour interpreta il desiderio non come una fuga dalla realtà, ma come un impulso che spinge gli individui a immaginare e costruire alternative concrete al presente. Propone quindi un'educazione al desiderio che insegni alle persone a riconoscere le proprie aspirazioni più profonde e a canalizzarle verso la creazione di una società più equa.

Così questa utopia prevedrebbe un superamento della moralità. La felicità vi è pensata come un effetto e la questione non è più quella di moralizzare o rimoralizzare l'umanità con un appello alla virtù, ma di trovare i buoni dispositivi e le buone combinazioni in modo che le passioni possano esprimersi in slanci armonici. (Abensour [2000] 2015: 126)

In tutte queste teorie, rimane centrale l'idea che il desiderio e la speranza debbano essere educati e coltivati, affinché non restino semplici aspirazioni individuali, ma contribuiscano alla costruzione di una collettività orientata verso un futuro capace di distaccarsi dalle logiche capitalistiche, diventando sempre più ecosostenibile ed ecosistemico. Per questo motivo, tali concetti costituiscono la base teorica da cui si sviluppa l'analisi critica delle narrazioni selezionate in questa tesi, narrazioni che ricostruiscono un immaginario futuro comunitario attraverso un'attenta educazione pratica alla speranza.

In other words, given the “totalizing force” of capitalism, in any of its historic transformations, it is only by means of representations and figurations of the social totality (and not by the enforcement of hierarchical/undemocratic strategy and tactics) that the mode of production can be adequately grasped, critiqued, indeed challenged. (Moylan 2021: 89)

La struttura del sentimento utopico, fluida e anticipatoria, rimane accessibile finché persiste la capacità di percepire e riflettere sui propri e altrui desideri. Questa struttura, carica di insoddisfazione, aspettativa ed energia, rappresenta le fasi iniziali dell'impulso utopico. Attraverso l'educazione al desiderio, la possibilità utopica può nutrire l'immaginazione degli individui, permettendo loro di sviluppare autoconsapevolezza e comprensione critica. Questo processo è fondamentale per avviare le rotture necessarie, sviluppare nuovi livelli di coscienza politica e impegnarsi in azioni che possano infine concretizzarsi. Nell'analisi delle narrazioni scelte per questa tesi, noteremo che anche

nelle profondità dell'oppressione, dell'espropriazione e dell'indignazione, esiste il potenziale per un'educazione al desiderio capace di generare una risposta utopistica.

In sintesi, l'educazione al desiderio non solo avvia il percorso verso una consapevolezza politica e sociale radicale, ma offre anche la possibilità di riaccendere l'energia utopica in ogni fase del processo di trasformazione sociale, anche di fronte agli ostacoli. Questo rende l'impulso utopico una risorsa continuamente rinnovabile nella lotta per una società alternativa (Moylan 2021).

In questo contesto, come sottolineato da Tom Moylan (2021), è essenziale riconoscere che, sebbene raggiungere una combinazione catalizzante di estraneità e desiderio di un mondo diverso rappresenti un traguardo importante, diventare parte di una collettività dotata di una percezione olistica della società esistente e di una visione anticipatoria di una società più giusta richiede un ulteriore nutrimento di quell'iniziale desiderio o impulso. Per sviluppare una doppia coscienza, che implica la consapevolezza della propria esistenza nel presente e la capacità di percepire le possibilità di un futuro ancora inedito, questa nuova capacità soggettiva deve essere educata e alimentata verso una più completa autoconsapevolezza del contesto storico e politico, affinché possa concretizzarsi come *agency*.

In this sense, the utopian process is not a matter of a top-down imposition of a plan or blueprint by a designing authority but rather a dynamic amalgam of experiences by which many break with the existing world (now as strangers in what has become an unfamiliar land) and work together toward a utopian horizon. (Moylan 2021: 14)

A questo punto, risulta necessario comprendere meglio la trasformazione profonda nella formazione di individui che siano parte di una collettività utopistica. Per fare ciò, Moylan (2021) si fa aiutare dalla psicologia sociale della Gestalt Therapy affermando che la trasformazione in soggetti utopici è un processo in cui viene alterata la percezione della realtà da parte dell'individuo:

It is a process that reaches into the structural and existential depths of the social order that permeates the normative subject and effects a gestalt shift wherein the individual's holistic perception of reality alters, doing so in an estranging break from that order that can then lead to a desire for a better world. (Moylan 2021: 9)

Inoltre, l'impulso utopico, per risultare efficace, deve essere trasformato in un impegno

consapevole e in un contributo attivo alla trasformazione radicale della realtà. In altre parole, l'utopismo non può limitarsi a suscitare il desiderio di un modo di essere "migliore"; è essenziale che si traduca in un'azione concreta volta a creare quel cambiamento.

A questo proposito, Tom Moylan (2021), nel suo più recente saggio *Becoming Utopian. The culture and politics of radical transformation*, prende come esempio per spiegare il metodo utopico proprio il contesto latino-americano. In particolare, Moylan si concentra sul discorso portato avanti da teologia della liberazione come utopia sinergica tra teologia e materialismo storico. Questo, secondo Moylan, è un ottimo esempio di sforzo consapevole messo in atto per sviluppare un metodo per un cambiamento radicale tenendo in conto le condizioni di oppressione dell'Amerina Latina. Al cuore della metodologia adottata da teologia della liberazione si trova il congiungimento tra un'ermeneutica negativa del sospetto (denuncia) con un'ermeneutica positiva di ripresa (annunciazione).

Liberation theology enacts a "problem-posing" strategy that creates opportunities for the most oppressed of people to interpret their situation and to change it within the worldly perspective offered by a utopian horizon. As seen in the base communities, this transformative method operates in a pedagogical/political as well as an analytical/theological mode. (Moylan 2021: 34)

Di conseguenza, l'ermeneutica di teologia della liberazione si allinea con il processo utopico, perché entrambe forniscono le conoscenze e gli strumenti operativi indispensabili per la trasformazione del sistema mondiale contemporaneo.

In particolare, i teologi latino-americani ritengono che la teologia politica sia ancora troppo accademica e astratta, criticandone in particolare l'eurocentrismo, il privilegio accordato ai diritti individuali e la tendenza a favorire la socialdemocrazia.

Latin American theologians regard political theology as still too academic and abstract and are particularly critical of its Eurocentrism, its privileging of individual rights, and its tendency to favor social democracy. Working beyond this complex heritage, liberation theology acknowledges its debt to the theology, philosophy, and politics of the West but also breaks away from those progressive, yet nevertheless hegemonic, discourses in order to find its voice within the process of the social transformation of Latin America. It therefore rejects the false promises of liberal modernity as a strategy that serves the interests of the First World governments and corporations and their collaborators among the national security states and the ruling elites in neo- and postcolonial regions. (Moylan 2021: 74–75)

Superando questa complessa eredità, la teologia della liberazione riconosce il proprio debito nei confronti della teologia, della filosofia e della politica occidentali, ma al contempo si distanzia da questi discorsi progressisti e egemonici, cercando di definire una propria identità all'interno del processo di trasformazione sociale dell'America Latina. Di conseguenza, rifiuta le false promesse della modernità liberale, considerandola una strategia al servizio degli interessi dei governi e delle imprese del Primo Mondo, nonché dei loro alleati tra gli Stati di sicurezza nazionale e le élite dominanti nelle regioni neo-postcoloniali. L'esempio di teologia della liberazione presentato da Moylan è utile per comprendere come il potenziale utopico di queste lotte possa effettivamente sfidare, a livello discorsivo, politico ed economico, il monopolio immaginativo dei poteri globali.

1.2.2 Riflessioni sull'utopismo: chi vuole un mondo “migliore”?

Come suggerisce Tom Moylan (2021), contro una tossica e paralizzante rassegnazione di fronte alla crisi del nostro tempo, che sia essa ecologica, economica, politica o culturale, quello di cui abbiamo bisogno è un'utopia da cui possano emergere varie pratiche e critiche trasformative riconosciute nella loro storicità e località, ma che allo stesso tempo oltrepassino questi limiti per diventare territorio comune di lotta e resistenza contro il capitalismo imperante e la profonda crisi ecologica che ne deriva.

Per applicare le teorie dell'utopismo come metodo ermeneutico, adoterò uno sguardo critico nei confronti di quelle narrazioni della letteratura ispano-americana contemporanea che sono protesi verso la ricostruzione di un immaginario comunitario alternativo e lontano dalle logiche del progresso capitalista. Per fare questo, secondo Tom Moylan (2021) c'è bisogno di cercare e nutrire un impulso e un desiderio per un futuro radicalmente nuovo.

Becoming utopian consequently names the trajectory of social subjects who break with their compliant formation (having come to re-learn the world and to imagine that it could be radically other). In this development, each newly radicalized individual, imbued with utopian desire, can, with others, engage in an education of that desire and enter into a radical utopian structure of feeling that nurtures collective solidarity and action in anticipatory harmony with all humanity and all of nature. (Moylan 2021: 13–14)

Si tratta di un movimento collettivo, un'ermeneutica attiva di ricostruzione grazie alla potenzialità immaginativa della letteratura ecodistopica. In pratica, ciò che suggerisce Moylan (2021) sono figurazioni e rappresentazioni di totalità sociali alternative, attraverso cui criticare il totalizzante modo di produzione capitalista.

A questo punto, occorre avanzare una precisazione: quando menziono la ricostruzione dell'immaginario di un futuro alternativo, come utopismo rintracciabile in alcune ecodistopie ispano-americane contemporanee, non mi riferisco a un addottrinamento ideologico direzionato alla creazione di un mondo "migliore".

Il metodo dell'utopismo come ermeneutica adottato in questa tesi non ha l'intento di criticare testi che promuovano necessariamente un concetto di "bene assoluto". Un approccio simile rischierebbe di cadere in una tendenza semplicistica, spesso settaria e paternalistica, che, sotto il pretesto di un impegno riformatore, celerebbe in realtà un neocolonialismo capitalista dell'immaginario. Al contrario, l'analisi si concentrerà su testi catastrofici, scomodi, perturbanti e complessi, che, nelle loro rappresentazioni del male, si oppongono alla propaganda capitalista, proponendo immaginari alternativi e attivamente ricostruttivi. Come sottolinea Walter Siti (2021) nel suo saggio *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, la letteratura ha il compito di esplorare anche gli aspetti oscuri e controversi dell'esperienza umana, senza trasformarsi in un testo esclusivamente consolatorio.

Più che a disegnare una società nuova, "abolendo" (secondo la nota formula marxiana) "lo stato di cose presente", il neo-impegno sembra teso a valorizzare l'opposizione in quanto tale e a confermarsi dalla parte giusta. Si fatica a distinguere tra l'uso benefico della parola quale si verifica in vari campi della cultura (psicanalisi, antropologia, educazione, giornalismo) e la letteratura, che invece dovrebbe essere ascolto e avventura della parola. (Siti, 2021: 23)

Secondo Siti (2021), l'ossessione della letteratura contemporanea di definirsi come "militante" comporta il rischio di trasformare il testo in uno slogan e le parole in strumenti che trasmettono esclusivamente messaggi ideologici. In altre parole, il pericolo di questa tendenza è che alcuni testi letterari, ridotti a ricettari di moralità, rischiano di chiudersi in una professione dogmatica del bene, senza spazio per la critica. Di conseguenza, l'obiettivo della letteratura diventa esclusivamente quello di veicolare messaggi considerati giusti, a prescindere dalla forma, purché raggiungano il maggior numero di lettori. Tuttavia, come sottolinea Siti (2021), la forma è parte integrante del contenuto, e il compito del critico letterario è di analizzare, problematizzare e criticare tale forma. Ciò che sostengo è che un messaggio rilevante per il nostro tempo non debba necessariamente sacrificare la complessità. Al contrario, ritengo che sia proprio attraverso la complessità, l'analisi e l'uso ambiguo di parole forti e scomode che si possa estrarre un significato autentico, che non sia semplicemente ripetuto nel nome di ciò che è considerato "giusto".

Le narrazioni ecodistopiche che ho scelto di analizzare, in questo senso, conservano una profonda complessità. Non ci mostrano ciò che è giusto, ma ciò che non lo è; non costruiscono un mondo perfetto, ma ritraggono la degradazione assoluta. Tuttavia, in mezzo a questa distruzione, tra le parole germoglia lentamente un desiderio, una speranza utopica di ricostruzione alternativa. Grazie a queste letture, entriamo in contatto con modalità diverse di relazionarsi con il mondo, con la natura, con la catastrofe. Questa profonda conoscenza dell'Altro stimola una riflessione seria sulla contemporaneità e sulle sfide future.

In conclusione, quanto esposto finora costituisce la base teorica e metodologica che applicherò nell'analisi dei testi letterari nei prossimi capitoli. L'utopismo come metodo ermeneutico prevede l'individuazione, all'interno di alcune ecodistopie contemporanee, di uno spazio utopico volto a ricostruire una collettività radicalmente alternativa. In questo contesto, vedremo come le ecodistopie scelte abbiano il potenziale narrativo di conciliare il principio di speranza con il principio di realtà, trasportando il lettore in uno spazio terzo che conserva sia le caratteristiche di un nuovo universo desiderato, sia le crisi tangibili e reali della realtà contemporanea.

1.3 L'altra faccia di El Dorado: il luccichio delle catastrofi in America Latina

*Un paisaje invoca a otro, dicen.
Una catástrofe natural, por más cruel que sea, trae consigo la resurrección.*
Monica Ojeda

Fin dal primo incontro con l'immenso territorio americano, scienziati e scrittori del "vecchio mondo" vi hanno proiettato desideri, aspirazioni e utopie, trasformandolo in una sorta di tela bianca su cui imprimere sogni di grandezza. Il mito di El Dorado incarna proprio questa dinamica: un'astrazione utopica generata a partire dalla prima colonizzazione delle Americhe. Ancora oggi, questo mito persiste, sebbene trasformato, nella sua declinazione statunitense del "sogno americano", un miraggio che continua a esercitare il proprio fascino e a mietere vittime, dalla prima età moderna fino al tardo capitalismo.

Se consideriamo l'America come il territorio utopico per eccellenza, uno sguardo più attento ne rivela, invece, una storia profondamente distopica. Per questo motivo, l'analisi letteraria che condurrò nei prossimi capitoli non può prescindere da una disamina delle basi teoriche della letteratura catastrofica ispano-americana. A tal fine, prenderò in esame sia teorie che esplorano il rapporto tra la letteratura catastrofica contemporanea e il racconto mitico, sia studi che indagano le relazioni tra questa produzione letteraria e le contingenze storiche dell'America Latina.

È fondamentale, infatti, radicare un discorso teorico sulla letteratura catastrofica ed ecodistopica alle condizioni materiali in cui tali narrazioni prendono forma. A questo scopo, considererò sia la dimensione culturale e transculturale –cruciale nell'analisi del contesto ispano-americano– sia i rapporti economici e politici che hanno segnato questo territorio dagli ultimi trent'anni del XX secolo fino ai giorni nostri. Questo periodo, come vedremo, coincide con la massima diffusione della letteratura catastrofica, riflesso delle profonde trasformazioni indotte dalle politiche economiche e sociali capitaliste, che hanno modellato l'immaginario della fine del mondo nel contesto ispano-americano e alle quali queste narrazioni rispondono con prospettive proprie.

Come appena accennato, la storia dell'America Latina è segnata dalla violenza fin dal primo incontro con la cultura europea e la realtà della catastrofe della colonizzazione è da secoli un elemento centrale per comprendere la complessità delle culture latino-americane. Di conseguenza, anche nell'ambito dell'analisi letteraria – e in particolare nell'esame dell'immaginario apocalittico nella letteratura ecodistopica contemporanea – è imprescindibile tenere conto della specificità storica del contesto latino-americano.

If, as I have argued, contemporary Latin American writers are together defining a shared Latin American reality, then a primary fact of that reality is colonization, first by Europe, then by the United States. The colonization has been both political and cultural, of course. At no time in a long history of intervention in Latin America has the political and military presence of the material presence of the United States been more damaging, than during the past two decades. And the material presence of the United States continues to increase as markets are expanded and exploited in Latin America. (Zamora 1989: 21)

A questo proposito, è fondamentale chiarire il significato attribuito al concetto di *immaginario apocalittico*, seguendo la definizione proposta da Geneviève Fabry (2012) nel suo articolo *El imaginario apocalíptico en la literatura hispano-americana: esbozo de una tipología*. Con il termine *immaginario*, Fabry si riferisce a «una red de

representaciones mentales alimentadas por un legado mítico, religioso y/o histórico, dotada de un valor epistemológico y axiológico» (Fabry 2012: 2).

Per quanto riguarda la nozione di *apocalittico*, l'autrice fa riferimento al contesto delle culture occidentali, nelle quali il tempo è concepito in maniera lineare, ovvero come un continuum teso tra un inizio e una fine. Come già accennato, nella tradizione giudaico-cristiana il tempo ha origine con una *creatio ex nihilo* e culmina nella distruzione dell'ordine antico, seguita dall'avvento di un'era trascendentale di rivelazione. Il termine greco *apokálipsis* significa, infatti, “scoperta” o “rivelazione” e ha la sua radice in *kalypto*, che significa “nascondere” o “coprire”. In ambito occidentale, questa radice è familiare anche nel nome della ninfa Calipso, che nella *Odissea* trattenne Ulisse per sette anni (Zamora 1989). La dimensione escatologica dell'apocalisse è dunque strettamente legata alla fine del tempo presente e alla transizione verso un tempo futuro.

Un ulteriore chiarimento è necessario in merito ai concetti di *letteratura ispano-americana* e *immaginario catastrofico latino-americano*. L'uso di questi termini implica un'inevitabile astrazione e generalizzazione, poiché si tratta di realtà tutt'altro che omogenee, sia dal punto di vista geografico sia da quello culturale. Tuttavia, come sottolinea Parkinson Zamora (1989):

Latin American countries also *do* share cultural and political features, in both the past and present, and much contemporary Latin American fiction *can* be said to exhibit features that are increasingly recognized as "Latin American" by readers in Latin America and the rest of the world. (Parkinson Zamora 1989: 20)

Farò ricorso a questa astrazione cercando, per quanto possibile, di valorizzare le specificità storiche e culturali di ogni singola rappresentazione letteraria della catastrofe.

1.3.1 Cosmogonie amerindiane: un viaggio tra passato, presente e futuro

Il primo contatto violento tra il mondo occidentale e i territori dell'America Latina ha segnato non solo una ridefinizione degli spazi del possibile, ma anche un nuovo modo di relazionarsi con l'alterità radicale, sia essa linguistica, religiosa o culturale. Approfondirò questa svolta epocale nel capitolo successivo; per il momento, mi concentro sull'analisi delle cosmogonie amerindiane precoloniali, al fine di comprendere l'origine di una tendenza ricorrente nelle narrative ecodistopiche contemporanee: la sovrapposizione e l'intreccio di passato, presente e futuro in una prospettiva post-catastrofica alternativa.

Nelle culture amerindiane preispaniche, i cataclismi erano percepiti come eventi ciclici e dotati di una funzione generativa. Il tempo, infatti, non veniva concepito in maniera lineare, come nella tradizione giudaico-cristiana occidentale, dove un inizio *ex nihilo* culmina in una rivelazione escatologica. Al contrario, l'apocalisse era intesa come un momento di distruzione che preludeva alla nascita di un nuovo ciclo temporale.

Questa concezione ciclica del tempo differisce profondamente dalla tripartizione occidentale in passato, presente e futuro. Ne è un esempio significativo la lingua quechua, la più diffusa tra le lingue indigene dell'America Latina, parlata in Argentina, Bolivia, Colombia, Cile, Ecuador e Perù. In quechua, il termine *ñawpachá* indica sia il passato sia il futuro, e la distinzione tra i due concetti viene espressa attraverso elementi contestuali, come *hamuq* (ciò che verrà), *qhepa* (dopo), *ñawpa* (prima) o *qanya* (precedente). Il presente, invece, è espresso con *kunan*, che significa "ora". Inoltre, le forme verbali del presente e del futuro condividono la stessa coniugazione per la seconda persona singolare e plurale (*tu* e *voi*), suggerendo un'idea di continuità temporale piuttosto che di separazione netta tra le fasi del tempo.

Di conseguenza, in molte culture andine, il futuro non è concepito come qualcosa che sta "davanti" a noi, né il passato come qualcosa che è "dietro". Al contrario, il passato è visibile, perché già accaduto, e quindi si trova di fronte a noi, mentre il futuro, ancora ignoto, è alle nostre spalle. Questa concezione multidirezionale del tempo, che si discosta dalla linearità occidentale, è alla base di molte narrazioni apocalittiche contemporanee della letteratura ispano-americana, in cui si manifesta un peculiare processo narrativo definibile come "profezia retrospettiva". Attraverso il racconto di eventi passati, queste opere anticipano sviluppi futuri, articolando molteplici passati simultanei a partire dall'organizzazione del presente.

La ciclicità temporale delle culture amerindiane si riflette anche nelle pratiche rituali, fondamentali non solo per la dimensione simbolica, ma anche per il riconoscimento e la coesione sociale. Come osserva Mircea Eliade (1949) in *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, nelle società tradizionali e cosiddette primitive gli atti umani non possedevano un valore autonomo e intrinseco, ma acquisivano significato solo in relazione a un modello mitico e rituale. Ogni azione riproduceva simbolicamente un gesto

primordiale, rinnovando il legame con le forze originarie e con le profezie future. In questo contesto, la realtà era riconosciuta come tale solo nella misura in cui si rispecchiava in un modello archetipico, dando forma a un sistema basato sulla ripetizione e sulla partecipazione collettiva.

Questa visione ciclica del tempo e della realtà, in cui l'individuo è subordinato alla dimensione collettiva e mitica, è un elemento centrale anche nelle narrazioni ecodistopiche ispano-americane contemporanee, le quali spesso riprendono e reinterpretano le tradizioni precoloniali. Nelle società amerindiane, il tempo era scandito da rituali che garantivano la continuità della vita comunitaria (Eliade 1949). Un esempio significativo è rappresentato dall'organizzazione del calendario azteca, secondo cui ogni era si concludeva ogni 52 anni con il passaggio delle Pleiadi allo zenit, segnando la fine di un ciclo e l'inizio di uno nuovo. Questo evento astronomico era accompagnato da una "apocalisse generativa", in cui tutto ciò che apparteneva al ciclo precedente veniva distrutto per lasciare spazio a una nuova epoca (López Austin 1989).

In questa prospettiva, il concetto di fine del tempo assume una connotazione simbolica e fisica che si manifesta in uno sguardo rivolto verso l'alto (il passaggio delle Pleiadi) e, dunque, verso il futuro. Lo zenit, punto immaginario sulla sfera celeste, rappresenta allo stesso tempo la fine e l'inizio di un ciclo. Seguendo questa logica, il tempo non si sviluppa lungo una linea orizzontale, come nella concezione occidentale, ma lungo una direttrice verticale in cui il passato e il futuro si intrecciano in un movimento ciclico continuo.

Las capas de la historia, para los fines precisos de conocer futuros por registro de pasados, podían superponerse perfeccionando una imagen que en cada vuelta el hombre perspicaz y ordenado podía ir delimitando en sus contornos vagos. Originalmente, pues, la historia no era ni la del pasado ni la del futuro: era el descubrimiento de un círculo, descubrimiento perfectible, que tanto podía servir para explicar lo que había sucedido como lo que era y sería. (López Austin 1989: 97)

A questo proposito, per le cosmogonie amerindiane, e in particolare per le culture azteche, la fine di ogni era corrispondeva con un momento critico che univa il passato con il futuro e veniva celebrato con vari riti generativi:

Celebraban los nahuas un rito que se llamaba *tóxiuh molpilía* —"se atan nuestros años" —o *xiuhtzitziquilo* —"son asidos los años"—, en el momento preciso en que terminaba un siglo de 52 años y se esperaba que se uniese al siguiente. Ese instante crítico era muy temido, porque era la fecha en que fenecería todo el género humano. (López Austin 1989: 99)

Il passaggio rituale da un ciclo di 52 anni a quello successivo era considerato un momento critico, poiché si riteneva che il collegamento tra due secoli potesse segnare la fine del mondo. Il raggiungimento di una determinata fase nel conteggio del tempo richiedeva una celebrazione rituale – la cessazione di tutti i fuochi – che simboleggiava la chiusura di un ciclo, mentre il rito stesso ristabiliva un legame con il tempo originario. (López Austin 1989).

Questa prospettiva permette di comprendere come i concetti di apocalisse e catastrofe siano profondamente radicati nell’immaginario ispano-americano, non come una “fine del mondo” intesa come cessazione definitiva del tempo, ma piuttosto come un processo di rinnovamento e di ricreazione del passato in direzione di un futuro alternativo: «Contemporary apocalyptic narratives are often re-creations of the past, and that part of ourselves already present in the past, as well as projections of alternative futures» (Zamora 1989: 22).

1.3.2 Ridere alla fine del mondo

Nel contesto ispano-americano, il discorso apocalittico si sviluppa attraverso una logica apparentemente contraddittoria. A partire dallo scontro con la cristianità e le concezioni apocalittiche del “vecchio mondo”, l’allegoria apocalittica amerindiana inizia a mettere in discussione le rappresentazioni europee dominanti, adottando una testualità ironica, satirica e spesso festiva. In altre parole, la narrativa latino-americana rielabora la retorica della distruzione, trasformandola ironicamente in uno spazio di ricostruzione simbolica.

Questa combinazione di tragico e festivo è una caratteristica ricorrente nelle narrazioni catastrofiche ispano-americane e sarà particolarmente evidente nell’analisi del romanzo *La destrucción de todas las cosas* del messicano Hugo Hiriart (1992). Come osserva An Van Hecke (2010), citando il lavoro cronachistico di Carlos Monsiváis, i popoli messicani non solo sono sopravvissuti all’apocalisse, ma vivono la propria esistenza – e persino la morte – come una festa.

Los mexicanos ya sobrevivieron el desastre de la sobrepoblación. No se trata de unos pocos individuos quienes sobrevivieron el apocalipsis, sino de toda la población, la masa entera. Ya están más allá del apocalipsis, ya están en el otro lado. De todo esto, se puede deducir que, según los mexicanos, – y la realidad lo confirma – es posible vivir en una ciudad postapocalíptica. (Van Hecke 2010: 387)

Il significato che Monsiváis attribuisce al termine *post-apocalisse* si discosta significativamente dall'interpretazione proposta da teorici come James Berger menzionato nei paragrafi precedenti. In questo caso, il prefisso *post-* non va inteso in senso temporale, ma concettuale. Per Monsiváis, infatti, la *post-apocalisse* in Messico non implica una condizione successiva alla catastrofe, bensì un rifiuto dell'apocalisse stessa, espresso attraverso un ottimismo radicale che considera il disastro come qualcosa di già superato.

La cultura post-apocalittica è il tema centrale dell'inquietante cronaca *Los rituales del caos* (1995), in cui Monsiváis, con il suo pungente umorismo satirico, descrive il caos urbano di Città del Messico in un contesto demografico sempre più critico. Attraverso una narrazione frammentata e ricca di *flashback*, l'autore restituisce un ritratto vivido della grande metropoli, evidenziando l'attitudine festiva della popolazione, che vive nella convinzione che il peggio sia ormai alle spalle.

¿Qué es una mentalidad apocalíptica? Hasta donde veo, lo antagónico a lo que se observa en la Ciudad de México. Allí, en medio de cifras pavorosas que cada quien inventa (y que suelen quedarse cortas), muy pocos se van porque, sociedad laica a simple vista, muy pocos toman en serio las predicciones del fin del mundo, de este mundo. (Monsiváis 1995: 18)

Monsiváis (1995) continua la sua critica citando anche esempi letterari, cardine nella cultura messicana, in cui è persistente questo atteggiamento ottimista nei confronti della crisi.

En el fondo, si la catástrofe es muy cierta, el catastrofismo es la fiesta de los incrédulos, donde se funden la irresponsabilidad, la resignación y la esperanza, y en donde —doctrina no tan secreta de la Ciudad de México—, cunden las sensaciones del fin del mundo, con las aglomeraciones que son el infierno de lo contiguo, y la apoteosis de las turbas que consumen el aire y el agua, y que de tan numerosas parecen flotar sobre la tierra. Y a esta confianza la complementan la resignación, el cinismo y la paciencia. A la ciudad con signo apocalíptico la habitan quienes, a través de su conducta sedentaria, se manifiestan como optimistas radicales. (Monsiváis 1995: 22)

Questa attitudine a non percepire una situazione catastrofica come una drammatica “fine di tutto” appartiene a un immaginario condiviso che rimanda, come già sottolineato, alla tradizione precoloniale.

1.3.3 Considerazioni attuali sulle catastrofi latino-americane

Nel XX secolo, l'immaginario della catastrofe subisce un'evoluzione significativa, caratterizzata da una crescente radicalizzazione della consapevolezza di un'apocalisse

possibile. Questa trasformazione è il risultato di una serie di esperienze traumatiche che hanno profondamente segnato la storia contemporanea: dalle due guerre mondiali alla bomba atomica, dalle derive totalitarie ai disastri nucleari, fino ai più recenti attacchi terroristici e ai conflitti di supremazia. Questi eventi hanno contribuito a mettere in crisi la fiducia nel progresso e a ridefinire il concetto stesso di umanità.

Para reaccionar adecuadamente a las amenazas que ensombrecen el porvenir de la humanidad, la primera necesidad sería pues la de la *creencia* en la realidad del peligro. Esta no estriba en el saber sino en una compleja red de representaciones mentales con la carga emocional y afectiva asociada, especialmente, dice Dupuy, las que están relacionadas con la problemática del fin y del mal. ¿No nos topáramos aquí con una evocación del imaginario apocalíptico? De hecho, la psicología cognitiva nos enseña que nuestra acción es menos regida por nuestro saber que por nuestras convicciones, menos por nuestros conocimientos que por nuestras creencias. ¿Qué necesita la creencia para construirse? (Fabry 2012: 3)

Secondo Fabry (2012), per rafforzare una consapevolezza sulla realtà del pericolo che minaccia l'umanità è necessario un insieme di elementi fattuali dotati di un forte valore simbolico. In altre parole, è fondamentale la presenza di narrazioni capaci di coinvolgere affettività e immaginazione, intrecciando livelli di coscienza e inconscio. La mediazione della forma artistica diventa, dunque, essenziale per inscrivere le conoscenze nella storia, trasformandole in rappresentazioni di azioni collettive. Di conseguenza, il compito della critica letteraria è quello di analizzare il rapporto tra la forma artistica e le inquietudini del proprio tempo.

Volver a los mitos fundacionales para reflexionar sobre sucesos de impactante actualidad es un recurso bien conocido. Esa capacidad de ser reinterpretado en un nuevo contexto histórico da al relato mítico su vigencia duradera; en esta larga historia de recreaciones se va perfilando la riqueza de su semántica. (Fabry, Logie, Decock 2010: 15–16)

Il fenomeno di recupero delle narrazioni mitiche e finzionali per riflettere sui disastri reali del presente si manifesta in modo particolarmente evidente nella produzione simbolica latino-americana successiva alle dittature militari degli anni '70 e '80. In questo periodo, si assiste a una radicalizzazione della dimensione post-apocalittica e post-catastrofica in numerose narrazioni, soprattutto nel Cono Sud, non solo a livello tematico, ma anche sul piano enunciativo, narrativo e linguistico. In altre parole, la logica catastrofica del sistema entra a far parte dell'apparato concettuale di molti autori ispano-americani, tra cui Roberto Bolaño, Fernando Vallejo, Carlos Monsiváis, Juan Villoro e Jorge Volpi (Fabry, Logie, Decock 2010). Come avviene per i grandi racconti mitici, anche le narrazioni

apocalittiche tendono a riemergere nei periodi di crisi sociale e culturale, fungendo da strumenti di interpretazione e rielaborazione del disordine.

A nuestro modo de ver, el imaginario apocalíptico está presente en tantos textos de la ficción hispano-americana posterior a 1970 porque esta tradición parece ser la única que hace justicia a la violencia de la América Latina dictatorial y posdictatorial sin que en ella se renuncie por completo a la plasmación del porvenir concebido en ese Nuevo Mundo más que en ningún otro lugar como escenario de lo novedoso. (Fabry, Logie, Decock 2010: 169)

Nella finzione post-dittatoriale ispano-americana emergono frequentemente elementi della struttura apocalittica, conferendo ai testi una notevole complessità e drammaticità. Oltre agli eventi traumatici legati alle dittature una serie di altri eventi successivi e consequenziali ha continuato a colpire il territorio latino-americano, influenzando le sue produzioni artistiche.

A partire dalla fine degli anni '80, numerose compagnie latino-americane, soprattutto in Messico, sono state vendute a investitori nazionali e internazionali, aprendo così le porte al capitale straniero e dando inizio alla globalizzazione. Con "globalizzazione" intendo il flusso di capitale, merci, comunicazioni e immaginari a livello globale, un fenomeno che ha avuto inevitabili ripercussioni nelle dinamiche tra locale, nazionale e globale (López-Lozano 2008).

Con l'avanzamento tecnologico, le multinazionali hanno acquisito la capacità di reperire manodopera e infrastrutture a livello mondiale. Ciò ha comportato una riorganizzazione delle economie, che non producono più beni nel proprio paese d'origine, ma concentrano la produzione in luoghi con costi di manodopera inferiori e mercati di scambio aperti. L'apertura di industrie e fabbriche in vari paesi dell'America Latina, in particolare nella zona settentrionale al confine con gli Stati Uniti, ha creato nuovi posti di lavoro nella produzione di beni industriali. Per molti paesi in via di sviluppo, con abbondanza di popolazione e risorse naturali, questa situazione è stata vista come un'opportunità per attirare capitale e investimenti industriali (López-Lozano 2008).

Un anno cruciale in questo contesto delle relazioni internazionali è stato il 1992, cinquecentesimo anniversario della conquista europea, quando Messico, Stati Uniti e Canada hanno firmato il North American Free Trade Agreement (NAFTA). Questo trattato, entrato in vigore il 1° gennaio 1994, ha segnato l'inizio del libero scambio tra

questi paesi. È significativo che questa data coincida anche con l'inizio della ribellione zapatista in Chiapas, una chiara manifestazione di dissenso nei confronti dell'accordo, soprattutto per l'impatto negativo che avrebbe avuto sulle popolazioni indigene (López-Lozano 2008).

With the signing of NAFTA, Mexico's political and economic elite thus enter by decree into modernity, magically bypassing prior stages of development. As Monsiváis further elaborates, the potential effects of the treaty were interpreted differently depending on the observer's perspective: by supporters it was interpreted as utopian, as the solution to past problems; and by detractors as dystopian, that is a loss of Mexico's sovereignty over resources and territory, and as a deferral of programs of social development. (López-Lozano 2008: 37)

Le politiche neoliberali che hanno segnato gran parte dell'economia messicana nel XX secolo si sono manifestate con altrettanta violenza in numerosi altri paesi dell'America Latina. È sufficiente considerare la collaborazione degli Stati Uniti nei colpi di stato e nelle derive totalitarie in Cile e Argentina, o nel Nicaragua sotto il regime di Anastasio Somoza Debayle, fino ad arrivare alle sanzioni economiche imposte dagli Stati Uniti, come quelle dirette contro Cuba e Venezuela.

Questo breve excursus storico non ha l'ambizione di essere esaustivo, ma serve a illustrare la persistente tensione politica tra l'America Latina e gli Stati Uniti, con il loro flusso di capitale e il monopolio dei mercati, nonché l'implicito imperialismo che si cela dietro il discorso di libertà democratica statunitense. Comprendere questa tensione e l'immaginario che ne scaturisce significa entrare in contatto con le diverse dimensioni della narrazione distopica ispano-americana.

In altre parole, dato che le ecodistopie, che analizzerò in seguito, esprimono il desiderio di un mondo alternativo alle logiche imperialiste e capitaliste, rielaborando la crisi contemporanea, è fondamentale affrontare i complessi problemi che coinvolgono attualmente le popolazioni ispano-americane e, più in generale, gran parte delle popolazioni a livello globale.

Ahora que la crisis de la idea del fin como proceso del recomienzo se ha generalizado, ¿aún es posible figurarse el camino hacia el porvenir como posibilidad de superación de lo agotado, como vitalidad frente a lo banal de la sociedad de consumo, como regeneración, o antes bien queda el anhelo de orden anulado por las nociones de azar y de caos, de entropía irreversible y de destino imprevisible? (Fabry, Logie, Decock 2010: 18)

G. Fabry, I. Logie e P. Decock si interrogano sulla possibilità di trovare, nelle narrazioni che cercano di rappresentare la realtà caotica e drammatica della nostra contemporaneità, una via alternativa che superi le logiche capitalistiche e la società di consumo. Il contesto attuale non sembra orientarsi in questa direzione, e l'America Latina appare ancora intrappolata nelle dinamiche imperialiste statunitensi. È sufficiente pensare alle recenti elezioni di Javier Milei in Argentina o alle politiche dell'attuale presidente salvadoregno Nayib Bukele.

A livello ambientale, la situazione è ancora più critica, soprattutto per le comunità indigene, ancora numerose in molte regioni dell'America Latina. Spesso, infatti, sotto la giustificazione di azioni per la sicurezza nazionale, interi territori vengono espropriati, con il supporto dello Stato, per soddisfare politiche estrattive o per la costruzione di fabbriche e centri commerciali di proprietà di privati o investitori stranieri. Questo tragico problema, che ha ancora una scarsa risonanza a livello globale, rischia di causare danni sociali e ambientali irreparabili, nonché repressione politica e dominio da parte di imprese private. Tale situazione ha dato origine, soprattutto nei primi decenni degli anni 2000, a numerose associazioni anti-estrattive che si opponevano a progetti che minacciavano il territorio indigeno e l'integrità dell'ecosistema (Thea Riofrancos 2020). Oggi, questi movimenti sono costretti a fronteggiare una crescente repressione e violenza, soprattutto da parte degli apparati statali.

In the heat of political struggle, social movement activists craft critiques of extraction and enact processes of resistance. I call these *resource radicalisms*, and show how they shape the strategies, identities, and interests of state and movement actors alike. The concept of resource radicalism brings into relief how intellectual production is intertwined with political mobilization. From rallying cries to animated debates to everyday reflection, activists analyze the prevailing order and articulate visions of a world otherwise. (Riofrancos 2020: 3)

Il danno causato dalle politiche estrattive in America Latina è sempre più evidente. Come vedremo più avanti, le narrazioni ecodistopiche ispano-americane contemporanee si inseriscono in questo discorso, riflettendo sulle possibili derive future.

Un esempio delle catastrofi ecologiche che colpiscono l'America Latina con crescente frequenza è il recente allarme siccità che sta affrontando il Messico. Secondo i dati più recenti forniti dalla Conagua, nel giugno del 2023 le precipitazioni a livello nazionale

sono state inferiori del 61% rispetto alla media registrata nello stesso mese dal 1991 al 2020¹.

Se estima que por cada grado de calentamiento global, aproximadamente un 7% de la población mundial estará expuesta a una disminución de al menos 20% de los recursos hídricos renovables, de acuerdo con el Informe de políticas de ONU-AGUA sobre el Cambio Climático y el Agua de la organización Un Water. De acuerdo con el Servicio Meteorológico Nacional (SMN), 83,9% del territorio nacional sufre sequías intensificadas desde marzo por la disminución en el porcentaje de lluvias. Además, varios Estados del país han registrado temperaturas superiores a los 40 grados, principalmente en las regiones normalmente húmedas de Campeche, Chiapas, Michoacán, Quintana Roo, Veracruz y Yucatán. (Soto 2021)

La situazione estrema ha avuto un impatto significativo sulle principali dighe del Paese, che, nonostante essere in pieno periodo di piogge, si trovano a una media del 44,6% della loro capacità. La scarsità d'acqua aggrava numerosi problemi che colpiscono direttamente la popolazione. La zona metropolitana della Valle del Messico si trova, negli ultimi anni, ad affrontare uno stress idrico di grave preoccupazione, anche a causa dell'aumento demografico e della crescente industrializzazione. Nel 2020, il Messico è stato il paese leader nel consumo di acqua in bottiglia, il che ha comportato un doppio problema: non solo un onere per le finanze delle famiglie messicane, ma anche una grave questione ambientale legata all'inquinamento da plastica derivante dall'eccessivo consumo di bottiglie.

Nel suo saggio *Aquí América latina. Una especulación* (2010), Josefina Ludmer si avvicina alle problematiche attuali, come la crisi ambientale e la nuova configurazione del capitalismo, interpretandole come un'opportunità di speculazione: ossia, dare una sintassi alle idee altrui e formulare un "qui e ora" attraverso il loro utilizzo.

La ficción especulativa (un género moderno global, y en este momento latinoamericano, que hoy parece ser más *fantasy* que ciencia ficción) inventa un universo diferente del conocido y lo funda desde cero. También propone otro modo de conocimiento. No pretende ser verdadera ni falsa; se mueve en el como si, el imaginemos y el supongamos: en la concepción de una pura posibilidad. La especulación es utópica y despropiadora porque no solo concibe otro mundo y otro modo de conocimiento, sino que lo postula sin dinero ni propiedad. (Ludmer 2010: 10)

¹ Comisión Nacional del Agua Coordinación General del Servicio Meteorológico Nacional, *Reporte del clima en México*, consultato il 24 maggio 2024, URL: <https://smn.conagua.gob.mx/tools/DATA/Climatolog%C3%ADa/Diagn%C3%B3stico%20Atmosf%C3%A9rico/Reporte%20del%20Clima%20en%20M%C3%A9xico/RC-Junio23.pdf>.

Secondo Ludmer (2010), la letteratura rappresenta uno degli elementi fondanti dell'immaginazione pubblica e, di conseguenza, possiede un proprio regime di realtà, la *realidadficción*. In questo contesto, il senso della speculazione è la ricerca di parole, forme e modi per rappresentare il reale: «¡El fin secreto, la ganancia y el beneficio perseguidos por la especulación es dar la vuelta al mundo!» (Ludmer 2010: 12). In questa tesi il mio compito sarà, pertanto, quello di presentare, attraverso l'analisi dei testi, altre modalità di concepire la realtà, senza perdere di vista quella in cui siamo immersi. La letteratura, infatti, offre l'opportunità di entrare in contatto con approcci alternativi nei confronti dell'ecosistema, contribuendo così a contrastare le catastrofi generate dalle logiche capitalistiche e neoliberali.

¿Cómo especular desde “aquí, América latina”? ¿Qué palabras y formas usar para pensar o imaginar el nuevo mundo? El punto de partida podría ser una palabra que sirva para todo, que nos afecte a todos y que atraviese todas las diferencias y divisiones nacionales, de clase, de raza, de sexo. Una palabra-idea que sea a la vez abstracta y concreta, individual y pública, subjetiva y social, epistemológica y afectiva. Por ejemplo, el tiempo. (Ludmer 2010: 17)

Ludmer (2010) considera il tempo come un universo simbolico in cui si intrecciano la dimensione sociale e quella individuale. Riflettere sul tempo e sulle culture che lo abitano significa farlo in relazione alla loro storicità. Poiché ogni collettività è legata a una specifica esperienza del tempo, non è possibile pensare a un universo alternativo senza una trasformazione di questa esperienza. In altre parole, nuove esperienze storiche danno vita a un nuovo mondo (Ludmer 2010). In questo contesto, la letteratura ecodistopica ispano-americana si offre come strumento per pensare al futuro e al passato, alla fine del tempo e alla sua nuova origine, proponendo una visione alternativa rispetto a quella tradizionale europea e occidentale. Si tratta di uno sguardo diverso nei confronti dell'ambiente, del ruolo della tecnologia, delle dinamiche di potere e anche della percezione di sé come parte di una collettività articolata.

Ludmer (2010) introduce il concetto di “tempo zero”, descrivendo una nuova esperienza storica globale in cui Internet ha annullato le differenze temporali e spaziali, favorendo una simultaneità che, pur essendo cruciale per i mercati finanziari, genera fusioni e divisioni. Da un lato, le frontiere diventano sempre più permeabili, mescolando concetti come tempo privato e pubblico, presente e futuro, realtà e finzione. Dall'altro, la società si frammenta, accelerando il suo movimento a un ritmo sempre più elevato, con conseguenti gravi divisioni sociali.

El tiempo cero, ese producto tecnológico, incluye experiencias instantáneas como el estallido, el accidente y el atentado: todos puntos sin tiempo o que cortan el tiempo. Y que son hoy universalmente buscados, tanto por los terroristas como por los artistas y los activistas contemporáneos. El tiempo cero no solo implica una nueva experiencia histórica sino también otra división del poder y por lo tanto podría ser crucial para nuestro destino latinoamericano, definido por el tiempo según una historia del capitalismo. (Ludmer 2010: 19)

Il discorso finora sviluppato su tempo, territorio, catastrofe e utopismo come metodo per cercare alternative non può prescindere da una riflessione sul rapporto tra neoliberismo e migrazione, sul flusso incontrollato delle merci e sull'innalzamento delle frontiere per gli esseri umani. La storia del capitalismo in America Latina, e del suo impatto nell'influenzare l'immaginario della catastrofe come sfruttamento delle risorse naturali (umane e non umane), risale fin dalla creazione mitica di El Dorado ed è, in effetti, una storia di sfruttamento dell'impulso utopico. Le politiche neoliberali statunitensi, fin dai primi anni '60, hanno fatto leva sulle abbondanti risorse naturali e demografiche dell'America Latina, soddisfacendo i bisogni degli individui e garantendo il loro soddisfacimento.

Per comprendere meglio questa dinamica, iniziamo con qualche dato: i migranti latino-americani nel mondo sono circa 30 milioni di cui 15 provengono dall'America centrale (Malloy, Orozco 2012). Allo stesso tempo, gli Stati Uniti hanno “accolto” \$362.8 miliardi di beni nel 2022 dal Messico². Tutto questo, a partire dal trattato NAFTA, a cui abbiamo accennato precedentemente. Tuttavia, nonostante la crescente liberalizzazione del traffico delle merci, nel corso del tempo è stato sempre più urgente, per le politiche statunitensi, “proteggere” il territorio e i confini nazionali dall'arrivo di migranti latino-americani.

Non è sempre stato così. Analizzando la storia politica del fenomeno, vediamo che nei primi decenni del XX secolo, con la rivoluzione messicana, ci fu un aumento significativo del flusso migratorio verso gli Stati Uniti, incentivato dal presidente Woodrow Wilson, che considerava questa migrazione come un'opportunità per rafforzare la manodopera. Successivamente, durante la Seconda Guerra Mondiale, molti latino-americani vennero arruolati nell'esercito statunitense e inviati a combattere in Vietnam. Negli anni '60, la capitalizzazione dell'agricoltura provocò la perdita di posti di lavoro per una parte

² Office of the United States Trade Representative, Executive Office of the President, *U.S.–Mexico Trade Facts*, consultato il 23 maggio 2024, URL: <https://ustr.gov/countries–regions/americas/mexico>.

consistente della popolazione, spingendo gli Stati Uniti a lanciare una campagna per l'assunzione di migliaia di lavoratori latino-americani, attraverso il Mexican Farm Labor Program, noto anche come Programa Bracero³. Presentato come un'opportunità di lavoro negli Stati Uniti, questo programma si rivelò in realtà un ulteriore esempio di sfruttamento, con violazioni dei diritti umani, salari bassi, alloggi inadeguati e un rafforzamento dei meccanismi discriminatori. Nonostante ciò, prima degli anni '70, quasi il 90% dei latino-americani riusciva a entrare legalmente negli Stati Uniti (Massey 1987).

A partire dagli anni '70, l'accesso alla frontiera tra Messico e Stati Uniti venne progressivamente limitato dalla Border Patrol, l'agenzia federale statunitense incaricata di bloccare l'ingresso dei migranti irregolari. Negli anni '80, furono introdotte tecniche avanzate per individuare i migranti alla frontiera, tra cui raggi infrarossi, sensori sismici e sistemi computerizzati⁴. Le prime barriere fisiche vengono erette intorno agli anni '90 e la prima (lunga 14 miglia) fu un progetto della USBP che apparteneva alla strategia protezionista statunitense chiamata: *Prevention Through Deterrence* (Garcia, Haddal, Yule 2009). Nel 1993 l'operazione *Hold the Line* a El Paso fu una chiara dimostrazione di forza nei confronti dei migranti, e nel 1994, l'operazione *Gatekeeper* diminuì le entrate a San Diego del 75%⁵. Nello stesso anno, entra in vigore l'accordo trilaterale del NAFTA che vede tra gli obiettivi esplicitati quello di eliminare qualsiasi tipo di barriera commerciale, facilitare il passaggio alla frontiera di beni e servizi nei territori delle tre parti e incrementare gli investimenti.

Il NAFTA è stato l'inizio del nuovo imperialismo delle multinazionali statunitensi. La maggiore produttività dell'economia statunitense incrementò le importazioni da parte del Messico che, a prezzi più bassi, poteva importare prodotti che in Messico avevano un prezzo superiore. Questo portò ad una profonda crisi nel mercato lavorativo e nell'agricoltura. Il PIL messicano subì un tracollo impressionante, basti pensare che 2.7 miliardi l'anno di mais⁶ (un prodotto tipico dell'agricoltura del Messico) vengono importati dagli Stati Uniti. La crisi post-NAFTA causò una svalutazione del peso

³ About The Bracero Program, pubblicato in *Bracero History Archive*, consultato il 23 maggio 2024, URL: <http://braceroarchive.org/about>.

⁴ U.S. Customs and Border Protection, 'Border Patrol History', pubblicato in: *Official website of the Department of Homeland Security*, consultato il 23 maggio 2024, URL: <https://www.cbp.gov/border-security/along-us-borders/history>.

⁵ Ibidem

⁶ Office of the United States Trade Representative, Executive Office of the President, *U.S.-Mexico Trade Facts*, consultato il 23 maggio 2024, URL: <https://ustr.gov/countries-regions/americas/mexico>.

messicano e una crisi bancaria dovuta alle pressioni del Fondo Monetario Internazionale e della Banca Mondiale (Malloy, Orozco 2012). Nonostante ciò, la disponibilità di manodopera a basso costo rimase essenziale per gli Stati Uniti, i quali si avvalsero dell'immigrazione illegale per aumentare la produttività, alimentando disuguaglianze sociali ed economiche.

Negli Stati Uniti, circa il 90% della popolazione tra i 18 e i 22 anni frequenta l'università⁷; mentre in America Latina, e in particolare in Messico, solo il 35% raggiunge un livello di istruzione avanzato⁸. Questo evidenzia una disparità significativa nelle opportunità lavorative e di accesso a salari più alti. A livello sociale, questa differenza crea una carenza di lavoratori per occupare posti che non richiedono un alto livello di istruzione. I migranti, che generalmente hanno un livello di istruzione inferiore rispetto alla media degli statunitensi, occupano questi spazi, riempiendo i cosiddetti “ddd jobs” (sporchi, pericolosi e umilianti).

In sintesi, l'economia capitalista statunitense si alimenta grazie alla manodopera migrante, perpetuando lo sfruttamento dei territori latino-americani da un punto di vista umano e ambientale, mentre continua a promuovere il “sogno americano”. Il contesto sociale ed economico della migrazione latino-americana verso gli Stati Uniti aiuta a comprendere la permeabilità dell'immaginario capitalista statunitense e i suoi risvolti.

In un contesto critico dal punto di vista ambientale e sociale, le reazioni della popolazione sono molteplici: alcuni emigrano per migliorare il proprio benessere e quello della propria famiglia, altri per studio, lavoro, cultura. Tutti questi motivi sono validi e rispecchiano un utopismo intrinseco nell'essere umano. Non è un caso che, in molte ecodistopie ispano-americane, il tema del nomadismo, del viaggio e della migrazione sia centrale. Tuttavia, è importante riconoscere che alcuni di questi movimenti sono alimentati da bisogni indotti dalla struttura di potere capitalista. Pertanto, è necessario concentrarsi sulla creazione di immaginari alternativi che siano veramente ecosostenibili e lontani dalle logiche di mercato neoliberali.

⁷ UNESCO Institute for Statistics, 'United States of America. Participation in education', pubblicato in *UNESCO Institute of Statistics*, consultato il 17 gennaio 2019, URL: <http://uis.unesco.org/en/country/us>.

⁸ UNESCO Institute for Statistics, 'Mexico. Participation in education', pubblicato in *UNESCO Institute for Statistics*, consultato il 17 gennaio 2019, URL: <http://uis.unesco.org/en/country/mx>.

Nel prossimo capitolo, esplorerò le diverse modalità con cui l'umanità, in connessione con la natura, può immaginare e costruire nuovi orizzonti per il futuro, superando le limitazioni imposte dal sistema capitalistico e dalla visione antropocentrica che dominano il pensiero contemporaneo. La riflessione si articola su diverse dimensioni: innanzitutto, il concetto di *umano* viene riconsiderato come forza geologica sfidando le separazioni tradizionali tra umano e ambiente. I sottocapitoli successivi affrontano, rispettivamente, la transizione dal concetto di Antropocene a quello di Capitalocene, l'urgenza di "osare il futuro" come uscita dall'egemonia del capitale, e l'ecoocreatività come una pratica che promuove la condivisione e il rinnovamento. Nella sezione successiva, si esaminano le riflessioni sull'ecocritica, con particolare attenzione alla bio-ecocritica e alla politica dello scarto in America Latina, un ambito in cui l'ecologia acquisisce una rilevanza politica e sociale urgente. Infine, l'ultimo blocco del capitolo propone un ripensamento delle relazioni tra specie, guardando alle possibilità epistemologiche e ontologiche che emergono dalle società amerindiane. Con l'analisi della nozione di *multiverso relazionale*, si apre un percorso di pensiero che sfida la visione tradizionale dell'umano, proponendo nuove modalità di esistenza e relazione con il mondo.

Capitolo 2. Costruire e coltivare immaginari alternativi comunitari

2.1 L'umano come forza geologica: la consustanzialità della storia umana e naturale

*Empero, si alguna impresión
caracteriza nuestro presente,
esta es la de una sustancial escasez
de opciones vitales.*
Betina Keizman

Dall'analisi del capitolo precedente, non risulta allarmistico affermare che il nostro presente stia vivendo un profondo stato di collasso. Umani e non umani abitano un mondo in rovina, una condizione che si riflette sempre più chiaramente nelle narrazioni globali contemporanee. Questa consapevolezza, unita a una presa di responsabilità per aver innescato una catastrofe ambientale, ha portato il premio Nobel per la chimica Paul J. Crutzen (2002) a introdurre, sulla rivista *Nature*, il termine *Antropocene* per definire la nuova era geologica in cui viviamo⁹.

Il concetto di Antropocene ha assunto un ruolo centrale nel dibattito critico contemporaneo, venendo ripreso e adattato da studiosi appartenenti a discipline diverse, dalle scienze ambientali alla filosofia, fino alla critica letteraria. Parlare di Antropocene significa confrontarsi con una condizione storica e ontologica che risulta al tempo stesso complessa e destabilizzante.

Come osserva Dipesh Chakrabarty (2009), vivere nell'Antropocene espone gli individui a un senso profondo di disorientamento emotivo: è come se l'essere umano si trovasse in uno stato di "caduta" continua o percepisce la propria esistenza come "sproporzionata" rispetto alla scala delle forze geologiche e climatiche che governano il pianeta.

Al centro della riflessione di Chakrabarty vi è il concetto di scala, in particolare la tensione fra il "globale" – che rimanda alla storia umana, alle reti economiche, politiche e culturali che caratterizzano la modernità – e il livello "planetario", che riguarda invece

⁹ È interessante notare che la prima menzione pubblica di questa espressione risale al 2000, durante una conferenza tenutasi a Cuernavaca, in America Latina, nei pressi di Città del Messico.

i processi geologici e climatici della Terra. Lo scarto tra queste due dimensioni genera quella che Chakrabarty definisce una sorta di attrito scalare (*scalar friction*), un conflitto percettivo e teorico che obbliga a ripensare le categorie tradizionali della storia. Questo attrito produce un duplice effetto: da un lato, costringe a intrecciare la storia umana con la storia naturale del pianeta, rendendo impossibile trattarle come sfere separate; dall'altro, impone un allargamento della nozione di "umano", che non può più essere considerato solo come soggetto storico e culturale, ma deve essere riconosciuto anche come specie biologica inserita in un contesto geologico più ampio.

Anche Bruno Latour (2020) riflette sul concetto di Antropocene e sottolinea che il termine è strettamente connesso alla nozione di Gaia, con implicazioni che esigono una nuova consapevolezza ecologica e politica. Per Latour (2020), Gaia non è né un oggetto passivo né una divinità mitologica, bensì un concetto complesso che evidenzia l'interconnessione tra gli esseri viventi e i processi geofisici del pianeta. Riprendendo e rielaborando l'ipotesi di Gaia formulata da James Lovelock, secondo cui la Terra si comporta come un sistema autoregolante, Latour la interpreta in chiave filosofica e politica. Nel suo saggio *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (2020), Latour spiega che Gaia non rappresenta un organismo stabile e armonico, ma una realtà dinamica, instabile e costantemente soggetta alle trasformazioni causate dalle attività umane e dalle interazioni ecosistemiche.

Questa prospettiva implica la necessità di superare le tradizionali dicotomie tra natura e cultura o tra soggetto e oggetto. Latour invita, infatti, a ripensare il nostro rapporto con il pianeta, riconoscendo la responsabilità collettiva di preservare e coabitare la Terra in modo sostenibile. Gaia, in questa visione, non è una vittima passiva dell'azione umana, ma un'entità agenziale che reagisce e agisce, generando nuovi rischi e sfide.

Nell'Antropocene, dunque, Gaia si configura come una presenza viva e imprevedibile, che non può essere governata attraverso strumenti tecnologici o politiche tradizionali. Affrontare questa realtà richiede un cambiamento radicale nel nostro modo di pensare e agire, nonché l'assunzione di una consapevolezza ecologica fondata sulla co-dipendenza di tutti i viventi, umani e non umani, in un sistema globale interconnesso e inscindibile.

Ciò che fa dell'Antropocene un eccellente marcatore, un "chiodo d'oro" chiaramente riconoscibile ben al di là della frontiera della stratigrafia, è il fatto che il nome di questo

periodo geostorico può divenire il concetto filosofico, religioso, antropologico e, come vedremo ben presto, politico più pertinente per cominciare a voltare le spalle definitivamente alle nozioni di “moderno” e “modernità”.

Trovo allettante che questo ossimoro di geologia e umanità sia il prodotto delle riflessioni di geologi seri che, fino a poco fa, erano totalmente indifferenti ai pro e ai contro delle ricerche nelle scienze umane. (Latour 2020: 237)

Bruno Latour utilizza i concetti di Gaia e Antropocene per mettere in discussione le categorie moderne di soggetto e oggetto, invitando a ripensare l’etica e la politica in una prospettiva che non consideri più gli esseri umani come soggetti dominatori di una natura–oggetto, ma come parte integrante di una rete interdipendente di relazioni tra viventi. L’Antropocene, infatti, non si limita a sovrapporre la dimensione umana a quella naturale. Come afferma Latour: «Il format Natura/Cultura è così potente che ci si è affrettati a interpretare l’Antropocene come la semplice sovrapposizione – o persino la riconciliazione dialettica – della “natura” e dell’“umanità”, ciascuna presa in blocco.» (Latour 2020: 239).

Ciò su cui Latour ci invita a riflettere è la necessità di riconoscere le dinamiche di scambio reciproco che caratterizzano i rapporti di forza tra ciò che definiamo “umano” e ciò che riteniamo “naturale”. L’obiettivo è giungere a una «redistribuzione radicalmente nuova delle forme accordate agli umani, ai collettivi, ai non umani o alle divinità.» (Latour 2020: 241).

Questa riflessione si traduce in un’esortazione a riscoprire una consapevolezza che potrebbe apparire scontata, ma che si rivela oggi più urgente che mai: siamo parte dello stesso ambiente che la modernità ha tentato di teorizzare come esterno e contrapposto alla condizione umana.

Non c’è dubbio, l’ecologia fa dare di matto: è da qui che bisogna ripartire. Non con l’idea di trovare una cura, giusto per imparare a sopravvivere senza lasciarsi trascinare dalla negazione, dalla *hybris*, dalla depressione, dall’auspicio di una soluzione ragionevole o dalla fuga nel deserto. Non si guarisce dalla condizione di appartenenza al mondo. Ma, a forza di cure, si può guarire dalla convinzione che noi non gli apparteniamo, che l’essenziale risiede altrove, che quel che accade al mondo non ci riguarda. Sono finiti i tempi in cui potevamo sperare di “cavarcela”. Siamo davvero, come si suol dire, “in un tunnel”, salvo che “non ne vedremo la luce in fondo”. Su questi temi la speranza è cattiva consigliera, poiché non siamo in una crisi. Non possiamo dire: “Anche stavolta passerà”. Dovremo farci l’abitudine. È definitivo. (Latour 2020: 35–36)

Questo apparente disincentivo alla speranza, menzionato da Latour, potrebbe sembrare contraddittorio rispetto alla necessità, precedentemente discussa, di risvegliare un desiderio utopico nell'immaginario del futuro. Tuttavia, in questo passaggio, Latour chiarisce in modo efficace ciò che finora poteva apparire ambiguo: il complesso rapporto tra speranza e impulso utopico, tra desiderio e prassi. La speranza, così come la intende Latour, richiama a una condizione di stasi, a un'attesa passiva di una soluzione futura che si presume indipendente dall'azione collettiva. Questa attesa, però, non è necessariamente vana se riesce a tradursi in un'attività creativa e consapevole, orientata alla ricerca di alternative a un futuro percepito come minaccioso.

Di conseguenza, la speranza, anziché configurarsi come una forza paralizzante, può rivelarsi una "buona consigliera" capace di contrastare le logiche del progresso capitalista, che esige costante produttività e movimento. In questa prospettiva, la speranza non è un abbandono all'inattività, bensì una pratica di co-(sp)i(e)razione, un respiro condiviso che alimenta la possibilità di immaginare e costruire un futuro diverso.

2.1.1 Dall'Antropocene al Capitalocene

A questo punto, è opportuno introdurre un altro concetto strettamente legato a quello di Antropocene: il Capitalocene. Questo termine, coniato da Jason W. Moore nel 2013, nasce con l'intento di politicizzare la nozione di Antropocene, evidenziando il ruolo storico del capitalismo come sistema flessibile e pervasivo di subordinazione della natura, tanto umana quanto non umana.

Quello di Antropocene è diventato il concetto ambientalista più importante, ma anche più pericoloso, del nostro tempo [...] L'espressione che meglio cristallizza questo stato dell'arte è *cambiamento climatico antropogenico*. Naturalmente si tratta di una colossale falsificazione. Il cambiamento climatico non è il risultato dell'azione umana in astratto – L'*Anthropos* – bensì la conseguenza più evidenti di secoli di dominio del capitale. (Moore 2017: 29)

In questa prospettiva, Moore sottolinea l'importanza di adottare una visione storica nella critica del tempo presente, evitando di affrontarlo in modo astratto. Attribuire una rilevanza politica alla lotta per l'ambiente consente, infatti, di comprendere in maniera più approfondita le cause all'origine della crisi ecologica, al fine di individuare possibili percorsi alternativi e concreti per il futuro, oltre a scuotere la società da una paralizzante rassegnazione.

Moore, dunque, supera la dicotomia moderna che separa natura e cultura, ponendole in dialogo e mettendo in evidenza la capacità del capitalismo di insinuarsi nella complessa rete della vita. La flessibilità di questo sistema economico ha contribuito a occupare l'immaginario collettivo riguardante il futuro, presentando soluzioni elitarie come l'unica via di salvezza per l'umanità.

Colonizzare altri mondi per metterci al riparo da disastri di cui noi stessi siamo la causa è un tipico esempio di soluzionismo tecnologico: anziché cercare il modo per mitigare i danni prodotti dalla nostra civiltà, usiamo la tecnologia per scappare e ricominciare da capo (portandoci dietro, peraltro, la stessa tendenza a reiterare gli errori). (Paura 2022: 352)

Come osserva Francis Fukuyama: «The twentieth century, it is safe to say, has made all of us into deep historical pessimists.» (Fukuyama 2006 : 41). In altre parole, il Novecento è stato attraversato da un profondo pessimismo storico, che ha alimentato l'immaginario di future derive distopiche, influenzando significativamente la produzione narrativa del secolo scorso.

A questo punto, sorgono alcune domande: le narrazioni distopiche mantengono ancora oggi, nel XXI secolo, la loro capacità di incidere sulla realtà? Sono ancora in grado di stimolare il dibattito, il fermento intellettuale e il cambiamento? Per rispondere a questi interrogativi, farò nuovamente riferimento ad alcune riflessioni proposte da Fukuyama:

If the early twentieth century's major political innovation was the invention of the strong states of totalitarian Germany or Russia, then the past few decades have revealed a tremendous weakness at their core. And this weakness, so massive and unexpected, suggests that the pessimistic lessons about history that our century supposedly taught us need to be rethought from the beginning [...] The critical weakness that eventually toppled these strong states was in the last analysis a failure of legitimacy—that is, a crisis on the level of ideas. Legitimacy is not justice or right in an absolute sense; it is a relative concept that exists in people's subjective perceptions. All regimes capable of effective action must be based on some principle of legitimacy. (Fukuyama 2006: 58–63]

I totalitarismi del XX secolo hanno fallito, rivelando la propria fragilità di fronte all'affermazione di nuovi stati democratici liberali, percepiti come il “lieto fine” di una dolorosa stagione storica segnata da derive distopiche. Seguendo questa logica, sotto l'ala rassicurante della democrazia liberale, non vi sarebbe più alcun motivo per abbandonarsi al pessimismo. Le narrazioni distopiche ed ecodistopiche, in questo contesto, verrebbero relegate a semplici esercizi di inquietudine, capaci di sollecitare paure profonde ma prive di una reale spinta verso un cambiamento radicale.

Secondo questa prospettiva, dopo le tragedie totalitarie del Novecento, saremmo giunti al miglior sistema politico ed economico possibile, pur con inevitabili imperfezioni. Ma, riprendendo le parole del filosofo Gottfried Wilhelm von Leibniz, secondo cui il nostro è “il migliore dei mondi possibili”, sorge spontanea una domanda: migliore per chi?

These new, democratically elected leaders started from the premise that underdevelopment was not due to the inherent inequities of capitalism, but rather to the insufficient degree of capitalism that had been practiced in their countries in the past. Privatization and free trade have become the new watchwords in place of nationalization and import substitution. (Fukuyama 2006 [1992]: 115)

Le democrazie liberali hanno sostenuto il capitalismo e adottato un sistema economico liberale con la proposta di un progresso senza fine.

What is emerging victorious, in other words, is not so much liberal practice, as the liberal idea. That is to say, for a very large part of the world, there is now no ideology with pretensions to universality that is in a position to challenge liberal democracy, and no universal principle of legitimacy other than the sovereignty of the people. (Fukuyama 2006 [1992]: 121)

Questo è ciò che rende urgente la necessità di ripensare il futuro fuori dalle logiche del progresso capitalista e dalle logiche espansioniste e imperialiste.

È forse possibile che le arti e la letteratura del nostro tempo vengano un giorno ricordate non per la loro audacia, non per la loro difesa a spada tratta della libertà, bensì per la loro connivenza con la Grande Cecità? Si arriverà forse a sostenere che «l’atteggiamento di intransigente opposizione all’ordine costituito» oggi adottato dagli artisti e dagli scrittori sia stato, dal punto di vista dell’Antropocene, una forma di complicità? (Gosh 2017 [2016]: 254)

Amitav Ghosh propone il concetto di complicità come antidoto alla profonda cecità che permea l’arte e le narrazioni contemporanee, una cecità che contribuisce a costruire un immaginario collettivo il quale, celandosi dietro l’apparente promessa di libertà e uguaglianza, finisce per perpetuare le logiche del capitale.

2.1.2 “Osare il futuro” o come uscire dall’egemonia del capitale

A questo punto, è opportuno introdurre un concetto chiave del nostro tempo, ampiamente discusso dalla critica e rilevante ai fini del presente discorso portato avanti in questo capitolo: l’egemonia culturale. Tale teoria, sviluppata da Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere* (1929–1935), redatti durante la sua detenzione sotto il regime fascista,

descrive il processo attraverso cui una classe dominante mantiene il controllo sociale non solo attraverso la coercizione, ma soprattutto mediante il consenso. Quest'ultimo si ottiene attraverso la diffusione di una cultura e di una visione del mondo che legittimano il potere della classe dominante, facendole percepire come naturali e universalmente valide dalla maggioranza della popolazione.

Una delle caratteristiche del nostro tempo è che le visioni del futuro dominanti sono essenzialmente di due tipi: un ottimismo acritico nei confronti del progresso tecnologico, in cui la società del domani non è molto diversa dalla nostra, se non per il fatto di essere più tecnicamente avanzata, rapida, espansa (nello spazio fisico o in quello virtuale); oppure un pessimismo apocalittico, in cui le società del futuro sono pensate come inquietanti distopie. (Paura 2022: 175–176)

Pensare a questi tipi di futuri, presentati da R. Paura (2022), equivale a intraprendere o la strada avviata dai progetti transumanisti¹⁰ o arrendersi in virtù di un pessimismo che non vede viabili soluzioni alternative. Di questo si nutre la costruzione del consenso, su cui si fonda l'egemonia culturale, è un processo dinamico che si adatta alle tendenze del momento, siano esse ideologiche o materiali, attraverso una semplificazione della realtà.

In questo contesto, la frammentazione e la mancata convergenza delle lotte contro le strutture economiche e politiche di matrice liberale e capitalista derivano da una logica di appiattimento delle istanze di opposizione. Tale meccanismo impedisce l'emergere di un cambiamento radicale e sistemico, consolidando così lo status quo del potere dominante.

Le “eccezioni” di oggi (gli homeless, le minoranze ghettizzate, i disoccupati permanenti) sono il sintomo del sistema universale tardo-capitalista [...] La vera e propria utopia capitalista è che per mezzo delle misure adeguate [...] questa “eccezione” possa [...] essere abolita. E non è forse un atteggiamento utopistico analogo quello che opera nell'idea di una “coalizione arcobaleno”: nell'idea che, in un qualche utopico momento a venire, tutte le battaglie progressiste [...] si fonderanno in una comune “catena di equivalenze”? [...] La politica di sinistra delle “catene di equivalenze” tra la pluralità delle varie battaglie è strettamente legata all'abbandono dell'analisi del capitalismo come sistema economico globale – cioè, alla tacita accettazione delle relazioni economiche capitaliste e della politica liberal-democratica come indiscussa struttura della nostra vita sociale. (Žižek 2004 [1997]: 399–400)

¹⁰ Per transumanismo si intende un movimento che promuove l'uso delle tecnologie avanzate per migliorare le capacità fisiche, cognitive e psicologiche dell'essere umano, superando i limiti biologici attuali. Il suo obiettivo principale è quello di trasformare l'essere umano, rendendolo più “evoluto” o “potenziato”, al punto di poter superare condizioni come malattie, invecchiamento, sofferenza e, in ultima analisi, la morte. Tralasciando le implicazioni etiche di tale progetto e concentrando solo sui risvolti politici e sociali, non è difficile immaginare quanto queste soluzioni siano fondamentalmente escludenti, elitarie e rischiose per un naturale e sostenibile ciclo evolutivo.

Slavoj Žižek in questo lungo passo, tratto da *L'epidemia dell'immaginario* (2004), ci mette in guardia dal dematerializzare le lotte culturali slegandole dai processi socioeconomici entro i quali vengono attivate. Di questi temi, scrive approfonditamente anche Mimmo Cangiano nel suo ultimo saggio del 2024 *Guerre culturali e neoliberalismo*. Cangiano sostiene che una rilettura superficiale di Karl Marx, trasportato dall'ambito economico a quello culturale, ha portato ad associare il marxismo con il postmodernismo e a collocare entrambi sotto un unico ombrello filosofico definito come *social constructivism* o *radical constructivism*¹¹.

Ciò significa che un punto ideologico fondamentale del marxismo, quello secondo cui le costruzioni ideologiche correnti sono espressione di una fasulla universalità [...] viene ora associato all'idea che ogni costruzione teorico-ideologico-culturale sia parte di una prescrittiva "volontà di verità" tesa a normare il reale in senso universalistico [...] Quest'ultima è associata al bisogno definitorio e tassonomico di un *potere* [...] a cui ogni gruppo sociale, e persino ogni singolo individuo [...] può ribellarsi... (Cangiano 2024: 19)

Queste lotte spesso tese a difendere temi importanti e urgenti come la giustizia sociale, il razzismo e le questioni di genere rischiano di escludere dal loro centro di interesse la lotta politico-economica e quindi di perdere efficacia trasformativa su un piano materiale, quando il potere che intendono contrastare non viene associato al capitalismo. Inoltre, considerando che i rapporti di potere sono molteplici e spesso discontinui, è probabile che causino fratture rilevanti all'interno dello stesso schieramento politico (Cangiano 2024). Non si tratta di tornare indietro rispetto ai traguardi raggiunti e di escludere le rivendicazioni culturali in sé, bensì di materializzare queste lotte e di allontanarle dall'orizzonte liberale in cui spesso rischiano di manifestarsi. Ad ogni modo, come suggerisce Cangiano «è impossibile farlo senza la domanda di un modo di vivere che chiuda davvero con sfruttamento e oppressione (oltre che con la loro dialettica).» (Cangiano 2024: 171). Questa tesi di dottorato intende, infatti, investigare narrative che presentino nuovi modi di vivere che si affranchino dall'oppressione e dallo sfruttamento di soggetti umani e non-umani.

A questo punto, nel contesto di questa tesi di dottorato, una domanda sorge spontanea e la suggerisce Carla Benedetti (2021), offrendone anche una possibile risposta:

¹¹ Secondo queste teorie ogni atto creativo e conoscitivo è determinato da rapporti legati a potere e privilegio.

Dove falliscono la politica, l'economia, il diritto e altri saperi specializzati, può forse riuscire la parola poetica inseparata, il pensiero incarnato, l'arte? È possibile. A patto però che siano in grado di attingere a potenze oggi in gran parte dimenticate, e non si limitino a fare dell'emergenza ambientale un semplice contenuto o tema, lasciando inalterati gli schemi concettuali dominanti e le strutture più profonde. (Benedetti 2021: 18)

La letteratura ha il potenziale di alimentare il nostro immaginario sul futuro, offrendo visioni alternative al mondo attuale e sfidando le logiche imposte dal mercato capitalista. L'urgenza di queste pratiche deriva dalla crisi ambientale in cui siamo immersi e alla quale siamo inscindibilmente legati. Non è più possibile per gli umanisti ignorare la preoccupazione per il futuro o delegare esclusivamente alle scienze dure, al progresso scientifico e tecnologico, la responsabilità di affrontare le problematiche del nostro presente in declino.

La rimozione ha riguardato non solo la nostra reale condizione di esistenza, ma di conseguenza, anche le inquietudini che ne derivano, e che stavano pervadendo il nostro tempo, mentre in molti ambiti umanistici si continuava a parlare d'altro. Ma una cultura che rimuova dal proprio cuore una tale emergenza e le relative angosce è destinata a diventare una sorta di intrattenimento per morituri: un narcotizzante e sinistro *entertainment*, un *end-tertainment* in attesa della fine. (Benedetti 2021: 79)

Tuttavia, conoscere e rappresentare l'emergenza in cui si trova il nostro Pianeta non è sufficiente. È necessario individuare e considerare i molteplici problemi del nostro presente, attribuendo loro il giusto valore e prestando attenzione alle differenze che caratterizzano ogni lotta che si autodefinisce come "necessaria". Il ruolo della letteratura, quindi, non dovrebbe limitarsi a farsi portavoce di un'ideologia, ma dovrebbe entrare nelle intersezioni del presente, esplorandone ogni possibilità.

Lo cierto es que pocos lectores del presente se sentirán alterados por imaginaciones que propongan formas de vida híbridas y resistentes, o especulen mundos exánimes, bajo perversas condiciones políticas y materiales. Estas otredades han atenuado su efecto y por eso resulta trivial insistir sobre su carácter revulsivo o su excentricidad, cómo si el contexto de su recepción aun fuera el siglo XIX o mediados del siglo XX [...] Si no son revulsivas, – ¿qué son? (Keizman 2022: 111)

A questo proposito, Betina Keizman, nel suo libro *Promesas radicales en las literaturas del presente* (2022), fa riferimento all'indicibile, all'ineffabilità e alla suggestione di quegli immaginari alternativi per il futuro, che ne impediscono una cristallizzazione in forme univoche, suscitando curiosità, creatività e speranza. Questi slanci sono necessari ma inconsistenti se non prevedono una reale modifica degli schemi capitalistici che sorreggono le strutture economiche e di potere. Quello che intendo proporre è una

riflessione sulla possibilità di immaginare un futuro che possa essere detto, sperimentato e profondamente sovversivo. È fondamentale esprimere, narrare, scardinare e posizionarsi politicamente, senza scadere in slogan vuoti, anche in letteratura. Ciò è necessario per lavorare in direzione contro-egemonica, come direbbe Gramsci, ossia sviluppare una visione del mondo alternativa per sovvertire l'egemonia della classe dominante. Questa visione sarà efficace solo se comunitaria, dove per comunità si intende l'insieme delle categorie umane e non-umane in una relazione di mutua collaborazione.

Sta a noi non vedere scomparire le lucciole. Ma per fare ciò dobbiamo acquisire la libertà di movimento, il ritirarsi [*retrait*] che non sia ripiegamento su noi stessi, la facoltà di far apparire scintille di umanità, il desiderio indistruttibile. Noi stessi – in disparte [*en retrait*] rispetto al regno e alla gloria, nella lacuna aperta tra il passato e il futuro – dobbiamo dunque trasformarci in lucciole e riformare, così, una comunità del desiderio, una comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire *sì* nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi con il *no* della luce che ci rende ciechi. (Didi-Huberman 2010 [2009]: 92)

Dire *sì* ai bagliori e a una comunità attiva del desiderio rappresenta una grande alternativa che la letteratura e la critica letteraria possono offrire oggi. Un'alternativa che già esiste e resiste in molte realtà contemporanee, ma che non sempre riceve l'attenzione che merita. Rebecca Solnit lo illustra magistralmente nel suo saggio *A Paradise Built in Hell* (2009), dove si concentra sull'importanza e sul valore delle relazioni di mutuo sostegno e supporto comunitario che emergono in seguito a una catastrofe, dimostrando come sistemi alternativi di organizzazione sociale possano essere non solo utili, ma anche profondamente necessari. Queste riflessioni, lungi dall'essere un invito al martirio in nome di una "fratellanza cristiana", si rivolgono piuttosto a un godimento più terreno (*enjoyment*), derivante dall'aiuto reciproco.

If *enjoyment* is the right word for that sense of immersion in the moment and solidarity with others caused by the rupture in everyday life, an emotion graver than happiness but deeply positive. We don't even have a language for this emotion, in which the wonderful comes wrapped in the terrible, joy in sorrow, courage in fear. We cannot welcome disaster, but we can value the responses, both practical and psychological. (Solnit 2009: 18)

Le strutture economiche e politiche della nostra società odierna, tuttavia, ostacolano la possibilità di un autentico "godimento" derivante dall'aiuto reciproco, impoverendo il nostro immaginario riguardo alla fine e riducendo la catastrofe a un problema da affrontare individualmente anziché collettivamente. In merito a ciò, il filosofo anarchico Pëtr Kropotkin, nel suo scritto *Mutual Aid: A Factor of Evolution* del 1902, sottolinea che

la cooperazione è un elemento fondamentale per la sopravvivenza e l'evoluzione delle specie, inclusi gli esseri umani. Kropotkin sfida la visione darwinista, che enfatizza la lotta per la sopravvivenza, sostenendo invece che la solidarietà e il mutuo sostegno all'interno delle comunità siano essenziali per l'evoluzione e il progresso sociale.

Wherever I saw animal life in abundance, as, for instance, on the lakes where scores of species and millions of individuals came together to rear their progeny; in the colonies of rodents; in the migrations of birds which took place at that time on a truly American scale along the Usuri; and especially in a migration of fallow-deer which I witnessed on the Amur, and during which scores of thousands of these intelligent animals came together from an immense territory, flying before the coming deep snow, in order to cross the Amur where it is narrowest—in all these scenes of animal life which passed before my eyes, I saw Mutual Aid and Mutual Support carried on to an extent which made me suspect in it a feature of the greatest importance for the maintenance of life, the preservation of each species, and its further evolution. (Kropotkin 1914: 15–16]

Solnit evidenzia questo aspetto della sopravvivenza nell'*emergenza* della catastrofe, sottolineando come circostanze drammatiche possano risvegliare nell'umanità un rinnovato desiderio di cercare alternative per il futuro.

The word *emergency* comes from *emerge*, to rise out of, the opposite of *merge*, which comes from *mergere*, to be within or under a liquid, immersed, submerged. An emergency is a separation from the familiar, a sudden emergence into a new atmosphere, one that often demands we ourselves rise to the occasion. *Catastrophe* comes from the Greek *kata*, or down, and *streiphen*, or turning over. It means an upset of what is expected and was originally used to mean a plot twist. To emerge into the unexpected is not always terrible, though these words have evolved to imply ill fortune. (Solnit 2009: 26)

La letteratura ha, quindi, il compito di arricchire l'immaginario sul futuro e far *emergere*, come afferma Solnit, possibili alternative contro-egemoniche che siano *ecoocreative*.

2.1.3 L'ecoocreatività: una pratica di condivisione

La nozione di ecoocreatività è proposta da Angélica Montes Montoya e Hugo Busso nel loro contributo intitolato *De l'utodystopie à l'écoocréativité. Une approche philosophique de la complexité du monde d'aujourd'hui* (2022). Il termine nasce dalla convinzione degli autori riguardo al potere dell'utopia oggi, intesa come la possibilità di immaginare un cambiamento profondo delle nostre realtà sociali. L'ecoocreatività rappresenta così un approccio teorico e filosofico attraverso il quale è possibile concepire la politica come uno spazio di opportunità per riflettere in modo alternativo sul nostro essere una comunità (Montes, Busso 2022).

I due autori partono da un concetto che abbiamo già esplorato nel capitolo precedente, ovvero che l'utopia e la distopia sono strettamente interdipendenti.

C'est pourquoi il n'est pas excessif d'affirmer qu'il n'y a pas d'utopies sans dystopies, car c'est la recherche d'une sortie de ces dernières qui nous pousse à penser les premières. Nous vivons depuis des siècles dans un entre-deux, l'utopie et la dystopie fabriquent une géohistoire *utodystopique* qui guide des pratiques plus ou moins réussies. (Montes, Busso 2022: 89)

L'utopia rappresenta un momento cruciale nella consapevolezza dei molteplici orizzonti di possibilità, anche nelle situazioni più tragiche. Seguendo il percorso teorico di Montes e Busso, possiamo arrivare a una comprensione più chiara dell'ecoocreatività e del suo ruolo fondamentale nella letteratura contemporanea.

Secondo gli autori, data la drammatica realtà geo-storica in cui ci troviamo, è necessario ripensare l'ordine stabilito in modo alternativo e cercare di individuare come possiamo stimolare nuove forze creative di pensiero per continuare a interrogarsi su ciò che definisce una comunità, anche nell'ambito dell'eterogeneità che ci caratterizza come società e soggetti (Montes, Busso 2022). In altre parole, si tratta di riflettere su una forma di sovversione sociale che permetta di immaginare un altro tipo di società e di comunità. È in questo contesto che si sviluppa il concetto di ecoocreatività come un'utopia del possibile. Il termine nasce dalla combinazione di ecologia, cooperazione e creatività e si configura come un'apertura a un immaginario dinamico che cerca di stabilire una connessione autentica con l'intero ecosistema umano e non umano (Montes, Busso 2022).

L'*écoocréativité* est le nom de la déhiscence, la séparation naturelle, dans le sens où nous la pensons comme un moment d'ouverture qui survient dans le bouleversement des contextes (politique, économique et culturel) produits par les actions humaines. C'est une «révolution», comprise comme une sorte de retour transfigure de choses qui ont accompli leur cycle, et démarrent un nouveau cycle. Donc l'*écoocréativité* est ce qui arrive (naît) avec la crise et en même temps, c'est ce qui reste après la crise comme possibilité. (Montes, Busso 2022: 93)

Dal punto di vista filosofico, l'ecoocreatività può essere intesa come un'intenzione creativa, riflessiva e sperimentale. In ambito sociale e politico, invece, si considera come una pratica collettiva di cittadini che, nel loro agire quotidiano, promuovono la libertà, senza rinunciare alla possibilità di creare utopie concrete. In altre parole, essa è parte di

un utopismo che mira a un future diverso, evitando di ripetere gli errori del passato e proiettandosi verso forme alternative di vitalità (Montes, Busso 2022).

Pour toutes ces raisons, l'*écoocréativité* réactualise également l'acceptation *du politique* comme un espace vide et agonistique, sans racine ni fondement absolu (*un arké*), mais qui ne presuppose pas, a priori, la negation de la possibilité de *la politique* comme institution. Elle aborde plutôt *la politique* come un «espace vide» à remplir par la même praxis dialogique des sujets, dont le sens est conditionné par l'actualisation permanente de l'interaction entre des vérités (opinions, discours) en mutation permanente. (Montes, Busso 2022: 94)

In questo contesto, gli autori evidenziano come l'ecoocreatività integri disaccordi e antagonismi, considerandoli elementi costitutivi e intrinseci della politica stessa. L'ecoocreatività, come proposta, emerge dalla tensione tra opposti, considerata una condizione necessaria per l'azione politica (Montes, Busso 2022). Tensione che non presuppone una competizione tra individui, ma un arricchente scambio collettivo. L'ecoocreatività, infatti, può essere intesa anche come un processo teorico volto a decostruire il mito moderno e liberale dell'individuo che diventa solo un'astrazione funzionale al mercato neoliberale.

Par consequent, l'*écoocréativité* es une possibilité théorique pour nouvelles conditions de l'agir et du faire agir; pour la création de sens dans de nouvelles formes non prédéterminées du *dividual*, dans lesquelles toutes les tendances contradictoires sont acceptées comme une richesse, intégrant l'affectivité et la rationalité dans sa praxis sans exclusions, sans hierarchies ni privileges a priori. (Montes, Busso 2022: 95)

A questo punto, è necessario fare alcune precisazioni: sebbene il mio lavoro derivi da un'approfondita analisi di natura principalmente letteraria di narrazioni ispano-americane, è utile e necessario considerare, come già accennato nel capitolo precedente, anche il contesto politico e sociale in cui queste narrazioni si sviluppano. Questo è particolarmente rilevante nel caso dell'America Latina, un territorio che, ancora oggi, resta in gran parte sotto l'influenza dell'economia neoliberale statunitense e strettamente coinvolto nelle sue politiche repressive e centralizzatrici. Pertanto, comprendere il legame stretto tra letteratura, immaginario e politica è fondamentale per chiarire il mio approccio discorsivo, che mette in relazione teoria e prassi politica.

In particolare, utilizzerò le riflessioni di Montes e Busso (2022) per approfondire il rapporto tra ecoocreatività e politica.

À la question: dans quelle mesure l'*écoocréativité* peut-elle être une politique ? nous répondons que *la politique* vue sous l'angle de l'*écoocréativité* n'accepte pas seulement la présence du non-consensus (l'existence du politique comme agonistique) ou l'impossibilité de supprimer la dissidence, mais qu'elle contient également quatre dimensions: cooperative, symbiotique, écosystémique et créative. (Montes, Busso 2022: 97–98)

In questo contesto, la politica, vista da una prospettiva ecoocreativa, può trasformarsi in uno spazio di incontro *cooperativo*, *simbiotico*, *ecosistemico* e *creativo*: quattro aspetti che procedo subito ad analizzare.

Secondo Montes e Busso (2022), in una politica *cooperativa* si presuppone l'uguaglianza nel potere decisionale tra i soggetti che agiscono in sinergia per un interesse comune. La cooperazione, intesa in questo modo, non implica il predominio di un singolo individuo su altri, ma la sinergia di più soggetti anche in contraddizione fra loro. È grazie a questa condizione che la creatività all'interno di un lavoro comune diventa sempre possibile.

Per quanto riguarda il concetto di *simbiosi* in politica, gli autori evidenziano che questa idea favorisce e incoraggia la vita collettiva e l'interdipendenza tra i suoi componenti, con l'obiettivo di mantenere relazioni di cooperazione reciproca. Inoltre, considerando la simbiosi come una qualità relazionale che interessa il mondo biologico sia su scala microscopica che macroscopica, essa riguarda principalmente due o più organismi che sono a loro volta in simbiosi tra loro e con il loro ambiente. Di conseguenza, l'*ecosistema* rappresenta una macro-interdipendenza di esseri viventi su scala maggiore (Montes, Busso 2022).

La cooperazione tra i soggetti all'interno di uno spazio caratterizzato dalla contraddizione genera un momento estremamente ricco e creativo per la politica, impedendo che essa si cristallizzi e si presenti come l'unica “verità”. La creatività, infatti, non deve essere vista esclusivamente come un'opportunità artistica ed estetica, ma anche come una possibilità di immaginare, in prospettiva, altri ordini politici realizzabili (Montes, Busso 2022).

C'est pourquoi la *créativité* dans une perspective d'*écoocréativité* exige la possibilité et la nécessité pour les institutions publiques de canaliser les désaccords à travers l'ouverture à de nouvelles façons de penser l'économie, y compris quand ces nouvelles idées semblent avoir un coût financier élevé. Car il en va de la conservation de l'espèce humaine et des autres espèces avec lesquelles nos *écosystèmes* sont en *symbiose*. (Montes, Busso 2022: 99)

Alla luce di queste considerazioni, l'ecoocreatività può essere vista come un'utopia possibile e desiderabile, capace di suggerire la possibilità di un'organizzazione alternativa. Essa permette di superare il solo piano teorico, proponendosi come una prassi concreta che apre la mente a contributi provenienti da diverse discipline (biologiche, ecologiche, estetiche). Non si limita a proporre concetti, ma favorisce un dialogo creativo tra riflessione teorica e politica. Questa relazione si rivela necessaria per affrontare il futuro e la complessa incertezza del nostro tempo, sia come società che come specie.

L'écoocréativité est donc un éventail de possibilités, car elle suppose plusieurs «gestes de pensée». C'est une notion qui ne s'inscrit pas dans une seule lecture utopique de la relation entre les sujets et la nature, car c'est aussi une approche économique et éco-biologique de la vie, ainsi qu'une approche esthétique. (Montes, Busso 2022: 100)

Il vasto insieme di possibilità offerte dall'ecoocreatività, in quanto sistema di pensiero teorico e pratico, risulterà estremamente utile nell'analisi delle narrazioni ecodistopiche ispano-americane che ho scelto di esaminare in questa tesi.

2.2 Scrivere di ecologia nel XXI secolo

*Chissà che cosa resterà oltre a noi,
che non saremo più niente,
di quello che provammo e che ci fece più grandi
delle piccolezze che eravamo.
Che per un tempo e per uno spazio
così fragili, prima ancora che infinitesimali,
ci fece più di noi, oltre noi.*
Graziano Graziani

La parola “ecologia” deriva dal greco antico οἶκος (*oikos*), che significa “casa”, e λόγος (*logos*), che indica “studio” o “discorso su”. Etimologicamente, quindi, l'ecologia si riferisce allo “studio della casa”, intesa come dimora in continua trasformazione, che muta con il tempo. Oggi, tuttavia, questa casa, la nostra casa comune, sta crollando. Di fronte a questa crisi, la letteratura può offrire uno spazio di riflessione orientato verso un futuro alternativo, contribuendo a gettare le basi per una dimora condivisa e sostenibile.

Negli ultimi anni è emersa con urgenza la necessità di aprire uno spazio di ricerca ecologica all'interno della teoria, della critica e della storia letteraria e culturale. Una prospettiva utile per inquadrare questa discussione è offerta dalla riflessione sul

“comunismo letterario” di Jean–Luc Nancy (1986), il quale fornisce una chiave interpretativa per comprendere l’interconnessione tra letteratura, comunità e ambiente.

Nancy, nel suo concetto di comunismo, non si riferisce a un sistema economico o politico, ma a una modalità di esistenza fondata su una condivisione radicale dell’essere. In *La communauté désœuvrée* (1986), egli sviluppa l’idea di una comunità “inoperosa” o “incompiuta”, intesa non come un’entità chiusa o fondata su un’essenza comune, ma come una rete di relazioni aperte e plurali. Applicando questo concetto alla letteratura, la comunità che essa può generare si basa su una condivisione dinamica di esperienze eterogenee. Ogni atto di lettura si configura, dunque, come un momento di comunione e di riscrittura del significato, mantenendo vivo un dialogo che sfugge a ogni tentativo di cristallizzazione e che, proprio per questo, può contribuire a immaginare nuove forme di abitabilità condivisa.

La littérature n’achève pas à l’endroit même où elle achève : sur son bord, juste sur la ligne du partage — une ligne tantôt droite (le bord, la bordure du livre), tantôt incroyablement contournée ou brisée (l’écriture, la lecture). Elle n’achève pas à l’endroit où l’œuvre passe d’un auteur à un lecteur, et de ce lecteur à un autre lecteur ou à un autre auteur. Elle n’achève pas à cet endroit où l’œuvre passe à une autre œuvre du même auteur, et à cet autre endroit où elle passe à d’autres œuvres d’autres auteurs. Elle n’achève pas là où son récit passe à d’autres récits, son poème à d’autres poèmes, sa pensée à d’autres pensées, ou au suspens inévitable de la pensée ou du poème. C’est inachevée et inachevante qu’elle est littérature. Et elle est littérature si elle est une parole (une langue, un idiome, une écriture) — quelle qu’elle soit, écrite ou non, fiction ou discours, littérature ou non — qui ne met rien d’autre en jeu que l’être *en commun*. (Nancy 1990 [1986]: 162)

Il comunismo letterario, dunque, si oppone a qualsiasi tentativo di appropriazione o monopolizzazione del significato, fondandosi sull’idea che la scrittura e la lettura siano pratiche che contribuiscono a una *comunità dell’essere*, in cui si riconosce e si valorizza la pluralità intrinseca delle esperienze umane. Si tratta di un comunismo della pratica: un modo di concepire la letteratura come un processo aperto di scambio e condivisione, in cui i significati vengono continuamente rinegoziati.

In sintesi, il concetto di *comunismo letterario* elaborato da Nancy sottolinea l’idea di una letteratura che non si limita a rappresentare una verità univoca, ma che si configura come uno spazio di apertura, di relazione e di pluralità. L’atto letterario diventa così un’esperienza comunitaria fondata sull’*essere-con* l’altro, un luogo in cui il senso si costruisce collettivamente, nel dialogo e nella differenza.

Sur cette ligne extrême et difficile, ce qui est partagé n'est pas la communion, ce n'est pas l'identité achevée de tous en un, et ce n'est aucune identité achevée. Ce qui est partagé n'est pas cette annulation du partage, mais le partage lui-même, et par conséquent la non-identité de tous, de chacun avec lui-même et avec autrui, et la non-identité de l'œuvre même avec elle-même, et de la littérature, enfin, avec la littérature elle-même. (Nancy 1990 [1986]: 164)

Questa prospettiva risulta particolarmente significativa nella critica letteraria contemporanea e in particolare nell'ambito dell'ecocritica e delle narrazioni ecologiche, dove l'*essere-con* non si limita alla dimensione umana, ma si estende al complesso intreccio di relazioni con il mondo non umano.

La nozione di comunità proposta da Nancy si inserisce in modo coerente all'interno del discorso ecocritico. L'ecocritica, disciplina letteraria relativamente recente, come vedremo più avanti, si è sviluppata in risposta alle crescenti preoccupazioni legate alla crisi ambientale e alla necessità di ripensare la relazione tra l'essere umano e l'ambiente circostante. Il suo campo d'indagine non si esaurisce nell'analisi delle rappresentazioni della natura nei testi letterari, ma si concentra sul modo in cui le narrazioni possono contribuire alla costruzione di una comunità ecologica consapevole.

In questa prospettiva, l'idea di comunità proposta da Nancy si presta a una lettura ecocritica: essa può essere interpretata come una comunità umana che riconosce la propria appartenenza a una rete di relazioni viventi, dove il confine tra umano e non umano si dissolve per lasciare spazio a un immaginario condiviso di coesistenza e responsabilità reciproca.

Ce n'est pas parce qu'il y a de la littérature qu'il y a de la communauté. On peut bien dire, sans doute, que c'est parce qu'il y a de la littérature qu'il y a le mythe de la communion, et par surcroît le mythe de la communion littéraire. A cet égard, la littérature qui a correspondu à la grande interruption moderne des mythes a immédiatement engendré son propre mythe. Mais c'est ce mythe, désormais, qui s'interrompt à son tour. Et l'interruption révèle que c'est parce qu'il y a de la communauté qu'il y a de la littérature : la littérature inscrit l'être-en-commun, l'être pour autrui et par autrui. (Nancy 1990 [1986]: 165)

In altre parole, l'opera letteraria acquista significato nella misura in cui si configura come esperienza condivisa. Nancy sottolinea, infatti, come la letteratura si situi in un punto liminare, quello dell'interpretabilità. Proprio l'impossibilità di veicolare un significato

univoco rende la letteratura un fenomeno comunitario, grazie alla sua apertura dialogica e alla capacità di generare spazi di comunicazione e confronto.

Que l'œuvre soit offerte à la communication, cela veut dire qu'elle soit effectivement *offerte*, c'est-à-dire présentée, proposée et abandonnée sur la limite commune où se partagent les êtres singuliers. Il faut que l'œuvre, dès qu'elle est œuvre, à l'instant de son achèvement — c'est-à-dire, aussi bien, dès son projet, et dans sa texture même — soit abandonnée à cette limite. Et cela ne peut arriver que si l'œuvre ne fait pas autre chose, par elle-même et pour elle-même, que de tracer et de retracer cette limite : autrement dit, si elle ne fait pas autre chose que d'inscrire la singularité/la communauté, ou de s'inscrire elle-même comme singulière/commune, comme infiniment singulière/commune [...] Lorsque l'œuvre est ainsi offerte à la communication, elle ne passe absolument pas dans un espace commun. Je le répète : seule la limite est commune, et la limite n'est pas un lieu, mais elle est le partage des lieux, leur espacement. Il n'y a pas de lieu commun. (Nancy 1990 [1986]: 182)

In questo passaggio, Nancy elabora riflessioni fondamentali per questo lavoro di ricerca. L'autore chiarisce infatti che ciò che è davvero "comune" non è lo spazio o il luogo dell'opera, bensì il suo limite. Il limite rappresenta ciò che accomuna chi fruisce dell'opera come una soglia che separa il pubblico dall'opera stessa e, al tempo stesso, dai diversi modi in cui essa può essere interpretata. Da questa condizione liminare scaturisce una condivisione degli spazi, ossia la coesistenza di prospettive differenti. È proprio questa "spaziatura", che consente la convivenza di molteplici sguardi e letture, a generare l'essere in comune della letteratura.

Nancy, dunque, sfida l'idea di un'opera che produca un significato univoco o che si collochi all'interno di uno spazio di consenso. Al contrario, la letteratura dà vita a una comunità di interpretazioni plurali, a un "comune" fondato sulla complessità e sulla diversità.

Tali considerazioni si rivelano particolarmente utili per comprendere il ruolo dell'ecocritica, intesa come campo interdisciplinare che mette in relazione letteratura e ambiente, evidenziando l'importanza di un approccio capace di accogliere prospettive molteplici e dialogiche.

2.2.1 Riflessioni sull'ecocritica

L'*ecocriticism*, o ecocritica, nota anche come ecologia letteraria, si afferma come campo di studi negli Stati Uniti tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. L'obiettivo principale di questa disciplina è quello di promuovere nel lettore una consapevolezza

dell'interdipendenza tra tutte le forme di vita, evidenziando i legami profondi che uniscono gli esseri umani agli ecosistemi di cui fanno parte.

Inizialmente, l'ecocritica si è concentrata su diverse forme di *nature writing*, come la poesia della natura, i saggi naturalistici, la narrativa della frontiera e il romanzo della *wilderness*. Pur trattandosi di ambiti pertinenti, tali approcci offrivano una prospettiva piuttosto limitata, spesso ancorata a una visione idealizzata della natura.

Oggi, invece, l'ecocritica si è notevolmente ampliata e non si limita più a testi che rappresentano la natura in senso tradizionale. Gli studiosi del settore considerano questa disciplina come uno strumento critico in grado di analizzare qualsiasi contesto ambientale, includendo anche narrazioni che indagano le conseguenze della crisi ecologica e le relazioni tra esseri umani e mondo non umano nelle società contemporanee.

È sbagliato credere che l'ecocritica riguardi solo la letteratura che parla di luoghi rurali o selvaggi. Al contrario, ogni tipo di ambiente – le aree urbane, suburbane e i villaggi, le zone agricole e quelle industriali, la terraferma e gli ambienti marittimi, gli interni e gli esterni – è promettente per la ricerca ecocritica. Perché, nel senso più ampio possibile, l'oggetto dell'ecocritica dovrebbe essere l'intera gamma dei modi in cui la letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico. (Buell 2013 [2009]: 4)

In questa tesi di dottorato verranno analizzati, attraverso una prospettiva ecocritica, testi che si caratterizzano come ecodistopici non solo per la rappresentazione della distruzione di un “ambiente naturale”, ma anche per la raffigurazione di un “ambiente urbano” in crisi. Come vedremo, questa duplice distruzione mette in evidenza l'intreccio indissolubile tra spazi naturali e spazi costruiti dall'essere umano, rendendo evidente la fragilità dei sistemi ecologici contemporanei.

A tal proposito, Lawrence Buell, nel suo saggio *La critica letteraria diventa eco*, incluso nel volume *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta* (2013), a cura di Caterina Salabé, sottolinea come il testo letterario rifletta l'intersecarsi di almeno quattro dimensioni ambientali o componenti del paesaggio.

La prima di queste componenti è rappresentata dal paesaggio fisico descritto nel testo, ovvero l'ambientazione e le strategie narrative adottate per rappresentarlo. Tale paesaggio non è un semplice sfondo, ma assume una funzione attiva nella costruzione della

narrazione, contribuendo a modellare le dinamiche relazionali tra i personaggi e il loro contesto ecologico.

Riguardo a questo primo aspetto ci possiamo porre domande del tipo: come è rappresentata nel testo l'interdipendenza tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico? Il testo ci presenta un contesto ambientale profondo in cui le figure umane sono contenute, costrette o addirittura marginalizzate con l'intento deliberato di correggere in qualche modo la prospettiva antropocentrica? L'opera si concentra sulla vita di altri animali o fa apparire gli esseri umani come prodotti o vittime del mondo fisico che hanno costruito? (Buell 2013 [2009]: 6)

La seconda dimensione ambientale che influisce nella costruzione dell'opera letteraria è rappresentata dal paesaggio implicito dell'autore. In questo caso, il critico si interroga, ad esempio, sulla natura del rapporto dell'autore con il luogo descritto: si tratta di una relazione vissuta direttamente o, al contrario, di uno sguardo diasporico, distante o mediato da esperienze di spostamento e dislocazione?

La terza componente riguarda le forme intertestuali e culturali che sottendono il testo. Questo aspetto implica l'analisi delle connessioni tra l'opera in esame e altre tradizioni letterarie, narrative e culturali, evidenziando come il testo si inserisca in una rete di riferimenti che concorrono a plasmare il suo significato.

La quarta e ultima componente, secondo Buell, è costituita dalla ricezione dell'opera letteraria, ovvero dall'ambiente culturale e storico in cui il testo viene tramandato, letto e interpretato. Quest'ultimo livello di analisi consente di comprendere come le idee sulla storia, sull'etica e sulla relazione tra umanità e ambiente si modifichino nel tempo attraverso la fruizione dell'opera.

L'ecocritica, dunque, restituisce all'ambiente un ruolo centrale nella critica letteraria, colmando una lacuna teorica che, per lungo tempo, aveva relegato questi temi a una posizione marginale. Tuttavia, Buell sottolinea come le discipline letterarie e artistiche non siano state adeguatamente riconosciute come interlocutrici rilevanti nel dibattito ecologico e non abbiano, finora, esercitato un'influenza significativa su tali questioni:

È sensato questo? Io penso di no. Sicuramente la letteratura e le arti potrebbero contribuire al dialogo. Sicuramente le politiche ambientali del futuro non saranno portate avanti solo dal progresso tecnologico o da atti legislativi ma anche – e a mio avviso in senso più profondo – dall'immaginazione e dai valori culturali, che sono proprio gli ambiti in cui le arti sono potenzialmente più rilevanti. Il potere della narrazione e quello dell'immagine sono stati e

continueranno ad essere cruciali nel determinare, tra le altre cose, il destino delle foreste pluviali dell'Amazzonia, delle comunità immiserite e delle popolazioni minacciate dalla contaminazione ambientale in tutto il mondo. (Buell 2013 [2009]: 11)

L'ecocritica, dunque, rappresenta un'opportunità per ripensare, tanto nel testo quanto nella realtà extratestuale, la presenza dell'umano e la sua coesistenza in un mondo abitato anche da entità non umane. Questa prospettiva invita a riconoscere l'interdipendenza tra le diverse forme di vita e a superare una visione antropocentrica che ha storicamente dominato il pensiero occidentale.

Inoltre, come evidenzia Buell, l'ecocritica non può operare in isolamento, ma deve dialogare con altri approcci critici, come gli studi postcoloniali, per comprendere le molteplici implicazioni storiche, sociali e culturali che intersecano le rappresentazioni letterarie dell'ambiente. Tale apertura interdisciplinare consente di analizzare le narrazioni ecologiche in relazione a dinamiche di potere, sfruttamento e resistenza, connesse sia alle pratiche coloniali del passato sia alle loro persistenze nel presente.

In questa prospettiva si inserisce anche il contributo di Serenella Iovino che, nel suo saggio *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* (2020), sottolinea come l'ecocritica e, più in generale, la cultura ecologica si distanzino dalla tradizione filosofica e culturale occidentale. Questo distacco si configura come una ricerca di nuovi orizzonti di creatività e comunità, necessari per emanciparsi dalle logiche e dalle ideologie che hanno alimentato la crisi ecologica contemporanea.

In ciò, l'ecologia letteraria si configura come un nuovo pragmatismo. Nella sua combinazione di creatività e ricerca di senso, l'ecologia letteraria prelude così un "umanesimo non antropocentrico": un umanesimo "evoluto" che ridisponga l'umano all'orizzontalità, e che sia per questo più adatto a riconoscere l'alterità nelle sue manifestazioni e l'ambiente naturale (nelle sue forme di natura e di paesaggio) come luogo in cui queste manifestazioni sono accolte e dialettizzate. (Iovino 2020: 23)

Questo passaggio, tratto dal saggio di Iovino, introduce una riflessione fondamentale per l'analisi delle ecodistopie esaminate in questa tesi: la possibilità, attraverso la letteratura, di immaginare un umanesimo alternativo, non antropocentrico e intrinsecamente comunitario.

A questo proposito, sorge spontanea una domanda: cosa si intende esattamente per umanesimo alternativo o non antropocentrico? L'accostamento di questi termini potrebbe apparire ossimorico, considerando la concezione di umanesimo emersa nel XIV secolo, storicamente incentrata sulla centralità dell'essere umano. Tuttavia, alcune caratteristiche di questa tradizione risultano ancora recuperabili e applicabili al contesto attuale, soprattutto nell'ambito della letteratura e della critica letteraria.

Come verrà approfondito nel paragrafo 2.3, dedicato alle teorie cosiddette "postumane", l'approccio critico adottato in questa ricerca si avvicina maggiormente a una prospettiva di umanesimo alternativo, non antropocentrico, piuttosto che a una posizione che escluda completamente la prospettiva umana. Questa impostazione teorica trova risonanza anche nelle riflessioni di Serenella Iovino, che nel suo saggio analizza in modo approfondito tali questioni, offrendo spunti utili per comprendere come la letteratura possa contribuire a una riformulazione del rapporto tra umano e non umano.

Quando parlo di un umanesimo non antropocentrico immagino un tipo di umanesimo esteso, capace di stabilire relazioni di prossimità costruttiva ("buon vicinato") con le altre specie e con l'ambiente naturale. Questo è un umanesimo basato sulla costruzione di identità flessibili e, in quanto tali, democratiche e dialogiche. Aldilà delle retoriche economiche che ci spingono a privilegiare il contingente, ipotecendo l'avvenire del pianeta e dei nostri successori genetici, queste identità flessibili e dialogiche inventano un'etica del futuro a partire dal presente, inteso come com-presenza non dualistica di umanità e natura. Solo un umanesimo non antropocentrico sa, in questo senso, essere de-mitologizzante, costruttivo e inclusivo. È in esso che le differenze trovano la loro realizzazione e diventano funzionali alla creazione di un patrimonio culturale comune e, soprattutto, di un'etica della cultura. (Iovino 2020: 70)

L'ecologia letteraria, pertanto, concepisce l'umano e la natura come entità interconnesse e interdipendenti, che operano e reagiscono su un piano condiviso.

Equivale ad ammettere che la propria cultura ha fatto scelte che erano contingenti, e che queste erano scelte tra alternative concrete intorno a modi altrettanto validi di organizzare la vita, e non solo il riflesso di un'unica costituzione universale [...] In questa luce, ogni agire è un agire situato in un mondo che si dà storicamente e localmente; ed è per questo che esso rientra in una forma di ecologia che può essere narrata. (Iovino 2020: 45)

La dimensione narrativa di un'etica ambientale si manifesta nella misura in cui recupera storie locali e narrazioni che evidenziano la coappartenenza tra il mondo umano e quello naturale. Tali storie, che costituiscono le radici di molte culture ispano-americane, nutrono l'immaginario ecodistopico.

Si tratta, ovviamente, di un linguaggio creativo, ma è proprio in questa creatività l'aspetto positivo della letteratura e dell'ecologia letteraria. Ed è una forma di creatività non fine a se stessa, ma orientata alla produzione e alla rappresentazione di valori. Produzione di valori o, meglio, *invenzione* di valori. Questa differenza terminologica non è di poco conto, dal momento che *inventio* non rimanda qui a un inventare dal nulla, ma piuttosto a un *in-venire*, un ritrovare valori che il discorso consolidato (letterario, filosofico, sociale) ha offuscato o sepolto dietro una costruzione diversamente orientata della realtà. La letteratura serve, dunque, a dare a questa ricerca di valori l'universalità e la condivisibilità dell'opera d'arte. (Iovino 2020: 67)

Le riflessioni di Iovino risultano particolarmente rilevanti poiché toccano punti già esplorati da altre prospettive in questo saggio. In primo luogo, ci richiamano all'importanza di ricercare un linguaggio creativo, capace di generare nuovi significati e alternative possibili. In questo contesto, la letteratura costruisce una comunità, come sostiene Nancy (1986), che possa immaginare e successivamente concretizzare futuri alternativi.

La relazione tra letteratura ed ecologia è, infatti, una connessione di reciproca influenza. Niccolò Scaffai, nel suo libro *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* del 2017, introduce il concetto di "ipercausalità", un modello di causalità non lineare, in cui eventi passati, presenti e futuri sono influenzati da una rete complessa di cause, spesso non immediatamente visibili o comprensibili. A differenza della causalità classica, dove un evento A causa direttamente un evento B, l'ipercausalità mette in evidenza una serie di interazioni complicate e indirette tra eventi e processi, molti dei quali non si svolgono in un arco temporale semplice o prevedibile. Scaffai sottolinea come questo modello paradossale di causalità caratterizzi le narrazioni sul cambiamento climatico, dove le azioni di una generazione possono avere effetti devastanti su quelle successive, generando un senso di impotenza di fronte alla complessità delle connessioni ecologiche e temporali. Un aspetto che troveremo nelle narrazioni ecodistopiche oggetto della mia analisi.

Da un lato, infatti, il discorso ecologico ha adottato costruzioni narrative tipicamente letterarie, restituendole poi sotto forma di connotati caratteristici del romanzo a tema ambientale: una di queste costruzioni corrisponde a ciò che ho chiamato ipercausalità [...], o causalità paradossale, che coinvolge in una trama complessa elementi e agenti di natura diversa, persone e fenomeni. L'intreccio tende così a imitare l'interazione tra i molteplici fattori che incidono sul clima: anche l'opera letteraria è, in questo senso, un ambiente. (Scaffai 2017: 13)

La stretta connessione tra immaginario apocalittico, letteratura ed ecologia è stata sottolineata da Scaffai (2017), che evidenzia l'intreccio tra questi ambiti. In particolare, osserva come la struttura narrativa tipica dell'*ecofiction* sia diventata così efficace da essere adottata anche da scienziati e divulgatori in testi di non fiction.

Un altro aspetto interessante sollevato nel saggio di Scaffai riguarda il legame tra queste narrazioni e forme di racconto arcaiche e preletterarie. L'archetipo della fine del mondo ha origini antichissime, precedendo anche il concetto stesso di letteratura. La dimensione magica e sacrale dell'evento apocalittico si intreccia con l'urgenza della crisi climatica attuale, che ci coinvolge su scala globale. Un ulteriore intreccio narrativo che caratterizza il discorso ecologico riguarda non solo le relazioni tra i personaggi e i loro destini individuali, ma anche il loro rapporto con l'ambiente, con cui si stabilisce una vera e propria interazione (Scaffai 2017).

La relazione tra entità differenti, su cui si fonda l'idea di ambiente e la sua analisi, ha fornito le basi per lo sviluppo della teoria degli "iperoggetti" elaborata dal filosofo inglese Timothy Morton. Morton, uno dei principali esponenti della OOO (*Object–Oriented Ontology*)¹², ha dedicato gran parte della sua ricerca all'indagine della presenza dell'ecologia nel pensiero e nell'arte contemporanei. Nella sua teoria, l'iperoggetto (*hyperobject*) è un concetto che si riferisce a entità così vaste, distribuite nel tempo e nello spazio, che risultano praticamente impossibili da percepire e comprendere nella loro totalità. In altre parole, gli iperoggetti hanno una scala tale da superare i limiti della percezione umana. Esempi di iperoggetti includono il cambiamento climatico, l'energia nucleare e il riscaldamento globale (Morton 2013).

Thus the time of hyperobjects is a time of sincerity: a time in which it is impossible to achieve a final distance toward the world. But for this very reason, it is also a time of irony. We realize that nonhuman entities exist that are incomparably more vast and powerful than we are, and that our reality is caught in them. What things are and how they seem, and how we know them, is full of gaps, yet vividly real. Real entities contain time and space, exhibiting nonlocal effects and other interobjective phenomena, writing us into their histories. (Morton 2013: 130)

¹² La OOO (*Object–Oriented Ontology*, o *Ontologia Orientata agli Oggetti*) è una corrente filosofica contemporanea che fa parte del più ampio movimento del *realismo speculativo*. Si oppone al cosiddetto "correlazionismo" della filosofia moderna, che sostiene che possiamo conoscere il mondo solo attraverso la nostra relazione con esso, e quindi tutto ciò che possiamo sapere è sempre mediato dalla coscienza umana.

Morton definisce il tempo degli iperoggetti come un “tempo di sincerità”, in cui si riconosce non solo l’esistenza, ma anche la vastità delle entità non umane. Sebbene questo dibattito filosofico sia rilevante, esso non costituisce il fulcro della mia ricerca. Lo menziono piuttosto per contestualizzare il riscaldamento globale e il rischio ambientale come realtà che permeano profondamente il nostro immaginario e per interrogarmi su come fenomeni di tale portata possano essere rappresentati in letteratura rimanendo radicati nei contesti specifici in cui vengono prodotti, aprendo al contempo a scenari alternativi.

In conclusione, è opportuno soffermarsi su un aspetto: adottare modalità di pensiero ecologico non convenzionali rispetto alle logiche dominanti è fondamentale, ma tale operazione comporta anche dei rischi, soprattutto quando si analizzano testi letterari provenienti dal contesto latino-americano. Il pericolo consiste nell’esotizzazione o nell’essenzializzazione della figura dell’“indiano” o “indigeno” come “buon selvaggio”, ossia come soggetto che avrebbe vissuto in un presunto universo armonico e incontaminato prima dell’arrivo del colonialismo e dell’imperialismo. Questa visione, oltre a risultare paternalistica e scientificamente infondata, comporta potenziali implicazioni politiche gravi per le stesse popolazioni indigene.

In altre parole, il rischio che la critica dell’indiano ecologico si trasformi rapidamente in un’argomentazione contro l’esercizio della sovranità territoriale indiana è tutt’altro che teorico. Prima si dimostra che gli indiani possono fare un uso non ecologicamente corretto delle loro terre e non si comportano come sarebbe naturale aspettarsi da dei «veri» indiani, e poi, una volta dimostrato che l’indiano ecologico non esiste, si può passare ad attaccare i diritti delle tribù a controllare in modo autonomo le proprie terre. (Mariani 2013 [2009]: 168–169)

Secondo Giorgio Mariani, nel suo saggio *Mito e realtà dell’indiano ecologico*, il principale limite del mito dell’“indiano ecologico” risiede nella pretesa che da queste comunità ci si possano aspettare pratiche concrete o, meglio, istruzioni precise su come gestire le terre e preservare il pianeta dal collasso. A mio avviso, il vero arricchimento – che deriva dalla conoscenza di modi alternativi di approcciarsi alla realtà – sta nell’aprire la mente a immaginari alternativi, senza la pretesa di riceverne soluzioni operative immediatamente spendibili, ma cercando di instaurare un dialogo con ciò che già conosciamo, al fine di contrastare quello che può essere considerato il principale “cancro” della contemporaneità: l’economia neoliberale e il capitalismo.

2.2.2 Bioecocritica e politica dello scarto in America Latina

L'ecocritica emerge in un contesto accademico prevalentemente nordamericano e britannico. Una delle definizioni più note di questa disciplina fu proposta dalla critica nordamericana Cheryl Glotfelty nel suo *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (1996). Secondo Glotfelty, l'ecocritica si configura come una proposta che pone la terra al centro dello studio, esplorando e analizzando la letteratura e gli studi culturali a partire da questa prospettiva.

Ad ogni modo, il paradigma critico dell'ecocritica solleva numerosi interrogativi quando si applica a espressioni testuali, visive e artistiche provenienti dall'America Latina. Ha contribuito significativamente a questo dibattito Gisela Heffes con il suo libro *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina* (2013). La sua proposta analitica si basa sull'ecocritica come strumento di ricerca culturale e sociale e sull'adattamento di questo apparato teorico al contesto latino-americano. Secondo Heffes, infatti, la produzione letteraria e culturale dell'America Latina va oltre i confini dell'ecocritica come puro strumento di analisi teorica.

Aunque se trata de una disciplina fundamental para generar una reflexión profunda y sistemática de la relación que la literatura y otras expresiones culturales establecen con la problemática medioambiental, el estudio de las fuentes que conforman este fenómeno latinoamericano me ha forzado plantearme un interrogante respecto a los límites de una lectura formulada exclusivamente en estos términos y, en consecuencia, su pertinencia (o no) para leer estas representaciones en el contexto de América Latina. (Heffes 2013: 21)

Gisela Heffes si interroga su quale strumento teorico possa orientare in modo efficace la lettura delle problematiche ambientali in America Latina e, in questa prospettiva, elabora la bio-ecocritica, una prassi estetica pensata per dare forma a una nuova episteme capace di pensare insieme l'ecocritica e la biocritica¹³. In altre parole, il suo lavoro mette in relazione ambiente naturale, ambiente urbano e contesto socio-storico latino-americano, mostrando come da questa intersezione emergano tre grandi tropi ambientali: distruzione, sostenibilità e preservazione. Questi temi non sono presentati in astratto, ma vengono

¹³ La biocritica spesso interroga i concetti di vita umana, non umana e il ruolo delle tecnologie. Attraverso questo approccio, si analizzano le implicazioni etiche, politiche ed estetiche che derivano dalle pratiche biotecnologiche, ponendo domande su come la vita sia percepita, manipolata o sfruttata nella società contemporanea. In letteratura, la biocritica può essere impiegata per analizzare opere che trattano di temi come la genetica, il cyborg, la clonazione e l'ingegneria genetica, oltre a ecodistopie e altri scenari speculativi.

analizzati nel loro rapporto con l'ideologia neoliberale, le cui politiche economiche hanno inciso in modo profondo e tangibile sul territorio latino-americano.

No obstante, ya sea bajo la forma de serie o en cuánto configuración autónoma, cada *tropo medioambiental* establece una relación diferente no sólo con el espacio urbano sino con la noción misma de naturaleza en un sentido amplio que incluye tanto lo humano cómo lo no humano. Por esta razón, es importante enfatizar que una lectura unidireccional de la ya clásica confrontación naturaleza–cultura puede erosionar los presupuesto teóricos y críticos que reconocen distintas instancias correspondientes a la conceptualización– y por lo tanto representación– de la idea misma de lo natural. (Heffes 2013: 22)

Come sottolinea Heffes, in America Latina, questo implica che natura e dimensione socio–storica non possono essere pensate come categorie opposte e separate, poiché ogni rappresentazione dell'ambiente mette in gioco configurazioni multiple e interrelate. Per questo motivo, una lettura unidirezionale della classica opposizione natura/società rischia di compromettere i presupposti teorici ed epistemologici necessari a comprendere le diverse modalità di concettualizzazione e rappresentazione del “naturale”.

In questa prospettiva, nel contesto latino-americano l'ecologia – intesa etimologicamente come “discorso sulla casa” (οἶκος + λογία) – richiede una profonda ridefinizione delle categorie di spazio e luogo, che diventano fondamentali per analizzare le relazioni tra componente umana, componente non umana e ambiente. Sebbene l'idea moderna di natura e il paradigma epistemologico che ne ha orientato la rappresentazione si siano sviluppati in età moderna, l'attuale configurazione di tale concetto è il risultato di processi storici più recenti. La globalizzazione e l'imperialismo neoliberale, esercitati principalmente dagli Stati Uniti sul territorio latino-americano, hanno infatti trasformato radicalmente queste categorie. È in questo quadro che la logica di produzione culturale del tardo capitalismo – come sottolinea Heffes– ha ridefinito in profondità il modo in cui oggi comprendiamo e rappresentiamo la natura.

In altre parole, Heffes sottolinea che un'analisi ecologica della produzione letteraria e culturale latino-americana deve necessariamente interrogare sia le forme di sfruttamento delle risorse, umane e non umane, che caratterizzano questi territori, sia i criteri attraverso cui in tali contesti si definisce e si rappresenta la natura. L'obiettivo di tale riflessione è quello di individuare, nel discorso pubblico, uno spazio alternativo che diventi un archivio di valori estetici e politici.

Se vale para este propósito del concepto de “naturaleza” como un concepto crítico qué, por una parte, al ser invocado, desafía la lógica del industrialismo, la cual da por sentado que nada importa más allá del progreso tecnológico, ofreciendo en cambio una alternativa radical a aquellas posiciones políticas que dan por supuesto qué los medios de producción deben ser siempre desarrollados sin importar el costo. (Heffes 2013: 39)

In altre parole, un sistema di valori competitivo e incentrato sul progresso risulta dannoso per una definizione appropriata di natura, poiché la depoliticizza, sacralizzandola e mercificandola secondo le logiche più convenienti al mercato.

Sulla base di queste premesse, Heffes si interroga anche su come si configuri la posizione ecocritica nel contesto degli studi latino-americani e quale relazione stabilisca con una tradizione letteraria e culturale tanto vasta come quella dell’America Latina (Heffes 2013). In effetti, numerosi studi recenti hanno ampliato il campo dell’ecocritica, includendo non solo testi letterari, ma anche altre forme di rappresentazione culturale latino-americana: «Para esto, los editores evitan utilizar el término ecocrítica ya que este último, señalan, comprende discursos diversos donde lo literario no es más que uno entre muchos otros.» (Heffes 2013: 47). In tal senso, il recupero di una vasta quantità di testi di origine indigena e africana, spesso emarginati dai discorsi dominanti della modernità europea, ha rivestito un’importanza fondamentale. Il recupero è particolarmente significativo poiché queste narrazioni incarnano visioni e cosmogonie alternative a quelle occidentali.

Las características particulares que deben incluir la literatura ecologista son, según los editores, elementos de denuncia, cultura aborígen como opción viable, redescubrimiento y apropiación de los mitos populares y aborígenes, inclusión de datos y hechos verificables, y reescritura de la historia. (Heffes 2013: 49)

Tutte le caratteristiche messe in luce da Heffes costituiscono una chiave di lettura essenziale per comprendere le opere analizzate nei capitoli successivi. Ne deriva la necessità di adottare una prospettiva interdisciplinare e intertestuale, capace di cogliere la complessità di questi prodotti culturali e di metterli in dialogo tra loro e con il contesto più ampio da cui emergono.

El salto de una lectura fundamentalmente “literaria” a una más extensa y abarcativa en términos disciplinarios se va a reflejar, asimismo, en la dirección de las nuevas formas de análisis que irán surgiendo en el campo de los estudios latinoamericanos, incorporando poco

a poco perspectivas provenientes de campos múltiples, como así también narrativas y representaciones que exceden la categoría de lo literario. (Heffes 2013: 52)

Con questa affermazione, Heffes sottolinea la necessità di superare una lettura esclusivamente letteraria dei testi latino-americani, ampliando lo sguardo verso approcci interdisciplinari che integrino altre prospettive critiche. In coerenza con questa impostazione, uno degli obiettivi di questa tesi è favorire un dialogo tra discipline diverse, al fine di restituire la ricchezza ecologica, culturale e linguistica dell'America Latina e promuovere una visione di coesistenza orientata al futuro. In questo contesto, la prospettiva ecocritica si intreccia con quella decoloniale: due approcci critici essenziali per l'analisi del contesto culturale latino-americano.

Esta lectura poscolonial dialoga, de hecho, con la perspectiva ecocrítica, en cuanto prevalece un cuestionamiento de la postura hegemónica occidental de subyugación de lo natural que, por extensión, objetiviza tanto a esta última como a todo Otro—reduciendo a este último a través de categorías como bárbaro o salvaje, e insertándolo en una definición irreductible de Naturaleza—, y deviniendo de este modo, tanto esta última como aquel, objetos aptos de dominación, domesticación y explotación. (Heffes 2013: 61)

Ridefinire in modo alternativo il concetto di natura e il suo rapporto con l'umano costituisce un passaggio cruciale per costruire le basi di un'esistenza multispecie autenticamente comunitaria, capace di generare spazi alternativi. Tuttavia, in gran parte dell'America Latina, le comunità locali vengono spesso degradate e mercificate, poste ai margini di un meccanismo che sfrutta e domina sia le risorse naturali sia le vite umane. In questo contesto, emerge chiaramente come un approccio puramente ecocritico non sia sufficiente a rendere conto della complessità della realtà latino-americana: diventa necessario integrare la riflessione ecologica con una prospettiva critica sulle dinamiche sociali, economiche e politiche che attraversano i territori.

Ciò che emerge chiaramente in America Latina è una politica dello scarto dove, come sottolineato da Heffes (2013), con “politica dello scarto” si fa riferimento a quelle pratiche sociali, economiche e politiche che relegano individui, comunità, oggetti, risorse e territori a una condizione di superfluità, marginalità o inutilità, portando così al loro “scarto”. Questo processo avviene su più livelli, riguardando tanto il mondo materiale (come rifiuti, scorie, zone contaminate) quanto quello umano (popolazioni, culture, ambienti considerati non funzionali agli interessi economici). Per questo motivo, la bio-ecocritica diventa uno strumento analitico fondamentale.

In questa riflessione si inserisce anche il contributo di Marco Armiero, che nel suo saggio del 2021, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, definisce l'epoca contemporanea come il Wasteocene, l'era degli scarti.

Il Wasteocene, allora, non è l'età dei rifiuti, presenti ovunque sul pianeta; non è una raffinata etichetta accademica impiegata per lamentarsi della sporcizia delle nostre città. E non è nemmeno un'altra parola per descrivere la familiare nostalgia ambientalista per qualche paradiso, perduto nel passato. In realtà, il Wasteocene riguarda la pulizia e gli ambienti asettici tanto quanto la lordura e la contaminazione. Perché, nella sua vera essenza, scartare significa decidere che cosa ha un valore e che cosa non lo ha. (Armiero 2021: 26)

In altre parole, ci troviamo in un momento storico che perpetuamente alimenta una discarica globale composta da persone, comunità e luoghi considerati come scarti. Questo periodo può essere inquadrato all'interno del più ampio concetto di Capitalocene, come una delle manifestazioni dell'ecologia capitalista.

Secondo Armiero, la discarica globale prodotta e perpetuata dalle politiche capitaliste può essere smantellata grazie a lotte quotidiane e solidali. Nel quarto capitolo del suo saggio, Armiero cita come esempio le brigate di solidarietà formate per supportare coloro che sono stati economicamente colpiti dalla pandemia di Covid-19, che ha devastato numerosi gruppi sociali, soprattutto i più poveri, in tutto il mondo tra il 2020 e il 2023. Armiero sottolinea come l'esperienza della pandemia sia stata un'epifania del Wasteocene.

Come con ogni epifania, anche con il Covid-19 la logica del Wasteocene è diventata più evidente precisamente quando il solido muro che si erge tra coloro a cui si attribuisce un valore e altri che si possono scartare ha iniziato a rivelare qualche breccia [...] Quando applicata, la quarantena ha prodotto effetti disuguali sui diversi segmenti della popolazione, colpendo più duramente i vulnerabili. Ma [...] ha anche generato esperienze prefigurative nate in seno a comunità subalterne, laddove si è combattuto per abbattere la logica del Wasteocene più che per ripristinarla. Le brecce nel muro non andrebbero riparate, dovrebbero piuttosto servire da leva per buttarlo giù tutto. (Armiero 2021: 139)

La distribuzione diseguale del virus ha messo in luce la tragica riproduzione delle vite e dei luoghi considerati scarti. Secondo l'autore, una risposta efficace al regime del Wasteocene risiede nella creazione di «nuove relazioni socio-ecologiche che non siano

progettate in laboratorio né prescritte da libri accademici, ma che siano vive e sperimentate all'interno delle fratture del *Wasteocene*» (Armiero 2021: 140).

In conclusione, un approccio analitico bio-ecocritico che consideri la politica dello scarto in America Latina riveste una grande importanza per la seconda parte della mia tesi di dottorato, che si concentrerà sull'analisi di narrazioni ecodistopiche contemporanee. In particolare, le ecodistopie selezionate evidenzieranno come persone, ambienti e animali siano rappresentati, o meno, come scarti della società, esplorando l'impatto di queste dinamiche sul fragile equilibrio ecosistemico.

2.3 Ripensare le relazioni tra specie: nuove strade onto/epistemologiche dall'America Latina

*Feley, amupe may tvafachi chillka taiñ
Kyme kimuwal ka taiñ epunñpüle
falintywal.*

*Vaya pues este libro para conocernos
mejor y valorarnos recíprocamente desde
la diversidad y particularidad que nos han
sido negadas.*

José Millalén Paillal,
Pablo Marimán Quemenado,
Sergio Caniuqueo Huircapán,
Rodrigo Levil Chicahual

Questo paragrafo si concentra su una riflessione complessa che intende rivedere, alla luce di una prospettiva alternativa a quella occidentale, alcune questioni ormai consolidate nella teoria scientifica contemporanea sulle relazioni interspecie. In questo processo, mi baserò su studi critici sviluppati nel contesto ispano-americano, che da tempo esplorano le profonde connessioni e i dialoghi tra esseri umani, ambiente e animali, con radici che risalgono al periodo precoloniale. Queste riflessioni saranno confrontate con altre teorie più contemporanee come il postumano, il compostismo e l'aumano, per creare un dialogo proficuo e intergenerazionale.

Nei successivi sottoparagrafi, esaminerò come le comunità indigene dell'America Latina, sia nel passato che nel presente, abbiano sviluppato relazioni comunitarie tra specie diverse, plasmando un modo di abitare il mondo intrinsecamente interconnesso. Come vedremo, questo approccio offre visioni alternative sui problemi del nostro tempo, che

meritano di essere messe in dialogo con le teorie più recenti provenienti dal contesto anglosassone.

Pensatrici come Rosi Braidotti, Donna Haraway e altri studiosi di rilievo hanno dato voce, nel corso di questo secolo, a pratiche e concezioni che, in molte parti del mondo e in particolare tra le popolazioni indigene latino-americane, sono vissute e tramandate da secoli. L'incontro tra le teorie accademiche e le pratiche indigene può dar vita a nuove onto–epistemologie: visioni del sapere e dell'identità che siano comunitarie, antigerarchiche e capaci di ripensare le modalità di esistenza e il rapporto con il mondo, e di offrire nuove prospettive per affrontare le sfide del presente.

2.3.1 Trame di Esistenza: appropriazione e ricostruzione dell'universo incantato

In questa sezione rifletterò sui modi di abitare e conoscere il mondo praticati dalle comunità in America Latina e a livello globale, prima della grande rivoluzione culturale che ebbe inizio quasi 2500 anni fa. L'obiettivo è esplorare modalità alternative di relazione con la realtà, spesso estranee alla nostra visione, ma che continuano a persistere e a manifestarsi in molte regioni del mondo. Non si tratta di appropriarsi nuovamente della cultura e della visione del mondo di questi popoli, ma piuttosto di avviare un dialogo autentico per favorire una trasformazione collettiva del nostro rapporto con la realtà.

Tra l'VIII e il III secolo a.C., le civiltà che si estendevano fino alla Grecia, all'India settentrionale e alla Cina avviarono una rivoluzione culturale di portata globale, un cambiamento che prefigurava quanto sarebbe accaduto (e continua ad accadere) con le popolazioni amerindiane a partire dall'inizio dell'età moderna: il cosiddetto disincanto del mondo¹⁴.

Il cambiamento fondamentale fu la traslazione della divinità da una presenza *immanente* all'attività umana verso un *trascendentale* “altro mondo” dotato di una sua propria realtà, lasciando così la Terra ai soli umani, liberi di creare le proprie istituzioni con mezzi e conoscenze propri. (Sahlins 2023: 2)

¹⁴ Per “disincanto del mondo” faccio riferimento al concetto di *Entzauberung der Welt* coniato da Max Weber nel suo saggio del 1919 “*Wissenschaft als Beruf*” (La scienza come professione). Secondo Weber, il crescere della razionalità scientifica ha condotto la cultura occidentale ad allontanarsi sempre di più da una dimensione di conoscenza del mondo con mezzi cosiddetti “magici”. Questo ha portato a un disincanto del mondo e a una conseguente razionalizzazione dell'interpretazione della realtà e dell'organizzazione della vita sociale.

Il passaggio dall'immanente al trascendente è fondamentale per comprendere come l'ideologia assiale coloniale della cultura occidentale, principalmente promossa dalla tradizione cristiana, abbia prevalso sulle tradizioni di popoli che vivevano immersi in un mondo di esseri spirituali: divinità che erano immanenti alla cultura umana e determinavano la vita e la morte di essa.

Per "ideologia assiale" o "età assiale" ci riferiamo alla definizione proposta dal filosofo e psichiatra tedesco Karl Jaspers in *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949). La svolta trascendentale segna una frattura significativa non solo nel modo di concepire il mondo, ma anche nel modo di organizzarlo. Dopo la rivoluzione che ha comportato l'usurpazione dell'universo immanentista e incantato di numerosi popoli, la prima età moderna ha portato alla creazione di categorie astratte come "religione", "politica", "scienza" ed "economia". L'incontro con le società immanentiste amerindiane della prima età moderna, inoltre, ha contribuito alla costruzione di un'ulteriore categoria autonoma: la "cultura" (Sahlins 2023).

Le rivoluzioni assiali sono chiamate così perché riorganizzano la società attorno a un principio comune che attraversa tutta l'umanità. Durante la prima età assiale, questo processo si manifesta con l'imposizione di dottrine religiose e principi morali. Con la cosiddetta seconda età assiale, si assiste a un altro cambiamento significativo: il mondo comincia a essere interpretato attraverso l'analisi delle cause naturali e dei fenomeni fisici, considerati i metodi più validi per comprendere la realtà.

Con il trasferimento delle divinità in un "altro mondo", gli eventi di "questo mondo" diventano così di esclusiva e definitiva responsabilità dell'uomo. L'oggettivazione del mondo terreno, della terra e della natura, insieme alla creazione di un mondo ultraterreno, ha portato a una forma di individualismo soteriologico, in cui ogni individuo è chiamato a seguire una condotta specifica per garantirsi la salvezza nell'aldilà, a qualsiasi costo. Questa competizione è alla base del sistema di organizzazione sociale e politico contemporaneo. Infatti, questa struttura competitiva e individualista si è intrecciata con la nostra vita quotidiana, come l'oggettivazione della natura e degli esseri non umani. Questi sviluppi si sono concretizzati attraverso le svolte assiali a cui ho accennato.

Per aprire strade alternative verso un futuro che non sia assiale, ma comunitario, è necessario guardare indietro nel tempo e osservare quelle società che, ancora oggi, resistono preservando un'idea del mondo immanentista. La struttura immanentista delle società amerindiane si basa infatti sulla prosperità collettiva in questo mondo, piuttosto che su una salvezza individuale ultraterrena.

Nei regimi immanentisti, tutte le “cose” materiali di significato sono anche spirituali nella misura in cui esse incarnano poteri animati dotati degli attributi delle persone. Pertanto, il cosiddetto soprannaturale non è distinto da ciò che chiamiamo “naturale”, anche perché gli stessi esseri umani sono spiriti. (Sahlins 2023 [2022]: 7)

In altre parole, secondo le società immanentiste gli esseri umani sono una piccola parte subalterna in un'unica grande società di esseri che interagiscono tra di loro in una grande società di dimensioni cosmiche dove la distinzione tra “spirituale” e “materiale” non ha alcun significato, essendo spirito e materia consustanziali.

Gli umani non hanno creato gli dèi dal nulla; hanno solo personificato le forze che erano già la condizione della loro esistenza. Ripeto: gli esseri umani non hanno immaginato gli dèi; li hanno semplicemente oggettivati, o, più precisamente li hanno soggettivati, come forze extraumane in virtù delle quali essi vivono e muoiono. Le forze erano già lì. Non erano immaginarie. Erano forze reali, empiriche, vivificanti e mortifere. Gli umani hanno dato loro soltanto qualità sostanziali che le rendessero negoziabili, o per lo meno intellegibili. (Sahlins 2023 [2022]: 183–184)

In letteratura, questo processo è ancora possibile, in particolare in gran parte della produzione ecodistopica ispano-americana, dove la natura e l'ambiente riacquistano la loro soggettività. Non sono più semplicemente elementi del paesaggio o costruzioni del contesto, ma diventano veri e propri personaggi capaci di trasformare, distruggere e ricostruire la realtà. Di fronte alla crisi ambientale che stiamo vivendo, ci troviamo in un altro momento di svolta, in cui è fondamentale riprendere un dialogo che è stato interrotto, per (re)imparare pratiche e modalità di relazione e organizzazione del mondo.

2.3.2 Verso un “noi” alternativo: il multiverso relazionale e il suo linguaggio nelle società amerindiane

Come osservato in precedenza, con l'affermazione del cristianesimo, il concetto di “divino” si è spostato verso un “altro mondo”, dando origine a una completa ristrutturazione della società e al cambiamento del ruolo che l'individuo ricopre rispetto ai gruppi sociali. In particolare, con l'affermarsi dello stato moderno, si è creata una netta

divisione tra gli affari personali e quelli politici, così come tra l'ambito collettivo e quello individuale.

Eduardo Viveiros de Castro, nel saggio *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas* (2013), sottolinea che lo Stato nelle società moderne è concepito come il “creatore dell'universo”, ossia l'entità che centralizza e monopolizza l'agentività e la personalità, originariamente distribuite attraverso il cosmo, concentrandole in un unico punto di potere.

Ante el estado no somos más que individuos. Todo el mundo debe estar equidistante del estado. Las personas están articuladas a él sin mediación de los lazos familiares. De un lado estás vos, solo; del otro lado, el Todo. En el medio, nada. El vacío relacional. La creación súbita de uno como ciudadano individual, como parte, y el estado como lo público, como la totalidad. (Viveiros de Castro 20013: 163–164)

Questo concetto di società si discosta radicalmente da molte delle società immanentiste, sia del passato che del presente. Nel senso moderno, lo Stato assume il valore trascendente di una entità esterna e superpartes, che regola e gestisce la vita (e, talvolta, la morte) degli individui. Inoltre, la costruzione di questa totalità, che racchiude e norma le molteplicità e le relazioni tra gli individui, viene elaborata con l'intento di rappresentare un'oggettività che si pone in antitesi al concetto di parentela immanentista.

El parentesco es la corrupción, el nepotismo; las solidaridades arcaicas que obstruyen la marcha del estado democrático. El estado está sobre los intereses familiares, de los intereses privados. Todos sabemos muy bien que de ninguna manera el estado funciona así, pero, éste es el punto, “debería”. Ésta es la interesante mitología moderna de la constitución de un estado por encima de los intereses particulares simbolizados con la idea de parentesco. La cosa pública como antítesis de la persona, del pariente. (Viveiros de Castro 2013: 164)

Contrariamente alla concezione moderna di Stato, la strategia delle comunità indigene si fonda principalmente sull'integrazione di una rete collettiva e familiare. La solitudine, nel contesto indigeno, è considerata patologica e pericolosa, poiché genera situazioni di rischio, malattia, invasione del corpo, defezione e infezione.

Viveiros de Castro (2013) sottolinea, pertanto, un concetto cruciale per l'argomentazione teorica sviluppata finora: la genesi della società moderna può essere ricondotta alla separazione tra individuo e società, con la conseguente esternalizzazione dei legami affettivi interpersonali che diventano esclusivamente extra-politici. Questa frattura della società moderna riflette altre divisioni fondamentali, ancora presenti nel contesto

contemporaneo, come quelle tra “scienza” e “politica” o tra “natura” e “cultura”, generate dalla supremazia delle società trascendentali nell’era assiale e dalle teorizzazioni moderne, come il metodo empirico di Boyle e il “Leviatano” di Hobbes¹⁵. In tal senso, Viveiros de Castro (2013) evidenzia la netta opposizione tra le dicotomie imposte dallo Stato moderno e il prospettivismo amerindiano.

Hay, ciertamente una relación de esto con el perspectivismo. El perspectivismo afirma la multiplicidad radical del mundo, su insumisión a cualquier forma de monarquía ontológica, que es lo que el estado es. El mundo indígena es un mundo al mismo tiempo politeísta, perspectivista y contra el estado. Estas tres cosas van juntas. La inexistencia de un dios único, trascendente, absoluto, va junto con la dificultad que tienen las tradiciones intelectuales indígenas para pensar en “modo–estado” – dificultad que es sólo el modo en que aparece ante nuestros ojos la fuerza de los mecanismos de conjugación–anticipación del estado en estas sociedades – o de ser pensadas por el estado. Dificultad que se expresa en la imposibilidad de otra relación del estado con estas sociedades que no sea la captura y la sobrecodificación. (Viveiros de Castro 2013: 174)

Il prospettivismo amerindiano, come descritto da Eduardo Viveiros de Castro nel 1996 in *Os pronomes cosmológicos eo perspectivismo ameríndio*, sostiene che l’aspetto visibile di ogni specie sia solo un involucro che nasconde una forma interna umana. Questa forma, che rappresenta lo spirito dell’animale, è percepibile solo dai membri della stessa specie o da esseri capaci di vedere oltre le apparenze, come gli sciamani. La forma spirituale è una soggettività simile a quella umana, che può manifestarsi come un corpo umano nascosto dietro l’aspetto animale. In questo modo, si distingue tra un’essenza spirituale antropomorfa, comune a tutti gli esseri viventi, e un aspetto fisico che varia tra le specie, ma che non è permanente: esso è paragonabile a un abito che può essere cambiato, quindi effimero.

Philippe Descola (2005) e, sebbene in modo più implicito, Claude Lévi–Strauss (1962), contribuiscono anch’essi al concetto di prospettivismo. Per Descola, il prospettivismo mette in discussione la separazione tra umano e non umano, suggerendo che tutte le specie, pur percependo il mondo in modo diverso, condividono una stessa sostanza vitale.

¹⁵ La Legge di Boyle e il “Leviatano” di Hobbes, pubblicati rispettivamente nel 1662 e nel 1651, rappresentano due approcci fondamentali e divergenti alla comprensione della realtà e alla gestione dell’ordine, segnando una divisione tra scienza e politica che ha influenzato il pensiero occidentale per secoli. Boyle sviluppa una legge sui gas attraverso un metodo empirico e sperimentale che rappresenta uno dei primi esempi del moderno metodo scientifico. L’idea alla base è che i fenomeni naturali possano essere compresi e descritti tramite esperimenti ripetibili, che chiunque, seguendo lo stesso metodo, potrebbe confermare. Questo introduce l’idea di una scienza neutrale, separata dalle opinioni e dalle interferenze umane. Hobbes, d’altro canto, si concentra sulla natura umana e sulla necessità di un contratto sociale per evitare il caos. Nel Leviatano, Hobbes vede la politica come l’arte della convivenza umana, necessaria per gestire la violenza potenziale e i conflitti insiti nella sua natura.

La differenza tra umani e animali non è ontologica, ma epistemologica, poiché ogni specie ha una “prospettiva” diversa sulla realtà, influenzata dalla propria forma corporea e dalle proprie pratiche simboliche. Nelle culture amerindiane, gli esseri umani e gli animali sono interconnessi, e questa connessione va oltre la separazione tra natura e cultura. Lévi-Strauss, pur non usando esplicitamente il termine “prospettivismo”, evidenzia come nelle mitologie amerindiane la distinzione tra esseri umani e natura sia più fluida rispetto alla visione occidentale. Tutti e tre gli antropologi propongono un approccio che sfida l’antropocentrismo, riconoscendo la complessità delle relazioni tra umani e non umani e invitando a superare le tradizionali separazioni ontologiche.

In *Metafisicas Canibais* (2015), Viveiros de Castro esplora le cosmogonie e le concezioni metafisiche delle popolazioni indigene dell’Amazzonia, in particolare quelle che praticano il cannibalismo rituale. L’autore introduce il concetto di “metafisica cannibale” per mettere in discussione la concezione occidentale di identità e alterità e proponendo una visione relazionale del mondo che si oppone alla logica dualistica della filosofia occidentale, come quella tra soggetto e oggetto o natura e cultura. Infatti, secondo Viveiros de Castro, nelle società amazzoniche gli esseri umani e gli animali non sono entità separate, ma sono in continua interazione e scambio, attraverso la trasformazione reciproca e l’incorporazione dell’altro, anche attraverso il cannibalismo, che diventa una metafora di queste relazioni.

Nel suo articolo del 2018 *The Equal and the Different*, sempre Viveiros de Castro evidenzia come, dalla cristianità al capitalismo, una serie di condizioni storiche abbia portato alla formazione del concetto di individuo come prodotto tipicamente occidentale, attribuendogli un valore profondamente diverso rispetto alle concezioni amerindiane. Tuttavia, esistono anche culture occidentali, o sottogruppi al loro interno, e persino specifici momenti sociali, in cui emerge una comprensione della relazione individuo/collettività che si avvicina a quella prevalente nelle società cosiddette “primitive” (Viveiros de Castro 2018). Un esempio di questa dinamica, nel contesto brasiliano di cui Viveiros de Castro discute ampiamente, è rappresentato dal carnevale, un momento in cui l’individualità viene simultaneamente nascosta e rivelata.

Two good examples are *carnaval* (a moment) and religious trance and possession (a practice central for some segments of society). In both cases, we have forms of the ritual elaboration of the problem of the individual/society relation. The *fantasia* and the mask, the entity and

its host, underscore the opposition between the actor and the character, between the individual and the role, between the biological and the cultural, between the human and the supernatural, and points forcefully toward the mediumistic character of all social existence. (Viveiros de Castro 2018: 110)

Questo esempio richiama anche altre pratiche diffuse in America Latina, come i festeggiamenti del *Día de Muertos* in Messico, che conservano ed esprimono la dualità delle relazioni tra l'individuale e il sociale, la vita e la morte, il trascendente e l'immanente. Tali tensioni abbracciano tanto la tradizione occidentale quanto quella amerindiana. Allo stesso modo, anche la finzione speculativa entra in dialogo con queste tensioni attraverso vari processi di rappresentazione.

Nel loro celebre saggio del 2014 *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro definiscono la letteratura fantastica e la fantascienza come “metafisiche pop” della nostra epoca. Come abbiamo avuto modo di riflettere nei paragrafi precedenti, la finzione speculativa ci consente di esplorare la profondità della nostra esistenza in un'epoca di crisi, spingendoci a riflettere sul futuro. Potremmo dire che, analogamente a quanto accade nel carnevale brasiliano o in altre pratiche sincretiche tipiche di buona parte dell'America Latina, la letteratura non mimetica conserva una performatività che consente alla realtà di “mascherarsi” dietro una “pratica altra”, mentre l'atto stesso di rappresentazione apre a interrogativi e a possibilità alternative di esistenza.

In ambito letterario, e in particolare nelle ecodistopie qui analizzate, si assiste alla riemersione di una dimensione immanente del mondo, ovvero al ritorno di elementi tradizionalmente associati al passato e al folklore, a lungo percepiti come marginali o arcaici. Nella contemporaneità, tuttavia, tali elementi vengono spesso assoggettati a una logica capitalista che mercifica la natura e le pratiche ad essa connesse, trasformandole in beni di consumo funzionali al turismo e alle economie globali. Questa riduzione della tradizione a rappresentazione esotizzata e commerciale contribuisce a immaginare un futuro concepito come radicalmente separato dal passato e sganciato da ogni forma di continuità storica, un “altrove” in cui la sopravvivenza stessa dell'umano risulta incompatibile.

Il futuro cessa di essere fatto della stessa materia del passato, diviene radicalmente *altro*, “non-nostro”, un tempo che esige della nostra scomparsa per poter apparire. La storia si

degrada metafisicamente e diviene passeggera come ogni fenomeno propriamente storico: è tutta la storia, o meglio, la storia stessa, che da qui a poco diverrà “acqua passata”. (Danowski, Viveiros de Castro 2017: 69–70)

Le ecodistopie oggetto di questa tesi si pongono invece in tensione con tale prospettiva: non accettano la cancellazione del passato, ma lo rimettono in circolazione, facendo dialogare temporalità diverse per immaginare forme di esistenza alternative. In questo modo, il passato non viene relegato a “acqua passata”, ma diventa una risorsa critica per ripensare il presente e costruire futuri relazionali.

All’interno di queste narrazioni, viene riattivato un mondo immanente in cui soggettività multiple coesistono e interagiscono, dando forma a un vero e proprio multiverso relazionale. Questa configurazione consente di intrecciare passato, presente e futuro in una rete dinamica di prospettive e relazioni, offrendo la possibilità di immaginare nuove forme di esistenza. Tale prospettiva prepara il terreno per interrogarsi più approfonditamente sul rapporto tra umano e non umano, ponendo le basi per esplorare il paradosso e le potenzialità del pensare oltre l’umano. In questo quadro relazionale, il futuro torna ad essere inteso come il dominio di tutti «gli enti per cui il mondo è mondo, o meglio quelli che rispondono alla domanda di chi è il mondo» (Danowski, Viveiros de Castro 2017: 56) e si offre come figurazione immaginativa per ripensare il “noi” in termini di soggettività multiple e interconnesse.

2.3.3 Pensare oltre l’umano: paradosso o prospettiva?

Come abbiamo visto nei precedenti sottoparagrafi, per le società amerindiane e altre società immanentiste, tutto ciò che esiste nel mondo è considerato “persona”, sia che assuma una forma antropomorfica o meno. In altre parole, ogni elemento del mondo è animato da spiriti–persone interiori e, pertanto, possiede quelle caratteristiche volitive e temperamentali che definiscono l’umano.

In questa prospettiva, possiamo realmente pensare oltre l’umano, o è una contraddizione? Risulta un paradosso se ci addentriamo nelle ontoepistemologie delle società immanentiste, poiché, secondo la loro visione, nulla di ciò che esiste può essere concepito al di fuori dell’umano.

Nelle cosmovisioni amerindiane, infatti, il linguaggio e il pensiero umano non sono altro che un'emergenza, una trasformazione di un apparato rappresentativo più complesso che è, in realtà, relazionale e comune a tutte le forme di vita. Comprendere il pensiero umano in questo modo significa rifiutare l'idea di un'originalità intrinseca e considerarlo, invece, come una conseguenza e un eco del pensiero di altre forme di vita.

Nel suo influente saggio del 2013 *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Eduardo Kohn esplora un tipo di pensiero alternativo a quello umano, definito come il pensiero delle foreste.

Il primo passo per capire come pensano le foreste è abbandonare i nostri preconcetti su cosa significhi avere una rappresentazione di qualcosa. Contrariamente a quanto siamo abituati a pensare, la rappresentazione è in realtà molto più che convenzionale, linguistica e simbolica [...] Anche le forme di vita non umane hanno una rappresentazione del mondo. Questa concezione più ampia della rappresentazione è difficile da afferrare perché la nostra teoria sociale— che sia umanista o post-umanista, strutturalista o post-strutturalista— assimila la rappresentazione al linguaggio. (Kohn 2021: 51)

In altre parole, secondo Kohn, la vita è intrinsecamente semiotica e ogni forma di vita possiede, in qualche modo, una rappresentazione del mondo, che è essenziale al suo stesso essere. Questo contributo di Kohn si propone come uno strumento utile per sviluppare nuovi paradigmi rappresentazionali, ponendo l'accento sull'importanza di superare i limiti imposti da una visione esclusivamente umana del mondo.

Tuttavia, il vero problema non è tanto il concetto di “umano” in sé, quanto piuttosto il predominio dell'antropocentrismo. Infatti, risulta fuorviante sostenere che sia possibile uscire completamente dalla prospettiva umana, dal linguaggio o dalle categorie cognitive proprie della nostra specie. L'antropocentrismo non riguarda solo l'essere umano in quanto tale, ma la centralità che conferiamo alla nostra esperienza nel comprendere e rappresentare il mondo. Tentare di liberarsi dall'antropocentrismo implica un cambiamento radicale nelle modalità stesse con cui pensiamo, ma non possiamo separare totalmente la nostra percezione della realtà dal nostro essere umani, dal nostro linguaggio e dalla nostra cultura. In altre parole, anche quando cerchiamo di pensare “oltre l'umano”, non possiamo fare a meno di rimanere intrinsecamente legati a una visione umana del mondo, che è inevitabilmente mediata dal nostro modo di interpretare l'esperienza. Questo ci consente di comprendere come l'umano sia, allo stesso tempo, distinto e in continuità con tutto ciò che si trova al di là di esso.

Dopo aver delineato questo quadro analitico di impronta principalmente latino-americana, ora mi concentrerò sulle teorie del “Postumano” sviluppate dalla critica anglosassone. Sebbene queste teorie non enfatizzino sempre il paradosso di “pensare oltre l’umano” – e anzi, molte volte promuovano tale prospettiva – sono comunque utili, poiché hanno contribuito a sviluppare un vero e proprio linguaggio condiviso riguardo pratiche e cosmovisioni che sono da sempre proprie delle società immanentiste.

Secondo Pramod K. Nayar, nel suo saggio *Posthumanism* del 2014, il postumanesimo, e in particolare il postumanesimo critico, prevede l’evoluzione delle capacità umane insieme ad altre forme di vita, alla tecnologia e agli ecosistemi. In altre parole, il postumanesimo critico non considera l’umano come il centro di tutto, ma come parte di una rete di connessioni e scambi con le altre forme di vita. La teoria del postumano proposta da Nayar include, quindi, una critica profonda dell’umanesimo, che egli definisce come lo studio del soggetto inteso come individuo e delle sue caratteristiche che riconosciamo come umane. L’umanesimo, in tal senso, pone l’uomo al centro del mondo.

Posthumanism as a philosophical approach involves a rethinking of the very idea of subjectivity because it sees human subjectivity as an assemblage, co-evolving with machines and animals. It also calls for a more inclusive definition of life, and a greater moral-ethical response, and responsibility, to non-human life forms in the age of species blurring and species mixing. (Nayar 2014: 19)

La profonda e radicale crisi dell’Umanesimo e del concetto stesso di umano è esplorata anche da un’altra rilevante teorica del postumano, Rosi Braidotti. Nel primo capitolo del suo celebre saggio *The Posthuman* (2013), Braidotti apre con un’immagine simbolica: l’Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci. Questo disegno, icona culturale universale, ha segnato un punto di svolta nella concezione dell’essere umano e della sua capacità di incarnare la perfezione. Inoltre, l’immagine dell’Uomo Vitruviano è utilizzata come emblema della dottrina dell’Umanesimo, diffusa principalmente tra il XVIII e il XIX secolo, rielaborando gli ideali del Rinascimento italiano.

Questo modello fissa gli standard non solo degli individui, ma anche delle loro culture. L’umanesimo si è sviluppato storicamente come un modello di civilizzazione che ha plasmato un’idea di Europa coincidente con i poteri universalizzanti nella ragione autoriflessiva. La trasformazione dell’ideale umanistico nel modello culturale egemonico è stata poi canonizzata dalla filosofia della storia di Hegel. (Braidotti 2014: 21)

La critica viene posta alla base delle successive formulazioni postumaniste. In particolare, vengono messe in discussione diverse nozioni fondamentali: il mito dell'umano al centro dell'universo, la razionalità della mente umana, la reale capacità dell'individuo di cambiare la vita e influenzare la storia, la visione del linguaggio come mezzo trasparente per esprimere l'individualità e l'esperienza, e l'esclusione di determinati gruppi umani dalla categoria di *Umano*. In altre parole, la critica all'Umanesimo nasce dalla consapevolezza che l'idea di *Umano* sia un costrutto sociale che implica l'esclusione di alcuni gruppi in base a genere, etnia o religione (Nayar 2015).

Braidotti rafforza il suo antiumanesimo facendo riferimento principalmente al pensiero di Michel Foucault, che in *Le parole e le cose* (1967) annuncia la morte dell'uomo e dell'Umanesimo, formalizzando una crisi epistemologica e morale. In particolare, Foucault critica l'umanesimo implicito nel marxismo e il suo materialismo storico, che continuerebbero a sostenere la centralità del soggetto umano e del pensiero egemonico europeo.

Si scoprì che quest'Uomo, lontano dall'essere il canone di proporzioni perfette, sebbene enunciasse un ideale universalistico che aveva raggiunto lo statuto di legge naturale, era di fatto un costrutto storico e come tale era contingente e variabile rispetto ai valori e ai luoghi. L'individualismo non è una componente innata della natura umana, come i pensatori liberali sono disposti a credere, quanto piuttosto una formazione discorsiva specifica del punto di vista storico e culturale, una formazione che, per di più, sta divenendo sempre più problematica. (Braidotti 2014 [2013]: 32)

La postura di Braidotti e Nayar è chiara e si inserisce nella tradizione decostruttivista introdotta dai filosofi poststrutturalisti, come il già citato Foucault e Jacques Derrida. Inoltre, Braidotti prosegue la sua riflessione difendendo l'idea che l'individualismo e l'autodeterminazione generano egoismo, arroganza e dominazione, contribuendo a naturalizzare il concetto di umano su basi escludenti ed egemoniche.

La sua critica si inserisce nel discorso decoloniale avviato da Gayatri Chakravorty Spivak, che ne discute nel celebre saggio *Can the Subaltern Speak?* (1988). In particolare, Braidotti, riprendendo il concetto elaborato da Spivak, sottolinea la violenza epistemica¹⁶ con cui l'umanesimo si è affermato.

¹⁶ Per violenza epistemica, seguendo la definizione di Spivak, si intende una modalità in cui certe forme di conoscenza, discorsi o epistemologie vengono marginalizzate o negate da strutture di potere dominanti. Si tratta dunque di una

Per riassumere cosa si intende per postumano, utilizziamo le parole di Braidotti: «In altre parole, la posizione postumana che sto difendendo si articola a partire dall'eredità antiumanista, più nello specifico a partire dalle basi epistemologiche e politiche della generazione poststrutturalista, per andare oltre» (Braidotti 2014: 45).

Le idee anti-Umaniste su cui si costruisce il postumanismo di Braidotti e Nayar sono fondamentali per comprendere come, in un'epoca di profonda crisi culturale e ambientale, sia essenziale ridefinire il concetto di umano sotto nuovi parametri che superino i binarismi della modernità, promuovendo una relazione basata su una dialettica inclusiva, di reciproca contaminazione.

In questa ottica di profonda connessione tra umano e non-umano, si inserisce perfettamente la teoria di Gregory Bateson, sviluppata in particolare nel suo saggio *Mente e Natura. Un'unità necessaria* (1984). Sebbene antecedenti rispetto a quelle di Braidotti e Nayar, le teorie di Bateson ci consentono di approfondire la nozione di relazionalità tra organismi e ambiente nel contesto postumano. Bateson, con le sue teorie sulla mente come sistema ecologico, offre un quadro per esplorare come il postumano dissolva i confini tra il mondo umano e quello non-umano.

Secondo Bateson (1984), la realtà è un insieme di sistemi interrelati, in cui ogni parte influisce sull'altra attraverso processi circolari. Questo approccio aiuta a comprendere il funzionamento degli ecosistemi naturali, delle relazioni sociali e delle dinamiche mentali. Per Bateson, dunque, la mente non è solo individuale, ma si estende alle interazioni tra organismi e ambiente. Le idee, i pensieri e le percezioni fanno parte di una rete ecologica più ampia che include tanto il mondo naturale quanto quello sociale.

Nel contesto anglosassone, Donna Haraway è considerata una delle pioniere delle teorie sulle relazioni tra umano e postumano, in particolare per il suo celebre saggio *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016). Per Haraway, il termine *Chthulucene* indica un tipo di tempo-spazio in cui imparare a rimanere in contatto con il vivere e il morire in un'ottica di *response-ability*. In altre parole, per contrastare le

violenza non fisica, ma intellettuale e culturale che si manifesta attraverso il controllo e l'imposizione di determinate conoscenze.

logiche dell'Antropos e del Capitale, è necessario imparare a convivere e a morire insieme, secondo un legame di parentela (*kin*) che sia imprevedibile e non predefinito.

This book argues and tries to perform that, eschewing futurism, staying with the trouble is both more serious and more lively. Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. We become—with each other or not at all. (Haraway 2016: 4)

Secondo Haraway, l'individualismo, in ogni sua forma, non è più considerato una risorsa. Al contrario, il concetto chiave diventa la simpoiesi, ovvero il “con-fare” (*making-with*). In altre parole, la simpoiesi evidenzia che nessun organismo o sistema è veramente autonomo o isolato: niente è auto-poietico o auto-organizzato. La simpoiesi, infatti, viene proposta da Haraway in netto contrasto con l'autopoiesi, termine coniato da Maturana e Varela (1972) per descrivere sistemi che si auto-organizzano e sono autonomi.

Per Haraway, i sistemi e gli organismi emergono e si sviluppano attraverso relazioni collaborative e interazioni con altri esseri e con l'ambiente. I processi vitali sono così considerati intrinsecamente interconnessi, co-dipendenti e co-creativi. Questi concetti sono fondamentali per ripensare la convivenza tra specie e la coesistenza in un mondo in cui tutte le entità (umani, non-umani, tecnologie) sono in continua interazione. In questa prospettiva, la simpoiesi non riguarda solo gli esseri viventi, ma include anche i processi tecnologici e materiali. Tutte queste entità formano reti di interazione che permettono l'esistenza e il mantenimento di sistemi complessi, in continua co-evoluzione.

Sympoiesis is a simple word; it means “making-with.” Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing [...] That is the radical implication of sympoiesis. Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it. (Haraway 2016: 58)

L'idea di simpoiesi ha molti legami con le teorie sul postumano portate avanti da Braidotti e Nayar. Detto ciò, Haraway non si considera una postumanista, ma una compostista.

We relate, know, think, world, and tell stories through and with other stories, worlds, knowledges, thinkings, yearnings. [...] We are compost, not posthuman; we inhabit the humusities, not the humanities. Philosophically and materially, I am a compostist, not a posthumanist. Critters—human and not—become—with each other, compose and decompose each other, in every scale and register of time and stuff in sympoietic tangling, in ecological evolutionary developmental earthly worlding and unworlding. (Haraway 2016: 97)

Nel pensiero filosofico di Haraway, i concetti di “compost” e “compostismo” rivestono un ruolo fondamentale nello sviluppo della sua riflessione ecologica. Haraway utilizza il compost come una potente metafora per descrivere la vita e le relazioni multispecie nel mondo contemporaneo, proponendo un modo di pensare e di agire in cui tutto è parte di un ciclo continuo di trasformazione, decomposizione e rigenerazione. In senso letterale, il compost è un ammasso di materia organica che si decompone, trasformandosi in terreno fertile. Questo processo di decomposizione rappresenta un esempio biologico di coesistenza e collaborazione tra organismi diversi (batteri, funghi, insetti, piante) che, insieme, contribuiscono alla creazione di nuova vita.

Figurativamente e filosoficamente, per Haraway il compost diventa una modalità per riflettere sulla condizione umana e non-umana, invitando a riconoscere la nostra interdipendenza con tutte le altre forme di vita e la nostra partecipazione attiva nei processi di trasformazione ecologica.

Le teorie di Haraway, alle quali abbiamo accennato, si allineano con la mia ricerca in un aspetto particolare, quello che dà il titolo al suo saggio: *Staying with the Trouble* (2016). Lo “stare nel problema” implica accettare e affrontare le complessità e le difficoltà del presente, senza cercare di evitarle o risolverle con risposte semplicistiche. Haraway ci invita a riconoscere che viviamo in un mondo interconnesso, ricco di contraddizioni e conflitti, e che la via per affrontare queste crisi non è né lineare né facile. Invece di riporre la speranza in tecnologie miracolose che ci salveranno, dovremmo imparare a convivere con i problemi e lavorare collettivamente e pragmaticamente per trovare modi sostenibili e responsabili di vivere insieme.

It is no longer news that corporations, farms, clinics, labs, homes, sciences, technologies, and multispecies lives are entangled in multiscalar, multitemporal, multimaterial worlding; but the details matter. The details link actual beings to actual response-abilities. Each time a story helps me remember what I thought I knew, or introduces me to new knowledge, a muscle critical for caring about flourishing gets some aerobic exercise. Such exercise enhances collective thinking and movement too. Each time I trace a tangle and add a few threads that first seemed whimsical but turned out to be essential to the fabric, I get a bit straighter that staying with the trouble of complex worlding is the name of the game of living and dying well together on terra. (Haraway 2016: 116)

Lo “stare nel problema” e nella crisi implica una presa di coscienza sui problemi del nostro tempo, ma non con una passiva rassegnazione. Piuttosto, è una consapevolezza

della necessità di agire insieme, in modo alternativo rispetto a quanto ci viene imposto dall'ideologia neoliberale e dalle politiche capitaliste. In questo senso, oltre a “stare nel problema”, come suggerisce Haraway, dovremmo impegnarci attivamente per cercare alternative e co–creare un futuro che si allontani dalle logiche del capitale.

Molti dei temi esplorati in *Staying with the Trouble* (2016) riprendono questioni già ampiamente trattate da teorici anarchici¹⁷ molto tempo prima. Concetti come la cooperazione interspecie, la simpoiesi (co-creazione), il mutualismo e l'interconnessione multispecie trovano forti parallelismi con le idee anarchiche di mutuo appoggio e di organizzazione orizzontale tra individui e specie. Haraway riprende l'idea del mutuo appoggio, interpretandola come una strategia di sopravvivenza e sviluppando il concetto di simpoiesi.

Il riferimento alle opere dei teorici anarchici antecedenti al pensiero formulato da Haraway non implica una gerarchia di importanza delle varie teorie, ma ne evidenzia la connessione profonda. Questo approccio aiuta a evitare la mitificazione eccessiva delle teorie di Haraway, inserendole in un contesto più ampio che le precede.

Passiamo ora ad esaminare un altro testo recente che si collega e allo stesso tempo si distanzia dalle teorie del postumano: *The Ahuman Manifesto. Activism for the End of the Anthropocene* (2020) di Patricia MacCormack. Come l'autrice introduce nel manifesto: «It is a manifesto of joy. But the joy is for all life, not only ours. It is a manifesto that repudiates hierarchy, that refuses that some human rights should be privileged over others, and that human rights should be privileged over nonhuman» (MacCormack 2020: 10).

Con questo manifesto, MacCormack ci invita a vivere attivamente la vita che teorizziamo o desideriamo, anche quando può sembrare utopica, deludente o estrema. Il concetto di “aumano” è stato coniato nel 2014 dalla stessa MacCormack nell'antologia *The Animal Catalyst: Toward Ahuman Theory*, ed è proprio da questo testo che l'autrice sviluppa il

¹⁷ Vedi Murray Bookchin (1982). *The Ecology of Freedom. The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Palo Alto, California: Cheshire Books e Kropotkin Peter (1914) *Mutual Aid: A Factor of Evolution*. New York: Dover publications.

manifesto umano: un'opera che, come la maggior parte dei manifesti, intreccia cultura, arte, politica ed etica, chiamando all'azione.

These claims are presumed rather than argued, so the calls to action are presented not as balanced contemplations but as para-academic DIY pleas to activism, small and large. I could have grounded this book within a gap in the academic market. I could have offered a slight tweak to existing arguments about animal rights, ecology, population and earth devastation. As I have already paid that due, politely and in a scholastically respectful way in *Posthuman Ethics* (2012), it would be a waste to repeat or update it. Scholastic musings do not seem enough without action. (MacCormack 2020: 11)

La MacCormack sceglie, infatti, di prendere una strada alternativa rispetto alla già esplorata teoria accademica per avallare un sistema in cui l'azione non sia separata dalla critica e la parola dalla realtà materiale.

Il concetto di “umano” su cui si fonda questo testo suggerisce che gli esseri umani non debbano occupare una posizione centrale nell'attenzione morale, ma lasciare spazio a altre forme di esistenza e divenire. In altre parole, si tratta di un rifiuto completo dell'antropocentrismo, in cui il valore della vita non è definito dalla presenza o dal dominio umano. In questo senso, il manifesto propone un approccio radicalmente ecocentrico, in cui l'umanità è chiamata a ridurre la propria impronta ecologica e a decentrarsi eticamente, aprendo così a possibilità future alternative. Inoltre, nel suo testo provocatorio, MacCormack si inserisce in un ampio dibattito che risulta utile alla mia ricerca: quello sull'enunciazione, sull'identità collettiva e sul concetto di comunità.

La definizione di un “noi” è sempre più sfumata e dibattuta all'interno del quadro teorico su cui si costruisce il mio lavoro di ricerca. Pur essendo un tema centrale per il mio progetto, è fondamentale accennare a questa questione. Secondo numerosi pensatori postcoloniali, come Edward Said e Gayatri Spivak, il “noi” occidentale ha contribuito a costruire e mantenere stereotipi e disuguaglianze, escludendo determinati gruppi dal discorso egemonico. In un contesto ecologico e postumano, la questione del “noi” diventa ancora più complessa. Infatti, le teorie di studiosi come Donna Haraway propongono un “noi” che include anche le specie non umane, ridefinendo i confini dell'identità collettiva in un'ottica multispecie e mettendo in evidenza l'interdipendenza e la coesistenza delle forme di vita. In questo dibattito, si inserisce la riflessione di MacCormack, che apre la possibilità di esplorare una visione alternativa del “noi”.

Then also this manifesto perpetually uses the term ‘we’. So when we ask, ‘Who is this we?’, we are asking, ‘How are we as humans affecting the earth?’, because whether or not the reader wants to be in this manifesto’s ‘we’, we are all complicit in our own capacities, so while I may seem to “homogenize by using the term ‘we’ against the consent of the reader, tactically ‘we’ refers to the human, because no human, no matter how post– or ahuman, is entirely without human affects. (MacCormack 2020: 26)

In questo contesto, il concetto di “noi” non può prescindere dall’influenza umana e dalla sua prospettiva, come già osservato con l’esplorazione delle teorie delle società immanentiste amerindiane. Detto ciò, rimane una domanda fondamentale: è possibile, allontanandosi dall’antropocentrismo, invitare gli esseri umani ad assumersi la responsabilità di un futuro condiviso che consideri le molteplici forme di esistenza che abitano la Terra?

The dilemma at this point lies in the question how one might focus on human responsibility but also avoid simply returning to an anthropocentrism that is inextricably linked to a fundamental non–recognition of humanity’s relational existence. In turn, thinking in terms of radical relationality, scholars need to guard themselves against slipping into a philosophy of totality that, in equating humans with all living and non–living matter, loses sight of the specificity of human responsibility as well as of blatant inequalities of responsibility and suffering among different groups of humans. (Batzke, Espinoza Garrido, Hess 2021: 9)

Ina Batzke, Lea Espinoza Garrido e Linda M. Hess, nel loro testo del 2021 *Life Writing in the Posthuman Anthropocene*, sollevano la questione di quanto uno studio che non prenda in considerazione anche la responsabilità umana possa risultare inefficace, rischiando di ignorare le evidenti disuguaglianze di responsabilità tra i diversi gruppi umani.

In merito a questo, è particolarmente interessante la riflessione di Christopher Peterson (2018), che afferma:

The human—however misrecognized and misnamed—remains the zero point of our relation to alterity. The phantasm of human exceptionalism cannot be so easily vanquished because its error is also its “truth.” The human that declares the fallacy of its own exceptionality can do so only from the position of its phantasmatic centeredness. We turn back even as we turn away; or rather, we never turn away from ourselves precisely so that we can turn away from ourselves. (Peterson 2018: 6)

Secondo Peterson, l’umano non può prescindere dalla propria umanità, un paradosso che emerge con evidenza in molte narrazioni e che dovrebbe stimolare una riflessione anche in noi, come critici letterari.

In un'epoca segnata da sfide ecologiche di portata globale, questo paradosso ci obbliga a riflettere sul nostro ruolo nel mondo e sulle tensioni che caratterizzano la nostra collettività. La letteratura diventa così uno spazio privilegiato in cui esplorare questa complessità e conflittualità. La tendenza a semplificare questo tipo di conflitti, più che derivare da un reale desiderio di armonia, spesso scaturisce dall'incapacità di sostenere immaginari alternativi, che sfidino le visioni dominanti e ci spingano a confrontarci con le contraddizioni della nostra esistenza. In quanto critici, siamo chiamati a preservare questa complessità, a resistere alla tentazione di risolvere tutto in una narrazione unitaria e rassicurante, e a dare voce a quei mondi alternativi che la letteratura è ancora in grado di immaginare. Solo in questo modo potremo co-spirare per tracciare nuove vie di comprensione e cambiamento.

Nella seconda parte di questa tesi, mi concentrerò sull'analisi di narrazioni letterarie contemporanee del panorama ispano-americano. Attraverso queste opere di autori poco esplorati dalla critica letteraria attuale, vengono delineate nuove cosmogonie comunitarie che non solo riflettono le crisi ecologiche e socio-politiche, ma propongono anche visioni alternative e multidimensionali del futuro: delle co-spirazioni. Ogni capitolo si concentra su specifiche opere, analizzando come queste rielaborino il concetto di distruzione e ricostruzione, esplorando temi quali la devastazione ecologica, le città del futuro, la coabitazione interspecie e la trasformazione dei legami comunitari, con un focus su linguaggi simbolici, sensoriali e psichedelici. Questa analisi mira a interrogare e rielaborare il nostro rapporto con la natura, con gli altri esseri viventi e con la possibilità di costruire un immaginario futuro condiviso.

Capitolo 3. Immagini, suoni e linguaggi per nuove cosmogonie comunitarie

A partire dalle teorie postcoloniali e in maggior misura negli ultimi decenni, la commistione di diversi generi e arti in letteratura ha assunto un ruolo sempre più centrale, delineandosi come una delle modalità privilegiate per raccontare storie in un'epoca caratterizzata dall'ibridazione dei linguaggi e dalla proliferazione delle piattaforme narrative. La capacità di una narrazione di espandersi attraverso differenti media – dalla letteratura al cinema, dai videogiochi alle serie televisive, fino a performance interattive e realtà aumentata – si presenta spesso come una promessa di coinvolgimento immersivo e di costruzione di mondi narrativi complessi.

Questa tendenza nella produzione letteraria attuale, sicuramente molto suggestiva e coinvolgente, presenta, talvolta, alcuni problemi. Se da un lato si propone come uno strumento di rinnovamento estetico e di democratizzazione dell'accesso alla narrazione, dall'altro rischia di tradursi in una strategia utile al mercato neoliberale, dove l'opera letteraria diventa un tassello di un più ampio dispositivo commerciale. La capacità di un testo di far confluire diversi formati e linguaggi viene talvolta privilegiata a scapito della profondità del discorso o della sperimentazione formale, rispondendo più a logiche di mercato che a esigenze creative.

Le tre narrazioni che ho scelto di analizzare in questo capitolo si inseriscono in questa tendenza come opere multisensoriali, ma conservando una profonda complessità e ricerca creativa, allontanandosi dalle logiche del mercato.

Nei prossimi sottoparagrafi adotterò una prospettiva di analisi in linea con la direzione avviata nei precedenti capitoli teorici dove si palesa il tentativo di costruire e raccogliere immaginari futuri comunitari, alternativi e profondamente anti-capitalisti a partire dalla costruzione di un universo narrativo che vada aldilà del contesto ecodistopico. Queste tre narrazioni, lontane dalle logiche di produzione seriale e dalle dinamiche commerciali di un mercato neoliberale, sono radicate nelle comunità in cui vengono pensate e situate.

Allo stesso tempo, la radicalità di queste narrazioni è profondamente rizomatica¹⁸ e quindi multidirezionale e antigerarchica.

Le tre narrazioni ecodistopiche che ho deciso di approfondire in questo capitolo emergono dal racconto di esperienze personali dei vari personaggi che, allo stesso tempo, si riconoscono in una dimensione collettiva e comunitaria. Queste storie nascono da un intreccio di relazioni, contesti e memorie condivise, portando alla luce immaginari che si radicano nella concretezza del vissuto e nella diversità delle voci che li compongono. A loro volta, contribuiscono a rafforzare e moltiplicare questi orizzonti, delineando percorsi narrativi che celebrano la complessità e la coesistenza di molteplici realtà, in un continuo dialogo intergenerazionale tra passato, presente e futuro.

Come vedremo più avanti, tutte e tre le narrazioni convergono in un complesso dialogo intergenerazionale, mettendo in rilievo l'importanza di una prospettiva multitemporale. Infatti, parte della mia analisi riguarderà anche la rete e la genealogia familiare come tessuto politico e strutturale, elemento fondante di molte culture ispano-americane nel passato e nel presente. Nel corso dell'analisi, approfondirò ulteriormente questo discorso anche attraverso una lente simbolica e psicanalitica, strumenti essenziali per mettere in luce il potere che tali strutture esercitano nella costruzione dell'immaginario collettivo.

Juan Buscamares di Félix Vega è un fumetto uscito per la prima volta a puntate in bianco e nero e in maniera collettanea a colori nel 2017 per Planeta Cómic. Con questo fumetto, l'artista cileno unisce le sue abilità artistiche e narrative in un processo estremamente curato in ogni dettaglio, frutto di un lavoro meticoloso che intreccia parola e immagine in modo sinergico, creando un'opera in cui ogni elemento contribuisce alla costruzione del significato complessivo. Come vedremo nel prossimo sottoparagrafo, i disegni di *Juan Buscamares* sono veri e propri veicoli narrativi: ogni tratto, colore e composizione di vignetta è profondamente significativo. Ogni parola viene scelta con precisione, rendendo il testo quasi "scultoreo", cesellato per fondersi con la componente visiva.

¹⁸ Con il termine rizoma mi riferisco al concetto elaborato da Deleuze e Guattari nel loro libro *Mille Piani* edito per la prima volta nel 1980. Da un punto di vista strettamente biologico il rizoma è un fusto sotterraneo che cresce orizzontalmente sotto la superficie del terreno. A differenza delle radici verticali, può generare nuove piante da qualsiasi suo punto (nodo) e sopravvivere anche se frammentato, poiché ogni pezzo può dar vita a una nuova pianta.

L'oggetto finale è dunque un'opera artistica che costruisce, attraverso una meticolosa fusione di parole e disegni, un mondo narrativo ibrido e complesso.

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol di Monica Ojeda è un testo molto recente, pubblicato nel 2024 da Penguin Random House. Per introdurre brevemente questo testo, mi limito a definirlo un'elegantissima storia cantata. Il coro che costruisce la narrazione è composto da personaggi con voci, ritmi e andature diverse che conferiscono una cadenzata liricità all'intero romanzo. Come vedremo più nel dettaglio nei prossimi sottoparagrafi, il ritmo e la musicalità di questo testo non sono solo un tema fondante dell'intera ecodistopia ma ne caratterizzano anche la struttura. Questa scelta stilistica dell'autrice permette di evocare emozioni che precedono o accompagnano la comprensione razionale del testo, coinvolgendo direttamente il lettore e attivando in lui la dimensione corporea e percettiva. Inoltre, determinati schemi ritmici o sonorità richiamano direttamente forme tradizionali. La musicalità diventa così un ponte tra l'opera e l'immaginario collettivo, evocando canti e ritmi ancestrali che radicano il testo in una dimensione comunitaria e intertestuale.

La terza e ultima narrazione su cui mi concentrerò in questo capitolo è *Tejer la Oscuridad* di Emiliano Monge, pubblicato nel 2020 da Penguin Random House. Questo racconto corale viene intessuto magistralmente dall'autore che costruisce una narrazione in cui si dà spazio alla ricerca di un linguaggio che sia collettivo, fedele alla tradizione del passato e allo stesso tempo radicalmente alternativo, una nuova voce polifonica e multisensoriale. Nella narrazione ecodistopica, il desiderio utopico è dunque quello di ricreare dalle macerie una collettività perduta ed Emiliano Monge, con la sua opera, riesce a offrircene una precisa e calibrata suggestione immaginativa.

Tutte e tre le narrazioni saranno analizzate inizialmente da un punto di vista formale e successivamente da un punto di vista tematico. Questa particolare suddivisione, che troveremo solo in questo terzo capitolo, è adottata per evidenziare come la specifica costruzione di questi testi contribuisca, a livello strutturale, alla creazione di un immaginario comunitario alternativo. Tuttavia, nella consapevolezza che forma e contenuto siano inscindibili, le due dimensioni entreranno frequentemente in dialogo all'interno di ogni paragrafo.

3.1 *Juan Buscamares* di Félix Vega

3.1.1 Forme e colori di un'ecodistopia

L'edizione integrale di *Juan Buscamares* viene pubblicata per la prima volta nel 2017 in Cile da Planeta Cómic ed è il risultato della riunificazione di più volumi con l'aggiunta di alcune tavole, un prologo, un epilogo e una serie di bozzetti e illustrazioni a chiusura dell'opera. *El agua*, il primo volume, viene pubblicato in bianco e nero nel 1996 e gli altri tre (*La tierra*, *El aire* ed *El fuego*) escono, successivamente e fino al 2006, in volumi separati in Francia, Spagna e Stati Uniti (Cruz Paredes 2022). La tetralogia è stata ufficialmente tradotta in sette lingue ed è stata pubblicata in Francia, Italia, Spagna, Stati Uniti, Germania, Olanda, Slovenia, Brasile, Giappone, Argentina, Andorra e Russia.

L'autore cileno, Félix Vega, si avvicina alle storie illustrate grazie al padre, Óskar Vega: un maestro di acquerelli e vignettista professionista. Questa è l'unica opera realizzata interamente dall'autore, mentre gli altri titoli a lui attribuiti sono spesso frutto di una collaborazione con Francisco Ortega, come *Los Fantasma de Pinochet* (2021) e *Monstruos y dioses* (2024).

Il seme che ha dato origine alla storia di *Juan Buscamares* è un ricordo d'infanzia dell'autore: in varie interviste Vega racconta di aver visitato, quando era molto piccolo, il Museo Nazionale di Storia Naturale del Cile e di essere rimasto meravigliato dall'esposizione di un grande scheletro di balena (elemento che troviamo nella copertina dell'edizione di riferimento e anche in numerose altre tavole) e dal corpo congelato di un bambino inca del *cerro del Plomo* (nel testo il protagonista Juan Buscamares). Ho scelto di analizzare questo testo non solo per i suoi temi estremamente attinenti alla mia tesi, ma anche perché si tratta di un genere, quello del fumetto, ancora poco esplorato nel contesto accademico ispano-americano e, in particolare, per ampliare la critica su quest'opera che, al momento, si riduce a un articolo di Flavio Cruz Paredes (2022) e che citerò nella mia analisi.

In questa prima sezione dedicata all'opera, non mi concentrerò solo sui temi e la trama, ma sulla sua forma, i colori, le immagini e gli elementi ricorrenti che suggeriranno le riflessioni a seguire. Dal punto di vista metodologico utilizzerò per l'analisi l'approccio semiotico allo studio del fumetto sviluppato da Thierry Groensteen, uno dei teorici più

influenti dello studio della narrazione visiva. Nel suo testo fondamentale, *Système de la bande dessinée* (1999), Groensteen sviluppa una teoria sistemica del fumetto, concentrandosi sulla sua specifica organizzazione segnica e narrativa. In particolare, vedremo come il layout delle pagine influenzi progressivamente la narrazione così come il rapporto tra le vignette e il testo costruisca un particolare ritmo e ne configuri la temporalità. Inoltre, sottolineerò le numerose connessioni visive che le vignette stabiliscono con richiami esterni al fumetto stesso. Considerare il modo in cui quest'opera è stata pensata e costruita è molto importante per comprendere con quali strategie l'autore abbia deciso di evocare immaginari alternativi.

La copertina dell'edizione di riferimento (vedi Figura 1) rappresenta su uno sfondo desertico l'enorme scheletro di una balena e il protagonista Juan Buscamares, ritratto di spalle.

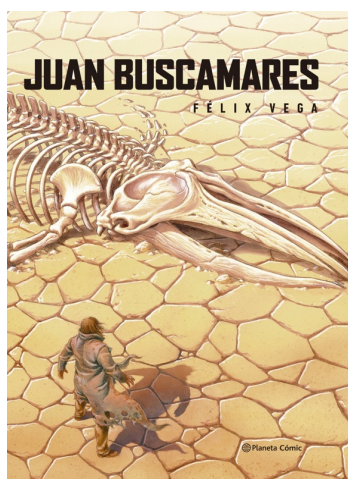


Figura 1: Copertina di Juan Buscamares, Félix Vega (2017) ©Planeta Cómic

La balena è un animale che tornerà anche nel prossimo testo in analisi: *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* di Monica Ojeda (2024), ed è, non a caso, un elemento simbolico ricco di significati. In America Latina, per molte culture indigene costiere, la balena è una creatura sacra, spesso vista come un ponte tra il mondo umano e quello divino. La sua presenza nelle narrazioni cosmogoniche celebra l'armonia tra terra e acqua, tra l'umano e il più grande ecosistema marino (Jones, Wanhalla 2022). Anche nella Bibbia il mito di Giona, che viene inghiottito da una balena per poi riemergere, ha contribuito a consolidare l'idea della balena come simbolo di rinascita, un passaggio attraverso l'oscurità per ritrovare una nuova luce. Tuttavia, la balena è anche il simbolo

di una profonda ferita storica. Durante il periodo coloniale, le acque dell'Oceano Atlantico e Pacifico furono saccheggiate dalla caccia alle balene, e la loro figura si trasformò in una metafora della violenza esercitata dall'uomo sulla natura. Nell'immaginario contemporaneo i movimenti ambientalisti hanno recuperato la balena come figura centrale per sensibilizzare sull'urgenza di proteggere gli oceani trasformandola così in un simbolo per conservare la biodiversità marina.

Per quanto riguarda lo sfondo desertico, su cui lo scheletro della balena è inserito graficamente (vedi Figura 1), è interessante avanzare due riflessioni. Senza conoscere la narrazione, già dal titolo (*Juan Buscamares*) e da questi primi elementi, il lettore può dedurre che l'universo immaginativo di quest'opera sia eco-catastrofico. Lo scheletro di una balena nel deserto suggerisce un disastro idrico senza precedenti e lo stesso anche il cognome del protagonista (*busca-mares*): alla ricerca di un mare che sembra essere paradossalmente assente nonostante la presenza di un animale oceanico.

Continuando con l'analisi della struttura paratestuale dell'opera, l'epigrafe, che riporto di seguito, è la prima strofa di una famosa canzone dei Pink Floyd: *Echos* il cui tema ci proietta nuovamente in un universo distrutto, le cui rovine sono viste dall'alto con gli occhi di un albatros (un animale che sarà presente, sullo sfondo, lungo tutta la narrazione).

Overhead the albatross
Hangs motionless upon the air
In labyrinths of coral caves
An echo of a distant time
Comes willowing across the time
And everything is green and submarine.
Echoes
PINK FLOYD
(Waters, Wright, Mason, Gilmour)
(Vega 2017: 2)

L'eco del passato, tema centrale che ricorre in tutta l'opera, dagli oceani attraversa il deserto e tremolante sembra anticipare il ritorno dell'acqua che finalmente riprenderà il suo spazio. Nel primo capitolo (vedi sottoparagrafo 1.3.3), ho già ampiamente discusso la terribile crisi idrica che sta affrontando attualmente l'America Latina a causa delle monoculture e delle politiche estrattive e di privatizzazione che alterano significativamente gli equilibri idrici. Le grandi estensioni di terreno dedicate a coltivazioni intensive, come la soia o la canna da zucchero, richiedono enormi quantità

di acqua e spesso provocano l'abbassamento delle falde acquifere. Inoltre, la deforestazione, per far spazio a queste colture, distrugge bacini idrici naturali e riduce la capacità del suolo di trattenere l'acqua. Anche l'espansione delle attività estrattive, come l'industria mineraria, aggrava ulteriormente la situazione. L'estrazione di metalli e minerali non solo consuma quantità massicce di acqua, ma spesso contamina le riserve idriche con sostanze chimiche tossiche, compromettendo l'accesso delle comunità locali a risorse sicure. Parallelamente, le privatizzazioni delle risorse idriche, imposte dall'economia neoliberale, hanno concentrato il controllo dell'acqua in poche mani, rendendo ancora più difficile per le popolazioni indigene e rurali accedere a questa risorsa vitale.

A pagina 4, prima del prologo, troviamo un glossario di termini in lingua quechua accompagnato graficamente da uno dei personaggi della narrazione (il *niño antena*): un abitante semi-sciamanico del futuro perfettamente adattato all'universo ecodistopico in cui si trova. Anche in questo caso il dialogo tra una lingua che viene dal passato precoloniale e un personaggio che incarna il futuro è evidente e richiama a una ciclicità temporale che approfondirò nel dettaglio più avanti.

Il prologo del fumetto ha il compito di introdurre il personaggio di Juan Buscamares e le sue radici. Con linee appena tratteggiate e volti indefiniti i veri protagonisti della scena sono la Cordigliera delle Ande, un bambino ibernato e un museo con un grande scheletro di balena. La storia di Juan ci viene introdotta con un linguaggio che richiama le antiche narrazioni mitiche tramandate di generazione in generazione. Il lessico e la sintassi sono semplici e schematici, le azioni sequenziali e tutto viene narrato al passato remoto da una voce esterna e onnisciente. Ogni vignetta racconta una parte dell'infanzia di Juan e i luoghi che ha attraversato nel tempo e nello spazio: dalle profondità della cima del Apu Wamani o Cerro del Plomo fino a Santiago de Chile a cinquecento anni di distanza.

Adottando un approccio metodologico ispirato alle teorie di Groensteen (1999), analizzerò in modo sistematico il modo in cui viene costruita la narrazione, con particolare attenzione alla relazione tra vignette e testo nel determinare il ritmo e la percezione del tempo. Piuttosto che procedere per nuclei tematici, seguirò un'analisi progressiva, capitolo dopo capitolo, così da cogliere l'evoluzione interna dell'opera e comprendere come le scelte grafiche e testuali si sviluppino nel corso della narrazione.

Inoltre, esaminerò le connessioni visive tra le vignette, non solo all'interno del fumetto stesso, ma anche in relazione a riferimenti esterni, evidenziando la rete di significati che ne emerge.

Il primo capitolo, *El agua*, presenta delle tavole costruite sui toni caldi (vedi Figura 2), che immergono il lettore in un universo desertico.



Figura 2: Capitolo *El agua*, p.14 ©Planeta Còmic

I colori sono tutti sul tono dell'ocra e marrone e contribuiscono a conferire una sensazione di decadenza antica alle tavole. La prima pagina apre la narrazione con l'immagine di una conchiglia adagiata su un terreno desertico, anche in questo caso notiamo il paradossale accostamento tra elementi marini e il contesto di siccità in cui sono inseriti. La conchiglia, che ritroviamo anche in altre tavole, è la *spondylus* chiamata anche *mullu* in quechua. Questo elemento è particolarmente significativo per le società preispaniche: è alimento degli dèi e la sua presenza era obbligatoria nei sacrifici e nei riti funerari. Inoltre, con questa conchiglia si invocava la pioggia durante i cicli agricoli e al suo interno si credeva che fosse simbolicamente contenuto il mare (Cruz Paredes 2022). Ad accompagnare l'immagine della conchiglia, l'autore inserisce un breve testo dal tono mitico-apocalittico.

Los hombres blancos jamás se detendrían. Arrasarían la tierra, las selvas, los cielos y los mares hasta convertir a la “Pachamama”, la madre tierra, en un desierto seco y estéril. A ese infierno, a ese mundo muerto del futuro, te enviarán a ti, hijo del sol y de la cruz. (Vega 2017: 8)

Queste brevi righe introducono il lettore in un universo futuro di distruzione e annunciano la presenza messianica di un personaggio che è stato inviato tra le rovine di un mondo arido: Juan Buscamares. Come precedentemente annunciato, il tono è assertivo e quasi sacrale. Nelle pagine successive, invece, la scena cambia totalmente e le tavole si popolano di personaggi in guerra che combattono fra di loro. I dialoghi sono ridotti all'essenziale e si restringono a pochi scambi operativi. Arricchiscono le tavole affollate molte onomatopее che trasportano il lettore in un contesto rumoroso, violento e caotico. Lungo tutto il capitolo sembrano infatti alternarsi scene di guerra e confusione a scene più pacate, distese dove anche i dialoghi diventano più introspettivi o del tutto assenti. Silenzi colmati da scene significative in cui Juan sembra entrare in uno stato estatico di contemplazione e comunione con la natura (vedi Figura 3).



Figura 3: Capítulo El agua, pp.33–35–36 ©Planeta Cómic

La comunione tra i due personaggi viene rappresentata nella Figura 3 attraverso un *close-up* che consente di stabilire un'analogia tra lo sguardo umano e quello animale. Questo avvicinamento visivo non solo mette in relazione i due soggetti, ma suggerisce anche una forma di riconoscimento reciproco, enfatizzando il contatto tra specie.

La questione dello *sguardo animale* è centrale in quegli studi che oggi prendono il nome di *animal studies* e apre numerosi spunti di riflessione. Lo sguardo non è solo un atto percettivo, ma un dispositivo di relazione che ridefinisce i confini tra umano e non umano. Jacques Derrida, nel celebre testo *L'animal que donc je suis* (2006), descrive l'esperienza di sentirsi osservato dal proprio gatto e il senso di vulnerabilità che ne deriva. Per Derrida, questo incontro non è un semplice evento visivo, ma un momento in cui l'umano si scopre esposto allo sguardo dell'animale, mettendo in crisi la tradizionale superiorità antropocentrica. Lo sguardo animale, dunque, non è neutro: esso è un atto di soggettivazione, che rovescia la posizione dell'umano come unico soggetto capace di osservare e comprendere. In questa prospettiva, il *close-up* nella Figura 3 non è solo un dispositivo narrativo o estetico, ma assume una valenza filosofica: operando un'analogia tra lo sguardo umano e quello animale, l'immagine in questione mette in scena una relazione di reciprocità, interrogando la nostra capacità di vedere e riconoscere l'altro non umano. Riflessioni simili emergono anche negli studi di Donna Haraway, la quale, in *When Species Meet* (2008), esplora come gli incontri tra specie siano momenti di co-costruzione della soggettività, sottolineando il valore dell'interazione tra esseri umani e non umani nel ridefinire la nostra comprensione del mondo. Inoltre, come evidenziato in precedenza, il concetto di prospettivismo elaborato da Viveiros de Castro (1996) si inserisce pienamente in questa riflessione. Secondo le cosmologie indigene, infatti, ogni essere sulla Terra possiede sia una dimensione umana sia una dimensione animale; ciò che varia è esclusivamente l'apparenza con cui si manifesta nel mondo.

In sintesi, la scelta del *close-up* non solo stabilisce un parallelismo visivo tra l'umano e l'animale, ma richiama questioni profonde sull'interazione tra specie, sul riconoscimento reciproco e sulla ridefinizione delle gerarchie di sguardo imposte dall'antropocentrismo.

Dopo ulteriori scene di guerra e conflitto le ultime pagine chiudono in maniera ciclica il capitolo, ritorna l'immagine della conchiglia accompagnata dalle parole di Juan:

Una vez encontré un antiguo caparazón marino. Llevaba siglos esperándome. Siglos...Para decirme su secreto. Pude oír el mar...Después de siglos.
(Vega 2017: 55)

Con l'annuncio del suono marino, le ultimissime tavole richiamano a un immaginario prevalentemente biblico. Costruite tutte sui toni dell'azzurro, mostrano Juan crocifisso a un'ancora, in una posizione che evoca sia il mito prometeico che l'evangelica passione di cristo. La pioggia batte sul suo corpo e il paesaggio è desolato e umido (vedi Figura 4).



Figura 4: Capítulo El agua, p. 56 ©Planeta Cómic

Il secondo capitolo, *El aire*, è caratterizzato da una pioggia incessante. Le tavole quasi tutte sui toni del blu ritraggono un diluvio che acuisce la guerra e la lotta tra i sopravvissuti (vedi Figura 5).

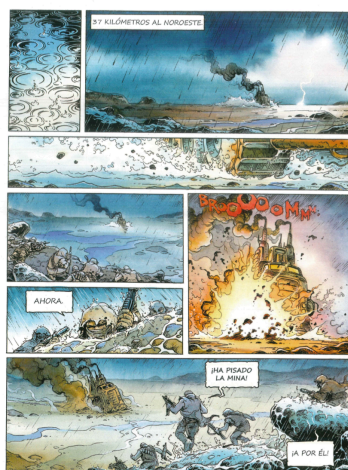


Figura 5: Capítulo El aire, p. 65 ©Planeta Cómic

Nel precedente capitolo (*El agua*) ciò che veniva agognato era proprio l'acqua. Le tavole ocre e un linguaggio spezzato riflettevano la mancanza della fluidità dell'elemento. In questo capitolo (*El aire*) è invece l'aria che manca. Questo è evidente sia dalle illustrazioni affollate e caotiche, che dai dialoghi diventati sempre più fitti. La violenza è la costante di tutto il capitolo, fatta eccezione per scene di solidarietà tra i personaggi. I conflitti interni ed esterni che si trova ad affrontare Juan, ancora confuso sulle sue origini e la sua missione, si riflettono sulle tavole esplosive e cariche di elementi. L'unico personaggio che sembra sereno e quieto in questo capitolo è l'albatros in volo sopra le rovine.

Il terzo capitolo, *La tierra*, si apre con un'analessi dove Juan ripercorre momenti della sua infanzia. Tutto il capitolo è caratterizzato da colori sui toni dell'azzurro chiaro e del bianco, piuttosto freddi. Le azioni si sviluppano principalmente in cielo, a bordo di un dirigibile (vedi Figura 6).

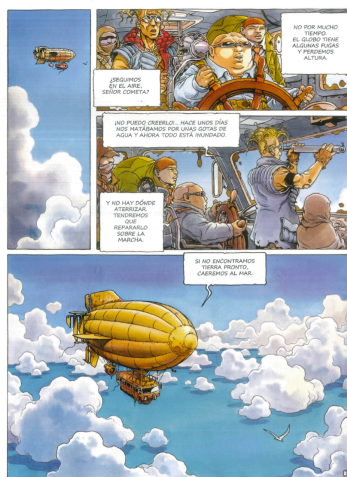


Figura 6: Capitolo *La tierra*, p.115 ©Planeta Cómics

In questo capitolo, che si sviluppa in aria, i personaggi cercano la terra e un posto al sicuro dove potersi stabilire. È interessante notare che proprio a partire da questo capitolo iniziano le numerose analessi che portano Juan a ripercorrere momenti del proprio passato. Quando manca narrativamente e graficamente un radicamento, la mente di Juan –febbrile e confusa– inizia a viaggiare lungo i tortuosi sentieri della memoria. Il lettore riesce a orientarsi tra presente e passato grazie alle spesse cornici nere che delimitano le

tavole destinate al ricordo e anche al netto cambio cromatico che dall'azzurro del cielo torna all'ocra del deserto. I dialoghi sono nuovamente più distesi e appaiono sempre di più le riflessioni ontologiche di Juan, soprattutto nelle scene legate ai ricordi.

Il quarto e ultimo capitolo, *El fuego*, trasporta il lettore in un panorama coperto dalla neve (vedi Figura 7).



Figura 7: Capitolo *El fuego*, p. 160 ©Planeta Cómics

In questa sezione, che si apre con le immagini di una donna dai tratti incaici, il sogno e la realtà si intrecciano fino a confondersi completamente nella parte finale dell'opera. La dimensione onirica, strettamente collegata a quella utopica, in cui sono avvolte le scene di questo capitolo rendono la narrazione molto più distesa. I colori sono chiari, sui toni pastello, e numerose sono le scene che ritraggono paesaggi naturali. Ritornano ciclicamente alcuni elementi come il mare, gli albatros, le balene e la conchiglia *spondylus*. I personaggi sembrano preoccupati per la situazione di Juan, caduto in un profondo sonno, e per la presenza e le profezie di una sconosciuta donna indigena. Anche in questa sezione sono numerose le tavole dedicate ai ricordi di Juan che in uno stato di semi-incoscienza entra in contatto con la natura, le sue radici meticce e immagina un futuro dove tutte queste dimensioni sembrano aver trovato una casa-oikos (vedi paragrafo 2.2.): un nuovo equilibrio eco-logico.

I colori contrastanti, le immagini evocative e i numerosi riferimenti sia alla cultura indigena sia a quella occidentale contribuiscono a costruire un fumetto complesso e

composito sia nella scelta cromatica, sia nella destrutturazione dell'ordine cronologico, sia nei riferimenti extra-diegetici. Questo richiama il concetto di *solidarité iconique*, introdotto da Thierry Groensteen (1999), secondo cui le immagini nel fumetto non funzionano in modo isolato, ma generano significato attraverso le relazioni che instaurano tra loro.

Allo stesso tempo, risulta utile anche il concetto di *tressage* o *rete grafico-narrativa*, che permette di interpretare le vignette non solo in base alla loro successione immediata, ma anche attraverso le connessioni che stabiliscono a distanza, sia per analogia visiva, sia tramite rimandi interni, ripetizioni e variazioni di forme e colori (Groensteen 1999). Tutti concetti che sono stati applicati e che sono stati fondamentali nell'analisi di *Juan Buscamares*.

La scelta di distinguere in questo capitolo l'analisi formale da quella tematica risponde proprio all'esigenza di evidenziare come non solo i temi, ma anche la struttura stessa di questa narrazione rimandi all'idea di un immaginario comunitario alternativo.

3.1.2 Trame e simboli di una cosmogonia *mestiza*

Per meglio comprendere un'opera come *Juan Buscamares* di Félix Vega, è necessario far riferimento all'immaginario da cui attinge nella creazione della sua narrazione. Cornelius Castoriadis (1975) sviluppa il concetto di immaginario come una dimensione fondamentale della creazione sociale e della soggettività. Per Castoriadis, l'immaginario non è semplicemente una proiezione soggettiva o un riflesso della realtà, ma una forza creativa che struttura il mondo sociale e culturale. Egli distingue tra *immaginario radicale*, ovvero la capacità umana di generare nuove forme e significati, e *immaginario sociale*, che si manifesta nelle istituzioni, nei miti, nei simboli e nelle rappresentazioni condivise da una comunità.

Questo significa che l'immaginario non è derivato da un ordine razionale preesistente, ma è il fondamento stesso della società, che si rinnova costantemente attraverso nuove significazioni. L'immaginario sociale, dunque, non è statico: esso evolve nel tempo, dando origine a nuove istituzioni e forme di organizzazione collettiva. Per Castoriadis l'immaginario è il principio generativo della società, la dimensione attraverso cui gli esseri umani producono il senso del mondo che abitano. Questo approccio permette di

comprendere come le narrazioni, le immagini e le strutture simboliche non siano meri riflessi della realtà, ma elementi attivi nella costruzione delle forme di vita collettive.

Sulla stessa scia, secondo Geneviève Fabry (2012), la nozione di immaginario rimanda a una rete di ripetizioni mentali alimentate da un legame mitico, religioso e/o storico e dotate di un valore epistemologico e assiologico. Come carattere generale, la storia ispano-americana viene persistentemente allegorizzata e la sua narrazione si basa, spesso, su miti apocalittici. In particolare, tutti i testi che esibiscono o nascondono un riferimento al mito apocalittico interpretano le crisi del presente seguendo la grande matrice di senso del testo biblico, arrivato con i colonizzatori europei, cui si mischiano le suggestioni delle cosmovisioni indigene (Fabry 2012).

La commistione tra immaginario biblico giudaico-cristiano e le cosmogonie indigene precoloniali raccorda realtà da sempre analizzate da un punto di vista oppositivo piuttosto che nella loro sincreticità. In *Juan Buscamares*, questo dialogo viene palesato da varie strategie narrative e scelte stilistiche, nonché dai simboli e immagini che costellano l'intera opera.

Nel primo capitolo (vedi paragrafo 1.1.2), ho già accennato ai vari significati della parola apocalisse. In questo caso, trovandoci in una narrazione prevalentemente post-apocalittica, l'apocalisse assume il valore di "rivelazione". La genealogia della rivelazione in America Latina è un lavoro di alternative alla logica dominante e delle sue articolazioni predittive e normative. Non è un caso che proprio in America Latina, l'apocalisse sia stata un sostrato di contro-rappresentazioni della storia e della storiografia (Fabry, Logie, Decock 2010). In particolare, nel contesto ispano-americano si è registrato nel tempo un rinnovato bisogno di creare una tradizione e dei precursori in nome della comunità, mettendosi in connessione con varie tradizioni e storie nel nome di un *usable past*, e non dissociandosi da esso nel nome di una qualche originalità (Parkinson Zamora 1997).

Questo atteggiamento è riconducibile a un'ansia delle origini che porta gli scrittori latino-americani a cercare dei riferimenti comuni, generando delle strutture letterarie che sono inclusive, relative, eterogenee, sincretiche e che rigettano l'egemonia del più recente. Quando si parla di ansia delle origini si intende, per 'origini' le risorse condivise di

autorità culturale e coerenza comune, mentre per ‘ansia’ si fa riferimento allo sforzo degli scrittori ispano-americani per stabilire queste risorse attraverso varie strategie di ricerca, restituzione, rivalutazione, rinnovazione e resistenza e con l’impiego di numerosi impulsi intertestuali (Parkinson Zamora 1997).

A livello diegetico, questo stretto rapporto con la storia, il mito e l’ansia delle origini è evidente nella modulazione di un tempo presente che contiene a sua volta un passato contratto e un impulso utopico verso un futuro alternativo, soprattutto nell’ultima tavola (vedi Figura 8).



Figura 8: Epilogo p. 205 ©Planeta Cómics

Gli eventi narrati coinvolgono 500 anni di storia dell’America Latina che modificano e attraversano l’universo immaginativo creato da Félix Vega. In *Juan Buscamares*, il tempo storico – dalla conquista fino alla catastrofe climatica – si confonde con il racconto mitico e diventa sempre più ibrido sia graficamente che testualmente.

Nel prologo dell’opera ci viene presentata una pratica incaica che consisteva nell’ibernazione di bambini – chiamati *copac cochas* – offerti alle divinità delle montagne come viaggiatori nel tempo e nello spazio. Come scopriamo lungo questa narrazione due di questi bambini sono Juan Buscamares e Quilla, la donna inca che appare nell’ultimo capitolo.

A estos niños y niñas los incas les llamaban “copac cochas”, y los ofrecían a sus dioses de las montañas, cómo viajeros a otro mundo y a otro tiempo. Antes de dormirlos con chicha, para luego enterrarlos vivos, los preparaban para un largo viaje, cuya misión desconocemos. Un viaje futuro a través de muchos siglos. (Vega 2017: 6)

Come vediamo, i riferimenti alla tradizione preispanica sono evidenti e inequivocabili. Allo stesso modo, anche la conquista cinquecentesca viene richiamata con passaggi diretti, soprattutto nei ricordi di Juan. Tuttavia, altri passaggi evocano periodi storici in maniera meno evidente. Un esempio sono le numerose guerriglie che potrebbero associarsi ai conflitti tra gli stati-nazione sudamericani e le loro proclamazioni di indipendenza come anche altre sequenze che rimandano alla Guerra del Pacifico che ha visto affrontarsi Cile, Perú e Bolivia tra il 1879 e il 1884 (Cruz Paredes 2022).

Tornando alla questione del tempo storico–mitico, vediamo che l’intera struttura ciclica dell’opera e le strutture formali che caratterizzano il racconto mitico rendono possibile all’immaginazione entrare in un universo “altro” e predisporre il pensiero alla creazione di un mondo post-catastrofico che sia sincretico e alternativo. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti (vedi sottoparagrafo 1.3.1) secondo Mircea Eliade (1949), nelle culture indigene precoloniali, gli atti umani non venivano considerati con un valore intrinseco autonomo, ma sulla base della qualità che dà loro l’essere riproduzione di un atto primordiale e la ripetizione di un esempio mitico è vista come un rinnovamento della comunione e della comunità (Eliade 1949). Sulla stessa linea si muovono anche le riflessioni di Silvia Rivera Cusicanqui (2018). In *Un mundo ch’ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, il concetto di apocalisse si intreccia con una visione del tempo che sfida la linearità occidentale. La prospettiva andina proposta dall’autrice rifiuta una concezione teleologica della storia, spesso associata all’idea di un’apocalisse come evento conclusivo e irreversibile.

Rivera Cusicanqui (2018) si ispira alla nozione di *pacha*, una concezione temporale che intreccia passato, presente e futuro in una dimensione ciclica e coesistente. In questa visione, la crisi non è una fine assoluta, ma un nodo in una trama temporale più ampia, in cui le possibilità di trasformazione e resistenza coesistono con la distruzione. Il *ch’ixi*, come categoria centrale del libro, rappresenta proprio questa mescolanza di elementi apparentemente inconciliabili, incluso il tempo stesso: non si tratta di una sintesi dialettica, ma di una compresenza che rifiuta la logica binaria della modernità coloniale.

L’apocalisse, quindi, non è solo un crollo, ma una crisi fertile, uno spazio di confluenza tra temporalità diverse in cui la distruzione coesiste con la creazione. Questo approccio

sovverte l'immaginario occidentale della fine del mondo e suggerisce invece la possibilità di mondi plurali che emergono dalla crisi, senza annullare il passato ma intrecciandolo al presente e al futuro in forme non lineari.

La struttura ciclica di *Juan Buscamares* e la sua rottura con una concezione lineare dell'apocalisse, posta alla fine del tempo, lascia spazio a una nuova costruzione post-apocalittica. Ovvero, a un universo basato su strutture mitiche e cosmologiche ancestrali che vedono, in ogni fine di un'era, la creazione di un nuovo mondo su base collettiva e comunitaria. In questo senso, la rigenerazione è una nuova rinascita (Eliade 1949, Cusicanqui 2018) e la ricostruzione prevede anche la creazione di una nuova mitologia fondante.

L'intera narrazione di *Juan Buscamares* si costruisce sulla base di questo ritorno alle origini nel mezzo della catastrofe. Circa a metà dell'opera il protagonista ritrova le sue radici e la sua identità *mestiza* scoprendo di essere nato dallo stupro di un prete evangelizzatore nei confronti di una donna nativa. Lo stupro da cui nasce Juan è emblematico da vari punti di vista ed esemplifica storicamente la tragedia del territorio ispano-americano e quella dei popoli nativi che continuano ad abitarlo. Tuttavia, Juan è il figlio di questa violenza «hijo del sol y de la cruz» (Vega 2017: 8) e anche l'incaricato di rigenerare un nuovo ordine che sia comunitario e pacifico. Il personaggio di Juan possiede dunque questa duplicità della fine e dell'inizio, della violenza e della rigenerazione, racchiudendo in sé la ciclicità del tempo cosmogonico e della narrazione stessa.

A partire dal nome del protagonista – che dà il titolo all'opera: *Juan Buscamares* – i riferimenti a questo sincretismo e contrazione del tempo storico e mitico sono evidenti. Il nome Juan rimanda all'apostolo Giovanni e alla sua versione dell'apocalisse, la più conosciuta nel panorama biblico cristiano. Allo stesso tempo l'appellativo Buscamares si riferisce alla sua missione nel presente diegetico di ristabilire un equilibrio ecosistemico che è andato perduto a seguito di una catastrofe ambientale.

Altri personaggi vengono costruiti attingendo da un immaginario mitico di radice biblica e preispanica. Un esempio è Aleluya, amante del protagonista, che ha un nome che rimanda alla tradizione giudaico-cristiana, ma allo stesso tempo è strettamente collegata

alla realtà latino-americana: orfana e prostituta costretta a vendere il proprio corpo per poter avere dell'acqua. Appartiene invece a un immaginario più strettamente incaico il personaggio di Quilla: 'luna' in lingua quechua. La sua figura è emblematica poiché, come ci ricorda Mircea Eliade, nelle culture arcaiche le fasi lunari hanno avuto un ruolo importante nell'elaborazione delle concezioni cicliche del tempo e delle apocalissi. Infatti, i diluvi o le inondazioni che mettono fine all'umanità, spesso lasciano spazio a una nuova umanità rigenerata, salvata dalla catastrofe grazie a un animale lunare (Eliade 1949). Non è un caso che sia il personaggio di Quilla a rivelare a Juan le sue origini meticce, salvandolo dalla catastrofe e proiettandosi in un mondo rinnovato.

Lo esencial para Quilla y Juan es que se conozca el mito, no solamente porque se encontraría la explicación del mundo y de su forma de existencia, sino porque recordándolo y reactualizándolo, Juan sería capaz de repetir lo que los ancestros hicieron en el origen y, así, renovar el viaje, cumplir el rito con el retorno y abrir un porvenir. (Cruz Paredes 2022: 10)

In altre parole, attraverso la riattualizzazione di questo mito delle origini i personaggi prevedono di poter ricreare un universo rinnovato, plurale e comunitario. Questa pulsione di rinascita utopica è mostrata simbolicamente anche con la gravidanza di Aleluya.

Altri passaggi particolarmente simbolici soprattutto graficamente sono il momento della crocifissione di Juan (vedi Figura 4), evento già menzionato nel precedente sottoparagrafo, e anche il momento del suo autosacrificio. Nel capitolo *La tierra*, Juan si lascia cadere dal dirigibile volante, febbricitante e con una mano ferita e insanguinata. Tuttavia, questo martirio non provocherà la morte di Juan, ma la sua trasformazione in un essere mostruoso posseduto da un parassita: *el huésped*.

L'ospite/parassita che abita il corpo di Juan è il personaggio de *Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint Exupéry, reso graficamente secondo la sua rappresentazione più iconica: un bambino biondo con una giacca blu e una sciarpa rossa. Il personaggio del Piccolo Principe interviene già nelle prime pagine dell'opera e sembra rappresentare la coscienza di Juan, apparendo sempre durante le sue riflessioni più intime. Dal momento dell'autosacrificio, il Piccolo Principe esce allo scoperto e ci rendiamo conto che lui e Juan sono diventati la stessa persona. L'unico modo per Juan di liberarsi dell'ospite/Piccolo Principe è ucciderlo.

Tú eras la herramienta humana que manejaría los elementos para revivir este mundo agónico. Pero el huésped que llevas dentro se descontroló y los elementos enloquecieron. El niño antena logró apaciguar y dormir tu huésped...pero ahora todos estamos dentro de su sueño y del tuyo. Está es nuestra última oportunidad de revivir este mundo. Debes despertar u liberarte del huésped. (Vega 2017: 193–194)

Juan sparando al Piccolo Principe riesce così a riprendere le sue sembianze, ma non si sveglia, sembra rimanere in un profondo sonno, come un eterno viaggiatore nel tempo e nello spazio, proprio come Quilla che lo raggiunge nel suo universo onirico. L’emblematica uccisione del Piccolo Principe potrebbe essere l’allegorizzazione di un atto decoloniale: una liberazione da un’identificazione con gli antichi riferimenti canonici europei e un riconoscimento della propria identità – come quella dell’America Latina – sincretica e comunitaria.

Come menzionato nel precedente sottoparagrafo, l’intero ultimo capitolo gioca sull’incapacità dei personaggi di capire i confini tra sogno e realtà e la loro volontà di stabilirsi nella dimensione “onirica” in cui sono approdati. Tuttavia, Quilla ricorda loro la necessità di continuare a muoversi per poter affrontare gli orrori del presente e uscire dalla realizzazione della propria utopia personale per incamminarsi verso un’utopia profondamente comunitaria. Nonostante ciò, i personaggi si sentono a casa e sono assuefatti da un paesaggio marino idilliaco e da una pace e un equilibrio che non provavano da tempo.

–Viajera, ¿Por qué quieres quitarnos todo esto? Todo lo que tenemos. Nuestro hogar. Nuestro final feliz.
–Porque este lugar maravilloso no es real. Fuera el mundo está muerto y helado. Sólo liberando al Buscamares de su parásito, el mundo real podrá revivir. Buscamares es el fuego. El fuego qu traerá el sol y revivirá el mar helado.
–No... no lo entiendo ¿Dices que esto no es real? ¿Este suelo? ¿Esta comida? Es absurdo... ¿Dónde estamos entonces?
– En las entrañas de un barco en medio de un mar de hielo. Todo lo que vemos lo estamos sonando juntos. (Vega 2017: p.174)

Il mitema del nomadismo come *modus vivendi* e l’impossibilità di fermarsi in un luogo per quanto possa sembrare equilibrato e idilliaco è presente anche in un altro testo che analizzerò in questo terzo capitolo: *Tejer la Oscuridad* di Emiliano Monge (2020).

Secondo Quilla l’unico modo per salvare il mondo reale è che Juan uccida il suo parassita, anche se, questa azione introduce ad un altro universo onirico – in questo caso pulsionale

e simbolico e non pienamente realizzato. Proprio in questa dimensione si chiude l'opera, tornano le immagini delle balene e l'epilogo ritrae Juan e Quilla in un paesaggio andino che sembra raffigurare Machu Picchu (vedi Figura 8).

Juan Buscamares di Félix Vega (2017) si conclude quindi con una profonda pulsione utopica (Jameson 2009; Levitas 2013; Moylan 2021) comunitaria e non con la costruzione di un universo utopico definitivo. L'autore costruisce una narrazione aperta, sospesa tra realtà e finzione proiettiva, tra fine e inizio, che si configura come un impulso verso la creazione di un immaginario alternativo e comunitario, lasciando spazio alla possibilità di una realizzazione concreta.

3.2 *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda

3.2.1 Le strutture liriche della distruzione

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol dell'ecuadoriana Mónica Ojeda è un testo pubblicato per la prima volta a febbraio 2024 a Barcellona con il gruppo editoriale Penguin Random House. La pubblicazione così recente non ha permesso ancora di produrre un apparato critico sul testo; nonostante ciò, sono numerose le interviste rilasciate dall'autrice in canali streaming, podcast e social.

La grande diffusione dell'opera è dovuta anche alla fama dell'autrice riconosciuta nel 2017 come una delle 39 migliori scrittrici latino-americane di finzione minori di 40 anni. Tra i premi e i riconoscimenti di Ojeda ricordiamo il Premio Príncipe Claus Next Generation e il Premio ALBA Narrativa, oltre a essere arrivata come finalista del Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa e del Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero. Il suo percorso artistico si sviluppa attraverso la creazione di narrazioni caratterizzate da un forte legame con la mitologia andina, elementi perturbanti e richiami al genere gotico. Tra le sue opere più celebri si annoverano *Nefando* (2016), *Mandíbula* (2018) e la raccolta di racconti *Las voladoras* (2020).

La scelta di analizzare quest'ultima opera, *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024), è dovuta al modo in cui l'autrice elabora e condensa un ricco immaginario di distruzione ambientale e ricostruzione alternativa comunitaria. Il testo è concepito esplicitamente per la lettura orale, con una struttura ritmica che riflette profondamente la tradizione indigena,

elemento che permea l'intera narrazione. L'opera si distingue per la sua natura intertestuale, intessendo una rete di riferimenti e citazioni provenienti da diverse fonti. A questo proposito, è rilevante notare come, negli ultimi mesi, l'opera di Ojeda sia stata oggetto di un significativo dibattito riguardante presunte questioni di originalità autoriale e potenziali appropriazioni di materiale preesistente. A muovere l'accusa è stato Agustín Guambo autore di una raccolta poetica dal titolo *Primavera Nuclear Andina*. Secondo l'autore, Mónica Ojeda dopo averlo contattato direttamente ed espresso la volontà di inserire passaggi della raccolta poetica nel suo testo, non ha poi mantenuto la parola ed ha preso ispirazione senza citare in nessun punto la raccolta e il suo autore. Infatti, il nome di Agustín Guambo e della sua raccolta poetica non appare in nessuna sezione né intratestuale né paratestuale.

Avendo letto entrambe le opere alcune concordanze sono chiare: la scrittura poetica di Mónica Ojeda – pur essendo in prosa – si accorda con i testi prettamente poetici e sperimentali di Guambo. Inoltre, in entrambi i casi sono chiari i riferimenti al calendario andino e a parole e concetti che provengono dalla stessa tradizione. Anche la copertina della raccolta poetica di Guambo in versione cartacea è molto simile a quella scelta da Mónica Ojeda ad opera dell'artista Kornélia Csikós. Si tratta della resa grafica di un vulcano in eruzione: elemento chiave nei testi sia di Ojeda che di Guambo.

La menzione a questo evento recente non è dovuta a una volontà di posizionamento a favore di uno dei due autori. L'influenza c'è ed è evidente e dispiace che un autore meno di rilievo rispetto alla Ojeda come Agustín Guambo non abbia ricevuto credito per il suo lavoro. Tuttavia, quello che mi preme sottolineare da questa vicenda è l'intertestualità – più o meno palesata – di un testo come *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* che pur mantenendo una forte identità propria si costruisce come un'opera collettiva.

Nadie escribe solo. La escritura es una forma de tocar, de escuchar, de mirar, siempre con respeto, siempre con cuidados de por medio. Reconociendo con quiénes escribimos, acompañados de quiénes. Es eso lo que trato de poner por delante. (Ojeda 2024)¹⁹

¹⁹Testo preso da un post Instagram pubblicato dall'autrice in data 19 dicembre 2024, link: https://www.instagram.com/p/DDxRXpFOJL6/?img_index=9&igsh=NHp3eWlscDF4OWVlk.

Nello stesso post di Instagram da cui sono tratte le parole sopracitate, Mónica Ojeda dichiara di essersi ispirata a moltissimi altri testi e autori nella creazione della sua opera, tra gli altri: Samay Cañamar, Yana Lucila Lema, Fredy Chikangana, Thomas Merton, Raúl Zurita, Marosa di Giorgio e Aiton Krenak. Nei ringraziamenti cita anche Alejandro Morellón e altri scrittori amici dell'autrice. L'opera è quindi una vera e propria composizione corale, la cui musica è la vera protagonista di tutta la narrazione.

Le due epigrafi sottolineano la natura dell'opera strettamente connessa alla musica, alla poesia e alla magia rituale. La citazione di W.B. Yeats è una domanda rivolta al lettore sulla possibilità di far ricondurre le origini della poesia e della musica ai suoni prodotti dagli stregoni per aiutare la loro immaginazione durante gli incantesimi. L'altra di Yana Lucila Lema – poeta e giornalista ecuadoriana che scrive anche in quechua – richiama a un cammino e a una respirazione come rifugio sacro dove conservare la possibilità di cantare.

Le epigrafi introducono un'opera articolata in sette parti, ambientate in un futuro collocato tra il 2032 e il 2042. Le sezioni del 2042 sono narrate da un gruppo di giovani che rievocano i momenti più significativi di un Festival a cui avevano partecipato dieci anni prima. Altre sezioni, invece, derivano direttamente da un quaderno o diario di appunti appartenente a uno dei personaggi principali, redatto durante l'anno del Festival, ovvero nel 2032. L'autrice adotta il calendario andino per indicare le date, attribuendo così alcune parti all'anno 5550 (2042) e altre al 5540 (2032).

Le parti I, III, V e VI sono strutturalmente speculari. In ciascuna di esse, a raccontare sono alcuni dei personaggi principali del racconto, con l'eccezione di Noa, che viene sempre descritta dagli altri senza mai prendere parola. Nel prossimo sottoparagrafo proverò ad avanzare delle ipotesi riguardo a questa scelta. Come appena detto i personaggi (Nicole, Mario, Pamela e Pedro) raccontano – da vari punti di vista e ognuno con una voce propria – la loro partecipazione alla quinta edizione del Festival Ruido Solar: un incontro nella cordigliera andina ecuadoriana che riunisce musicisti, poeti, ballerini e performer. Il momento festivo corrisponde all'Inti Raymi (Festa del Sole in quechua): una cerimonia incaica che segna il solstizio d'inverno nell'emisfero australe e quindi celebrata a giugno. Questo Festival sonoro, sciamanico e psichedelico ha luogo

sui pendii di alcuni vulcani ecuadoriani: l'Antisana, il Chalupas, il Chimborazo e il Cotopaxi. Vulcani attivi che saranno il cuore dell'intera narrazione.

Come accennato precedentemente, ogni personaggio ha il suo ritmo narrativo, ma tutti parlano al passato raccontando la loro esperienza dieci anni dopo il Festival Ruido Solar del 5540 (2032). A mio avviso, ogni personaggio-narratore racchiude in sé un elemento naturale e costruisce, come in *Juan Buscamares* di Félix Vega (2017), un preciso dialogo tra terra, fuoco, acqua e aria.

La voce di Nicole apre e chiude il romanzo e le sue parole sono semplici, pragmatiche: Nicole è la terra. La struttura paratattica dell'intero racconto si focalizza sulla descrizione delle azioni e sulla rappresentazione di una devastazione ambientale e sociale che coinvolge la narratrice e la sua amica Noa. Nicole nel suo racconto sembra essere la più oggettiva e aderente ai fatti mantenendosi scettica nei confronti del Festival, della sua ritualità e magia. Sembra aggrapparsi costantemente, sia attraverso le parole che le azioni, a un tempo antecedente al Festival che, pur essendo violento e catastrofico, le risulta familiare. Tra tutti i personaggi-narratori, è quella più intimorita, ma nel testo la riflessione su questa paura emerge solo sporadicamente. La sua principale preoccupazione sembra essere il mantenimento del controllo, la costante vigilanza e cura di Noa.

Tuttavia, riprendendo le parole di Pedro, uno dei personaggi di cui mi occuperò più avanti: «Cuidar puede ser una forma envenenada de pedir que nos cuiden.» (Ojeda 2024: 173). Gli unici momenti lirici della narrazione di Nicole sono quando riporta le poesie cantate da altri personaggi: il Poeta, *las cantoras*, *el yachak*²⁰. Negli altri casi Nicole descrive quello che è avvenuto concentrandosi soprattutto su Noa: sul suo comportamento e il graduale cambiamento del loro rapporto. Sceglie pochissime volte la prima persona singolare e quando la utilizza è solo in relazione agli altri, spesso a Noa.

Osservando la trasformazione dell'amica, Nicole è sopraffatta da un'intensa rabbia che si riversa su ogni elemento del Festival: dai suoi rituali alla presenza degli sciamani, dalla figura del Poeta alle manifestazioni naturali come vulcani e montagne, fino alla musica

²⁰ Sciamano in lingua quechua, o dalle parole di uno dei personaggi: «es un chamán que sabe» (Ojeda 2024: 31).

stessa. Tutto ciò che prima rappresentava fascino e mistero si trasforma nella sua mente in un inquietante incubo. A seguire un esempio tratto da uno dei suoi capitoli:

Me preocupaba que Noa volviera a hacerse daño en un pogo, que se ensimismara y se perdiera otra vez en la noche. Llevaba días comportándose de un modo extraño, como si no estuviera presente en ningún momento excepto cuando dormía y sus pesadillas la obligaban a abrazarme. En el pasado nunca había tenido episodios de sonambulismo, pero desde que alcanzamos la montaña ella se levantaba con los ojos blancos y caminaba de espaldas hacia el exterior, renqueando y escarbando la tierra con los pies desnudos. La primera vez que la vi andar así quise pegarle. (Ojeda 2024: 59)

Una voce agli antipodi rispetto a quella di Nicole è Mario, lui sembra nato per vivere il Festival nella sua dimensione più psichedelica e spirituale. Questo si riflette nel linguaggio che può essere allo stesso tempo estremamente evocativo, ma anche molto pragmatico e familiare. La sintassi è spezzata, le frasi sono brevissime, asciutte e il tono risulta molto colloquiale come si può notare dall'uso ricorrente di diminutivi enfatici o affettivi: «Un amor enorme por *toditas* las cosas que odiaba.» (Ojeda 2024: 28, corsivo mio) o «Cabeza de diablo *llenita* de montaña» (Ojeda 2024: 72, corsivo mio) o «No me dijo más, solo que de pronto me vi meditando en el universo *enterito* que se toca y se fusiona.» (Ojeda 2024: 77, corsivo mio).

L'uso di questo linguaggio estremamente familiare, come anche la scelta di impiegare spesso l'articolo determinativo davanti ai nomi dei compagni, corrisponde all'immagine che Mario costruisce di sé durante tutto il racconto: «diablo de dos lenguas y de dos caras» (Ojeda 2024: 32). Il fluire del suo pensiero non segue un ordine preciso: alle volte viaggia tra le pagine come una danza e altre si scaglia con violenza e perentorietà. Mario è fuoco, scalda e brucia: un ragazzo profondamente rabbioso, ma pieno di vitalità e amore per la musica. Il Festival è per lui l'opportunità di sentirsi parte di un gruppo, di una comunità: quella dei *Diabluma*.

Queríamos bañarnos en la cascada sagrada, ser Diabluma y prender el fuego de la fiesta. Al festival iban muchos bailarines, nomás que no cualquiera era un cabeza de diablo. Yo quería ser un cabeza de diablo y encarnar la luz y la oscuridad del mundo. Llevamos nuestras máscaras y nuestros látigos. Nuestros zamarros de piel de borrego. Nuestra chicha. Un Diabluma tiene dos rostros: uno que mira hacia delante y uno que mira hacia atrás. Tiene colores y doce cuernos. Solo el Diabluma prende el fuego de la fiesta del dios sol, eso se sabe. (Ojeda 2024: 27)

Pamela è uno dei narratori più complessi e ricchi di questo testo. Fin da subito prende parola parlando del suo corpo, del suo essere grande, enorme, aggettivi che ripeterà molto spesso parlando di sé durante tutto il racconto. Il fluire del pensiero di Pamela non lascia spazi di respiro. Nei suoi capitoli, non si va mai a capo. Pamela pensa velocemente e non lascia spazi vuoti, è come se le pagine a lei dedicate la rappresentassero: sono piene di parole, occupano tutto lo spazio. Il suono e la musica sono parte di lei e del suo corpo così come del corpo del testo. Possiamo trovare un esempio a pagina 229 dove il suono ‘Om’ con la ripetizione della ‘o’ e della ‘m’ si estende per 13 righe. Inoltre, dalle numerose citazioni a cantanti e artisti, realmente esistenti nel panorama musicale, si deduce la sua competenza in materia.

La gravidanza di Pamela si riflette nel suo corpo florido, e proprio il bambino che porta in grembo diventa il suo principale interlocutore: un essere paradossale che lei non vorrebbe far nascere, sospeso tra vita e morte. I suoi racconti si proiettano verso un futuro che trascende queste due categorie, un futuro fatto di pulsazioni, ritmi e musica. Per Pamela, infatti, vita e morte non sono opposte ma coincidono, un concetto che ritroviamo anche in alcune riflessioni di Mario quando, citando indirettamente il paradosso del gatto di Schrödinger, riflette sulla loro simultanea coesistenza. Entrambi i personaggi interpretano vita e morte come illusioni temporanee, dimensioni che si sovrappongono invece di escludersi.

Lo que les quería decir era que nacer y morir eran lo mismo, lo mismo, por eso me emocionaba sentir a mi hijo qué jamás nacería ni moriría, qué simplemente era un ritmo encarnado, nocturno y ciego, un renacuajo en el estanque de mis entrañas. (Ojeda 2024: 43–44)

Pamela è un torrente, un fiume in piena, è il liquido amniotico dov’è immerso suo figlio: Pamela è l’acqua.

Pedro si distingue tra i narratori per la sua voce intensamente lirica. Il suo racconto, intessuto di sogni, ricordi e versi, evoca nel lettore immagini di straordinaria potenza. Ha un forte senso di comunità e questo è evidente dalla ripetizione di una frase che ritorna in molti dei suoi racconti: «la única forma de sobrevivir era estando juntos.» (Ojeda 2024: 88), «la única forma de sobrevivir era estando juntos en la noche del volcán.» (Ojeda 2024: 174). Stare insieme per Pedro è l’unica forma di sopravvivere alla distruzione e

questo si riflette perfettamente nella struttura del testo che tiene insieme ricordi, speranze e paure. Le narrazioni di Pedro si librano come l'aria stessa, spaziando dai più minuti dettagli della natura fino all'immensità delle galassie, dai sentimenti più primitivi alle emozioni più sublimi ed eterne. Come il vento che soffia dalle viscere della terra fino alle altezze celesti, la sua voce attraversa e unisce tutti i livelli dell'esistenza.

Yo investigué esas piedras y soñé con una casa universal que tenía la forma de un cráneo y de una cueva. En el interior había un Diabluma, pero la mitad de su máscara estaba quemada. Su baile era contagioso y terminé bailando en la cabeza del universo donde nadie podía morir [...] Tenemos casi el mismo número de neuronas que de galaxias. Pájaros, tigres, lobos, y venados proyectan imágenes cuando se dejan ir. Toda cabeza es una cueva que sueña. Cada ser vivo tiene un bosque primario en su mente. (Ojeda 2024: 94)

I racconti dei partecipanti al Festival nelle Parti I, III, V e VI si intrecciano con i canti delle *cantoras*. Questi ultimi si distinguono per la loro natura rituale e orale, evidenziata dalla ricorrenza di parole e strutture che si ripetono nei diversi canti. Il loro repertorio è ricco di richiami tanto al mondo naturale – vulcani, montagne, condor e balene – quanto a quello sovrannaturale, come le sirene. Spesso le parole vengono inserite direttamente in quechua conferendo ai testi un carattere ancestrale.

Peculiare è la struttura delle tre canzoni, accomunate da un pattern di domande che ne segnano la conclusione – e in un caso anche l'inizio – attraverso interrogativi che si ripetono identici o con minime variazioni. Ne riporto alcuni estratti come esempio: «¿Qué es la voz? La pérdida es. ¿Qué es la voz? La falta es. ¿Qué es la voz? El abandono es. ¿Qué es la voz? La tristeza es.» (Ojeda 2024: 58), «¿Qué es el amor? La voz es. ¿Qué es el amor? La falta es. ¿Qué es el amor? La pérdida es.» (Ojeda 2024: 165), «¿Qué es la voz? La pérdida es. ¿Qué es la voz? La falta es. ¿Qué es la voz? El abandono es. ¿Qué es la voz? La tristeza es [...] ¿Qué es la voz? El parto es. ¿Qué es la voz? La ternura es [...] ¿Qué es la voz? El miedo es. ¿Qué es la voz? La pasión es. ¿Qué es la voz? La fiesta del sol es.» (Ojeda 2024: 227)

Le Parti II, IV e VI sono invece dedicate ai quaderni o diari del padre di Noa. Gli scritti corrispondono all'anno del Festival a cui partecipano i personaggi narratori, ovvero il 2032 o 5540 secondo il calendario andino. Sono tre e sono suddivisi in *Cuadernos del bosque alto* I, II e III. Il padre di Noa è Ernesto Aguavil, un uomo di sessant'anni che abita isolato nel bosco tra le montagne, a pochi chilometri dal vulcano in cui ha luogo il

Festival Ruido Solar. Le parole di Ernesto sono nella pagina come dei macigni, non fluiscono e questa mancanza di fluidità la ricorda lui stesso a più riprese: «No sé de palabras líquidas.» (Ojeda 2024: 99), «Yo sé poco del verbo que es como el agua.» (Ojeda 2024: 102), «No sé pronunciar la palabra que calma la sed.» (Ojeda 2024: 144), «yo no sé de palabras líquidas, no conozco la transparencia» (Ojeda 2024: 183).

Le pagine dedicate agli appunti di Ernesto sono di lunghezza variabile, talvolta sono solo due righe. Quello che annota nei suoi quaderni è principalmente un modo per giustificare le sue mancanze come padre e l'aver abbandonato sua figlia per rifugiarsi tra le montagne. Ernesto confessa di non amare Noa e di non aver sentito la mancanza di una bambina che avrebbe dovuto amare, ma senza riuscirci. L'amore di Ernesto è rivolto solo nei confronti della caccia, degli animali e del suo cane Sansone. Quella che appare inizialmente come una scelta di isolamento tra le montagne rivela, attraverso la lettura dei suoi quaderni, una dimensione più complessa: la casa di Ernesto è in realtà abitata da presenze invisibili: i ricordi e, soprattutto, l'ombra dominante di sua madre, figura che permea profondamente la sua esistenza.

La figura materna di Ernesto, nonna di Noa, è profondamente immersa nel mondo dei riti ancestrali, dello sciamanesimo e della musica. La sua stanza, rimasta sigillata come un santuario di memorie inquietanti per Ernesto, viene riaperta solo con l'arrivo di Noa e Nicole. È proprio Noa che, impossessandosi di un libro di incantesimi appartenuto alla nonna defunta, sembra gradualmente assumerne i tratti. È particolarmente interessante osservare come le frasi o i passaggi dedicati al ricordo della madre siano disposti sulla pagina con un allineamento a destra, distinguendosi dal resto del testo. Analogamente, sono allineate a destra anche alcune frasi significative per Ernesto, che evocano la sua dimensione più intima e introspettiva o richiamano ricordi di dialoghi. Questi passaggi rappresentano una sorta di cambio di prospettiva, uno spostamento dello sguardo dall'esterno verso l'interno.

Nei quaderni di Ernesto emerge frequentemente la figura di Dio. Il personaggio si discosta dalla ritualità sciamanica e psichedelica del Festival, trovando rifugio in una spiritualità che appare più vicina alla tradizione giudaico-cristiana. Tuttavia, nelle sue pagine affiora spesso una duplice emozione: da un lato, la fascinazione per i rituali trasmessi dalla madre; dall'altro, un senso di timore reverenziale nei loro confronti. Ernesto dichiara

spesso di non credere a superstizioni e presagi, eppure avverte di appartenere a un mondo che sembra sfuggire a ogni logica razionale. Alcune frasi, più di altre, rivelano questa sua connessione profonda e contraddittoria: «Parece mentira, pero en el bosque alto los árboles que nacen abrazan a los árboles que mueren» (Ojeda 2024: 123).

Un ulteriore elemento che si riflette nella struttura dei testi – frequentemente interrotti da frasi allineate a destra – è l'avversione di Ernesto per la musica, a favore di una predilezione per i suoni della natura. I suoi quaderni riproducono questa idea, in cui il flusso dei pensieri è spesso interrotto da frasi che compaiono sulla pagina in modo imprevedibile, evocando i suoni della natura che, privi di una partitura, emergono spontaneamente dal contesto.

L'adesione di Ernesto al suo ambiente si manifesta ripetutamente nei suoi testi, e anche la struttura stessa del discorso sembra riflettere questa idea. Proprio come la scrittura poetica maya che non seguiva uno schema rigido, ma si adattava al supporto su cui veniva incisa così anche la scrittura di Ernesto si allinea a destra o a sinistra, non seguendo uno schema preciso, ma adattandosi agli ambienti dei suoi ricordi.

L'ineffabilità dei sentimenti per Ernesto è inversamente proporzionale alla quantità di parole, espressioni e strutture che sceglie invece di scrivere nei suoi quaderni. Più volte esprime infatti la sua preferenza per il testo scritto.

Escribo porque espero. Escribir no es como hablar: es estar cerca de Dios. También de la mentira, pero cuando la palabra viva aparece todo falso se convierte en verdadero. Me llamará padre, pero mi nombre es Ernesto. Mi nombre es Ernesto Aguavil. Ernesto Aguavil.
(Ojeda 2024: 139)

Questo passaggio, dove Ernesto rivela per la prima volta il suo nome, offre l'opportunità di approfondire un tema cruciale: la questione dell'identità. Nei suoi appunti torna frequentemente la riflessione sul nome, sul significato delle parole e sulla loro rilevanza o irrilevanza: «un nombre es más que obediencia: es autonomía.» (Ojeda 2024: 129) Questo è evidente anche nella scelta sapiente dei vocaboli. Nonostante si tratti di annotazioni e appunti, le parole scelte da Ernesto sembrano sempre calibrate e utilizzate con cura e precisione.

Mentre le testimonianze degli altri personaggi nelle parti I, III, V e VI del libro costruiscono un racconto polifonico e multifocale, le tre parti dedicate ai quaderni di Ernesto immergono il lettore in un universo totalmente intimo e personale.

Dios dice que el dolor de un hombre es el de cualquiera. Todo lo que me rodea es mío y a la vez no, todo conserva la memoria de mi sosiego y de mis males y estos son parecidos, o lo serán, a los de ella. Somos la misma carne, pero en nuestras diferencias resguardamos nuestra identidad. Es lo que nos salva de desaparecer en la voluntad de los otros. (Ojeda 2024: 180–181)

Il dolore, il disastro ambientale e sociale, la ricerca, l'abbandono, la perdita, la famiglia: questi sono i grandi temi che intrecciano le varie sezioni del testo, come le note di una melodia che risuona attraverso ogni pagina. Temi che saranno approfonditi nel prossimo sottoparagrafo.

Le vicende narrate in questo romanzo sono, insieme, un viaggio nel passato, una riflessione sul presente e una proiezione verso il futuro. Sono racconti dove molteplici storie si incontrano, conservando ognuna la propria unicità e identità. Ogni individuo qui non è una semplice voce nella massa, ma un membro attivo e consapevole di una collettività.

3.2.2 Natura, violenza e reti familiari: una visione psichedelica andina

Come già discusso nei primi due capitoli di questa tesi, numerosi studiosi hanno sostenuto la necessità di trovare alternative a un opprimente visione catastrofica del futuro. *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda (2024) è un'ecodistopia che contribuisce a suggerire ed evocare un immaginario comunitario alternativo a partire da un universo disastroso.

In *Realismo capitalista* Mark Fisher (2018) descrive la nostra contemporaneità come immersa in un sistema piatto e senza futuro, una stagnazione culturale e senza apparenti vie di uscita. Il ciclo depressivo che caratterizza l'attuale panorama culturale contribuisce, paradossalmente, a consolidare lo status quo e a favorire la perpetuazione di un sistema capitalista e neoliberale. Una dinamica strategica che limita la capacità di immaginare alternative al di fuori dei suoi confini. Un testo come quello di Ojeda ci permette di pensare alternative a quello che Fisher (2018) definisce come realismo capitalista: «Il «realismo» è qui analogo alla prospettiva al ribasso di un depresso che crede che qualsiasi

stato positivo, qualsiasi speranza, non sia altro che un'illusione pericolosa.» (Fisher 2018: 32). Il romanzo di Mónica Ojeda agisce invece su questo meccanismo depressivo del capitalismo e costruisce una storia collettiva dove la spinta vitale della maggior parte dei personaggi è una speranza psichedelica, musicale, rituale e fortemente comunitaria.

Nel suo ultimo progetto – rimasto incompiuto e pubblicato postumo – *Acid Communism*, Mark Fisher (2020) sostiene che il colpo di stato in Cile del 1973 sia il momento cruciale nell'affermazione del realismo capitalista. Allende stava sviluppando una via democratica al socialismo che si poneva come alternativa concreta sia al capitalismo occidentale che al modello autoritario sovietico. La brutale repressione che seguì il golpe – con migliaia di detenzioni illegali, torture e assassinii – rappresenta l'esempio più drammatico di come il neoliberalismo sia stato imposto come unico sistema “realistico” possibile. Ma il Cile non fu solo il teatro della soppressione violenta di un esperimento socialista democratico: divenne anche il banco di prova per le politiche neoliberali che sarebbero state poi adottate su scala globale, come la deregolamentazione finanziaria, l'apertura agli investimenti stranieri e le privatizzazioni di massa.

Una possibile soluzione a questa stagnazione immaginativa in cui ci ha impantanato il realismo capitalista viene proposta in *Acid Communism* attraverso il concetto di “comunismo acido”.

Acid Communism is the name I have given to this spectre. The concept of acid communism is a provocation and a promise. It is a joke of sorts, but one with very serious purpose. It points to something that, at one point, seemed inevitable, but which now appears impossible: the convergence of class consciousness, socialist–feminist consciousness–raising and psychedelic consciousness, the fusion of new social movements with a communist project, an unprecedented aestheticisation of everyday life. (Fisher 2020: 23)

L'intersezione di una coscienza psichedelica con una coscienza di classe e un potente socialismo femminista entrano in dialogo anche nel libro di Ojeda costruendo un universo narrativo libero dall'oppressione capitalista.

It's very difficult, in our more deflated times, to re–create the counterculture's confidence that such a “social and psychic revolution” could not only happen, but was already in the process of unfolding. But we need now to return to a time when the prospect of universal liberation seemed imminent. (Fisher 2020: 23–24)

Il processo psichedelico corrisponde etimologicamente a uno stato di derealizzazione: il pensiero viene liberato dalle sovrastrutture e dalle convenzioni sociali per poter sperimentare nuovi modi di percepire la realtà. L'intero romanzo della Ojeda gioca con questi processi psichedelici di derealizzazione e il libro stesso ne è stilisticamente un esempio.

Nella narrazione i personaggi riescono – attraverso la musica e le esperienze sciamaniche del Festival – a evadere dalla crudeltà della loro realtà sociale e si predispongono alla vita e al futuro con fiducia comunitaria e creativa. Mario trova nella danza rituale la sua forza rigenerativa: «A mí me pasó por bailar muchas horas seguidas que una luz vino a espantar mi pena. No la hizo irse, pero la convirtió en amor.» (Ojeda 2024: 28), «a eso íbamos al Altar: a encontrar un amor fuerte por el futuro. No poseíamos nada, pero el amor resucita. El baile resucita.» (Ojeda 2024: 162). Per Pamela il senso dell'esistenza risiede nella musica, nel canto che sublima la violenza e la sofferenza e permette ai corpi di riunirsi: «Los instrumentos no suenan: cantan, y el origen del canto es el de los cuerpos rotos que desean volver a unirse.» (Ojeda 2024: 80), «porque el canto es la unión entre lo presente y lo ausente, el ritual de la seducción insistiendo en que la vida continúe.» (Ojeda 2024: 82). Pedro, come già osservato, considera invece la possibilità di sopravvivenza solo in senso comunitario e trova nelle canzoni condivise un senso di sollievo al disastro: «Los terremotos nos traían muertes violentas, pero no crueles como las que imponían los hombres. Soñábamos con el deshielo del Chimborazo, con los desastres naturales que se avecinaban, y nos animábamos con canciones para olvidarnos de morir.» (Ojeda 2024: 89)

L'unico personaggio che non sembra mai perdere il controllo della propria psiche, mantenendosi realista (nel senso di Fisher) è Nicole:

Yo pensé que nadie cambiaría nunca: que siempre tendríamos miedo de los narcos, de los militares, de los policías, de las autodefensas barriales, de la pobreza, de la impunidad, de la indiferencia, de las erupciones volcánicas, de los terremotos y de las inundaciones, es decir del cielo y de la tierra por igual. Siempre tendríamos miedo y no habría ningún sitio a dónde ir porque ni las ciudades, ni los pueblos, ni el páramo, ni la selva, ni el océano eran seguros [...] El mal está en los otros, pensaban, en el crimen organizado, en el derretimiento del hielo de los volcanes, en la furia de las placas tectónicas y en la subida del mar. (Ojeda 2024: 153)

Nicole concepisce il suo territorio come irrimediabilmente intrappolato in una dinamica di violenza sistemica, rappresentativa di una catastrofe imminente che investe il contesto

ecuadoriano in maniera trasversale e multidimensionale. A questo proposito, le teorie di Gisela Heffes (2013) e Marco Armiero (2021), a cui ho accennato nel precedente capitolo, ci serviranno per comprendere questo aspetto del romanzo.

Gisela Heffes (2013) propone la bioecocritica come strumento analitico per interpretare testi provenienti dal contesto ispano-americano che rappresentano un ambiente segnato non solo da catastrofi naturali, ma anche da quelle di matrice sociale. Tale approccio combina le prospettive dell'ecocritica e della biocritica, offrendo una lettura interdisciplinare delle interazioni tra degrado ambientale e dinamiche socioculturali. Le parole di Nicole, precedentemente citate, evocano un processo di disfacimento ambientale che investe sia le risorse umane sia quelle "naturali". In questo contesto, la bioecocritica rappresenta una prospettiva critica fondamentale per approfondire quella che può essere definita la "politica dello scarto", un tema che si manifesta con particolare incisività nel romanzo di Ojeda.

Come approfondito nel secondo capitolo (vedi paragrafo 2.2.2), questo concetto identifica un insieme sistematico di meccanismi attraverso cui la società contemporanea classifica e gestisce ciò che considera superfluo o marginale. Tale processo di marginalizzazione opera su molteplici livelli: può interessare singoli individui, intere comunità, risorse naturali, oggetti materiali e persino territori geografici. Quando un elemento viene etichettato come "scarto", viene di fatto escluso dai circuiti principali dell'economia e della società, subendo un processo di progressiva invisibilizzazione e delegittimazione. Questa dinamica non è casuale, ma risponde a precise logiche economiche, sociali e politiche che determinano cosa ha valore e cosa invece può essere considerato sacrificabile.

A questo proposito, il concetto di Wasteocene, introdotto da Armiero (2021), ci permette di comprendere come la politica dello scarto non sia semplicemente una conseguenza accidentale del nostro sistema economico, ma rappresenti piuttosto una sua componente strutturale. Come abbiamo visto più approfonditamente nel capitolo precedente (vedi sottoparagrafo 2.2.2), nel Wasteocene l'atto di scartare e marginalizzare diventa un processo sistematico che genera profitti attraverso la creazione di zone di sacrificio, sia ambientali che umane. Questi spazi di esclusione seguono precise geografie di potere che tendono a concentrare gli impatti negativi su determinate comunità e territori.

Questa prospettiva teorica si rivela particolarmente significativa nell'analisi di opere che, come *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, affrontano le problematiche dell'esclusione sociale e della marginalizzazione sistemica. Il romanzo di Ojeda, attraverso la sua costruzione narrativa, mette in evidenza i meccanismi di discriminazione e di produzione dello scarto che la bioecocritica si propone di analizzare, offrendo una rappresentazione letteraria delle strutture di potere che determinano i processi di esclusione.

In *Chamánés eléctricos en la fiesta del sol* è soprattutto Nicole a farsi portavoce del disastro, colei che racconta maggiormente la realtà a cui tutti cercano di sopravvivere: «Que solo conocíamos la violencia de la naturaleza y de los hombres, pero que anhelábamos la alegría y el disfrute. Una vida menos regida por la muerte.» (Ojeda 2024: 15). Il territorio in questo romanzo è un territorio–corpo violentato e sofferente, uno spazio risignificato dal Festival del Ruido Solar e dagli artisti che vi partecipano per cercare vie alternative di (r)esistenza attraverso la musica, la poesia, la trance e l'accesso a un inconscio collettivo:

Gran parte del Ruido creía en la poesía entregada al trance, al inconsciente colectivo y a la música. Eran místicos del ritmo, excéntricos que elegían pensar el arte como una forma de magia que los salvaría de los desastres. Los conjuros se hacen con palabras, nos dijo días después una poeta puruwá qué tocaba theremín. Los encantamientos, con cantos. (Ojeda 2024: 17)

La relazione tra incantesimi e canto come possibilità di sopravvivenza al disastro è un tema che ritorna in tutto il romanzo. Aldilà dell'evidente relazione etimologica, rievocare e risignificare incanto e incantesimi è fondamentale come strumento di “rimmanentizzazione” del mondo. Nel precedente capitolo (vedi sottoparagrafo 2.3.1) abbiamo visto come il cosiddetto “disincanto del mondo” (Sahlins 2023) – affermatosi in America Latina a partire dalla conquista – abbia portato a una oggettificazione, mercificazione e al conseguente sfruttamento della natura a favore del capitale. Il testo di Ojeda si riappropria dell'incanto del mondo. I vulcani sono considerati come madri o padri e allo stesso modo la terra, il sole, il vento e le montagne riacquistano valore e significato.

Allo stesso modo la morte e la fine vengono riconsiderate seguendo il paradigma e la concezione circolare cosmogonica delle società immanentiste:

Nada se compara con el espectáculo de la naturaleza, nada, y si miras mucho arriba entiendes que solo esa violencia puede engendrar la vida que tanto amamos [...] y eso es la música: ¡alegrémonos llorando!, grité en medio del rave celeste, ¡los volcanes son los lagrimales de la tierra! (Ojeda 2024: 86)

Mónica Ojeda addentra il lettore in un universo dove natura, uomo e animali non sono categorie a sé stanti, ma acquisiscono valore e significato nella loro relazionalità. Spesso i personaggi vengono associati ad animali come condor, giumento, balene e colibrì dando vita a quel multiverso relazionale (Danowski, Viveiros de Castro 2017) su cui ho argomentato nel precedente capitolo (vedi paragrafo 2.3.2). Noa viene spesso associata a una giumenta fino ad assumerne completamente le caratteristiche: «Estaba fuera de sí, a ciegas, bufando y sacudiendo el pelo como un caballo.» (Ojeda 2024: 282). Mentre dorme i compagni la vedono “trottare” e così anche il padre: «Era Noa quien trotaba dormida.» (Ojeda 2024: 205).

Numerosi sono i passaggi del testo che richiamano questo multiverso relazionale di matrice immanentista. Di seguito, ne riporto un paio a titolo esemplificativo per illustrare come venga evocato nell’opera.

En el principio hombres y animales hablaban el mismo idioma. Luego se distanciaron y sus voces se volvieron opacas, cantos que únicamente los chamanes supieron traducir. Un chamán habla la lengua secreta que une a los hombres y a los animales con el mundo de arriba y el mundo de abajo. (Ojeda 2024: 135)

La voz del Poeta sonaba alto y retumbaba contra las paredes de piedra del cráter. ¡Hay sirenas precolombinas!, cantó. ¡Sirenas nadan en los lagos de los volcanes! Entonces de lo más profundo de la laguna, saltó una enorme ballena que tenía el torso y la cabeza de una mujer. (Ojeda 2024: 232)

Come osservato anche in *Juan Buscamares* di Félix Vega (2017), i riferimenti alla balena risultano carichi di significato, sia all’interno della tradizione giudaico-cristiana sia in quella indigena andina. Analogamente a quanto avviene nel romanzo di Vega, l’evocazione della balena si inserisce sempre in un contesto paradossale – tra le montagne,

all'interno di un vulcano – contribuendo così a costruire un universo caratterizzato da una dimensione onirica e magica: «Ballenas cantan en los andes.» (Ojeda 2024: 25).

Nel capitolo teorico precedente (vedi sottoparagrafo 2.3.2), ho analizzato come, secondo Viveiros de Castro (2013), la società moderna si basi su un principio fondamentale: la separazione tra la dimensione individuale e quella sociale. In questa prospettiva teorica, i rapporti affettivi e le relazioni interpersonali vengono relegati a una sfera puramente privata, perdendo ogni valenza politica. Questa separazione costituisce non solo un elemento distintivo della modernità, ma ne rappresenta uno dei fondamenti strutturali, determinando una riconfigurazione radicale del rapporto tra individuo, comunità e potere.

Al contrario, nelle società immanentiste e nella tradizione indigena andina i vincoli relazionali sono allo stesso tempo individuali e sociali, politici e familiari. Le dicotomie tra individuo e collettività risultano prive di significato, poiché l'esistenza individuale è intrinsecamente e indissolubilmente connessa al tessuto sociale della comunità. L'individuo non si configura come entità separata, ma come parte integrante di una rete di relazioni familiari e comunitarie che ne definiscono l'identità e ne plasmano l'esistenza stessa.

Non è un caso che i vulcani e le montagne, come detto in precedenza, siano spesso appellati dai personaggi come madri o padri: «El Inti es nuestro padre, el Chimborazo es un tayta y la distancia entre dos volcanes es el abandono.» (Ojeda 2024: 87), «La mama Tungurahua piensa como una nube, vuela alto su pensamiento negro hacia su amante y lo toca, lo besa.» (Ojeda 2024: 164).

Nel romanzo di Ojeda si delineano profonde relazioni genealogiche, trame temporali che intrecciano i personaggi e le loro vicende attraverso passato, presente e futuro, richiamando all'importanza della tradizione familiare e l'idea di ciclicità del tempo, elementi cardine della cosmogonia andina. Pamela è la figura che più di ogni altra riflette su questi temi lungo l'intero arco dei suoi racconti.

Noa me preguntó si yo creía que una voz podía provenir del pasado y yo le dije qué cuando escuchamos tormentas, cantos de pájaros, rugidos de animales, escuchamos lo que ha sonado desde hace miles de millones de años en la tierra y que esos son los sonidos del pasado para

mí, los fantasmas que están en el presente pero qué te hacen sentir antediluviana o recordar lo qué ni siquiera has vivido. (Ojeda 2024: 41)

La relazione profonda che Pamela ha con il *ñawpa pachapi* o tempo antico trova eco anche negli altri personaggi che percepiscono il tempo nella sua circolarità e trovano fiducia nel futuro grazie alle genealogie del passato. Ad eccezione di Nicole che afferma: «yo era incapaz de imaginarme un futuro.» (Ojeda 2024: 281). Nicole si configura, come precedentemente osservato, come l'unico personaggio che rimane ancorato alla realtà, rifiutando di immergersi nell'incanto psichedelico e sciamanico del Festival. Nella parte conclusiva del romanzo, Nicole esprime una critica significativa nei confronti di Noa, accusandola di appropriarsi indebitamente di elementi culturali appartenenti alla tradizione indigena andina, una realtà culturale che non le appartiene autenticamente: «Te crees una chamana, le dije, pero eres una mestiza que juega con lo que no entiende.» (Ojeda 2024: 278).

Non è dello stesso avviso il padre di Noa che vede invece nella figlia la reincarnazione della madre/nonna sciamana. Noa agli occhi di Ernesto è quindi l'esemplificazione del vincolo genealogico tra passato, presente e futuro: «los monstruos de mi madre son los monstruos de mi hija.» (Ojeda 2024: 203).

Nell'analisi dei legami intergenerazionali, tema che si rivela centrale anche in *Tejer la Oscuridad* di Emiliano Monge (2020), assume particolare rilevanza la complessità simbolica del rapporto tra Noa e suo padre Ernesto. Questa relazione richiede un'analisi multiprospettica che ne illumini le diverse dimensioni interpretative.

Rimanendo in America Latina, è evidente il parallelismo narrativo con *Pedro Páramo* di Juan Rulfo: testo fondamentale della letteratura messicana del XX secolo. Come Juan Preciado, Noa intraprende un viaggio attraverso le montagne alla ricerca del padre che l'ha abbandonata. In entrambe le opere, questa ricerca si configura come un percorso iniziatico in cui le dimensioni temporali di passato, presente e futuro si compenetrano, permettendo ai personaggi di confrontarsi con i propri demoni interiori, con i fantasmi del passato e con la propria essenza più profonda.

È significativo osservare come, nel corso dell'intero romanzo, Noa, pur rappresentando uno dei personaggi centrali della narrazione, sia caratterizzata da un'assenza fondamentale: quella della propria voce. Questa privazione assume un particolare rilievo alla luce delle teorie psicoanalitiche di Jacques Lacan²¹, secondo cui tale assenza può essere interpretata come manifestazione simbolica della mancanza paterna. In questa prospettiva, la ricerca del padre intrapresa da Noa si configura come una ricerca più profonda: quella di un linguaggio proprio, della *parole* lacaniana, di una modalità espressiva autentica. Questa tensione trova la sua risoluzione nel momento culminante del romanzo, dove la protagonista raggiunge finalmente una forma di espressione che si materializza in un canto/grido catartico, capace di unificare e trascendere le dimensioni temporali di presente, passato e futuro:

Un canto que iba al derecho y al revés: una voz doble, una canción y un relincho cómo el largo diablo del volcán. De la garganta de la Noa salió su primera voz hacia delante, su segunda voz hacia atrás. Pasado y futuro, pues. Pasado y futuro en el Kapak Urku. (Ojeda 2024: 246)

Per concludere, l'opera *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda si sviluppa come un vero e proprio canto corale, sia sotto il profilo formale che tematico. Attraverso la connessione tra generazioni e credenze, l'autrice costruisce una narrazione stratificata e collettiva che si inserisce in un contesto devastato da una crisi bioecologica. In questo scenario, la musica e l'esperienza festiva comunitaria emergono come strumenti che creano uno spazio di rinnovamento, dove l'utopismo si manifesta come un punto di riconciliazione tra il passato e il futuro, tra l'individuo e la collettività, in una continua ricerca di significato e speranza.

3.3 *Tejer la Oscuridad* di Emiliano Monge

3.3.1 Decostruzione e ricostruzione della forma

Tejer la Oscuridad di Emiliano Monge, pubblicato nel 2020 da Penguin Random House, è un'opera di notevole complessità strutturale e linguistica. Monge, autore prolifico e figura di spicco nel panorama letterario messicano contemporaneo, ha esplorato nei suoi romanzi tematiche ricorrenti quali la memoria, la genealogia e il rapporto tra presente e

²¹ Jacques Lacan sviluppa il concetto del "linguaggio del padre" in diverse opere e seminari, in particolare attraverso il tema del Nome-del-Padre (Nom-du-Père), che è centrale nella sua teoria psicoanalitica. Questo concetto si colloca all'interno della sua analisi della struttura del soggetto e del linguaggio. In particolare, vedi: Lacan, Jacques (1966) *Écrits*, trans. A. Sheridan, *Écrits: A selection*, Norton, New York, 1977.

passato. Tra le sue opere più rilevanti si annoverano *Morirse de memoria* (2011), *El cielo árido* (2012), *Las tierras arrasadas* (2018), *No contar todo* (2018) e il suo più recente romanzo *Los vivos* (2024).

Tejer la Oscuridad rappresenta l'apice della sua sperimentazione letteraria, configurandosi come un'opera che integra innovazioni formali e tematiche in una narrazione fortemente sperimentale. In particolare, il romanzo sviluppa un'ecodistopia attraversata da una tensione utopica comunitaria, un aspetto che trova espressione nella sua peculiare architettura narrativa. La bibliografia critica sull'opera è ancora limitata; nella mia analisi, accennerò in particolare a un articolo di Edoardo Balletta (2024), il cui contributo si è rivelato essenziale per l'interpretazione del testo.

Già dall'analisi degli elementi paratestuali di *Tejer la Oscuridad* (2024) emerge la natura sperimentale dell'opera. La copertina presenta un rinoceronte collocato in un paesaggio desertico, sovrastato da un cielo dai toni rosati. Questa scelta iconografica stabilisce un evidente parallelismo con la copertina di *Juan Buscamares* e con le canzoni delle *cantoras* in *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol*, dove analogamente compaiono animali maestosi in ambientazioni ostili e surreali, anticipando così l'atmosfera complessiva del testo.

Le epigrafi che aprono il testo rivelano immediatamente le sue coordinate tematiche fondamentali. La prima, tratta da Úrsula K. Le Guin, celebre autrice di letteratura speculativa, introduce uno dei nuclei concettuali dell'opera: la dialettica tra vita e morte, luce e oscurità. La seconda, di Rosa Verduzco (nota come Mamá Rosa), figura controversa della cronaca messicana per gli scandali legati all'orfanotrofio La Gran Familia in Michoacán, anticipa altri temi cruciali del romanzo: la questione intergenerazionale e la simbologia dell'orfano.

Dopo le epigrafi, l'opera presenta una sezione intitolata *Advertencia*, un avvertimento autoriale che fornisce una spiegazione essenziale del *quipu*, antico strumento di scrittura delle civiltà andine. In questa nota, Monge descrive questo oggetto e il suo utilizzo come strumento narrativo multisensoriale, multidimensionale e multitemporale. La particolarità di questa spiegazione risiede nella sua disposizione tipografica: il testo, allineato a destra e caratterizzato da righe di lunghezza variabile, riproduce visivamente

la struttura fisica di un *quipu* quando la pagina viene ruotata orizzontalmente. Questa scelta formale non solo anticipa elementi stilistici ricorrenti nell'opera, ma illumina anche il significato del titolo, dove l'atto del tessere si intreccia con il tema dell'oscurità già evocato nell'epigrafe.

La dimensione multisensoriale viene richiamata anche dalla struttura del romanzo, suddiviso in tre sezioni principali: *Urdimbre*, *Trama* e *Malla*. Questa suddivisione, presentata nell'indice finale, richiama esplicitamente l'arte della tessitura e si inserisce coerentemente nel contesto delle altre opere analizzate nel capitolo.

La tensione tra tessitura, artigianalità e oscurità ritorna anche alla fine del libro, dove l'autore inserisce due citazioni dell'artista e scrittore peruviano Jorge Eduardo Eielson. Sempre nelle ultime pagine, troviamo una nota in cui Monge chiarisce alcune scelte stilistiche, evidenziando la presenza di numerose citazioni a testi fondamentali della tradizione ispano-americana: *Visión de los vencidos*, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, *Popol Vuh*, *Chilam Balam* e *Historia de las cosas de la Nueva España*. I riferimenti a queste opere, oltre a sottolineare la dimensione intertestuale e comunitaria dell'intera opera, permettono di collocare il libro di Monge all'interno di un dialogo intergenerazionale su questioni centrali della cultura ispano-americana, come la conquista e la presenza e resistenza della tradizione precoloniale.

Nell'ultima pagina del libro troviamo anche una cartina geografica dettagliata che permette al lettore di orientarsi nell'universo narrativo di *Tejer la Oscuridad*. Questa mappa rivela un assetto geografico profondamente alterato rispetto al presente e caratterizzato da vaste aree sommerse. Sebbene i confini nazionali tradizionali risultino spesso irriconoscibili, la mappa fornisce precise coordinate spaziali e traccia, attraverso una serie di punti scuri, il percorso di alcuni dei personaggi dal Messico settentrionale verso l'Europa.

Gli 81 personaggi-narratori che costellano l'opera di Monge sono un ulteriore elemento che contribuisce a generare un'esperienza narrativa corale, dove la trama emerge gradualmente da una molteplicità di prospettive. Ogni narratore contribuisce con il proprio punto di vista, componendo un mosaico che sottolinea la multifocalità del testo.

Gli 81 narratori hanno tutti nomi simili e anche le loro voci tendono a confondersi, creando un effetto di sovrapposizione. La scelta stilistica di Monge, come vedremo, è dovuta dalla volontà di rievocare e ricostruire una voce che sia profondamente comunitaria.

Passiamo ora all'analisi delle diverse sezioni, iniziando con *Urdimbre*. In spagnolo, il termine *Urdimbre* corrisponde all'italiano "ordito", che nella tessitura indica l'insieme dei fili longitudinali del tessuto, tra i quali si intreccia la trama. In senso figurato e letterario, il termine si riferisce alla stesura delle linee essenziali di un'opera, come una bozza o un canovaccio. La sezione si apre con una citazione tratta dal *Popol Vuh*, noto anche come "libro della comunità", una raccolta di miti e leggende di vari gruppi quiché, uno dei regni maya del Guatemala. Il passo scelto fa riferimento a un oggetto sacro e misterioso, un *bulto*, che assume un ruolo di grande rilievo nell'intero romanzo di Monge.

I capitoli di questa sezione seguono una struttura uniforme: ogni titolo è accompagnato, tra parentesi, da un'indicazione di mese e anno, conferendo alla narrazione un'impostazione diaristica. La vicenda si snoda tra il 2029 e il 2033, ma è l'anno 2033 a ricevere particolare attenzione. In questa parte, oltre a mese e anno, viene specificato un giorno preciso: il 12 gennaio 2033, con orari che vanno dalle 10:30 del mattino fino alle 17:00 del pomeriggio. La narrazione poi prosegue fino a febbraio 2033, un mese dopo questa data fondamentale.

La struttura suggerisce che gli eventi narrati tra il 2029 e il 2032 rappresentino una premessa, un percorso che conduce a un momento centrale: il 12 gennaio 2033. La scelta di questa data non è casuale. Il numero 12 evoca il 12 ottobre 1492, giorno del primo sbarco dei conquistatori spagnoli nelle Americhe, simbolo di violenza e colonizzazione. Tuttavia, essendo collocata nel mese di gennaio, la data richiama anche l'idea di un nuovo inizio, essendo il primo mese dell'anno secondo il calendario cristiano. Questo giorno chiave, quindi, racchiude un doppio significato: da un lato, il trauma storico della fine e della conquista; dall'altro, la possibilità di un nuovo ciclo, un punto di partenza che apre a nuovi scenari. Oltre ai capitoli già strutturalmente analizzati, in *Urdimbre* compaiono anche due documenti di natura pseudo-giudiziaria (pag.37–38,79–80), contenenti testimonianze relative al 12 gennaio 2033. Questa struttura narrativa consente al lettore

di immergersi progressivamente nella vicenda, svelando gradualmente i nodi centrali degli eventi.

In generale, l'ambientazione narrativa è quella di un futuro ecodistopico dove il riscaldamento globale ha provocato l'allagamento di vaste aree della Terra. In questo scenario si è verificato anche un fenomeno inquietante: gli esseri umani hanno iniziato a duplicarsi, dando origine a una guerra tra originali e duplicati. L'unica eccezione è rappresentata da un gruppo di bambini che vivono in un orfanotrofio, completamente immuni alla duplicazione. Quando questa loro caratteristica viene scoperta, l'orfanotrofio diventa meta di numerosi medici, determinati a studiare e replicare questa immunità. Nel corso della narrazione, l'evento catastrofico che ha causato queste duplicazioni viene ricordato più volte attraverso le testimonianze di diversi personaggi. Ne riporto un esempio significativo:

No recuerdo cómo eran las voces de mis hermanos ni cómo eran las de mis padres. El mar se los tragó cuando inundó los pueblos de la costa, cuando desaparecieron los lugares, las casas, los animales y todas estas gentes que ya tampoco recuerdo. (Monge 2020: 20)

Il ricordo dell'inondazione viene spesso evocato insieme al picco di calore che sembra aver generato la vera e propria duplicazione degli individui:

Que nadie ha estado ni remotamente cerca de entender lo que pasó, cómo fue posible que de pronto nos hayamos duplicado. Lo único que está claro es que el calor fue decisivo [...] Eso es lo único en lo que se han puesto de acuerdo, que fue a consecuencia de las grietas que se abrieron *bien al medio del cielo, bien en su centro*. (Monge 2020: 25)

L'ultima riga della citazione è in corsivo anche nel testo originale di Monge perché è un riferimento diretto a *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, un'opera fondamentale della tradizione ispano-americana che ritroveremo anche nel prossimo capitolo di questa tesi con l'analisi di *La destrucción de todas las cosas* di Hugo Hiriart (1992).

Sebbene l'eco-catastrofe rappresenti un evento cruciale nel romanzo, la data del 12 gennaio 2033 risulta decisiva per lo sviluppo della trama. Questo giorno segna infatti l'assedio dell'orfanotrofio da parte degli *autosacrificadores*, duplicati determinati a catturare gli immuni per svelare la natura della loro condizione. L'orfanotrofio, che già ospitava medici governativi impegnati nelle ricerche sull'immunità, diventa teatro di uno

scontro cruciale. Per evitare che gli *autosacrificadores* ottengano informazioni preziose alcuni membri del consiglio governativo intervengono personalmente per evacuare gli immuni dalla struttura.

Nonostante la violenza dell'assedio, alcuni "induplicati" riescono a fuggire e intraprendono un lungo viaggio verso l'oscurità. Da quel momento in poi, i sopravvissuti si impegneranno a documentare la propria esperienza nel loro libro dei ricordi, un diario collettivo iniziato nel 2029 e destinato alle future generazioni. Nel loro viaggio, gli orfani portano con sé non solo questo prezioso documento scritto, ma anche segreti tramandati oralmente dalla prima generazione di orfani – segreti ancora non trascritti – e un misterioso *bulto* sacro.

La seconda sezione del romanzo è intitolata *Trama*. In ambito tessile, la trama è il filo che attraversa trasversalmente l'ordito, completando il tessuto. Analogamente, in letteratura, la trama richiama l'intreccio narrativo, ovvero lo sviluppo degli eventi principali. Questa sezione racconta un nuovo inizio per i protagonisti, che, dopo essere fuggiti dall'universo ecodistopico che li opprimeva, intraprendono un viaggio verso l'oscurità e il mare, approdando infine in quella che oggi corrisponde all'Europa.

La struttura dei capitoli in *Trama* si discosta parzialmente da quella della sezione precedente. Mentre in *Urdimbre* la focalizzazione era prevalentemente temporale, in *Trama* è spazio-temporale. Ogni capitolo corrisponde a un giorno del viaggio dei protagonisti, numerato progressivamente dal giorno 1 al giorno 42. Oltre al numero, sotto di esso e tra parentesi, sono indicate le coordinate spaziali che descrivono con precisione lo spostamento dei personaggi.

Con il progredire del viaggio, il testo stesso subisce un cambiamento significativo. A partire dal capitolo 20, che coincide con il ventesimo giorno, le parole cominciano a diradarsi, lasciando sempre più spazio vuoto sulla pagina. Questa decostruzione stilistica non è casuale, ma una scelta deliberata dei narratori, che cercano di esprimere la necessità di connettersi a una nuova forma di respirazione collettiva e comunitaria. In questo punto del racconto, i personaggi sentono l'urgenza di sviluppare un linguaggio inedito, legato a una nuova modalità di vivere e respirare.

Il percorso verso questa nuova forma espressiva comincia con il recupero di antiche pratiche di scrittura e orientamento. A guidarli in questo processo è Lucho, uno dei personaggi. Gli insegnamenti di Lucho sono trasmessi attraverso la ripetizione di una frase: «Por eso saben...» (Monge 2020: 126), particolarmente evidente nella parte iniziale del capitolo. Questa ripetitività conferisce al testo un tono profondamente ritualistico, accentuando l'aspetto simbolico del percorso dei personaggi verso una nuova forma di esistenza.

Por eso saben, además, insiste Lucho una y otra vez, que es esencial reaprender a contar nuestras jornadas y las cosas, tal y cómo éstas se contaban hace siglos. Utilizando las tiras que hacemos con el pelo de los muertos y las fibras que arrancamos de las plantas y de las bestias. Estas tiras en las que cada nudo y cada atado son un recién nacido o un enfermo [...] Y por eso también saben que no hacen falta mapas [...] asevera Lucho, a quien, por cierto, otra vez le estoy fallando, por no escribir cómo le había dicho qué haría, de esta manera en que ahora sigo, buscando dar con la respiración que es solo nuestra. (Monge 2020: 126–127)

Come evidenziato da questa citazione, il riferimento alla pratica dei *quipu* e la destrutturazione della forma tradizionale di scrittura consentono l'elaborazione di un linguaggio inedito e di una nuova modalità di respirazione. Questa struttura che prevede la spaziatura tra le parole come ricerca di una nuova respirazione comunitaria la troviamo fino al capitolo 23. Dal capitolo successivo e fino alla fine della sezione cambia invece ancora una volta l'impianto formale del testo.

A partire dal capitolo 24, corrispondente al ventiquattresimo giorno di viaggio, il testo assume una struttura grafica molto particolare. Le righe, tutte allineate a destra e di lunghezza variabile, creano un effetto visivo che, ruotando la pagina in orizzontale, ricorda la forma del *quipu*. Sul piano lessicale, il linguaggio si fa progressivamente più lirico ed evocativo. Analogamente a quanto accade nella narrazione di *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* di Ojeda, anche in questo caso i personaggi recuperano pratiche antiche, rituali, psichedeliche e multisensoriali, che consentono loro di accedere a una dimensione comunitaria più profonda.

Los niños encendieron las fogatas, Ayal, se tiró luego la carne de las aves que habíamos cazado, se prepararon los brebajes y uno tras otro nos fuimos alimentando e hidratando, hasta que estuvimos vomitando y fuimos abrazados por el éxtasis, el estremecimiento y el trance tras el cual, después de haber estado cada uno dentro, en el fondo mismo de sí mismo, Ayal, salimos otra vez, para entrar en lo más hondo de los otros y volvernos uno juntos. (Monge 2020: 140)

La profonda connessione con il passato e le pratiche ancestrali consente ai personaggi di immaginare futuri alternativi e comunitari. Tuttavia, questo processo richiede una ricerca di nuovi linguaggi e modi di relazionarsi con il mondo, in cui parole e sensi possano assumere significati rinnovati. Le parole trascritte nel libro diventano sempre più astratte ed evocative, come se tentassero di esplorare percorsi espressivi radicalmente alternativi.

Questa sperimentazione emerge in particolare nei capitoli 30, 31, 32 e 33, dove i narratori adottano una struttura tripartita per i loro appunti: condividono prima un segreto, poi un desiderio e infine un momento. Questa scelta narrativa mira a scardinare l'ordine cronologico lineare e a ricostruire il racconto seguendo logiche diverse. La lettura di questi capitoli rivela che il desiderio principale, soprattutto dei più giovani, è quello di raggiungere un mondo nuovo. In queste pagine si evidenzia la pulsione utopica di molti personaggi, che continuano il viaggio con speranza verso il futuro, proiettando in esso i loro sogni e aspirazioni: «deseo que el mundo nuevo esté cerca – estoy cansada de este barco – y quiero que ahí también haya parques con serpientes, para enseñarle a los chicos, pero también a nuestros lobos, a tirarse por sus cuerpos.» (Monge 2020: 148), «El deseo: que el mundo nuevo esté lleno de flores y que podamos liberarlas para que nadie vuelva a utilizarlas como un arma [...] también quiero que ese mundo esté cerca.» (Monge 2020: 150).

A partire dal capitolo 35, la struttura narrativa subisce un ulteriore cambiamento: la tripartizione viene mantenuta, ma questa volta il racconto si sviluppa seguendo tre dimensioni temporali – passato, presente e futuro. Questa scelta viene presa collettivamente dalle donne in gravidanza del gruppo, le quali affermano di portare il tempo nei loro ventri e, per questo, di non potersi separare da esso. Anche in questi capitoli, le riflessioni e le preoccupazioni sul futuro si concentrano principalmente sul mondo nuovo.

Futuro: a diferencia de los demás, yo no temo el no estar yendo al mundo nuevo, temo que éste no sea el que creemos, que no sea la morada de los dioses, que no estén ahí esperando por nosotros, Ayal. Temo que ahí haya otros iguales a nosotros, que el mundo nuevo sea también el mundo viejo. (Monge 2020: 157)

Il timore che il mondo nuovo possa rivelarsi una semplice replica del presente, anziché una reale alternativa, riflette paure che appartengono anche al nostro tempo. I personaggi

comprendono che, affinché il mondo nuovo sia realmente diverso e non solo “nuovo”, dovrà fondarsi su una dimensione autenticamente comunitaria: «El mundo nuevo, donde no harán falta los sentimientos, porque todos serán uno, debe ser un tiempo diferente, un nuevo tiempo.» (Monge 2020: 161)

Questa ricerca di un linguaggio comune raggiunge il suo apice nel capitolo 39, dove uno dei narratori medita sulla coesistenza di passato, presente e futuro, esplorando la possibilità di un quarto stato che trascenda tutte e tre le dimensioni temporali.

El pasado, el presente y el futuro no son cosas diferentes. Ni son los únicos estados de nuestra habla. Porque hay un cuarto estado. Dices que no sabes cuál es. Pero aún así lo has estado anudando en este viaje. No, quizá esos fuegos no eran nuestros dioses viejos. Quizás eran los nuevos, señalando el camino. Quizás el cuarto estado sea nuestra habla y sea nuestro destino. Quizá seamos nosotros. (Monge 2020: 166)

Con questa seconda persona plurale a chiusura della citazione, Monge propone una nuova visione del mondo in cui il vero progetto di futuro risiede nella comunità.

L'intera seconda sezione, *Trama*, sembra allegorizzare il percorso dell'umanità: da uno stato primitivo, incentrato sulla soddisfazione dei bisogni primari come la caccia e la sopravvivenza, gli esseri umani si “evolvono” verso uno stato di maggiore astrazione e ricerca di significato. Qui si manifesta l'esigenza di creare un linguaggio nuovo e definitivo, che i personaggi sembrano scoprire al termine del giorno/capitolo 42. Questo linguaggio si fonda sull'abbandono del possesso e della finitezza, per abbracciare il piacere della ricerca, del movimento e del viaggio comunitario.

La terza e ultima sezione del romanzo, *Malla*, richiama, nel linguaggio tessile, il tessuto completo: l'intreccio di trama e ordito che dà origine a un insieme di fili e nodi. Analogamente, questa parte del romanzo raccoglie i temi centrali del testo. Dal punto di vista formale, combina una scrittura lineare e tradizionale con un allineamento verso destra, che ricorda visivamente un *quipu*. I capitoli si strutturano sulla base di gruppi di personaggi–narratori che intervengono collettivamente, alternandosi: iniziano *los medianos*, seguiti da *los más viejos* e, infine, da *los más chicos*. Questi ultimi scrivono sempre con una disposizione che richiama il *quipu*. Attraverso questo dialogo intergenerazionale, il romanzo affronta temi centrali come il rapporto tra sedentarietà e nomadismo, il libero arbitrio, il peso della memoria, il valore del tempo e dello spazio, e

la possibilità di individuare un luogo utopico che sintetizzi e realizzi ogni desiderio. Questi aspetti saranno approfonditi nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

La sezione *Malla* si apre con una citazione da *Visión de los Vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, che pone interrogativi al futuro e introduce l'immagine di un volatile profetico. Si conclude con un capitolo in cui *los más chicos* sembrano rispondere alle domande in apertura con un'affermazione di esistenza comunitaria multispecie di cui ho discusso nel secondo capitolo teorico (vedi paragrafo 2.3.2) e di cui si fa portavoce Viveiros De Castro (2013).

Somos los venados, los pájaros, los pumas, los jaguares, las serpientes, los cantiles. Somos el rinoceronte, el elefante, las jirafas, somos nuestros padres, nuestras madres, nuestros hijos, nuestras hijas, nuestros hermanos. Nosotros somos lo que queda, lo que vuelve a nacer, lo que se multiplica, somos la vida y la muerte y el trámite entre una y otra [...] somos la oscuridad y la luz; el antes y el después y el en medio [...] Nosotros fuimos las montañas, nosotros somos la costa, nosotros seremos el mar. (Monge 2020: 235)

Il romanzo di Monge si conclude in modo significativo con un'immagine di comunità multispecie, capace di integrare elementi apparentemente contraddittori ma armoniosamente coesistenti.

3.3.3 Un racconto multisensoriale e intergenerazionale

Nel sottoparagrafo precedente abbiamo potuto osservare come *Tejer la Oscuridad* (2020) di Emiliano Monge sia un romanzo concepito per evocare una multisensorialità del linguaggio, capace di coinvolgere tutti e cinque i sensi.

Come già accennato, nel romanzo la narrazione è affidata a 81 voci, tutte con nomi simili, incaricate di testimoniare una storia di distruzione e ricostruzione. Fin dalle prime pagine, il lettore si trova immerso in un flusso di nomi annotati nel libro citato dai personaggi, che corrisponde al libro che egli stesso tiene tra le mani. Questa scelta narrativa sembra spingerlo ad abbandonare ogni tentativo di controllo, identificazione ed empatia nei confronti dei protagonisti.

Nel corso del romanzo, le 81 voci, inizialmente autonome e indistinte, si fondono progressivamente in tre gruppi, corrispondenti a tre diverse generazioni. La narrazione diventa così sempre più corale, fino al punto in cui non importa più chi stia parlando o a

chi si riferisca il racconto. Infatti, i nomi potrebbero essere sostituiti da numeri senza che la struttura del romanzo ne risenta, sottolineando ulteriormente la dimensione comunitaria del testo.

Un aspetto significativo di questa coralità è il modo in cui i narratori si riferiscono agli altri senza mai nominarsi direttamente. Parlano di compagni e nemici, condividono paure, speranze e ricordi, ma raramente pronunciano il proprio nome, che assume significato solo quando è inserito nel discorso altrui. Questa peculiarità rende difficile, se non impossibile, identificare con precisione chi stia parlando in un determinato momento, specialmente nella parte finale, dove la narrazione si stratifica esclusivamente in senso generazionale.

La scelta di Monge di moltiplicare le voci senza fornire al lettore un punto di riferimento stabile impedisce qualsiasi identificazione con un narratore specifico. Questo non solo sospende ogni pregiudizio legato alla caratterizzazione individuale dei personaggi, ma amplifica l'impatto emotivo della storia. Il lettore, non potendo ancorarsi a un singolo protagonista, è chiamato a colmare i vuoti lasciati dalla narrazione con la propria immaginazione, diventando parte attiva del processo interpretativo. In questo modo, le emozioni non appartengono più esclusivamente ai personaggi, ma si estendono direttamente al lettore, che si ritrova a risuonare con la coralità della storia. Monge propone una narrazione in cui il racconto della distruzione e della rinascita non appartiene mai a un solo individuo, ma è tramandato e rinnovato attraverso una molteplicità di voci, in un ciclo ininterrotto che si rigenera nel tempo.

Questa profonda coralità letteraria e metaletteraria si riflette anche nella varietà e nell'intreccio magistrale dei temi che attraversano la trama dell'opera. Ad esempio, un tema centrale è rappresentato dalle conseguenze della devastazione ambientale. I personaggi-narratori raccontano infatti di un fenomeno di duplicazione che coinvolge gran parte della popolazione, scaturito da un anomalo picco di calore e da un'inondazione di proporzioni globali. Ad ogni modo, questo evento non viene visto solo come un momento di distruzione, ma anche come una nuova opportunità creativa di rigenerazione.

Vivíamos convencidos de que el calor, de que el aumento en las temperaturas sería la catástrofe que habría de aniquilarlos, pero fue todo lo contrario. Trajo nuestra duplicación, ¿o no? [...] Como si una catástrofe, además de aniquilar, fuera capaz de crear [...] Cuando

la atmósfera finalmente cedió, el choque de energías produjo nuestra duplicación espontánea.
(Monge 2020: 29)

La duplicazione richiama una critica diretta all'idea di riproducibilità propria dell'era capitalista, in cui il concetto di identità costruita sulla differenza viene svuotato di significato a favore di una più "democratica" lotta per l'uguaglianza. In un contesto in cui tutto diventa equivalente, non può emergere una vera comunità, ma solo una massa uniforme, pronta ad adeguarsi ai dettami di chi detiene il potere. Nieva (2024) spiega in modo approfondito questo processo, analizzando la colonizzazione liberale e capitalista dell'immaginario sul futuro. In particolare, sottolinea come le grandi corporazioni, immaginando una possibile replicazione del mondo su altri pianeti, ignorino l'irriproducibilità del nostro ecosistema. Nell'era capitalista, ogni elemento – naturale, umano o animale – diventa merce scambiabile e riproducibile. Questo tema, di grande attualità, è discusso anche dai personaggi del romanzo, che si interrogano: «Nosotros somos los originales ¿no?» (Monge 2020: 34).

La questione dell'originalità trova soluzione nel valore che i personaggi attribuiscono alla propria storia personale e alla trasmissione intergenerazionale delle credenze. La comunità descritta in *Tejer la Oscuridad* si fonda su ricordi –materiali o astratti– memorie e sogni che combinano dimensioni individuali e collettive. In questo contesto, la proprietà assume un ruolo non competitivo ma condiviso: ciò che ciascuno possiede viene messo a disposizione degli altri, creando una dinamica di arricchimento reciproco.

Y es que además de los recuerdos qué metemos a este libro y de las frases qué escribimos en los muros de allá afuera, están las cosas que trajimos [...] Lo qué trajimos quienes llegamos trayendo algo. Además de nuestro bulto, esas son las cosas verdaderas, las cosas que condensas nuestro origen. (Monge 2020: 57)

La profonda necessità dei personaggi di trasmettere le memorie e i ricordi rimanda alla teoria dell'ansia delle origini elaborata da Parkinson Zamora (1997), secondo cui la letteratura ispano-americana contemporanea tende a creare e consolidare narrazioni che testimoniano origini comunitarie, spesso ispirandosi al racconto mitico e ancestrale precoloniale.

Il romanzo sembra richiamare perfettamente anche le teorie di Mircea Eliade (1949) accennate nei capitoli precedenti (vedi sottoparagrafo 1.3.1). Nel romanzo di Monge,

emergono chiaramente concezioni del tempo e dell'azione umana che rimandano a una visione ciclica e comunitaria, in contrasto con l'idea capitalista di individuo destoricizzato e in competizione con il prossimo. Le società tradizionali, come evidenziato dagli studi di Eliade (1949), non attribuivano agli atti umani un valore intrinseco, ma li consideravano significativi solo nella misura in cui rinnovavano un modello originario. Gli oggetti stessi acquisivano senso non per la loro esistenza materiale, ma attraverso rituali o ierofanie che li caricavano di una valenza simbolica e sacra, rendendoli parte di un ordine più ampio e atemporale.

Secondo questa prospettiva, ogni azione compiuta dall'essere umano non è mai del tutto nuova, ma riproduce un atto primordiale, riaffermando un legame con le forze ancestrali e con il futuro che ne è la naturale prosecuzione. L'agire individuale si colloca così in una dimensione di partecipazione collettiva, in cui la realtà stessa non ha significato se non in relazione a un modello che la precede e la legittima. Inoltre, in *Tejer la Oscuridad*, così come nelle reali comunità indigene dell'America Latina l'esistenza individuale è rappresentata come inseparabile dal contesto comunitario. L'individuo non viene mai raffigurato come un'entità isolata, ma come parte di una rete complessa di relazioni sociali e familiari che ne definiscono l'identità e ne orientano l'esistenza. Questa idea, in linea con il prospettivismo di Viveiros de Castro (2013), evidenzia come la soggettività si costruisca attraverso l'interazione continua con la collettività, dissolvendo la separazione tra il sé e l'altro (vedi sottoparagrafo 2.3.2).

Questa concezione si riflette perfettamente nella costruzione dei personaggi di *Tejer la Oscuridad* e del loro universo narrativo, dove l'individualità perde centralità a favore di un'esperienza comunitaria e mitica, spesso ispirata alla tradizione precoloniale. Nelle culture amerindiane, infatti, così come nel romanzo, il tempo viene scandito dal susseguirsi di rituali che garantiscono la continuità dell'esistenza collettiva (Eliade 1949).

Nel romanzo, questa dimensione mitica e ancestrale, evocata come riconoscimento di un'origine comunitaria indispensabile per proiettarsi verso il futuro, si manifesta attraverso diversi espedienti. Il più significativo è il *bulto*, riconosciuto da tutti i personaggi come l'anima del gruppo. A ciò si aggiunge la ritualità associata alla scrittura del libro e all'annodamento dei *quipu*: ogni azione, nella sua ciclicità e sacralità

intrinseca, assume un valore rituale che rafforza l'unione e il senso di appartenenza collettiva.

Lo primero es nuestro bulto, nuestra unión y nuestro libro [...] Juntos nuestros cuerpos hacen vida, unidos, nuestros recuerdos hacen tiempo. Por eso, primero acaricié las costuras del bulto. Luego le di las gracias a lo que somos cuando somos todos juntos. Después besé nuestros libros antiguos, que son el vientre de las palabras que usamos. Y solo entonces abrí este libro y empecé a escribir en esta hoja. (Monge 2020: 60)

I personaggi di questo romanzo si attribuiscono un'origine comunitaria, una provenienza che permette loro di inserirsi in una genealogia che affonda sempre più nel passato e si rinnova attraverso pratiche condivise. I protagonisti, orfani come Juan Buscamares e come l'America Latina, rappresentano una realtà colonizzata e violentata fino ai giorni nostri, l'allegorizzazione di un globo destoricizzato, dematerializzato e globalizzato.

Il dialogo intergenerazionale, particolarmente evidente nell'ultima sezione del romanzo, richiama quanto osservato in *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, ma qui si rivela ancora più potente. Diverse generazioni intervengono collettivamente, discutendo insieme del presente, del passato e del futuro. Nella pluralità di opinioni, prospettive e mezzi espressivi, Monge offre al lettore un immaginario alternativo, dando senso a ciò che, nel titolo di questa tesi, è definito "co-spirazione": una respirazione comunitaria.

Gli anziani sono i più dubbiosi sulla possibilità di trovare un nuovo mondo nel loro cammino, la loro attenzione è rivolta soprattutto al passato: «añadían reconvirtiendo en leyenda todo aquello que quedaba en el pasado.» (Monge 2020: 177). I verbi associati agli anziani – *decían*, *añadían*, *aseveraban* – sottolineano il loro legame con l'oralità e la narrazione verbale, tipica struttura che viene spesso associata alla figura del saggio e dello sciamano. Il loro conflitto maggiore si verifica con i mediani:

Porque ustedes no tenían, no tienen nada más que esto. No tienen el pasado que nosotros tenemos ni tienen tampoco el futuro que los más chicos siempre han tenido. Están en medio. Son la mitad de todo y nada. Lo que no acaba de acabar y lo que no empieza ni siquiera a empezar. No son nuestros miedos [...] ni son tampoco la esperanza de los chicos. (Monge 2020: 223–224)

I mediani rappresentano il peso del presente, a cui si arrendono senza riuscire a liberarsene, intrappolati in una condizione dominata dalla rabbia e dalla violenza; vivono nella distopia, ma sono costantemente alla ricerca di un'utopia. I mediani decidono di

ribellarsi agli anziani, opponendosi in particolare alla loro scelta di rimanere stanziali e di interrompere la marcia e la ricerca di un mondo futuro: «Nosotros sabíamos que los dioses y que la oscuridad tenían que estar en otra parte.» (Monge 2020: 186). Questa ribellione è influenzata anche dall'ostilità che i mediani esprimono nei loro racconti nei confronti degli abitanti delle terre in cui sono giunti (molto probabilmente la Penisola Iberica): individui con usanze e modi di vita differenti. A differenza degli anziani e dei più giovani, che mostrano un atteggiamento più aperto e accogliente verso l'alterità, i mediani percepiscono e rappresentano la diversità in modo conflittuale e ostile.

¿qué si no debemos atacarlos...si no es nuestro destino aniquilarlos...que si es por eso que no hemos encontrado el mundo prometido...qué si ese mundo será sólo cuando sea compartido? Sorprendidos y enojados, los medianos sacudimos la cabeza y maldijimos mientras los más chicos sonreían como si no estuvieran ahí presentes [...] nuestros mayores [...] seguían los suyos: ¿qué si sólo compartiendo podremos ver la oscuridad...qué si sólo respetando otra existencia podremos asegurar también la nuestra...qué si ellos deben ser nosotros? (Monge 2020: 202)

I più anziani e i più giovani sostengono con fermezza la necessità di costruire una comunità fondata sulle differenze, convinti che solo attraverso questa prospettiva sia possibile generare un mondo radicalmente alternativo. È interessante osservare come i mediani considerino questo approccio “conservatore”, nonostante siano essi stessi i meno curiosi e sperimentali. Infatti, i mediani appaiono ossessionati dalla conservazione del loro libro e dall'imperativo di proseguire la marcia verso il mondo futuro secondo gli obiettivi iniziali, senza mai mettere in discussione le loro certezze originarie.

Si es verdad, si ellos están cerca, nuestro libro está en peligro [...] no podemos permitir que nos lo roben, es nuestra guía, la que habrá de conducirnos al mundo nuevo e indicarnos cómo hallar la oscuridad [...] Aquí escribiré la parte que me toca y protegeré lo que es nuestro. (Monge 2020: 220)

Per i più anziani e i più giovani, invece, ciò che inizialmente potrebbe sembrare una riconquista del territorio europeo si trasforma nella riscoperta di un'appartenenza a una comunità globale dalle radici rizomatiche, richiamando il pensiero di Deleuze. Il viaggio verso l'oscurità descritto in *Tejer la Oscuridad* si rivela, in realtà, un percorso introspettivo, un'esplorazione del silenzio, del non detto, del mistero. È un viaggio che trasforma il dolore in una rinascita comunitaria, possibile solo attraverso uno sguardo rivolto verso l'interno, verso ciò che lega gli individui tra loro: le origini, i riti, la scrittura,

la narrazione orale e le pratiche manuali. Questo si realizza in una ciclicità primordiale che intreccia presente, passato e futuro.

Fue antes de pasárselo a ellos, de darles a los chicos nuestras hebras. Ellos fueron los elegidos para dar forma a esa nueva herramienta, cuya gramática, decidieron desde el primer lúmeno, debería tener, como mínimo, una dimensión más que nuestra habla. Que nuestra habla anterior y que esa otra escritura que ustedes quieren revivir a toda costa. Sí, la de ese libro. (Monge 2020: 182)

La quinta dimensione sensoriale a cui spesso fanno riferimento i personaggi non è legata a uno dei sensi tradizionali – tatto, udito, vista o olfatto – ma si manifesta nella loro sintesi e connessione. Questa consapevolezza ontologica profonda viene raggiunta in particolare dai più giovani, che affermano:

Somos todos los lugares que habitamos y todos los tiempos que vivimos, quienes no distinguimos la memoria de la imaginación ni el deseo de la experiencia [...] nosotros somos la oscuridad y en ésta nos desvanecemos. Pero así también permanecemos. Somos los cuatro estados de las cosas. Además de sólidos, a veces somos plasmas, otras veces somos líquidos y unas más somos etéreos. (Monge 2020: 217–219)

Per i più giovani, il percepirsi come esseri mutevoli e interconnessi con l'ambiente circostante richiama le credenze ancestrali delle società immanentiste che hanno popolato, e che con difficoltà continuano a resistere, nel territorio latino-americano. Non è un caso che proprio le pagine dedicate ai più giovani contengano frequenti riferimenti a testi come il *Popol Vuh*, il *Chilam Balam* e le varie cronache della conquista. Questa dimensione intertestuale, già accennata in precedenza, richiama l'idea della scrittura come atto comunitario, di cui ha discusso anche Mónica Ojeda e che è stato approfondito nel precedente sottoparagrafo. Il concetto di intertestualità, introdotto da Julia Kristeva, sarà esaminato più nel dettaglio nel prossimo sottoparagrafo, dove verrà messo in relazione con i tre testi oggetto di analisi in questo capitolo.

Per concludere, il testo di Monge, per le sue caratteristiche, non può essere considerato né una distopia né un'utopia: si configura piuttosto come un'ecodistopia comunitaria, in cui il *novum* teorizzato da Suvin (2010) è rappresentato dalla possibilità di superare la catastrofe attraverso la creazione di una comunità *ecoocreativa*, intergenerazionale e multispecie. Questo rappresenta l'unico straniamento cognitivo plausibile in un presente contaminato dal realismo capitalista che, come sottolinea Mark Fisher (2018), non riesce a concepire alternative alle logiche di mercato.

El valor en Tejer... radica, por lo tanto, en la reconstrucción de una colectividad y esta operación es llevada a cabo sin caer en mitos idealizantes, sino destacando la complejidad del mismo proceso de reconstrucción de una comunidad basada en principios solidarios y anti-jerárquicos. (Balletta 2024: 220)

Come suggerisce Edoardo Balletta (2024), in *Tejer la Oscuridad* la speranza risiede nella ricostruzione di una comunità che dà vita a uno scambio di saperi e che sottolinea l'importanza di elaborare un linguaggio alternativo. Solo attraverso questo linguaggio sarà possibile gettare le basi per la ricostruzione di un mondo diverso.

Monge, Vega e Ojeda hanno costruito opere che suggeriscono di reincantare il mondo disincantato del tardo capitalismo (vedi sottoparagrafo 2.3.1), caricandolo di una grande responsabilità verso il futuro: quella di ricostruire una comunità consapevole della propria diversità, ma unita nel tentativo di risollevarsi dalle macerie.

3.4 Vega, Ojeda e Monge: costruire alternative comunitarie multidimensionali

L'analisi delle tre ecodistopie presentate ha permesso di chiarire il concetto di *co-spirazione* nella costruzione di immaginari alternativi e comunitari. Ciascuna delle opere esaminate ha evidenziato, con modalità proprie, come la letteratura speculativa possa contribuire a risignificare il futuro, offrendo visioni che si distaccano dalle logiche capitaliste dominanti a livello globale.

A questo proposito, Benedetti (2021) propone di riattivare energie interiori dimenticate, elementi dell'esperienza umana che sono stati marginalizzati o disattivati dai modelli di sviluppo dominanti. Tra queste energie, un ruolo centrale viene attribuito all'immaginazione, intesa non come fuga dalla realtà, ma come forza capace di esplorare nuovi orizzonti e di concepire alternative concrete. Una trasformazione che passa non solo attraverso l'analisi critica del presente, ma anche attraverso la capacità di pensare e creare futuri radicalmente diversi. Tuttavia, come è emerso più volte, la capacità di immaginare un futuro collettivo e alternativo non costituisce una caratteristica intrinseca delle ecodistopie. Sebbene questo genere consenta di esplorare e comprendere la crisi ambientale contemporanea, esso necessita di ulteriori elementi per trasformarsi in uno strumento efficace di riflessione e proposta comunitaria.

Se la sola conoscenza, pur indispensabile, non è sufficiente, vorrà dire che occorre muovere anche qualcos'altro, probabilmente qualcosa di sopito, di dimenticato, di fossilizzato da quelle stesse strutture di pensiero che hanno favorito il tipo di sviluppo e di società che ora ci sta portando alla catastrofe. Forse, per superare il sopore indotto da quegli schemi concettuali calcificati occorrerà attingere ad altre energie, che esistono nell'uomo ma che sono state disattivate: bisognerà accendere anche l'immaginazione, farla andare liberamente in terreni aperti, non ancora esplorati. (Benedetti 2021: 17)

Secondo Benedetti (2021), la conoscenza, per quanto indispensabile, non è sufficiente a invertire la rotta: il solo sapere razionale, ancorato a paradigmi consolidati, non basta per affrontare le sfide che la società contemporanea deve fronteggiare, in particolare quelle legate alla crisi ecologica e alla deriva socioeconomica. Questa prospettiva si inserisce in un discorso più ampio sulla necessità di ripensare il rapporto tra conoscenza e azione, tra razionalità e creatività, soprattutto nell'ambito delle crisi ecologiche e sociali. L'idea che le strutture concettuali dominanti abbiano contribuito alla catastrofe in corso richiama posizioni che invitano a mettere in discussione i fondamenti epistemologici della modernità.

Il principale contributo delle opere analizzate risiede nella loro capacità di immaginare, oltre la catastrofe ambientale, modalità alternative di esistenza per il futuro. Questi testi propongono una visione multidimensionale e comunitaria che sovverte le fondamenta stesse del sistema capitalista e neoliberale, fondato su principi quali l'individualizzazione, la competizione, lo sfruttamento delle risorse comuni a vantaggio del profitto individuale e la riproducibilità tecnica, solo per citarne alcuni.

Le opere di Vega, Ojeda e Monge possono essere inquadrate come ecodistopie per la rappresentazione di scenari catastrofici sia dal punto di vista umano che ambientale, ma il loro valore non si esaurisce in questo aspetto. Esse diventano rilevanti nel momento in cui si trasformano in strumenti di speculazione critica sul futuro, superando la mera funzione rappresentativa o testimoniale. Le loro strutture narrative e formali mettono in crisi gli schemi convenzionali e le modalità di astrazione che lo stesso sistema dominante ha interiorizzato e perpetuato, offrendo nuove prospettive per ripensare la realtà e le sue possibili evoluzioni.

Eppure, se c'è una cosa che spetta proprio alla letteratura, è di rompere quelle gabbie del pensiero e della sensibilità, per dare corpo a una visione più vasta e più potente dell'umano,

anche se non parla di scioglimento dei ghiacci, di petrolio, di guerre biologiche o di scomparsa delle api. (Benedetti 2021: 116)

Per questo motivo, l'analisi di questi testi ha voluto evidenziarne la struttura e architettura narrativa, al fine di evidenziare come, attraverso precise scelte formali, gli autori siano riusciti a infrangere le barriere immaginative del nostro presente, aprendo la strada a visioni alternative. La capacità di questi autori di sovvertire le convenzioni tradizionali si riflette nella creazione di universi che aprono a nuove modalità di esistenza e di relazione comunitaria.

Nel fumetto *Juan Buscamares* di Félix Vega (2017), l'autore costruisce un universo immaginativo profondamente meticcio e ibrido, che, pur partendo dalla violenza, riesce a elaborare una comunità alternativa proiettata verso il futuro. Questa comunità mantiene un legame con il proprio passato, ma è capace di emanciparsene. Come discusso nel sottoparagrafo 2.1.3, il concetto di ecocreatività, introdotto da Montes e Busso (2022), si rivela centrale: la letteratura diventa uno strumento capace di generare universi alternativi, ecologici e comunitari. In *Juan Buscamares*, questo slancio utopico si manifesta attraverso una narrazione che integra le tradizioni mitico-narrative della letteratura ispano-americana, creando una mitologia meticcio e sincretica. Il fumetto evita sia un indigenismo precoloniale idealizzato, sia una mera riproposizione paternalistica della violenza coloniale, proponendo invece una co-esistenza ecocreativa.

In modo analogo, *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda (2024) recupera la tradizione orale sciamanica e i canti rituali delle comunità andine precoloniali, collocandoli in un contesto di violenza bio-ambientale contemporanea. Questi elementi vengono reinterpretati da un gruppo di giovani che, pur non comprendendo pienamente la sacralità dei riti a cui si ispirano, dimostrano la vitalità e il coraggio necessari per creare qualcosa di nuovo: un festival psichedelico e multidimensionale che permette loro di sentirsi parte di una comunità. In questo spazio, lontani dalla violenza quotidiana, i protagonisti risvegliano sensorialità sopite e riscoprono una connessione profonda con sé stessi, con le generazioni passate e future. Applicando il concetto di "universo incantato" elaborato da Sahlin (2023) e discusso nei capitoli precedenti, Ojeda suggerisce un nuovo canto come processo di ricostruzione di un immaginario oppresso dal realismo capitalista.

Tejer la Oscuridad di Emiliano Monge (2020) rappresenta la sintesi delle innovazioni immaginative presenti nelle opere di Vega e Ojeda, intrecciando una narrazione multisensoriale che apre a nuovi immaginari comunitari. In questo romanzo, la comunità diventa co-autrice nella creazione di un linguaggio nuovo, rompendo con gli schemi narrativi tradizionali proprio a partire dalle tradizioni che intende superare. I personaggi si riappropriano delle antiche pratiche narrative inca dei *quipu* e le trasportano graficamente nel testo, creando un linguaggio evocativo, lirico e multisensoriale, capace di attraversare il tempo e lo spazio. Questo processo non solo arricchisce la dimensione estetica dell'opera, ma rappresenta anche un atto politico di resistenza e di risignificazione del futuro.

Le tre opere analizzate mettono in scena un immaginario precolombiano, declinandolo in modi differenti per rispondere alle sfide del presente e immaginare nuovi futuri. Tuttavia, le modalità con cui ciascun autore recupera e rielabora questo patrimonio culturale variano significativamente.

In *Juan Buscamares*, l'elemento mitico si costruisce attraverso una fusione tra tradizioni indigene e riferimenti biblici occidentali, dando vita a una nuova mitologia *mestiza* che riflette una profonda contaminazione culturale. In *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, invece, i miti precolombiani sono utilizzati come strumento di riconnessione collettiva, funzionale alla costruzione di un'esperienza comunitaria in grado di sottrarsi a un presente devastato. Infine, in *Tejer la Oscuridad*, Monge non si concentra solo sulla dimensione mitologica quanto su una spiritualità intima e ancestrale, che si manifesta attraverso simboli come il *bulto* sacro e il libro delle memorie.

Anche le visioni del futuro proposte nei tre testi presentano significative differenze. In *Juan Buscamares*, la possibilità di una comunità alternativa si concretizza nella formulazione di una simbologia grafico-testuale profondamente meticcias e sincretica. In *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, la speranza nel futuro si costruisce attraverso la musica e la danza, espressioni di una corporeità condivisa che permette di immaginare una realtà alternativa. In *Tejer la Oscuridad*, invece, la comunità del futuro si fonda sul concetto di *co-spirazione*, inteso come respiro collettivo, e si riflette nella struttura stessa del testo, composto da molte voci intrecciate come un *quipu* inca.

Ogni opera sfrutta il proprio formato per rafforzare la costruzione del suo immaginario e della sua visione di futuro. Il fumetto di *Juan Buscamares* utilizza la potenza visiva delle immagini per rappresentare la fusione di miti e tradizioni, evidenziando il carattere sincretico di ogni immaginario collettivo. In *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol*, il suono e il ritmo della musica e della danza diventano elementi centrali nella creazione di una comunità alternativa, restituendo anche al corpo un ruolo primario nella costruzione di un futuro condiviso. Infine, in *Tejer la Oscuridad*, Monge traduce la sua visione attraverso la parola scritta, disponendola sulla pagina in una struttura che richiama il respiro collettivo e la trama di un *quipu*, sottolineando l'importanza della voce e della memoria come strumenti di costruzione comunitaria.

In definitiva, tutte e tre le opere utilizzano il passato precolombiano per risignificare il presente e immaginare futuri possibili, ma lo fanno con strategie e linguaggi differenti: *Juan Buscamares* attraverso l'immagine, *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* attraverso la musica, *Tejer la Oscuridad* attraverso la parola e la struttura testuale. Questa pluralità di approcci evidenzia come la costruzione di futuri alternativi richieda un rinnovamento delle forme espressive tanto quanto delle idee.

Come già evidenziato, uno degli elementi unificanti nelle scelte narrative di questi autori è il chiaro intento di costruire opere che siano intrinsecamente corali e profondamente intertestuali. Julia Kristeva, nel suo saggio *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (2017), introduce il concetto di intertestualità, ridefinendo il testo non come un'entità chiusa e autonoma, ma come un campo di intersezioni di molteplici testi preesistenti. Secondo Kristeva, ogni atto di scrittura è un processo dialogico in cui il significato emerge dalla relazione con altri testi, creando così una rete infinita di riferimenti e rimandi. Questo approccio, influenzato dalle teorie di Mikhail Bakhtin (2001) sul dialogismo, supera la concezione tradizionale dell'autore come unico detentore del significato e promuove l'idea che il testo sia sempre già il risultato di una pratica collettiva. In questo senso, la scrittura non è mai un gesto solitario, ma un atto che si sviluppa in un orizzonte comunitario, dove la voce dell'autore si intreccia con quelle di chi lo ha preceduto e di chi, potenzialmente, lo leggerà e riscriverà.

L'intertestualità presente nei testi di Vega, Ojeda e Monge richiama quindi a una dimensione comunitaria della scrittura, in cui l'autore non è altro che un nodo in una rete

più ampia. Questo processo di continua rielaborazione collettiva è particolarmente evidente in queste narrazioni che attingono a tradizioni orali, miti e testi fondativi. Qui, l'intertestualità non solo arricchisce il testo di stratificazioni simboliche, ma diventa anche uno strumento per ricostruire l'identità collettiva e per preservare la memoria storica. Autori come Vega, Ojeda e Monge fanno della scrittura un atto che unisce il personale al collettivo, il passato al presente, in un movimento che non si limita a riprodurre ma trasforma il tessuto culturale da cui emerge e lascia spazio per co-spirare e immaginari futuri alternativi profondamente comunitari.

Capitolo 4. Distruzione ecologica e megalopoli del futuro: nuove visioni di Città del Messico

In questo capitolo analizzerò la rappresentazione letteraria della megalopoli latino-americana per eccellenza: Città del Messico. I motivi della scelta di questa città in particolare saranno esplicitati successivamente; per ora, mi concentrerò sulla questione della rappresentazione urbana attraverso una prospettiva bioecocritica. Come sottolinea Gyan Prakash (2010:1), per comprendere a fondo le tendenze contemporanee dell'urbanizzazione non basta analizzarne i contenuti, è altrettanto necessario prestare attenzione alla forma oscura attraverso cui queste trasformazioni vengono rappresentate. L'autore mette in evidenza come, fin dagli inizi del Novecento, la città moderna sia stata spesso raffigurata in termini distopici, sia nella letteratura che nel cinema e nella sociologia. In queste narrazioni, lo spazio urbano assume i tratti di un organismo malato o deviato: oscuro, controllato, disfunzionale, devastato da crisi ecologiche e sociali, travolto dal consumo, dalla violenza e dalle disuguaglianze sistemiche.

As important as it is to assess the substance of these readings of contemporary trends in urbanization, it is equally necessary to examine their dark form as a mode of urban representation. This form is not new. Since the turn of the twentieth century, dystopic images have figured prominently in literary, cinematic, and sociological representations of the modern city. In these portrayals, the city often appears as dark, insurgent (or forced into total obedience), dysfunctional (or forced into machine-like functioning), engulfed in ecological and social crises, seduced by capitalist consumption, paralyzed by crime, wars, class, gender, and racial conflicts, and subjected to excessive technological and technocratic control. What characterizes such representations is not just their bleak mood but also their mode of interpretation, which ratchets up a critical reading of specific historical conditions to diagnose crisis and catastrophe. (Prakash 2010 :1)

Queste immagini non si limitano a veicolare un'estetica del disastro, ma propongono un vero e proprio dispositivo critico. Il tono distopico non è solo espressivo, bensì interpretativo: consente di leggere in chiave politica e storica la crisi urbana come sintomo di una catastrofe sistemica. Prakash ci invita dunque a considerare le rappresentazioni distopiche della città non come semplici scenari apocalittici, ma come strumenti per diagnosticare le condizioni materiali, sociali e ambientali che caratterizzano il presente.

La letteratura distopica ha spesso privilegiato la rappresentazione di scenari urbani devastati, disfunzionali, segnati da conflitti sociali e repressioni violente. I testi analizzati

in questo capitolo riprendono parzialmente questo immaginario, ma lo rielaborano attraverso una prospettiva bioecocritica e usando l'utopismo come metodo ermeneutico.

Facendo riferimento alle teorizzazioni di Gisela Heffes (2013), già esaminate nei capitoli precedenti, la produzione letteraria e culturale latino-americana va oltre l'ecocritica come strumento di analisi e inaugura una nuova episteme critica, definita da Heffes bioecocritica. Questo approccio considera l'intersezione tra ambiente, contesto urbano e realtà latino-americana, estendendo la riflessione oltre l'umano per includere anche il non-umano (Heffes 2013: 21). In questo quadro, e come evidenziato nei testi ecodistopici oggetto di studio, l'idea stessa di natura viene problematizzata e ripensata in relazione allo spazio urbano, alla luce dell'implementazione dell'ideologia neoliberale e della mercificazione della vita quotidiana.

Se vale para este propósito del concepto de “naturaleza” como un concepto crítico que, por una parte, al ser invocado, desafía la lógica del industrialismo, la cual da por sentado que nada importa más allá del progreso tecnológico, ofreciendo en cambio una alternativa radical a aquellas posiciones políticas que dan por supuesto que los medios de producción deben ser siempre desarrollados sin importar el costo [...] concibe la vida planetaria en condición crítica, y procura buscar y ofrecer una respuesta a esta crisis. (Heffes 2013: 39)

Le ecodistopie analizzate in questo capitolo mettono in discussione l'ideale di una città iper-urbanizzata e tecnologicamente avanzata, rivelandone le contraddizioni e le implicazioni più oscure. Dietro l'immagine accattivante di una metropoli concepita per il turista/consumatore, si cela un sistema che perpetua la repressione delle classi più povere e alimenta una logica di mercato fondata sul consumo sfrenato e sulla sistematica esclusione bio-ambientale. In questo scenario, umani e non-umani sono inglobati nella stessa macchina di sfruttamento, in cui non solo le risorse naturali, ma anche quelle umane, vengono mercificate e depredate.

In molte narrazioni ecodistopiche, ambientate in uno spazio urbano, l'idea della natura come spazio incontaminato e ricco di biodiversità è del tutto assente. L'ambiente si trasforma in una città alienante e alienata, ridotta a un accumulo di macerie e rovine. La scelta di esaminare ecodistopie che ritraggono una Città del Messico devastata si inserisce nella tradizione distopica contemporanea, ma senza rinunciare a un evidente impulso utopico. In tutte e tre le opere selezionate, infatti, emerge una tensione verso la

ricostruzione alternativa della città, immaginata come uno spazio complesso e composito di coabitazione possibile.

La scelta di Città del Messico tra le numerose megalopoli latino-americane si basa su elementi distintivi che ne fanno un caso emblematico. Fin dalle sue origini, la capitale messicana è stata caratterizzata da una natura ibrida ed eterogenea, crocevia di culture, credenze e migrazioni, nonché la capitale di un paese considerato frontiera simbolica tra il Nord e il Sud globale. In essa convivono il passato e il presente, il locale e l'universale, l'autentico e l'alieno.

Questi elementi rendono Città del Messico un osservatorio privilegiato per l'analisi della sua rappresentazione letteraria in chiave prospettica. Pur appartenendo al cosiddetto Sud globale e spesso considerata ai margini dei centri decisionali del mondo, la capitale messicana è stata, e continua a essere, un punto nevralgico degli scambi culturali ed economici, oltre che un epicentro di lotte politiche e di eventi drammatici che hanno segnato la storia moderna e contemporanea. Attraverso la sua rappresentazione letteraria emergono, dunque, le paure e le speranze del nostro tempo.

Le tre opere ecodistopiche selezionate per questa analisi – *La destrucción de todas las cosas* (1992) di Hugo Hiriart, *Las puertas del reino* (2005) di Héctor Toledano e *Este vacío que hierve* (2022) di Jorge Comensal – non si limitano a utilizzare la città come semplice scenario narrativo, ma le conferiscono un ruolo attivo e complesso. La metropoli si manifesta in tutta la sua natura amorfa ed eterogenea, diventando un organismo vivo che interagisce con i suoi abitanti e con le logiche del potere.

Per sviluppare questa analisi, ho individuato tre caratteristiche fondamentali attraverso cui le opere selezionate rielaborano la rappresentazione di Città del Messico in chiave prospettica. Come già sottolineato, si tratta di una città ibrida e sincretica, fortemente plasmata dalle logiche capitaliste e neoliberali, ma al tempo stesso animata da un forte impulso utopico e comunitario. Queste tre dimensioni costituiranno la struttura analitica per l'esame delle ecodistopie in questione.

A partire dalla prima caratteristica, l'ibridazione, è possibile riscontrare la stratificazione di numerosi eventi storici e trasformazioni urbane che hanno reso Città del Messico un

luogo emblematicamente composito. Emma Ramírez Arana (2011), ad esempio, descrive la condizione anfibia della città originaria di Tenochtitlán, evidenziandone la duplice natura acquatica e terrestre e il suo sistema di percorsi ibridi per la mobilità e gli spostamenti.

Las calles de Tenochtitlan eran la expresión de la condición anfibia de la ciudad. Las tres grandes calzadas que conformaban su diseño unían a la isla con tierra firme. Había además innumerables calles–canales en diferentes puntos de la ciudad que se conectaban con dichas calzadas. (Ramírez Arana 2011: 70)

Tuttavia, questa complessità originaria è stata progressivamente alterata a partire dal XVI secolo, con la conquista del territorio americano e l'inizio del progetto coloniale europeo. La conquista di Tenochtitlán non fu soltanto un atto di dominio militare e culturale, ma rappresenta uno dei primi esempi storici di trasformazione su scala planetaria riconducibili all'Antropocene. L'abbattimento del sistema idraulico mesoamericano, la distruzione degli spazi rituali indigeni e la sovrapposizione forzata del modello urbano europeo resero evidente un cambiamento profondo nel rapporto tra gli esseri umani e il territorio, fondato su logiche estrattive, gerarchiche e di controllo. In questo senso, Città del Messico può essere letta come una delle prime "città antropoceniche", ovvero come un laboratorio di modernità coloniale in cui si sono intrecciati l'imposizione epistemica, lo sfruttamento ambientale e la riorganizzazione spaziale secondo i principi del potere coloniale.

Tale trasformazione non solo ha alterato l'ecologia urbana originaria, ma ha anche inaugurato un nuovo regime di rappresentazione e gestione dello spazio, che ha alimentato la lunga storia della città come luogo disfunzionale, vulnerabile e soggetto a continue crisi sociali e ambientali; una narrazione che, come suggerisce Prakash (2010), è alla base delle rappresentazioni distopiche della città moderna.

La natura anfibia dell'antica Tenochtitlán emerge con particolare evidenza nell'analisi di *Las puertas del reino* (2005) di Héctor Toledano, un'opera che immagina la distruzione di Città del Messico nella sua configurazione attuale e il ritorno alla sua condizione originaria di città anfibia, in cui le strade si trasformano in corsi d'acqua, gli edifici si riducono a rovine e la natura riacquista il proprio spazio.

Dall'epoca coloniale fino ai giorni nostri, per effetto di cause antropiche o di eventi naturali come i frequenti terremoti, Città del Messico è stata ciclicamente oggetto di processi di "ripulitura" e "rigenerazione". I conseguenti interventi urbanistici, spesso ambiziosi, hanno privilegiato l'accumulazione di ricchezza da parte di ristrette élite, a discapito della popolazione più vulnerabile e della biodiversità, contribuendo all'erosione dell'ambiente naturale (Prakash 2010: 55–56).

In questa prospettiva, Gyan Prakash (2010) mette a confronto Città del Messico con Parigi, considerata un simbolo della civiltà occidentale, evidenziando la differenza tra una città caratterizzata da continui processi di trasformazione e una che appare cristallizzata nel tempo: «Paris and Mexico City represent two extremes of urban planning: one is a city frozen in time, the other, an ever-changing construction site. But which is the utopia and which the dystopia?» (Prakash 2010: 55). Per rispondere a questa domanda, è necessaria una riflessione critica. La rappresentazione delle rovine di una città in costante mutamento non è, di per sé, un elemento distopico. Al contrario, la rovina urbana, se non accompagnata da una completa devitalizzazione e deumanizzazione dell'ambiente, può offrire un'opportunità di rigenerazione.

I resti di monumenti emblematici della città stimolano una riflessione sul rapporto tra l'umano e l'ambiente, mettendo in discussione i valori della tradizione occidentale e proponendo una prospettiva alternativa. Il considerare un manufatto artistico o culturale in termini necessariamente conservativi e non trasformativi e giustificare un bisogno antropocentrico di lasciare una traccia permanente del passaggio umano sulla terra si radica in una visione cosmogonica che pone l'essere umano al centro del tempo e dello spazio, attribuendo alla produzione artistica e culturale un valore patrimoniale funzionale alle logiche di mercato. In questa prospettiva, la conservazione del passato come strumento per attrarre turismo e capitale può essere interpretata come una forma di distopia, mentre la possibilità di creare arte senza la pretesa di una permanenza assoluta, accogliendo il cambiamento e la trasformazione, configura una visione utopica di un nuovo spazio di coabitazione. La distruzione di una città o di un ambiente, dunque, non si manifesta necessariamente attraverso la rovina dei suoi simboli architettonici, ma si esprime piuttosto nella degradazione delle condizioni di vita umane e non umane, spesso conseguente all'implementazione di politiche urbanistiche abusive.

Questa riflessione introduce la seconda caratteristica di Città del Messico che emerge nei testi analizzati e che costituisce un elemento chiave per immaginare alternative sostenibili

e comunitarie per il futuro. L'egemonia dell'economia capitalista nella sua fase neoliberale si afferma a livello globale con la caduta del Muro di Berlino e la fine del socialismo reale (Delgadillo 2021: 48). In questo contesto di smantellamento delle frontiere economiche e di accelerazione dei flussi di capitale, il Messico assume un ruolo centrale con la firma del NAFTA/TCLAN nel 1994. Le città diventano epicentri dello sviluppo capitalistico neoliberale e, in questa logica, Saskia Sassen nel 1991 introduce il concetto di *Città Globale*: luoghi strategici del comando economico globale e poli di attrazione per imprese e servizi finanziari (Sassen 2014).

Il paradigma della *Città Globale* ha incentivato la competizione tra le città per attrarre investimenti, promuovendo politiche urbane orientate a favorire il capitale privato e la crescita della competitività economica. Nel caso di Città del Messico, queste strategie hanno determinato una serie di processi di gentrificazione nei quartieri storici, fenomeno ampiamente rappresentato nelle narrazioni ecodistopiche analizzate.

Il termine *gentrificazione*, di origine anglosassone, è stato coniato nel 1964 dalla sociologa Ruth Glass per descrivere l'appropriazione di quartieri popolari da parte della classe media attraverso investimenti di "riqualificazione" strutturale e architettonica. Negli anni '80, il fenomeno diviene oggetto di studio nei paesi sottoposti a profonde ristrutturazioni neoliberali (Delgadillo 2021). A partire dagli anni 2000, l'analisi della gentrificazione si estende anche al Messico e all'America Latina, dove il fenomeno si configura come una trasformazione urbana guidata da interessi privati, che esclude le fasce meno abbienti della popolazione e impone un rigido controllo territoriale sotto la retorica della "riqualificazione" ambientale (Delgadillo 2021: 63). Il risultato è una sistematica dislocazione di intere comunità a vantaggio di élite locali e di flussi turistici internazionali.

Sebbene l'obiettivo di questo lavoro di tesi non sia un'analisi approfondita della gentrificazione in America Latina, è fondamentale riconoscere la pervasività di questo processo nell'immaginario contemporaneo e nella rappresentazione letteraria di Città del Messico. Questo permetterà di immaginare alternative di coabitazione radicalmente opposte alle logiche capitalistiche e neoliberali.

Infine, la terza e ultima caratteristica di Città del Messico, che guiderà l'analisi delle tre ecodistopie considerate in questo capitolo, riguarda l'atteggiamento ironico e dissacrante dei suoi abitanti nei confronti della catastrofe, un elemento che si traduce in un profondo utopismo comunitario. Questo approccio si configura come una chiave di accesso a immaginari alternativi, offrendo possibilità di ricostruzione. A tal proposito, risultano particolarmente illuminanti gli studi di Carlos Monsiváis, già menzionati nei capitoli precedenti (vedi paragrafo 1.3.2), che consentono di esplorare le modalità con cui i personaggi delle narrazioni ecodistopiche affrontano il contesto post-apocalittico e post-catastrofico di Città del Messico.

Nei prossimi sottoparagrafi, ciascuno dedicato all'analisi di una delle opere selezionate, verranno esaminate nel dettaglio le modalità con cui queste tre caratteristiche della città vengono declinate, criticate e rielaborate. Questo percorso analitico permetterà di delineare con maggiore chiarezza la tesi centrale di questo studio: la necessità di immaginare e costruire scenari comunitari alternativi all'interno della letteratura ecodistopica contemporanea.

4.1 *La destrucción de todas las cosas* di Hugo Hiriart

4.1.1 La distruzione di Città del Messico tra passato, presente e futuro

La destrucción de todas las cosas del messicano Hugo Hiriart è un'opera pubblicata nel 1992, anno che coincide sia con la firma del NAFTA/TCLAN tra Messico, Canada e Stati Uniti, sia con il cinquecentenario dell'arrivo dei conquistatori spagnoli in America Latina. Questo testo è l'unico nella presente tesi a essere stato pubblicato prima del 2000. Tuttavia, considerando la rilevanza di questa data nel contesto americano, ho ritenuto essenziale includerlo nella bibliografia primaria. Inoltre, analogamente alle altre opere analizzate in questa tesi, pur essendo stato pubblicato nel secolo scorso, questo testo non ha ricevuto particolare attenzione da parte della critica letteraria contemporanea. L'unico contributo rilevante in ambito letterario è un articolo di Mara Imbrogno (2013), che verrà citato più avanti.

Hugo Hiriart Urdanivia è uno scrittore, drammaturgo e accademico messicano, nato e cresciuto a Città del Messico. La sua produzione letteraria comprende romanzi e saggi, ma è soprattutto riconosciuto come prolifico autore teatrale. Tra i numerosi

riconoscimenti ricevuti, ricordiamo il Premio Xavier Villaurrutia, ottenuto nel 1972 per il romanzo *Galaor*, il Premio Ariel nel 1990 per il mediometraggio *Xochimilco, historia de un paisaje* e il Premio Mazatlán de Literatura nel 2011 per *El arte de perdurar*.

La sua opera si distingue per l'uso ricorrente dell'umorismo, il riferimento alla filosofia e alla storia e la fusione di generi letterari. I suoi temi spaziano dalla mitologia classica alla cultura popolare messicana, elementi che emergono chiaramente nel testo analizzato in questo capitolo: *La destrucción de todas las cosas*.

L'intera narrazione si configura come un'allegoria della Conquista di *Mexico-Tenochtitlán* e, al contempo, della deriva neoliberale del Messico, in cui le grandi potenze ridefiniscono radicalmente gli equilibri economici del paese. L'ambientazione è una Città del Messico del futuro, devastata da un'invasione aliena. Per la presenza di esseri extraterrestri – che evocano sia i conquistadores spagnoli sia gli Stati Uniti – e per la narrazione di eventi assurdi e paranormali, l'opera potrebbe essere ascritta al genere della fantascienza. Tuttavia, il suo forte radicamento nella realtà messicana contemporanea, traslata in un futuro catastrofico, la avvicina maggiormente alla distopia. Inoltre, se interpretata come una riscrittura post-traumatica della Conquista del XVI secolo, essa può essere letta anche in chiave post-apocalittica. La centralità della dimensione urbana e ambientale, infine, la colloca nell'orizzonte dell'ecodistopia. Considerando la porosità dei confini tra questi generi, risulta evidente come la categorizzazione rigida di molte narrazioni di questo tipo risulti limitante. Piuttosto, esse dialogano tra loro nel mettere in scena e problematizzare un passato che continua a permeare la realtà messicana attuale, così come le sue proiezioni future.

Il testo è narrato in prima persona da Esteban Lima, uno studente di filosofia messicano che racconta l'invasione di Città del Messico da parte di un gruppo di extraterrestri. La narrazione si sviluppa a partire dal luogo desertico in cui il protagonista si è rifugiato con la moglie e il figlio dopo la distruzione della città. Il suo obiettivo è ricostruire la storia della Conquista dal punto di vista dei vinti: per questo, raccoglie documenti e testimonianze sui primi contatti tra i messicani e gli alieni – chiamati “i Testoni” (*los Cabezones*), “gli Altri” (*los Otros*), “gli Strani” (*los Extraños*) – e sugli eventi che precedettero l'attacco finale che rase al suolo Città del Messico.

Questa struttura narrativa complessa dà vita a una finzione storiografica in cui, contrariamente alla tradizione, il resoconto è redatto non dai vincitori, ma dai vinti. Il riferimento alla *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo è evidente: nel suo testo del XVI secolo, il cronista descrive in dettaglio gli eventi della conquista di Tenochtitlán²², offrendo un punto di vista che, sebbene interno alle forze spagnole, si distingue dalle narrazioni ufficiali.

No voy a contar sólo lo que vi, voy a contar lo que vi y lo que me contaron los testigos. Lo que ni vi ni me contaron, lo imagino y lo escribo, como se hacía antes (hoy severamente prohibido). También tengo algunos documentos que llegaron a mis manos en diferentes circunstancias. Escribo aprisa, no me cuido del estilo, sé qué tarde o temprano me van a capturar y tengo ansias de acabar mi historia verdadera. (Hiriart 2008: 16)

Questa nuova narrazione “vera” della Conquista risulta particolarmente interessante sotto molteplici aspetti. Da un lato, per la costruzione narrativa, in cui si osserva il rigoroso dialogo che l’autore instaura con la documentazione storiografica dei secoli XVI, XVII e XVIII. Dall’altro, per l’uso dell’ironia e della parodia, che si manifesta sia nella caratterizzazione dei personaggi sia nella reinterpretazione di momenti storici traumatici legati alla Conquista – un aspetto che verrà approfondito in seguito.

L’intenso dialogo intertestuale tra il narratore e i testi del passato e del presente è evidente fin dall’epigrafe, che accosta una citazione di un regista russo contemporaneo a una frase attribuita a Nezahualpilli, sovrano dell’altepetl mesoamericano di Texcoco nel XV secolo. L’intertestualità rappresenta dunque la prima chiave interpretativa di un testo che si rivela fin dalle prime pagine nella sua natura ibrida. Il narratore adotta inizialmente uno stile cronachistico, ma si discosta presto dalla pretesa di oggettività tipica delle cronache storiche tradizionali. Il libro che intende costruire è composito e multiforme: non una mera ricostruzione degli eventi, ma una raccolta di memorie per il futuro, un tentativo di preservare la traccia di un mondo destinato a scomparire in seguito all’invasione aliena.

Durante el sitio de la ciudad, cuando Farfán se enteró de qué yo hacía acopio de materiales para redactar estas páginas, me entregó una caja con escritos suyos [...] Los demás documentos son menos importantes, algunas memorias de guerra [...] una extraña Breve historia del teatro de sombras en México, que no sé para qué me dio [...] y varios ensayitos

²² Bernal Díaz del Castillo partecipò alla spedizione come soldato e in questo testo sottolinea la poca gloria che Hernán Cortés lasciò ai soldati, fondamentali per il successo dell’impresa. È interessante notare come l’opera di Hiriart stabilisca una relazione con questo testo, ma differisca notevolmente per l’importanza che attribuisce alla resistenza di persone comuni e anonime, come Esteban, di fronte alla conquista. Questa posizione contrasta chiaramente con quella di Bernal Díaz del Castillo, che esalta il protagonismo dei soldati in quell’impresa.

sobre arte y política, uno de los cuales quiero refundir aquí porque traduce bien la textura, la manera, el clima, el latido de parte de nuestra vida antes, sí de antes de que todo desapareciera. (Hiriart 2008: 26)

Uno dei documenti inseriti nella narrazione da Esteban è un saggio intitolato *Elementos de ornitología criminal*, attribuito allo scrittore fittizio Pedro José Sánchez Farfán che inserisce come epigrafe una frase José Lezama Lima, un celebre autore cubano. Ancora una volta, realtà e finzione si intrecciano in un dialogo intenso e quasi borgesiano, in cui i riferimenti – siano essi autentici o frutto della fantasia autoriale – concorrono alla costruzione di un testo composito e plurale, capace di intrecciare passato, presente e futuro attraverso la lente dell’immaginazione.

Un ulteriore richiamo alla Conquista emerge chiaramente nella narrazione, soprattutto attraverso la continua sottolineatura dell’inconciliabile diversità tra i colonizzatori giunti a *Tenochtitlán* e la realtà del Messico contemporaneo.

Ha sucedido muchas veces, la destrucción de ciudades. Allá, en lo hondo de los tiempos: [...] Troya, Cartago, Jerusalén, nombres ilustres, compadre, ¿no cree usted? Sí, sí, es cierto, pero nuestro caso tiene una diferencia específica, yo diría que muy significativa. ¿Y cuál es, si se puede saber? Es ésta: en los otros casos conquistadores y conquistados vivían, por decirlo así, en el mismo mundo, se conocían bien, comerciaban, negociaban, a veces se peleaban, en nuestro caso los Otros eran totalmente desconocidos. Su presencia fue no sólo enteramente sorpresiva, sino inexplicable, no sabíamos siquiera que se pudiera viajar hacia el inimaginable *lugar* de donde venían. Unos seres brotaron de pronto de la oscuridad completa y sin explicar nada empezaron a destruirnos. (Hiriart 2008: 259–260)

Il presagio dell’arrivo degli extraterrestri si manifesta attraverso il fenomeno della *repetición* (ripetizione). Durante questi episodi, il tempo arretra di alcuni secondi, costringendo i personaggi a rivivere più volte lo stesso momento. Questo fenomeno, di cui essi iniziano gradualmente a prendere coscienza, risulta emblematico, poiché anticipa sia la struttura allegorica dell’opera sia una visione ciclica della storia universale, caratterizzata dalla reiterazione di eventi già accaduti.

Le ripetizioni sono seguite da un “dono di pace” offerto dagli *Otros*: un anemone, chiaro rimando ai regali che Cortés fece a Montezuma. In altre parole, esse rappresentavano «un anuncio tímido y vacilante de los grandes juegos incomprensibles que pronto inundarían el país» (Hiriart 2008: 39). Come ripetuto più volte, l’intera opera si configura come una

riproposizione di dinamiche già verificatesi nel passato. Tuttavia, come afferma uno dei personaggi:

–Nada se repite nunca– sentenció Salazar. Farfán se rió: –Hacía tiempo que no oía uno se tus pronunciamientos lunáticos– comentó. –Filosóficos. Fíjate bien: el solo hecho de que una cosa ya se presentó y tenemos memoria de ella hace significativamente distinta la segunda aparición de la primera. (Hiriart 2008: 46–47)

La ripetizione del tempo, quindi, è in sé un paradosso: la storia non si ripete mai identica a sé stessa, ma conserva elementi che uniscono ciclicamente passato, presente e futuro e che possono essere rielaborati criticamente. Riflettere sul tempo e attraverso il tempo implica, per il narratore, la possibilità di non confinare gli eventi storici a un momento preciso, ma di rielaborarli ciclicamente, trasformandoli e attribuendo loro nuovi significati.

Pero no dejé de pensar, y como se hacía antes, no cómo dicen ellos que hay que pensar. Es una rebeldía [...] El pensamiento de ellos está muy ligado al tiempo, al antes y al después, a la situación precisa, al, como dicen una y otra vez, *momento*. –Cómo era el *momento*, descríbelo, por favor– me decía mi amigo Carapanzo 35 (todos los nombres de los Otros parecen direcciones). El *momento*, el *momento*, siempre el ¿cuándo? y el ¿Qué pasó antes y qué pasó después? [...] De todas maneras así sigo pensando, como antes. Y creo que en un gordo qué baila hay una contradicción resuelta entre gravedad y ligereza ¿Cuándo? No me importa cuándo. (Hiriart 2008: 118)

Un esempio emblematico di ripresa di un evento storico passato, rielaborato criticamente, è quello delle epidemie: se nel passato le malattie portate dai conquistadores devastarono le popolazioni autoctone, nella narrazione esse vengono invece create in laboratorio e diffuse intenzionalmente per decimare la popolazione. Tra queste vi sono la *tofofadia*, che provoca convulsioni fatali e incontrollabili simili a un ballo, e la *ametralladora*, che costringe il malato a parlare incessantemente fino alla morte, senza contare altre infezioni che generano un clima di sospetto e tensione, isolando la popolazione per il timore del contagio (Imbrogno 2013: 429).

Y había este mal horrible, la *ametralladora* le decían, en la que los enfermos hablaban y hablaban sin parar, hablar y hablar de esto, de aquello, de lo que sea, hablar a gran velocidad, un frenesí verbal, hablar y hablar hasta caer muerto. Al principio se intentó contener las epidemias aislando las casas de los enfermos y quemando cuerpos, camas sábanas y otras cosas en la calle, luego aislando los barrios. Se necesitaba pasaporte de salubridad para ir de una parte a otra de la ciudad. Sobre todo para entrar en el barrio de los ricos que fue donde más tardó en llegar la enfermedad. En esos tiempos todo mundo se sentía muy bien. (Hiriart 2008: 151)

Questo rimaneggiamento della storia rende la narrazione plausibile nel presente e spinge il lettore a riflettere su rischi concreti per il futuro. In questo senso, è inevitabile tracciare un parallelismo con la recente pandemia globale di COVID-19, che ha messo in ginocchio il mondo tra il 2020 e il 2023, e che alcune ipotesi attribuiscono a una fuga di laboratorio, proprio come alcune epidemie nel testo di Hiriart.

Un ulteriore esempio di reinterpretazione critica della storia è l'operazione condotta da Hiriart nel rinarrare la celebre strage del tempio di Huitzilopochtli, nota come la *Matanza del Templo Mayor*, che nella narrazione viene trasposta nel Palacio de Bellas Artes, un edificio iconico della capitale messicana. L'evento storico originale segna la morte dell'imperatore Montezuma, per la quale esistono due versioni contrastanti: secondo i cronisti spagnoli, egli sarebbe stato ucciso dagli stessi indigeni a colpi di pietra (Bernal Díaz del Castillo 1964), mentre i codici indigeni – come il Codice Ramirez – riportano che Montezuma era già stato assassinato dagli invasori il giorno precedente e solo in seguito colpito dalle pietre. In *La destrucción de todas las cosas*, entrambe le versioni vengono riprese per narrare l'uccisione del Presidente Comezón, figura corrispondente a Montezuma. Tuttavia, la versione degli extraterrestri – assimilabile a quella dei conquistadores del XVI secolo – viene smentita in modo evidente dallo stesso narratore.

Los otros quisieron hacer creer que Comezón había muerto, y qué curioso, de una pedrada, por las tropas mexicanas durante la primera sublevación, pero no es verdad, el gran orador loco... fue matado a sangre fría por los Extraños cuando sintieron que ya no les servía de nada. (Hiriart 2008: 171)

Attraverso la rielaborazione narrativa di episodi storici emblematici, Hiriart propone una riflessione che non confina il passato in una dimensione conclusa, ma lo mette in dialogo con il presente, offrendone nuove sfumature di significato. Questa operazione si estende anche alla costruzione dei personaggi, che richiamano figure storiche del passato, pur rappresentandone una rielaborazione critica precisa.

Un esempio significativo è Xóchitl Paláez, detta *La Jitomata*, una versione grottesca e ironica della Malinche. Xóchitl è una prostituta alcolizzata, l'unica in grado di comunicare con gli extraterrestri, così come la Malinche lo era con i conquistadores. Successivamente, la donna diventerà l'amante del capo degli invasori, Oó, una figura assimilabile a Hernán Cortés. Il personaggio di doña Marina è da sempre oggetto di

controversie e ha subito molteplici riletture nel corso della storia. In alcune narrazioni, è stata rappresentata come un'indigena prostituta e traditrice, vendutasi al nemico in cambio di ricchezza; in altre, invece, è diventata un simbolo di mediazione e comunicazione interculturale. Il narratore si inserisce in questo dibattito e descrive Xóchitl secondo la sua personale "verità":

Digamos de una vez que la Jitomata era una señora de mal vivir y estaba recluida en la clínica de Clotario Buche, como otras veces, con la intención de sacarla del alcoholismo crónico agudo que padecía desde hacía años. Sé que han inventado otras cosas, pero ésta es la verdad. (Hiriart 2008: 59)

Dall'unione tra Xóchitl e Óo nascono i primi figli meticci, denominati nell'opera *impuri*. Proseguendo nel parallelo tra i protagonisti della Conquista storica e i personaggi di Hiriart, emerge una nuova incarnazione di Álvaro Núñez Cabeza de Vaca: il naufrago Max. Dopo aver instaurato un legame affettivo con gli esseri umani e aver redatto un diario in cui documenta momenti chiave della Conquista, Max sceglie di togliersi la vita, consapevole del destino infausto che attende l'umanità (Imbrogno 2013).

Un ulteriore elemento di rilievo nella costruzione dei personaggi di Hiriart è il riferimento, più o meno esplicito, a celebri figure del presente. Un esempio significativo è lo storico fittizio Héctor Krauze Florescano, il cui nome sembra derivare dalla fusione dei nomi di tre storici messicani contemporanei: Héctor Aguilar Camín, Enrique Krauze ed Enrique Florescano (Imbrogno 2013).

Un altro personaggio chiave, in evidente corrispondenza con Montezuma, è il Presidente Comezón. Raffigurato come un uomo mentalmente instabile, noto per i suoi discorsi incomprensibili alla nazione nei momenti di crisi, egli incarna una critica feroce alla politica messicana contemporanea e ai Presidenti che si sono susseguiti negli ultimi anni. Anche altri esponenti dell'élite politica e del potere messicano sono rappresentati in modo grottesco e ridicolo, sottolineandone l'incapacità di gestire la situazione.

Oltre alle cronache della Conquista del XVI secolo, Hiriart attinge a un altro repertorio immaginativo di grande rilievo: la Bibbia e, in particolare, l'Antico Testamento. I nomi del figlio e della moglie di Esteban, il narratore, provengono dalle Sacre Scritture: Saúl ed Ester. Inoltre, Esteban paragona spesso le condizioni di vita della sua famiglia, dopo la fuga da Città del Messico, a quelle dei personaggi biblici, con frequenti riferimenti all'espulsione dal Paradiso Terrestre (Imbrogno 2013: 432).

Pienso que Ester y yo somos como Adán y Eva, expulsados del Paraíso que tanto criticábamos y que ahora tanto añoramos. Per un Adán y una Eva grotescos, sin futuro, sin la foto de familia que, como último deseo, según el texto de Arreola, quería tomarse la pareja, ya prodigiosamente envejecida en el Valle de Josafat. (Hiriart 2008: 54)

Questa riflessione sulla confluenza di immaginari, storie e culture nel corso del tempo acquisisce ulteriore significato nel momento in cui viene traspunta in una città come Città del Messico e, soprattutto, se considerata in una prospettiva futura. Come evidenziato nell'introduzione a questo capitolo, la metropoli messicana è sempre stata un'entità ibrida e stratificata, tanto dal punto di vista architettonico quanto culturale, a causa di dinamiche storiche, politiche e sociali: «Y ahí, inabarcable y bullente la ciudad palimpsesto, perdurable asiento de todo poder sagrado o profano.» (Hiriart 2008: 251).

La distruzione e la messa in discussione, attraverso la narrazione, di episodi e simboli del passato e del presente in un'ottica proiettata al futuro consentono di instaurare un dialogo nuovo con il tempo presente. Questo processo apre la possibilità di ricostruire un'idea di futuro comunitaria e collaborativa, in cui anche le figure spesso marginalizzate dalla storia possano riacquistare visibilità e spazio. L'ambizioso progetto di questo testo si configura, dunque, come un'apertura al futuro, in sintonia con il suo finale incompleto.

La diegesi mantiene i nomi reali di strade, piazze e edifici di Città del Messico, che il lettore osserva mentre vengono distrutti davanti ai suoi occhi. Questa dissoluzione del quotidiano genera un forte impatto emotivo e invita a interrogarsi su capitoli della storia che si ritenevano ormai conclusi, sollecitando una nuova e più consapevole riflessione sul passato e sul suo rapporto con il presente e il futuro.

4.1.2 Neoliberalismo e show business nella Città del Messico de futuro

Come già anticipato, l'anno di pubblicazione di *La destrucción de todas las cosas*, il 1992, coincide con la firma del NAFTA (TCLAN), l'accordo di libero commercio tra Messico, Stati Uniti e Canada. L'obiettivo principale del trattato era la creazione di un'area di libero scambio tra i tre Paesi, attraverso la progressiva eliminazione di dazi e barriere commerciali per facilitare la circolazione di merci, servizi e investimenti. Tuttavia, dietro la retorica dell'integrazione economica e della crescita condivisa, il NAFTA ha rappresentato un paradigma dell'agenda neoliberale imposta all'America Latina negli anni '90, con profonde ripercussioni sul Messico (Malloy, Orozco 2012).

L'accordo si inseriva nel più ampio quadro delle riforme neoliberali avviate dal governo messicano negli anni '80, sotto la pressione di istituzioni come il Fondo Monetario Internazionale e la Banca Mondiale. Tali riforme prevedevano la riduzione del ruolo dello Stato nell'economia, la privatizzazione delle imprese pubbliche e la deregolamentazione del mercato del lavoro, con l'intento di attrarre investimenti stranieri e stimolare la crescita economica. Il NAFTA ha ulteriormente radicalizzato questa traiettoria, trasformando il Messico in una piattaforma produttiva subordinata agli interessi delle grandi imprese multinazionali (Malloy, Orozco 2012).

L'accordo ha consolidato una struttura economica fortemente dipendente dagli Stati Uniti, esponendo il Messico alla volatilità finanziaria e agli shock economici globali. Questo ha avuto ripercussioni anche sulle politiche urbane, spesso orientate a favorire gli interessi delle élite economiche e del turismo internazionale, a discapito delle fasce più vulnerabili della popolazione.

In *La destrucción de todas las cosas*, la critica a questo contesto storico è sviluppata attraverso diversi espedienti narrativi. Uno degli elementi più evidenti è la costruzione dei personaggi: l'invasione marziana di Città del Messico sembra riflettere la paura, diffusa in quegli anni, di un'invasione imperialista statunitense. Tuttavia, il bersaglio principale della critica politica di Hiriart non è tanto l'ingerenza straniera, quanto piuttosto la classe dirigente messicana. La feroce satira al potere politico si manifesta sin dalle prime pagine dell'opera, con la presentazione di Carlos Arrieta Velasco, sottosegretario incaricato della Comunicazione Sociale, emblema di una classe burocratica inefficiente e corrotta.

Arrieta era joven, su carrera política había sido incomprensiblemente rápida y brillante. Iba pensando, como siempre, podemos suponer, en el licenciado Manuel González Puchurreta, su jefe [...] Porque Arrieta, como sucedía en México, no trabajaba para la Secretaría de Gobernación, trabajaba para González Puchurreta. Caminó hacia su oficina, era temprano en la mañana y subía por la escalera para hacer algo de ejercicio (y porque dejarse ver por los empleados le daba un cierto aire, falso pero notorio, de accesibilidad democrática). (Hiriart 2008: 17)

Questa citazione offre uno spaccato della realtà politica messicana su cui l'autore invita a riflettere: un sistema in cui l'interesse pubblico è subordinato agli accordi privati tra i

politici, che si sostengono reciprocamente per mantenere il potere piuttosto che operare per il benessere dei cittadini.

Poche pagine dopo viene introdotto un altro personaggio chiave: il Presidente in carica durante l'invasione, Ángel Jacobo Comezón. A seconda dell'interpretazione dell'invasione, questa figura può essere associata sia a Montezuma sia a Carlos Salinas de Gortari, il Presidente messicano dell'epoca. Salinas de Gortari, economista e promotore di politiche neoliberali, favorì la formazione di una nuova élite imprenditoriale estremamente ricca, con un numero crescente di miliardari, ma al prezzo di un drammatico aumento delle disuguaglianze. Le sue politiche portarono anche alla concentrazione dei media, al rafforzamento del controllo di pochi gruppi economici sul paese e a una corruzione sempre più radicata.

In *La destrucción de todas las cosas*, Comezón è descritto come un «orador demente» (Hiriart 2008: 29), celebre per i suoi discorsi volutamente oscuri e incomprensibili, che nel testo suscitano dure critiche: «No hay datos suficientes para precisar si era un ejercicio inicial en la depresión patológica o del estupor semiidiota a los que más tarde fue tan propenso.» (Hiriart 2008: 30). Queste affermazioni sono attribuite a un saggio scritto da Pedro Sánchez Farfán, un personaggio fittizio amico del narratore Esteban. Scrittore e sceneggiatore, Sánchez Farfán rappresenta probabilmente una finzionalizzazione dello stesso Hiriart. Il saggio, che conteneva una critica feroce al Presidente Comezón, non fu mai pubblicato, poiché – secondo quanto afferma il personaggio – sarebbe stato interpretato come un attacco diretto al potere.

A comienzos del siglo XXI había una trinidad intocable para la prensa nacional: La Virgen de Guadalupe, el Ejército Mexicano y la persona del presidente en turno. Y era obvio que el texto de Farfán no podía ser leído más que como un ataque (así decíamos) y a mansalva contra la persona de A.J. Comezón y, por extensión, contra la figura presidencial. Es curioso, sin embargo, que ahora, con cuánta rapidez, puede ser leído de otras maneras. El brillo político se abraza a la situación de donde nace y muere con ella. Pocas cosas hay más efímeras y deleznales. La infamia política dura más: el enigma de lo monstruoso, la irracionalidad de las acciones malvadas ejercen una fascinación más perdurable en la mente de los hombres. (Hiriart 2008: 35)

Questo espediente consente a Hiriart di sviluppare una riflessione metanarrativa, rivelando implicitamente la finalità del suo testo. Attraverso la finzione e la proiezione nel futuro, l'autore riesce a interrogare criticamente eventi del passato e del presente,

aggirando al contempo il rischio di una possibile censura editoriale. Anche l'ultima frase sembra muoversi in questa direzione, alludendo a un sistema di ingiustizia politica che, nella storia dell'America Latina e in particolare del Messico, continua a esercitare la propria influenza nel corso del tempo.

In *La destrucción de todas las cosas*, l'approccio alla Conquista non è mai di natura vittimista, ma profondamente critica. L'autore costruisce personaggi che, pur essendo vinti, rifiutano di identificarsi passivamente come tali: al contrario, reagiscono, analizzano e mettono in discussione il proprio tempo, cercando vie alternative. Questa tensione verso il cambiamento costituisce una delle principali spinte utopiche della narrazione.

No me gustan las quejas, siempre he sentido desconfianza y disgusto por las personas que eligen autoerigirse en la figura de la víctima. Es fácil creerse una víctima, basta con borrar nuestra participación negativa en los hechos, con no volver hacia nosotros ni intentar analizar nuestro propio comportamiento. La víctima se hace así pura, inmaculada, y mientras mayor es la injusticia que cree se ejerce sobre ella, más y más pura e inmaculada va resultando. (Hiriart 2008: 236)

Questo rifiuto della vittimizzazione è cruciale perché evita di riprodurre dinamiche altrettanto violente e paternalistiche, spesso impiegate nel racconto di eventi storici drammatici. La figura della vittima, intesa come soggetto passivo che subisce senza agire, finisce per essere esonerata da qualsiasi responsabilità o necessità di giustificare le proprie scelte (Giglioli 2014). In questa prospettiva, la vittima potrebbe persino rimanere muta, un'immagine statica e indiscussa, cristallizzata nel tempo. Al contrario, *La destrucción de todas las cosas* presenta un panorama di personaggi incompleti, imperfetti, grotteschi: antieroi complessi la cui identità è in continua trasformazione.

Questa scelta narrativa, apparentemente scomoda perché critica anche coloro che nella storia sono generalmente considerati dalla parte "giusta", si inserisce in un più ampio processo di complessificazione e devittimizzazione. L'intento di Hiriart è quello di restituire la complessità e le contraddizioni degli eventi per riconoscere *agency* a coloro che hanno subito un trauma storico, concedendo loro uno spazio di possibilità e di critica. Attraverso questo approccio, i vinti non vengono fissati in un'immagine immutabile, ma riacquistano voce e dinamismo, trasformandosi in figure con cui il lettore può ancora dialogare e da cui può continuare ad apprendere.

Hablaba el otro día con Ester y le decía que tal vez si México no hubiera sido un país tan injusto, Ellos no habrían logrado conquistarnos. Me miró con escepticismo y mencionó lo de siempre, la tecnología, el inmenso progreso tecnológico que traían los Extraños. –Pero es que fue una especie de guerra civil– insistí, –muchos mexicanos estuvieron con Ellos porque el país era no sólo pobre, sino injusto. No habría pasado lo mismo si México hubiera sido pobre, hasta más pobre, pero más justo. (Hiriart 2008: 74)

Da questa citazione emerge chiaramente come, secondo il narratore, la Conquista non sia stata determinata esclusivamente dalla povertà o dalla promessa di un progresso tecnologico sempre più avanzato, ma da un sistema profondamente ingiusto e diseguale che concentra il potere nelle mani di un'élite ristretta, a scapito della maggioranza della popolazione. Questa divisione sociale conduce a una sorta di guerra civile in cui gli unici a rimanere indenni sono le élite e i colonizzatori.

Al centro del testo vi è dunque la volontà di mettere in discussione l'egemonia del neoliberalismo e dei meccanismi di potere capitalisti, spesso presentati come unici modelli possibili. Attraverso la narrazione, Hiriart invita a immaginare percorsi alternativi, stimolando una riflessione critica sulle dinamiche economiche e sociali che continuano a plasmare la realtà contemporanea.

Existía la idea de que no había otro camino para hacer el país más rico y más justo qué hacer más, muchos más ricos a unos cuantos individuos, unas cuantas familias. Es decir, para alcanzar la justicia económica había que empezar aumentando brutalmente la injusticia. Era una idea grotesca que apostaba hacia un espejismo de justicia que se iba retirando al avanzar y nunca acababa de cobrar realidad, pero que tenía la virtud de ser probablemente práctica en teoría, o, mejor práctica en ausencia de otras teorías más humanas y eficientes. Fiel a esa doctrina triste y paradójica, México concentraba el poder económico en unas cuantas manos ávidas y audaces. (Hiriart 2008: 87)

Questo sistema, come visto in precedenza, può essere ricondotto al fenomeno della gentrificazione, che perpetua una dinamica di potere apparentemente orientata al bene comune, ma in realtà funzionale esclusivamente agli interessi di una ristretta élite. Nella narrazione, l'autore esemplifica questo atteggiamento menzionando un vero e proprio «*show business*» (Hiriart 2008: 251), in cui qualsiasi dimensione performativa e rituale perde il suo valore originario per essere piegata a fini utilitaristici ed economici. Il testo mostra infatti un totale svuotamento di significato di quei riti e simboli culturali che un tempo possedevano una forte dimensione sacrale. Nel contesto contemporaneo, questi

elementi vengono essenzializzati e ridotti a mere performance, spesso strumentalizzate dalla politica come attrazioni folkloriche destinate al consumo turistico internazionale.

Passerò ora a esaminare sinteticamente il modo in cui questo meccanismo dello *show business* si sviluppa nel testo, seguendo due passaggi consequenziali: da un lato, l'appropriazione utilitaristica della pratica culturale; dall'altro, la fascinazione per la sua dimensione performativa ormai privata del significato originario. Questo permetterà di riflettere sugli spunti critici che l'autore propone in merito a pratiche culturali che, pur non appartenendoci più, continuano a interpellarci nel corso del tempo.

Hasta la otra propuesta que no tardó en llegar, bajo la forma de reinstaurar los sacrificios humanos en la pirámide del Sol de San Juan Teotihuacán, para: a] atacar de frente el incremento demográfico, b] ayudar a resolver los problemas de seguridad pública volviendo a las tradiciones de ejecución a plaza abierta, c] abrir un polo de atracción turística con un gran espectáculo de luz y sonido, teatro, música, bailes, y las policías y el reo vestidos en trajes típicos en lo alto de la pirámide, y aunque el punto d] no lo alcanzaron a preparar los encargados de agricultura, y salubridad, estudiar la posibilidad de contribuir a mejorar la dieta proteínica del mexicano con la ingestión de las víctimas bajo forma de pozole. (Hiriart 2008: 90)

Nell'opera, l'appropriazione culturale da parte dei massimi esponenti della politica messicana emerge come uno strumento strategico per gestire situazioni sociali particolarmente critiche. Questo aspetto si rivela utile per riflettere su questioni più ampie, anche in relazione alla costruzione stessa di questa tesi. La distinzione fondamentale tra appropriazione culturale e scambio culturale – quest'ultimo inteso nel mio caso come un mezzo necessario per creare immaginari alternativi in un mondo oppresso dal realismo capitalista – risiede essenzialmente negli obiettivi e nelle dinamiche di ciascuna pratica.

L'appropriazione culturale si verifica quando elementi di una cultura vengono adottati, utilizzati o reinterpretati da individui o gruppi appartenenti a un'altra cultura, spesso senza il consenso o la comprensione del loro significato originale. Questo fenomeno diventa particolarmente problematico quando si inserisce in un rapporto di potere squilibrato, in cui una cultura dominante si appropria di simboli, pratiche, abiti o espressioni artistiche appartenenti a una cultura storicamente oppressa o marginalizzata. Lo scambio culturale, invece, avviene in condizioni di reciprocità e rispetto. Il problema sorge quando elementi culturali vengono decontestualizzati, semplificati o sfruttati a fini commerciali, senza riconoscerne l'origine o il valore per la comunità di appartenenza,

riducendoli a una mera esibizione performativa priva di significato. In particolare, nell'opera, la fascinazione per la pratica sacrificale viene resa narrativamente nel seguente passaggio, che citerò a seguire.

El maestro escenógrafo miró atentamente la escalera ensangrentada del templo. Arriba, la luz ambarina hería no sólo el vértice, sino parte sustancial del friso de jaguares. Alzó un poco los hombros, pensando, y ladeó la cabeza como siempre qué miraba con atención. –Hay que mover todo el templo a la derecha– ordenó imperioso. Un metro. Hasta aquí. Y dio una patada en el lugar qué acababa de indicar. No estaba enojado, pero tenía qué mostrar signos exteriores de autoridad. El ojo pensante del maestro escenógrafo no se cerraba nunca en las largas semanas de trabajo. (Hiriart 2008: 98)

Queste critiche, a più di trent'anni di distanza, restano estremamente significative nell'attualità e rappresentano uno dei primi momenti di contestazione dell'economia neoliberale in America Latina. È proprio per questa ragione che ho scelto di includere questo testo, nonostante sia più datato rispetto al resto del mio corpus bibliografico primario. Inoltre, grazie alla sua incisiva satira e ironia, l'opera apre prospettive alternative per immaginare un futuro comunitario al di fuori delle logiche capitaliste.

4.1.3 Le funzioni del linguaggio ironico

Secondo Anna Boccuti (2018), l'umorismo assume molteplici forme e funzioni, tra cui quella aggressiva, liberatoria, piacevole, concettuale e metafisica. Categorie che non si escludono a vicenda, ma risultano complementari e spesso si attivano simultaneamente. Queste stesse caratteristiche si ritrovano anche in un genere letterario specifico: la finzione speculativa. Secondo Boccuti (2018), «Humor y fantástico coinciden entonces en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un discurso inestable» (Boccuti 2018: 11). In altre parole, tali narrazioni costruiscono mondi alternativi rispetto al presente, in cui è latente una profonda critica sociale e politica. La silente critica che emerge in questi testi diventa lo spazio del desiderio e di una speranza attiva, che invita a immaginare possibilità alternative per il futuro.

Attraverso questo processo, come suggerisce Macedonio Fernández (1990), l'ironia e, più in generale, un certo tipo di finzione speculativa aprono nuovi orizzonti di pensiero. Il linguaggio ironico consente agli autori di impiegare ingegnosamente umorismo e arguzia per mettere in discussione le norme sociali, le strutture politiche e le dinamiche del potere.

A proposito di politiche dell'umorismo, è imprescindibile fare riferimento al lavoro di Linda Hutcheon, che ha indagato a fondo le relazioni tra politica e parodia, nonché tra politica e ironia, evidenziandone le implicazioni e le funzioni a livello sociale.

Given that vast amount of previous work on the general topic of irony, my choice has been to look at what might be called the “scene” of irony: that is, to treat it not as an isolated trope to be analyzed by formalist means but as a political issue, in the broadest sense of the word. The “scene” of irony involves relations of power based in relations of communication. It unavoidably involves touchy issues such as exclusion and inclusion, intervention and evasion. (Hutcheon 2005: 2)

Hutcheon sottolinea che l'ironia non è una qualità intrinseca di un enunciato, ma un effetto che emerge dall'interazione tra autore, testo e ricevente. Il significato ironico si costruisce nel rapporto tra un enunciato letterale e un significato implicito, che può essere colto solo da chi possiede le chiavi interpretative adeguate. Questo meccanismo crea una dinamica di inclusione ed esclusione, determinando chi è “dentro” e chi è “fuori” dal gioco ironico.

L'ironia, quindi, può essere uno strumento potente di critica e sovversione, particolarmente efficace nel decostruire discorsi egemonici. Grazie al suo doppio registro, essa consente di mettere in discussione norme culturali, ideologie e strutture di potere, creando una distanza critica tra il discorso ufficiale e il suo rovesciamento implicito. Tuttavia, l'ironia può anche essere cooptata dai sistemi di potere per neutralizzare la critica o per rafforzare il cinismo politico. In altre parole, per Hutcheon l'ironia non è mai neutrale: è sempre situata e politica, capace sia di destabilizzare i discorsi dominanti sia di riprodurre meccanismi di esclusione e ambiguità. La sua efficacia dipende dal contesto, dai soggetti coinvolti e dalle relazioni di potere in gioco (Hutcheon 2005).

Nel caso di *La destrucción de todas las cosas*, l'ironia utilizzata dal narratore Esteban, vittima della Conquista, diventa un vero e proprio strumento di riappropriazione e sovversione del potere. Attraverso il linguaggio ironico, il protagonista non si limita a denunciare la devastazione subita, ma rielabora gli eventi e i personaggi della storia messicana, passata e presente, moltiplicandone le prospettive interpretative. Invece di nascondersi dietro una posizione di vittima, afferma: «no me quiero quejar, ¿qué caso

tiene?» (Hiriart 2008: 15), sceglie di sovvertire un discorso egemonico e unidirezionale attraverso l'ironia, che gli consente di riscrivere la propria narrazione.

Nel contesto ispano-americano, la combinazione di tragico e ironico è una caratteristica ricorrente nelle narrazioni di catastrofi, e *La destrucción de todas las cosas* non fa eccezione. Questa tensione tra distruzione e celebrazione è stata analizzata da Carlos Monsiváis (1995), il quale sostiene che il popolo messicano non solo è sopravvissuto all'apocalisse, ma ha incorporato il senso della fine nel proprio immaginario collettivo, trasformandolo in un'esperienza vissuta con un atteggiamento quasi festoso.

Come ho accennato nei primi capitoli, per Monsiváis, la nozione di *post-apocalisse* in Messico non deve essere intesa in senso temporale, come semplice conseguenza di un evento catastrofico, ma piuttosto in senso concettuale. Il prefisso "post" indica qui non tanto una fase successiva alla distruzione, quanto un rifiuto stesso dell'apocalisse, un'interpretazione che sfida la concezione occidentale della fine come evento irreversibile. La cultura post-apocalittica messicana, secondo Monsiváis, si caratterizza per una forma di resistenza collettiva in cui la catastrofe non segna necessariamente un punto di non ritorno, ma può essere rielaborata come parte integrante della realtà quotidiana.

Questa prospettiva è centrale nella sua opera *Los rituales del caos* (1995), in cui l'autore descrive, con pungente ironia e umorismo satirico, il caos urbano di Città del Messico e la precarietà crescente della sua popolazione. Attraverso una narrazione frammentaria e numerosi flashback, Monsiváis mostra come gli abitanti della metropoli, nonostante l'instabilità e le difficoltà, mantengano un atteggiamento che oscilla tra la rassegnazione e la celebrazione, come se il peggio fosse già stato superato. Questa stessa attitudine di fronte all'instabilità e alla distruzione emerge chiaramente in un passaggio del testo di Hiriart, che ora analizzerò.

Esa teoría de que los pueblos hacen la guerra por *demasia vital* tiene algo de cierto: la gente parecía feliz, cantaba en las calles *La Valentina*, se abrazaba; los cafés, restaurantes y cantinas estaban llenos; los coches desfilaban por el Paseo de la Reforma y por Insurgentes tocando rítmicamente el claxon y desde las ventanas se agitaban banderas, grandes, chicas, banderas por todas partes, verde, blanco y colorado, manifestaciones inmensas, coros y más coros cantando el Himno Nacional. El acero aprestad, mexicanos... La verdad es que estábamos

aterrados, pero qué le vamos a hacer, la Ciudad de México siempre fue así, expansiva argüendera, voluble... (Hiriart 2008: 139)

In *La destrucción de todas las cosas*, Hugo Hiriart utilizza l'ironia sia per denunciare le contraddizioni e le assurdità di alcune politiche messicane, sia per riflettere sul trauma storico della Conquista. Attraverso questo espediente stilistico, l'autore mostra come diversi attori sociali del subcontinente, spesso marginalizzati e privati della loro capacità di azione, possano recuperare una presenza sovversiva e critica all'interno del panorama letterario globale.

In altre parole, l'umorismo genera una *communitas humoris*, ovvero una comunità discorsiva in cui il riso favorisca la costruzione di legami di fratellanza e sorellanza (B. Flores 2018). In questa prospettiva, riprendendo anche la dimensione sociale dell'ironia teorizzata da Hutcheon (2005), l'umorismo non si limita a essere un semplice strumento espressivo, ma diventa un mezzo per la creazione di una comunità discorsiva. Infatti, l'efficacia della scena ironica dipende dalla capacità della comunità di riferimento di interpretarla non nel suo senso letterale, ma come portatrice di un significato implicito, leggendo così la "voce silenziosa" nascosta tra le righe del discorso.

El chiste necesita de tres actores: el enunciador, el interpretante y el que es objeto del mismo. Para que se produzca la risa entre los dos primeros tiene que haber una socialización por la complicidad [...] Así el humor, el chiste, la ironía no se producen al vacío sino en determinadas comunidades y producen comunidades, públicos, lectores. (B. Flores 2018: 64)

Inoltre, come avviene nell'opera di Hiriart, l'ironia consente di smascherare la naturalizzazione di specifiche dinamiche di oppressione e violenza, senza ricorrere a un approccio moralista, ma ridefinendo il valore politico di ogni azione umana e riportandola al centro del discorso pubblico.

Entonces, pone en crisis todo el sistema, el sistema político y el sistema económico como lo verdaderamente importante, y también los parámetros culturales de la clase media "bien pensante"; este humor ataca negando, a través de la ironía, a esa forma de pensamiento que se queda tranquilo en lo políticamente correcto como si con eso hiciera lo políticamente necesario. (B. Flores 2018: 65)

La *communitas humoris* costruita da Hugo Hiriart nella narrazione si rivolge a un pubblico che condivide come referente comune sia il passato della Conquista e le sue rappresentazioni narrative, sia le medesime inquietudini riguardo al futuro e alla realtà

presente. Nel testo, Hiriart demistifica sistematicamente le figure storiche della Conquista, come la medium alcolizzata Xóchitl Paláez (parodia della Malinche) o il Presidente Comezón (Montezuma), già analizzate nel capitolo precedente. Inoltre, attraverso una riproduzione ironica di alcuni eventi – come l’incontro tra la cultura marziana e quella messicana – la narrazione opera una denaturalizzazione del quotidiano, mettendo in discussione le sue convenzioni e significati consolidati.

Y Ellos se reían de nosotros o se indignaban; algunos cómo Carapanzo, nos estudiaban. Viera usted lo que se siente. Los Cabezones alzando las cejas con asombro o de plano riéndose ante el papel moneda, la división del día en veinticuatro horas o los siete días de la semana (no más domingos amigo mío, se acabaron), la pasta de dientes, las computadoras, las imágenes planas o de bulto de Cristo crucificado [...] las cucharas y los alfileres (que tomaban entre los dedos y alzaban a la altura de los ojos diciendo “qué maravilla, ¿para qué son?”). (Hiriart 2008: 246)

Come evidenzia Ana B. Flores (2018), sovvertire ciò che è stato naturalizzato consente di portare alla luce gli spazi del non detto, attivare nuovi discorsi e infrangere le aspettative del lettore, generando significati alternativi rispetto a quelli egemonici. In questo senso, la denaturalizzazione del quotidiano e la critica sociale veicolata dal discorso ironico favoriscono la costruzione di una comunità discorsiva basata su referenti immaginativi condivisi. Inoltre, il fatto di ridere collettivamente, anche a partire dal trauma, rappresenta una spinta utopica essenziale per concepire un futuro alternativo che superi le logiche della distruzione.

Porque, como escribía, creo, Simone Weil, en el fondo del corazón todo ser humano, desde la más remota infancia hasta la tumba, hay algo, una expectación indomable frente a todo crimen cometido, sufrido o presenciado, esa expectación espontánea es que los demás y las cosas nos van a hacer bien y no mal. Y esa expectación ingenua e inmediata del bien, de lo justo, dice la Weil, es la que, sobre todo, es sagrada en todo ser humano. (Hiriart 2008: 228)

All’interno del testo di Hiriart, questa tensione tra il trauma e la speranza si traduce nell’uso dell’ironia come strumento di resistenza e di ricostruzione del senso comunitario. La possibilità di ridere del trauma non è una negazione della sofferenza, ma una forma di rielaborazione che consente di sovvertire le logiche della distruzione e immaginare un futuro alternativo.

4.2 *Las puertas del reino* di Héctor Toledano

4.2.1 Città del Messico come città anfibia

Las puertas del reino è il primo romanzo di Héctor Toledano e, insieme ai due successivi, *La caída de K* (2013) e *Lara* (2018), compone una riflessione sulla realtà messicana nel rapporto tra passato, presente e futuro. Ho scelto di analizzare questo testo perché rappresenta in modo particolarmente emblematico il legame tra questi tre tempi storici ed è intriso di un profondo utopismo. Anche in questo caso, la critica letteraria specificamente dedicata all'opera è limitata: si segnalano due contributi di rilievo, un recente articolo di Miguel Ángel Morales (2024) e uno di Alfonso Fierro (2018), entrambi fondamentali per la mia analisi.

La grande protagonista di *Las puertas del reino* è Città del Messico, ritornata alla sua condizione lacustre, quando ancora era conosciuta come Tenochtitlán: la capitale della popolazione *mexica*. La struttura urbana della città rifletteva la sua natura anfibia: tre grandi vie collegavano l'isola alla terraferma, delineandone il disegno urbano (Ramírez Arana 2011). Tenochtitlán sorgeva su un insieme di isolette all'interno del lago di Texcoco, un'area che oggi corrisponde alla zona nord-orientale della valle del Messico, una delle più urbanisticamente compromesse.

When Europeans first arrived to Mexico City in 1519, they marvelled at what they saw – a place full of flora, fauna, and life. In his letters to Spanish king Carlos V, infamous Spanish conquistador Hernán Cortés describes the Aztec capital of Tenochtitlán as having the waterways of Venice and the temples of Jerusalem. The city, built on marshlands in a valley, appeared to float atop Lake Texcoco [...] Some 400 years later – after decades of mining, drainage, the invention of automobiles and factories – the Valley of Mexico is a dramatically different place. With a population of over 22 million, Mexico City is covered in cement and chokes on polluted air. Lake Texcoco is estimated to have lost 95 percent of its area; some parts of Mexico City are reported to sink 20 inches every year, as some residents live in constant fear of running out of water. (Anzzolin 2024: 410)

Dal punto di vista letterario, la rappresentazione di una futura Città del Messico in cui l'attuale crisi idrica appare risolta richiama una dimensione utopica, segnando l'inizio di una nuova era per l'intero paese (Fierro 2018). Come evidenziato nei capitoli iniziali, la situazione idrica della città è oggi estremamente critica e strettamente legata sia all'emergenza ambientale sia alle continue usurpazioni umane, perpetrate sin dall'epoca coloniale.

Entre otras cosas, esto provoca severas inundaciones, además de que obliga a extraer más agua del acuífero de la que se infiltra en éste, provocando agrietamientos, contaminación y el hundimiento del subsuelo. Históricamente este problema está ligado a la empresa realizada a partir de la época colonial de secar los lagos en oposición a las tecnologías hidráulicas prehispánicas que lo aprovechaban. (Fierro 2018)

Il ritorno a una configurazione lacustre, che implica una radicale riconfigurazione urbana, rappresenta un elemento centrale nella rappresentazione della Città del Messico del futuro in numerose narrazioni messicane e si configura spesso come una sorta di ritorno e rifondazione dell'antica Tenochtitlán.

Un esempio significativo di questa tendenza è proprio *Las puertas del reino*, in cui, come anticipato, una Città del Messico del futuro riacquista la sua dimensione anfibia: attraversata da canali, i suoi abitanti sono costretti a spostarsi in canoa. Dopo un devastante terremoto e una guerra, la città, ridotta a un cumulo di rovine, assume nuovamente la sua forma lacustre, dando origine a una nuova società che presenta profonde somiglianze con le civiltà preispaniche (Fierro 2018). Il testo si apre con un viaggio in canoa lungo il fiume Churubusco in direzione del Zócalo.

Los eucaliptos seguían ahí y las márgenes cubiertas de hierba y el contorno de las ruinas de la ciudad como los dientes podridos de una calavera. [...] Pasaron por debajo de los restos del antiguo paso a desnivel que había cruzado División del Norte. [...] La vegetación colgaba de las ruinas del puente. [...] A la izquierda se recortaba contra el cielo nocturno la silueta del único muro restante [...] de la Alberca Olímpica. (Toledano 2005: 12)

La scena iniziale, particolarmente evocativa, introduce il protagonista Aurelio Castellanos mentre naviga in un paesaggio acquatico insieme al suo amico Quicho. Con il progredire della narrazione, emerge gradualmente la trasformazione della città: le antiche strade, le case e gli edifici, ormai in rovina, sono stati sostituiti da canali e macerie, riflettendo simbolicamente la condizione interiore del protagonista (Morales 2024). La distruzione della città corrisponde, infatti, all'annientamento di un precedente modello di vita, rimpiazzato dalle nuove regole imposte dalla nuova società chiamata *urdimbre*.

Fin dalle prime descrizioni, l'acqua non si configura solo come un elemento tematico, ma la sua fluidità pervade anche la forma. Il narratore adotta uno stile profondamente lirico, e il flusso costante dei pensieri di Aurelio, oscillanti tra passato e presente, costituisce l'ossatura dell'opera. La diegesi non segue un ordine cronologico lineare, bensì si costruisce attraverso ricordi, libere associazioni e riflessioni del protagonista. La

narrazione, in terza persona, si caratterizza per una focalizzazione interna, che si sviluppa attraverso i movimenti di Aurelio, sia fisici che mentali, all'interno della storia.

Aurelio recordaba aún con palpable cercanía cada vez que miraba aquella imagen sólo pudo haber cobrado vida en su interior durante la parte más intensa de la temporada de lluvias. Las hojas de la enredadera salpicada de resplandores por las gotas remisas del último aguacero descenden lánguidamente por el muro como una catarata vegetal, un prado erguido cubierto de rocío que se derrama entre los pies de los niños con nitidez metálica, satura de un extremo a otro el fondo blanco y negro de la impresión y confiere a toda la escena un edénico aire primigenio. Aurelio está parado del lado derecho con pantalones cortos, calcetines rabones, botitas ortopédicas y su delgadez quebradiza de aquellos años; un trozo de la falda de su camisa blanca se asoma por debajo del borde inferior del chaleco que le tejó la tía Queta con un estambre cuyo color preciso se le ha extraviado para siempre en algún cajón de la memoria. (Toledano 2005: 35)

Come emerge chiaramente da questo passaggio, l'acqua all'interno del testo non è soltanto un elemento naturale, ma le sue caratteristiche si riflettono anche a livello formale. La struttura paratattica e la liricità della descrizione conferiscono fluidità alla narrazione, che scorre insieme ai ricordi di Aurelio. Il protagonista ritorna più volte al passato per ricostruire gli spazi perduti e rievocare le persone a lui care, scomparse durante il grande terremoto e la successiva guerra devastatrice. In alcuni casi, i suoi ricordi assumono la forma di veri e propri flussi di coscienza: la narrazione passa alla prima persona, la punteggiatura viene eliminata e il testo si distingue graficamente dal resto mediante l'uso del corsivo (esempi si trovano alle pagine 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47 e 48).

Il paesaggio lacustre evocato da Toledano funge così da espediente narrativo per instaurare un dialogo con il passato e, al contempo, formulare una critica ai progetti politici, economici e ambientali del presente. Lo sguardo nostalgico e le descrizioni idilliache della città sommersa generano nel lettore una sensazione di straniamento, derivante dalla giustapposizione di tre dimensioni temporali in un unico spazio: il tempo mitico e preispanico dell'antica città lacustre, quello della nazione moderna, in cui le infrastrutture simbolo della modernità messicana giacciono in rovina, e infine il tempo futuro dell'*urdimbre*, che si configura come un "recupero delle origini" e un superamento radicale della modernità e delle sue invenzioni.

Siguieron avanzando en silencio sobre el agua inmóvil: un tramo breve de Eje Central hasta el punto donde los derrumbes impedían el paso, vuelta entonces hacia el oriente para cruzar Portales por trozos de lo que había sido Ángel Urraza y una maraña de cauces que dejaron

de ser calles identificables y concretas mucho tiempo atrás. Qué cascarón desierto de la ciudad emanaba un influjo vagamente mortífero y vagamente sagrado qué no admitía espacio alguno para las palabras. Hacía tiempo qué Aurelio se había dejado de hacer la pregunta qué lo rondaba durante sus primeros años de regreso en la ciudad, ¿cómo era posible qué hubiera existido durante tanto tiempo? Por momentos encontraba difícil afirmar incluso qué la ciudad hubiera estado alguna vez ahí, erguida, concreta, incuestionable, con personas y ruido y movimiento, y él en ella, y no desde ese lomerío de ruinas silenciosas camino de ser tragado en definitiva por las fauces lodosas del lago. (Toledano 2005: 12)

Il testo si inserisce in una dimensione prospettica e invita a considerare l'acqua come un elemento che genera profondi cambiamenti nel tessuto sociale. In questo contesto, diventa quindi fondamentale interrogarsi sulle condizioni sociali, politiche ed economiche che possono trasformare l'acqua in un elemento capace di ridefinire radicalmente la vita di intere comunità, generando forme di esistenza inedite (Morales 2024).

In *Las puertas del reino*, il ritorno massiccio dell'acqua a Città del Messico provoca, infatti, trasformazioni radicali: la scomparsa del tessuto urbano, l'annientamento di gran parte della popolazione e la perdita del patrimonio culturale e storico. (Morales 2024). Tuttavia, il testo non si limita a guardare al passato, ma dialoga anche con progetti urbanistici contemporanei all'epoca di Toledano. Un riferimento evidente è *México Ciudad Futura*, iniziativa avviata nel 1998 dagli architetti Alberto Kalach e Teodoro González de León che prevedeva il ripristino dei laghi dell'area di Texcoco e la costruzione di nuove infrastrutture per affrontare le criticità ecologiche, urbanistiche e sociali della città.

En primer lugar, lo que el colectivo llama “beneficios ambientales”, que incluyen no sólo un mejor aprovechamiento del agua [...] sino también un clima más templado, una reducción significativa de la contaminación a través de la evaporación del agua de los nuevos lagos y un aplacamiento de las polvaredas. En segundo lugar aparecen los así llamados “beneficios sociales”, producto de los parques, centros culturales, instalaciones deportivas y obras de infraestructura [...] En tercer lugar, el proyecto plantea ciertos “beneficios económicos” de la vuelta a la ciudad lacustre a través, entre otras cosas, de la creación de un nuevo aeropuerto en una de las islas en medio de los lagos y de un litoral aprovechable industrial y comercialmente. (Fierro 2018: 68)

Il progetto *México Ciudad Futura* si sviluppa attorno alla retorica del ritorno all'antica Tenochtitlán, un aspetto che lo avvicina alla visione proposta nell'opera di Toledano. Questa similitudine emerge sia a livello argomentativo che visivo. Un esempio significativo è rappresentato dalle immagini della città futura ideate dagli architetti, in cui moderne strutture a forma di piramide si riflettono sulle rive del lago, evocando l'architettura preispanica. Sul piano concettuale, la rifondazione della città lacustre si basa

sull'idea di un "paradiso perduto ma recuperabile" e sulla riscoperta della relazione rituale con l'acqua, centrale per le civiltà precolombiane (Fierro 2018).

Un altro aspetto rilevante del progetto, che merita attenzione, riguarda i suoi presunti benefici economici. Tra questi figurano la costruzione di un nuovo aeroporto, infrastrutture, reti ferroviarie e un litorale commerciale, tutti ambienti destinati alla produzione e al consumo. Sebbene *México Ciudad Futura* si presenti come un'iniziativa con intenti ecologici e sociali, in realtà cela un meccanismo funzionale a creare nuove condizioni per l'accumulazione del capitale. Attraverso la costruzione di centri produttivi e commerciali in aree precedentemente non urbanizzate, il progetto riproduce dinamiche di controllo economico e territoriale sotto la veste di una presunta rigenerazione ambientale.

De esta manera, mientras que retóricamente se insiste en la restauración y refundación de la ciudad mexicana, buena parte de lo propuesto en México Ciudad Futura apunta más bien hacia la modernización económica de una parte seriamente marginada de la ciudad a través de un urbanismo pensado desde arriba y de una propuesta arquitectónica que no deja de remitirse a una estética nacionalista para avanzar su propuesta. (Fierro 2018: 70)

In questo contesto, l'acqua diventa uno strumento di riaffermazione del potere e di consolidamento dei meccanismi di accumulazione del capitale, in una Città del Messico sempre più allineata, in quegli anni, alle politiche neoliberali statunitensi. Il "futuro ritorno" della città alla sua configurazione lacustre non si limita dunque a una strategia narrativa nostalgica, ma implica una riflessione più ampia di natura sociale e politica, un aspetto che emerge con particolare evidenza in *Las puertas del reino*. Nel prossimo paragrafo, analizzerò il valore politico che Toledano attribuisce alla distruzione della Città del Messico moderna e alla successiva instaurazione di un nuovo regime ispirato al passato precoloniale.

4.2.2 Politiche e strategie nel "paradiso ritrovato"

In *Las puertas del reino*, il ritorno di Città del Messico alla sua condizione lacustre non rappresenta una liberazione per l'essere umano, ma piuttosto una riorganizzazione dei centri di potere. L'intero territorio viene ricondotto a uno stato primitivo, funzionale all'affermazione di un nuovo ordine sociale che si impone come difensore del "paradiso ritrovato" nella Valle di Anáhuac²³. Questa nuova società, denominata *urdimbre*, non si

²³ Toponimo usato dalle comunità precolombiane per indicare parte del bacino della Valle del Messico.

configura come una comunità inclusiva, ma assume le caratteristiche di una setta religiosa, fondata su un rigido sistema di controllo territoriale e ideologico.

L'*urdimbre* ricalca superficialmente il passato, i suoi riti e la sua sacralità per legittimare il proprio dominio, riducendo ogni possibilità di pensiero alternativo. Il protagonista, Aurelio, si rende conto che questa ideologia utilizza la natura non come spazio di armonia, ma come strumento repressivo per soffocare ogni forma di creatività e dissenso (Morales 2024). Tra i simboli centrali di questa nuova società, l'acqua assume un ruolo fondamentale.

El agua que corre era uno de los símbolos fundamentales de la nueva doctrina. Todas las formas de interrumpir el transcurso del agua estaban proscritas. El mero concepto de presa era una blasfemia. El agua corría con libertad por todos los rincones de todas las comunidades de la urdimbre. Cada arroyo estaba consagrado, cada pozo era un lugar de culto. Cuando llegaba a ser necesario, la comunidad entera se desplazaba hacia asentamientos alternativos antes que afectar el curso de un río. (Toledano 2005: 46)

La strumentalizzazione dell'ambiente in *Las puertas del reino* si configura come una critica diretta alle politiche urbanistiche del periodo, in particolare al progetto *México Ciudad Futura*, già analizzato nel paragrafo precedente.

Nel romanzo di Toledano, la natura assume quindi un duplice significato. Da un lato, viene utilizzata in modo strategico e strumentale per legittimare l'idea di un "paradiso ritrovato", funzionale al consolidamento di politiche egemoniche di controllo del pensiero. Dall'altro, emerge una dimensione più intima e comunitaria, in cui la relazione con l'ambiente è vissuta come uno spazio di interconnessione che include anche la tensione tra opposti. Quest'ultimo aspetto sarà approfondito nel prossimo paragrafo, mentre ora mi concentrerò sul primo.

In questa prospettiva, la natura diventa uno strumento di controllo ideologico, utilizzato dall'*urdimbre* per eliminare qualsiasi forma di pensiero divergente. Tale censura si traduce in una vera e propria "purificazione" culturale, che prevede la confisca e la distruzione di qualsiasi libro o supporto tecnologico, considerati ostacoli alla conoscenza autentica e al contatto diretto con la realtà. Tutti questi oggetti vengono sistematicamente sequestrati e gettati in acqua, trasformando così l'elemento naturale in un mezzo di repressione e cancellazione del passato.

Aquellos [libros] que incluían aspectos que juzgaban susceptibles de derivar en alguna utilidad práctica eran llevados en carretas hasta el convento de San Ángel. Todos los demás eran destruidos de inmediato, sumergiéndolos, de ser posible, en algún arroyo, río, pozo, pantano, noria, estanque o lago (la *urdimbre* no creía en la purificación por el fuego). En caso de duda, las instrucciones eran inclinarse por destruir. (Toledano 2005: 22)

La strategia censoria dell'*urdimbre* si presenta come un invito alla riconnessione con la natura e al contatto diretto con essa. Tuttavia, l'imposizione di un accesso alla conoscenza rigidamente materialista e strumentale richiama più le dinamiche repressive e consumistiche del mondo contemporaneo che la ritualità propria di un universo primitivo.

Questa contraddizione emerge chiaramente in diversi passaggi del romanzo, in cui Aurelio mette in evidenza come le politiche dell'*urdimbre* non siano realmente orientate al bene collettivo, ma servano piuttosto a consolidare il potere di ristrette élite, a scapito della popolazione sopravvissuta al disastro. A titolo esemplificativo, si riporta di seguito un passaggio significativo dell'opera:

Era claro que las nuevas comunidades sólo podían alojar a una pequeña fracción de los habitantes de las ciudades antiguas; lo que no quedaba claro era que se había decidido hacer con todos los que no iban a caber en ellas. La tierra sería heredada por una reducida casta de elegidos, el resto de la humanidad era un estorbo y de una y otra forma tendría que ser apartada del camino. (Toledano 2005: 58)

La nuova Città del Messico modellata dall'ideologia dell'*urdimbre* non si configura come un'alternativa alla sua versione moderna, ma come il suo doppio, uno specchio stevensoniano in cui due mondi apparentemente opposti si incontrano nella medesima dinamica opprimente. Il testo presenta numerosi parallelismi tra alcune costruzioni simbolo della modernità messicana, come l'*Alberca Olímpica* o il *Palacio de Bellas Artes*, e il periodo postnazionale dell'*urdimbre* (Fierro 2018). Emblematico, a questo proposito, è il passaggio in cui la vegetazione e l'umidità sul muro dell'*Alberca Olímpica* vengono descritte come un murale astratto: «Sólo el muro sur [de la Alberca Olímpica] permanecía íntegro, convertido en un mural abstracto por las formas caprichosas que la humedad y la vegetación habían ido dibujando en su superficie.» (Toledano 2005: 37). Questa immagine si contrappone nettamente allo stato di rovina dei murales del *Palacio de Bellas Artes*: «Las condiciones al interior del palacio no admitían distracción alguna. Apenas quedaba en pie una estrecha franja de piedra adherida a los muros, más allá de la cual se abría sin advertencias el espacio vacío.» (Toledano 2005: 16).

Mantenendo il focus sulla tensione tra la rappresentazione di una Città del Messico futura e il recupero idealizzato del passato, si nota come il progetto dell'*urdimbre* si costruisca in relazione all'essenzializzazione delle pratiche e delle epistemologie precoloniali. Un esempio significativo si trova nel capitolo *Una fiesta en las cañadas*, che descrive la celebrazione della fine della stagione delle piogge, culminante nel sacrificio umano di un gruppo di giovani. Questo capitolo, denso di lirismo ed evocazione rituale, richiama pratiche cerimoniali incentrate sulla dimensione orale, musicale e performativa. Particolarmente rilevante è l'accento posto sulla proclamazione rituale di parole prive di significato: «no cifraban contenido alguno.» (Toledano 2005: 135). La ripetizione di gesti e parole svuotati di contenuto, la cui unica funzione è l'evocazione di un "paradiso perduto", non viene messa in discussione dall'*urdimbre*, ma anzi accolta come simbolo di progresso.

El que los jóvenes de ahora ya no se preocuparan por ninguno de esos detalles y que la significación simbólica de sus actos les resultara mayormente distante y ajena, era visto desde la perspectiva actual como un alentador signo de progreso. Acaso pronto llegaría el momento en que todo aquel ritual pudiera desecharse por completo. (Toledano 2005: 137)

Questo approccio dell'*urdimbre* consente di analizzare alcune strategie politiche contemporanee che, come nel caso di *México Ciudad Futura*, promuovono progetti e visioni per il futuro apparentemente in linea con ideali di inclusione e sostenibilità ambientale, ma che si rivelano spesso una mera riproposizione di pratiche estrattiviste a livello culturale, ambientale e sociale, prive di una reale capacità trasformativa e di un autentico spirito critico.

Più avanti nella narrazione emerge un altro momento particolarmente significativo per queste riflessioni: un dialogo tra Aurelio e un'anziana *hermana* dell'*urdimbre*. Nel corso del loro scambio, i due personaggi interrogano il valore delle parole e la loro funzione, aprendo così un ulteriore spazio di indagine sulle dinamiche di potere e sulla costruzione del discorso all'interno della nuova società.

—Si la falta de objetividad de las palabras es tan obvia, seguramente también es inofensiva, hermana. —El problema con las palabras no es que sean subjetivas. El problema con las palabras es que sirven para reducir al mundo. Cápsulas expurgadas y redondas, siempre primorosamente resueltas; a las que resulta muy fácil, por lo demás, aficionarse hasta volverse adicto. Por la mente de Aurelio empezaban a desfilar entonces las muchas cosas a

las que se había aficionado, en diferentes momentos, hasta volverse adicto: los libros, la música, Dios, el placer, la belleza, Clara, la melancolía, ciertas fórmulas de pensamiento, ciertas drogas, la conversación, la amistad, Catalina. Todas ellas, sin duda, limitadas; y todas, sin embargo, preferibles a la experiencia cruda del mundo [...] el mundo, a secas, se obstinaba en parecerle vulgar, violento, vacío, absurdo. (Toledano 2005: 149)

Secondo l'*urdimbre*, l'unica relazione epistemologica possibile con il mondo è un'esperienza diretta che genera una sorta di afasia, ma che consente di percepirne l'ampiezza senza mediazioni linguistiche o concettuali. Tuttavia, più che rappresentare un ritorno a una connessione autentica con la natura, questo pensiero sembra paradossalmente esprimere un desiderio smanioso di controllo assoluto sull'ordine cosmico, senza accettarne il mistero, l'incertezza.

Come già accennato nei primi capitoli, la destrutturazione totale della forma, della parola e di qualsiasi definizione conduce all'incapacità di elaborare pensieri creativi che vadano oltre l'esperienza immediata: «El pensamiento nuevo predicaba la aceptación de lo inmediato, no la búsqueda de lo desconocido.» (Toledano 2005: 159). Questo approccio risulta incompatibile con chi, come Aurelio, si dedica alla scrittura e alla letteratura, attività intrinsecamente proiettive e retrospettive. Aurelio, infatti, riconosce la parzialità di ogni rappresentazione del mondo, ma la considera un valore, non un limite. L'*urdimbre* si scaglia rigidamente contro la scrittura, vietandola in quanto pratica capace di astrazione, fantasia e memoria storica. Tutti elementi che si contrappongono ai principi di immediatezza e concretezza su cui si fonda il nuovo pensiero dominante.

La escritura era señalada como una de las causas principales de la larga cadena de crímenes y distorsiones de la naturaleza original del hombre que podían resumirse bajo la palabra civilización y cuyos resultados terminales tan poco dignos de festejo se encontraban a la vista. No se trataba únicamente de un problema de contenidos, de modo que la solución no hubiera podido reducirse a una operación de limpieza. La urdimbre reconocía sin problemas que en el conjunto inmenso de todo lo escrito tenía que haber por fuerza una cantidad sustantiva de elementos rescatables. (Toledano 2005: 21)

Non è una novità nella storia dei tempi la sistematica repressione di popoli e culture considerata come un mezzo drastico giustificato con il fine ultimo della promessa di un benessere condiviso. In *Las puertas del reino* Toledano permette al lettore di riflettere su questi temi e di domandarsi se la restaurazione di un ideale passato paradisiaco sia effettivamente un'alternativa futura per il nostro tempo o solo una replica poco approfondita e acritica che porta a un nuovo sistema repressivo, ma vestito di verde.

Come già accennato, la direzione politica dell'*urdimbre* si costruisce in aperta opposizione al concetto di nazione moderna e, proprio per questo, ne rivela un legame storico profondo. Questo aspetto emerge con particolare forza nella narrazione attraverso le numerose descrizioni delle rovine di Città del Messico. In queste scene, il protagonista, Aurelio, manifesta un atteggiamento malinconico e nostalgico, ma con una sfumatura che lo distingue nettamente da altre visioni della Città del Messico del futuro.

A differenza degli architetti di *México Ciudad Futura* o dei membri dell'*urdimbre*, che idealizzano il ritorno alla Tenochtitlán lacustre, l'oggetto della nostalgia di Aurelio non è il passato remoto, ma la città moderna ormai in rovina. I suoi sentimenti sono legati a ciò che è andato perduto nel presente e non a un mitico paradiso ancestrale. Queste pulsioni vengono condivise da un altro personaggio centrale, Laila, che tenterà di ricostruire la memoria della città attraverso una pratica proibita dall'*urdimbre*: la scrittura. Attraverso lo sguardo di Aurelio, il lettore assisterà così alla riconfigurazione di una Città del Messico futura, tornata alla sua condizione lacustre, ma non appiattita su una semplice idealizzazione del passato.

Un regreso a la ciudad-lago que no representa una vuelta a los orígenes, menos aún a unos supuestos orígenes nacionales, sino en cualquier caso lo contrario: un espacio futuro desde donde se duele, se añora y se analiza críticamente el pasado de la nación moderna en ruinas. Así, *Las puertas del reino* participa de la fantasía del regreso a la ciudad-lago, pero al desplazar la nostalgia que habitualmente rodea las ideas de regreso, la convierte en un espacio futuro especulativo desde el cual devolver una mirada dolida pero también crítica al pasado de esa futura ciudad lacustre, es decir, al presente. (Fierro 2018: 73)

In conclusione, l'approccio adottato da Toledano in questo romanzo non si limita a mettere in discussione l'idealizzazione di un passato idilliaco, ma decostruisce anche la nostalgia come unica risposta possibile alle rovine del nostro presente. *Las puertas del reino* non si chiude nella contemplazione del passato perduto, ma apre invece spazi di riflessione per immaginare futuri alternativi – ambientali, politici e sociali – per Città del Messico.

4.2.3. Ricostruire il futuro tra le rovine

Tra gli elementi centrali messi in luce da questo paragrafo, uno dei più rilevanti per il presente lavoro è l'emergere di una pulsione utopica che attraversa l'intera opera di Toledano. *Las puertas del reino* si presenta come un'ecodistopia, raffigurando una Città del Messico distrutta dal punto di vista ambientale e biologico, sommersa dalle acque e

ridotta a rovine. Il ritorno alla città lacustre, infatti, non viene rappresentato come un idillio o come un recupero armonioso di un passato edenico, ma piuttosto assume le tinte della distopia e dell'alienazione, come dimostrano i numerosi momenti in cui Aurelio, protagonista del romanzo, ricorda con malinconia la città moderna prima del disastro.

La spinta utopica che si origina da queste rovine non si limita a una semplice nostalgia del passato perduto, ma si nutre di una tensione dialettica tra il dolore per ciò che è scomparso – di cui si fa portavoce Aurelio – e la curiosità di chi – come Laila – non ha mai conosciuto quel passato e desidera accedervi, immaginando al contempo un futuro diverso. Laila incarna infatti questa energia utopica: giunta nell'*urdimbre* da bambina dopo la catastrofe, cresce all'interno di un sistema che le impone l'accettazione dell'immediato. Tuttavia, proprio grazie all'incontro con Aurelio, inizia a infrangere silenziosamente le regole imposte, imparando a leggere e scrivere, scoprendo testi dimenticati e cominciando a elaborare prospettive alternative per un futuro ancora aperto e da costruire.

Laila comenzó a percibir el potencial de la palabra escrita con la intensidad de una sensación física. Consciente de las posibilidades que aquella situación le abría, Aurelio se propuso de inmediato enseñarle a leer y lo fue consiguiendo poco a poco en una serie de furtivos encuentros clandestinos, llenos de expectación, de zozobra, de intensidad y de culpa. (Toledano 2005: 29)

Gli incontri con Laila rappresentano per Aurelio momenti di profonda riflessione esistenziale e costituiscono, sul piano narrativo, lo strumento attraverso cui Toledano crea una connessione dialettica tra il vecchio e il nuovo mondo, aprendo così uno spiraglio di speranza all'interno dell'ecodistopia. Questa connessione si realizza attraverso l'impiego di diversi simboli e motivi che, a seconda del punto di vista, assumono significati molteplici e stratificati. Tra questi, l'acqua che, come visto prima, emerge come elemento centrale, capace di condensare le tensioni, le aspirazioni e i valori dei personaggi.

Da un lato, l'acqua si configura come forza distruttiva: causa la disgregazione della città moderna, l'estinzione di gran parte della popolazione e la perdita irreversibile della memoria storica e culturale. Dall'altro, l'*urdimbre* la interpreta come un'entità sacra, da venerare e proteggere, un simbolo di ritorno a un ordine naturale perduto. Per Laila, invece, l'acqua assume un significato ulteriore: diventa uno spazio di comunione, un ponte fluido che connette passato, presente e futuro. A differenza dell'*urdimbre* e del

protagonista, che la considerano rispettivamente come forza sacra o catastrofica, Laila instaura con l'acqua una relazione alternativa, in cui le rovine del passato e le potenzialità del futuro possono incontrarsi e dialogare.

La situación con Laila cobró un giro inesperado cierta tarde que su grupo decidió ir a darse un baño en el tanque de agua. Hacía el calor seco de la primavera. Después de nadar un rato con sus compañeros, Laila fue a sentarse en una orilla de la pileta. Estaba desnuda, con los pies metidos en el agua y parecía dibujar sobre la superficie de la alberca con una larga vara de espino. Aurelio la miraba desde los restos de piedra de una barda vecina. Mientras procuraba convencerse de que esa inquietud que le desbordaba el pecho no era sólo la necesidad de su deseo por Laila, sino algo claramente más sublime, mezcla de casto apego paternal y de limpia y pura apreciación estética, Aurelio creyó discernir cierto patrón en los efímeros trazos de la vara. Se puso a mirar con mayor cuidado y al cabo de unos instantes quedó convencido. Las letras aparecían como estrellas fugaces y luego se disolvían casi de inmediato en la superficie líquida: Laila estaba escribiendo su nombre sobre el agua. (Toledano 2005: 28)

L'immagine di Laila che scrive sull'acqua richiama l'idea di una scrittura fluida e flessibile, capace di custodire la memoria e di favorire il fluire della conoscenza e della vita stessa (Morales 2024). In questa prospettiva, l'acqua e la scrittura stessa si caricano di un valore utopico, diventando elementi di risignificazione del trauma che attraversa più generazioni e che, proprio grazie ad esse, può trasformarsi e aprirsi a nuove possibilità di senso. Non è un caso che, a partire dal capitolo intitolato *La Playa*, Laila e Aurelio intraprendano un lungo viaggio verso il mare, uno spazio tanto immaginato quanto immaginario, soprattutto agli occhi di Laila.

Il mare, che Laila non ha mai visto, si configura come una pulsione utopica e vitale che la guida fino alla fine del romanzo. Il loro cammino attraverso le montagne si carica di forte simbolismo ed evoca immediatamente il celebre esodo verso il mare presente in *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, dove quella stessa tensione utopica conduce i personaggi a fondare la città di Macondo. In *Las puertas del reino*, così come in *Juan Buscamares* di Félix Vega (2017) e *Tejer la oscuridad* di Emiliano Monge (2020), il mare si fa motore di un viaggio iniziatico e di trasformazione, in cui la sua ricerca diventa il cuore pulsante della costruzione di mondi alternativi. In tutte queste opere, il mare non rappresenta mai una meta realmente raggiungibile, bensì un orizzonte di possibilità aperte che non si esauriscono nella realizzazione concreta del desiderio utopico, ma che lo rinnovano continuamente, proiettandolo nel futuro.

Cuando se volvió a encontrar con Laila en el jacal de adobe, ella le dijo enseguida que quería conocer el mar. Aurelio le entregó su libro y ella lo miró con cuidado y luego le dijo nuevamente que quería conocer el mar. No quedaba claro de dónde había sacado la idea de conocer el mar, porque el mar se había convertido en algo remoto, casi imaginario, sin presencia tangible en la conciencia cotidiana de las personas. Todas las comunidades de la urdimbre se concentraban dentro de un radio reducido en las inmediaciones del altiplano. Nunca hubo el interés ni la necesidad ni la gente para emprender la colonización de otras regiones. El pensamiento nuevo predicaba la aceptación de lo inmediato, no la búsqueda de lo desconocido. Hasta donde se sabía, además, el mundo que podía encontrarse más allá de aquellas limitadas fronteras estaba muerto. (Toledano 2005: 159)

In questo passaggio si manifesta con chiarezza quanto delineato sinora. La pulsione utopica emerge, infatti, nel contrasto tra l'immobilismo imposto dall'*urdimbre* e il desiderio di Laila di raggiungere il mare. Questo desiderio rappresenta una frattura rispetto all'orizzonte chiuso e alla logica stagnante della nuova comunità, che ha rinunciato a ogni tensione verso il futuro e l'ignoto. In un contesto in cui l'esplorazione viene sostituita dall'accettazione passiva dell'immediato, Laila diventa portatrice di una tensione utopica: la ricerca di uno spazio altro, una possibilità ancora inesplorata.

Il mare, ridotto ormai a elemento quasi immaginario e assente dalla quotidianità, si carica di un valore simbolico che sfugge al controllo del *pensiero nuovo*, configurandosi come metafora di apertura e trascendenza rispetto ai limiti imposti. La sua insistenza nel volerlo raggiungere esprime un bisogno profondo di emancipazione da un presente chiuso e immutabile. Questa tensione utopica diventa così un invito a superare l'idea di un mondo finito e "morto". Laila incarna la possibilità di riattivare immaginari futuri e collettivi, opponendosi all'autoreferenzialità soffocante dell'*urdimbre*.

L'impossibilità di concepire una realtà vitale al di fuori di quella proposta dalla comunità dell'*urdimbre* richiama da vicino la condizione di rassegnazione passiva descritta da Mark Fisher in *Realismo Capitalista* (2018), in cui descrive il capitalismo come un sistema in cui ogni alternativa sembra impensabile e ogni ingiustizia appare inevitabile.

Laila si pone, dunque, come figura chiave nella ricostruzione del futuro, chiamata a riarticolare il rapporto con le rovine della modernità e con il passato precoloniale. Il suo ruolo è quello di inaugurare un nuovo ciclo che non si limita a opporsi alle eredità ricevute, ma le risignifica criticamente, generando così nuove prospettive e possibilità. Il dialogo e il rapporto di mutuo scambio tra Laila e Aurelio è il seme di una comunità che

riarticola passato, presente non in maniera nostalgica o celebrativa ma in chiave trasformativa e proiettata a un desiderio creativo futuro.

L'ultimo capitolo, significativamente intitolato *Un celaje sobre la laguna* (in italiano “un cielo sopra la laguna”), assume un valore emblematico. Il riferimento al cielo richiama un concetto già affrontato nei capitoli iniziali di questa tesi (vedi paragrafo 1.3.1). Nella concezione del calendario azteco, ogni 52 anni, il passaggio delle Pleiadi allo zenit sanciva la conclusione di un ciclo cosmico. Questo evento, al tempo stesso rituale e simbolico, marcava la distruzione del vecchio ordine e l'apertura di una nuova epoca, attraverso una dinamica di dissoluzione e rinascita (López Austin 1989).

In tale prospettiva, la fine del tempo si manifesta attraverso una tensione verticale, in cui lo sguardo si solleva verso l'alto e verso lo zenit, punto culminante che segna il passaggio tra morte e rigenerazione. Il cielo, dunque, non è solo un orizzonte contemplativo, ma diventa lo spazio simbolico in cui si intrecciano l'estinzione del passato e l'emergere del futuro. Ne deriva una concezione del tempo non lineare e orizzontale, bensì ciclica e ascensionale, in cui la distruzione e la rinascita si alternano come parti inscindibili di un eterno ritorno.

Cuando salieron al espacio abierto de la laguna, el aire se había teñido de rojo. Ráfagas de nubes encendidas surgían como un torrente de fuego desde el fondo del valle. El cielo parecía haberse rasgado, sangraba como un ser de carne y hueso. Aurelio abrió los ojos hasta donde pudo y se dejó penetrar por los colores dramáticos del celaje. Era el umbral que se incendiaba para recibirlo. Quería fundir la intensidad de aquel momento con el pulso cada vez más apagado de su vida, abrazar del mismo modo que las horas una parte de ese fin resplandeciente. (Toledano 2005: 259)

Questo episodio richiama con forza l'immaginario della ciclicità e della rigenerazione, inscrivendosi pienamente nella concezione mesoamericana del tempo, dove la fine non coincide mai con una conclusione definitiva, ma si configura come soglia di accesso a un nuovo ciclo. La descrizione della laguna aperta, con l'aria intrisa di rosso e il cielo che «sangra como un ser de carne y hueso» (Toledano 2005: 259), evoca un'apocalisse che non si esaurisce nella distruzione, ma si apre al rinnovamento. Il sangue che scorre dal cielo non solo rappresenta la lacerazione del paesaggio, ma richiama anche il tema del sacrificio cosmico.

L'immagine di Aurelio che si lascia permeare dai colori drammatici del *celaje* e attraversa quella soglia infuocata assume un significato rituale e liminale: il protagonista non è semplice spettatore della fine, ma ne diventa parte, fondendosi con un momento di passaggio in cui vita e morte si compenetrano. La dissoluzione della sua esistenza si intreccia così con la disgregazione di un intero ordine cosmico.

Dal punto di vista simbolico, il brano si ricollega anche all'immaginario biblico e apocalittico: il cielo che si squarcia e il sangue che cola rimandano alle visioni dell'Apocalisse, in cui il fuoco e lo spargimento di sangue accompagnano la fine di un tempo e l'annuncio di una nuova era. Il "cielo lacerato" richiama altresì la frattura del velo del Tempio al momento della morte di Cristo, segnando l'inizio di una nuova alleanza. Così anche qui, il cielo ferito accompagna Aurelio verso una fine che prepara il terreno al futuro e al proseguimento del cammino di Laila.

In questa prospettiva, la ciclicità si esprime nel gesto di Aurelio che accoglie il «fin resplandeciente» (Toledano 2005: 259) come parte di un eterno ritorno che unisce distruzione e creazione, morte e rinascita, passato e futuro. Gli elementi naturali – l'acqua della laguna e il fuoco delle nubi – amplificano questa dialettica di forze opposte e complementari, inscrivendo il brano in una visione cosmogonica di rigenerazione ciclica.

Questa tensione si riflette anche nel finale di *Las puertas del reino*, dove il ritorno di Laila a Città del Messico con le spoglie di Aurelio apre a una rinnovata consapevolezza. Tale ritorno non esaurisce la pulsione utopica, ma la mantiene viva come strumento critico e rigenerativo, capace di leggere il presente e di proiettarsi verso futuri possibili.

Llegò hasta el lindero del bosque y ahí se detuvo a contemplar por unos segundos el perfil mortecino de la ciudad, ahogada por el fango y por la niebla. Trató de esclarecer los sentimientos que esa imagen le producía, pero eran demasiadas las cosas que revoloteaban entonces por su cabeza. Tal vez más tarde podría escribir algo en el libro, pensó, y mientras maduraba esa idea siguió caminando ladera arriba, siempre un paso adelante de sus huellas. (Toledano 2005: 261)

Al termine del viaggio, Laila appare profondamente mutata: l'incontro con il passato, la maturazione di uno sguardo critico sul presente e l'eco utopico della sua tensione verso il mare si intrecciano, orientandola verso una nuova visione del mondo e della società in cui vive. In questo passaggio, Laila si arresta sul limitare del bosco per osservare la città

devastata. Il *perfil mortecino* della città – sommersa nel fango e avvolta dalla nebbia – assume un duplice valore simbolico: da un lato rappresenta la morte e l'esaurimento di un ordine ormai tramontato; dall'altro, è lo spazio di provenienza di Laila, ora guardato con distacco e lucidità critica. La città, ridotta a rovina e riassorbita dalla natura, appare come il relitto di un ciclo concluso.

L'intenzione di affidare in un secondo momento le proprie riflessioni a un libro rivela come Laila riconosca nella scrittura uno strumento di risignificazione, di creazione di senso e di risaldamento della comunità. Il libro si configura così come simbolo della tensione utopica che la attraversa: scrivere diventa per lei un modo per costruire un ponte tra le rovine del passato e la possibilità di un futuro ancora da immaginare.

Il dettaglio conclusivo, in cui Laila cammina «ladera arriba, siempre un paso adelante de sus huellas» (Toledano 2005: 261), richiama esplicitamente la ciclicità e la rigenerazione: l'ascesa lungo il pendio suggerisce un processo di elevazione, un passaggio da un ciclo ormai chiuso – rappresentato dalla città distrutta – verso un altrove ancora indefinito. Il camminare “un passo avanti alle sue impronte” allude infine a un superamento: Laila riconosce ma non rimane vincolata alle tracce del passato, agli insegnamenti di Aurelio, ma apre il cammino verso nuovi orizzonti che nascono da questa dialettica comune, inaugurando un percorso ancora da condividere e trasmettere.

4.3 *Este vacío que hierve* di Jorge Comensal

4.3.1 Nel vuoto, l'intreccio di vita e morte

Il testo scelto per concludere questo capitolo rappresenta un punto di raccordo tra l'analisi delle rappresentazioni letterarie della distruzione ecologica di Città del Messico nel futuro e il capitolo successivo, dedicato alla rielaborazione delle relazioni multispecie. *Este vacío que hierve*, dello scrittore messicano Jorge Comensal, è stato pubblicato per la prima volta nel settembre 2022 ed è il secondo romanzo dell'autore dopo *Las mutaciones* (2016). Il suo libro più recente, *Materia viva* (2024), conferma il filo conduttore che accomuna tutte le sue opere: un'indagine scientifica sulle interazioni tra il mondo umano e quello animale, accompagnata da un'ironia dissacrante. Nonostante la rilevanza dei temi trattati, *Este vacío que hierve* non ha ancora ricevuto un'attenzione critica significativa, e la presente analisi intende contribuire a colmare questa lacuna.

L'opera è ambientata in un futuro molto prossimo, il 2030, e ruota attorno a diversi nuclei tematici che si intrecciano lungo l'intera narrazione. La storia, che prosegue con un andamento non cronologico, si apre con un flashback datato 15 settembre 2020, quando Karina, la protagonista, trova la nonna Rebeca semi-incosciente e ubriaca nel suo appartamento. In quello stato di semi-incoscienza, Rebeca rivela un segreto legato alla morte dei genitori di Karina, avvenuta diciotto anni prima. Questo evento spinge la giovane a indagare sul passato, conducendola al Panteón Dolores, il più grande cimitero storico di Città del Messico, situato nel bosco urbano di Chapultepec. Poco tempo prima, proprio in quel luogo, un incendio ha devastato il bosco, distruggendo gran parte della vegetazione e sterminando quasi tutti gli animali dello zoo.

L'immagine di Chapultepec in fiamme assume nel romanzo una valenza fortemente apocalittica, non solo per la distruzione ecologica – che coinvolge l'estinzione di numerose specie vegetali e animali – ma anche per la morte di un uomo: Tepo, un senzatetto che dagli anni 80' aveva trovato rifugio nel panteon sia per stare vicino alla sua defunta moglie sia per portare a termine dei traffici illegali con materiali trafugati dalle tombe. Tepo era amico di Silverio, vigilante del cimitero coinvolto nell'incendio e uno dei protagonisti della storia.

De pronto se iluminó el asfalto, [Silverio] escuchó un trueno volcánico y mientras veía crecer el hongo de fuego atrás de la Rotonda, una ráfaga de aire caliente le irritó los ojos y lo dejó ciego [...] El calor extremo y la falta de oxígeno le produjeron un cansancio insuperable. [...] Intentó gritar, pero sólo pudo toser. Siguió avanzando y no tardó en chocar contra una superficie curva de plástico. Era el barril que tenían afuera del baño para usarlo cuando se vaciaban los tinacos por culpa de la escasez de agua en la ciudad. (Comensal 2022: 33)

Questo evento di distruzione bio-ecologica, che possiamo rileggere alla luce della definizione proposta da Gisela Heffes (2013), apre la narrazione a una serie di riflessioni che attraverseranno l'intero testo, delineando un possibile immaginario di ricostruzione e rigenerazione futura.

Il primo nucleo tematico che intendo approfondire riguarda il rapporto tra vita e morte, che ogni personaggio affronta con sguardi e sensibilità differenti. Queste prospettive divergenti allegorizzano i contrasti e le tensioni tipiche della Città del Messico

contemporanea, e si intrecciano con l'obiettivo generale della mia tesi: individuare, a partire da contesti bio-ecologici catastrofici, delle visioni alternative per il futuro.

I protagonisti di *Este vacío que hierve* incarnano visioni opposte sul ciclo della vita e della morte. In questo senso, la Città del Messico descritta da Comensal – pur collocata in un futuro prossimo – non si discosta troppo da quella che conosciamo, se non per l'acutizzarsi di alcune emergenze ambientali, quali la scarsità d'acqua, l'intensificarsi delle piogge, il perfezionarsi di scoperte tecno-scientifiche e, soprattutto, il devastante incendio di Chapultepec.

La narrazione si sviluppa tra due spazi simbolici situati nel bosco urbano: il Panteón Dolores e lo zoo. Entrambi luoghi reali e storici della città, il primo compie nel 2025 i 150 anni dalla sua costruzione, mentre il secondo risale all'epoca preispanica. All'interno del romanzo, queste due realtà rappresentano rispettivamente la morte e la vita e consentono ai personaggi di riflettere, direttamente o indirettamente, sul proprio rapporto con il tempo, la memoria e l'esistenza. Lo stesso autore, in un'intervista, mette in relazione il Panteón Dolores come simbolo della “morte incapsulata” e lo zoo come metafora della “vita incarcerata”, due concetti centrali in tutto il romanzo.

La vida se parece en sus extremos. Los niños y los ancianos se parecen de muchas formas, acaso porque se encuentran a la misma distancia de la inexistencia. En un caso la identidad empieza a formarse; en el otro a disolverse. Karina lo ha pensado muchas veces en el trato con su abuela. Ahora lo confirma al atravesar el hospital zoológico donde se encuentra un área de incubadoras – tortugas, cocodrilos, gansos, teporingos – y otra de ejemplares seniles – osos negros, tigres, un chimpancé canoso y chimuelo–. La indefensión, la torpeza, el desamparo. (Comensal 2022: 225)

Karina, che si prende cura a tempo pieno della nonna Rebeca, si reca più volte al Panteón, nel tentativo di fare luce sulla morte dei propri genitori, sepolti lì diciotto anni prima. Per Karina, la morte ha un valore sacro ma è filtrata da una prospettiva razionale: dottoranda in fisica, rifiuta lo spiritualismo della nonna e cerca spiegazioni logiche a ciò che le è stato rivelato. Nelle sue ricerche si affida anche a Silverio, il vigilante del cimitero, un uomo di mezza età con un passato segnato dalla dipendenza e una relazione irrisolta con la figlia adolescente Daenerys, con cui sta tentando di riallacciare un legame.

La nonna Rebeca incarna, invece, un rapporto con la morte radicato nelle credenze popolari, nei rituali e in una spiritualità ancestrale che sembra riaffiorare proprio dopo l'incendio di Chapultepec.

Desde mayo, la mayoría de los habitantes de El Altillo participaba activamente en el delirio colectivo de que el incendio del panteón había reanimado millones de espíritus que ahora se dedicaban a asustar la población capitalina [...] Según la teoría popular, el fuego recalentó los huesos y las voces. Volvieron del olvido los difuntos cuyos nombres dejaron de callarse. El aire turbio por el humo vibró de nuevo con las sílabas de sus apodos, hipocorísticos y parentescos [...] Se levantaron ancianos, niños, obreros, licenciadas. Se aparecen en sueños se mueven en las sombras, buscando los lugares conocidos, tropiezan con los muebles nuevos, se estrellan contra las puertas que pusieran donde estaban sus camas y jardines. (Comensal 2022: 44)

Questo passaggio risulta particolarmente rilevante poiché sintetizza l'importanza delle credenze popolari messicane legate al culto dei morti e alla loro incidenza sulla vita quotidiana, un'influenza che, nella narrazione, si intensifica dopo l'incendio che ha colpito la città. Il legame con il passato e con i suoi rituali continua a essere vivo e radicato in molte aree del Messico contemporaneo, e trova la sua massima espressione nella celebrazione del *Día de Muertos*. Come ha evidenziato Monsiváis (1995), tale ricorrenza è caratterizzata da una dimensione festiva che trasforma la morte in un momento di collettiva condivisione e riconciliazione con l'assenza.

Il brano suggerisce inoltre una visione egualitaria della morte, che travalica ogni barriera sociale o anagrafica, coinvolgendo indistintamente giovani e anziani, ricchi e poveri, dotti e analfabeti. In questo spazio comune, ogni voce del passato ritorna nel presente con la stessa intensità e urgenza. È proprio in occasione del *Día de Muertos* che anche Karina, abituata a rifugiarsi nella razionalità e nella scienza, si trova a mettere in discussione le sue certezze. La sua apertura, seppur graduale e incerta, verso la dimensione spirituale e simbolica della morte segna una frattura nella sua visione pragmatica.

Su mente no reprime las conclusiones sobrenaturales. Se trata del fantasma de su padre que volcó el cuenco de frutas de la ofrenda mientras buscaba algo de beber – está furioso porque las veladoras están llenas de velas en vez de mezcal –. Se trata de su madre, viva, que la ha estado siguiendo desde septiembre y acaba de volver al departamento para revelar la verdad antes de que Silverio la contacte. Se trata de sus padres enojados porque la traviesa Kari los despertó de su descanso eterno. (Comensal 2022: 216)

Silverio vive il rapporto con la morte in modo radicalmente diverso rispetto a Karina. Per lui, i defunti rappresentano una presenza quotidiana, quasi ordinaria, e persino una fonte di guadagno, spesso viene infatti trattata con leggerezza e ironia. Questa attitudine si manifesta, ad esempio, nel capitolo *Exorcismo*, in cui i versi del coito di alcuni animali in un documentario che sta guardando Silverio vengono scambiati per suoni demoniaci. L'uso dell'ironia in contesti generalmente considerati sacri è un leitmotiv del personaggio e richiama da vicino *La destrucción de todas las cosas* di Hugo Hiriart (1992). Di seguito, un ulteriore episodio in cui Silverio affronta la morte con il suo caratteristico tono dissacrante.

Por segunda vez en ese año, Silverio salió corriendo rumbo a la cripta Liamantour. En vez de fuego, lo que esa noche quemaba las plantas del panteón era una gruesa capa de hielo que le daba un aspecto nórdico bastante navideño y primermundista al lugar. – Buenas noches– dijo, como siempre lo hacía al llegar a una tumba que estaba a punto de saquear [...] puso una lista de reproducción de rap chicano para aliviar la atmósfera tenebrosa [...] y empezó a cavar al ritmo de un beat acelerado del Chueco de California [...] Mientras tiraba los ladrillos se puso a platicar con los residentes de la fosa. (Comensal 2022: 210)

Il suo atteggiamento disincantato e pragmatico nei confronti della morte rimane costante lungo il racconto, compreso un momento decisivo in cui si confronta direttamente con la possibilità di morire. In questa circostanza, l'autore richiama il topos del viaggio negli inferi: «Saltó a la oscuridad y la puerta del inframundo se azotó detrás de él.» (Comensal 2022: 228). Nonostante l'esperienza, la sua concezione della morte non subisce un cambiamento significativo, mantenendo un tono ironico e dissacrante.

Había llegado la hora de creer en la inmortalidad del alma. Su cuerpo ya se estaba agusanando [...] Deseó qué hubiera topes carroñeros, buitres subterráneos qué vinieran a acicalarlo y dejarlo limpio hasta los huesos. Había llegado la hora de rezar, pero no se sabía ninguna plegaria. Estaba tan sarnoso y aterrado que para desahogarse consideró cantar el himno nacional o la letra de algún reguetón qué pudiera dirigirse a lo divino –Te quiero llevar al cielo, beibi, ponte de ladito, venga, duro y suavecito–. (Comensal 2022: 236–237)

Tuttavia, questa esperienza influisce sulla percezione della vita di Silverio, suscitando in lui una rinnovata tensione verso il futuro e un desiderio di riconciliazione esistenziale: «Silverio yacía inmóvil al interior del féretro [...] La muerte agazapada entre las tumbas lo atacó ... Para matar el tiempo repasó su vida.» (Comensal 2022: 47). L'approccio dissacrante di Silverio nei confronti di una morte di cui comunque ha piena consapevolezza, a mio avviso, è una chiave di lettura fondamentale per immaginare

scenari futuri orientati alla costruzione di legami comunitari e multispecie, tema che approfondirò nell'ultimo sottoparagrafo dedicato all'analisi di *Este vacío que hierve*.

Altri aspetti del libro legati alla tensione intergenerazionale tra passato, presente e futuro, e alla dialettica vita/morte, emergono nella struttura paratestuale. Il titolo *Este vacío que hierve* evoca, infatti, la stessa tensione che permea l'intero romanzo. Il “vuoto” richiama innanzitutto una mancanza legata alle relazioni familiari frantumate. Questo vuoto esistenziale si manifesta, nel caso di Karina, nell'incapacità di ricostruire una genealogia, e nel caso di Silverio in una mancata cura paterna nei confronti della figlia Daenerys ormai adolescente.

Parallelamente, il vuoto assume una valenza cosmica e scientifica, studiata da Karina nel suo percorso di dottorato: non uno spazio di immobilità o assenza, ma un luogo di attività incessante, dove le particelle quantistiche emergono e si dissolvono senza tregua. Si tratta di un “vuoto che ribolle”, dinamico e vitale, in contrasto con l'idea tradizionale che lo concepisce come un luogo di silenzio e stasi. Queste due immagini del vuoto – una personale, legata al senso di perdita, e l'altra cosmica e produttiva – si intrecciano in una riflessione più ampia sulla condizione umana. Da un lato, il vuoto generato dal fuoco, dalla morte, dal mistero continua a generare effetti, movimenti e trasformazioni; dall'altro, può fungere da terreno fertile e vitale che incentiva alla scoperta e alla rinascita.

La copertina, opera di Alejandro Magallanes, rappresenta un grande occhio che racchiude animali selvatici, costellazioni e fiamme. Questa immagine simboleggia la tensione tra interiorità e vastità cosmica: da un lato, richiama la fascinazione per lo spazio e l'ignoto; dall'altro, evoca la presenza concreta e primordiale degli animali che popolano la narrazione. L'occhio diventa così una soglia simbolica tra il mondo interno e l'universo esterno, tra l'individuo e la natura, tra la vita e le sue forze ancestrali.

Le epigrafi scelte dall'autore si pongono anch'esse sulla soglia tra vita e morte, passato, presente e futuro. La prima, del poeta argentino Roberto Juarroz, fa riferimento alla porosità tra vita e morte, tra passato e presente: le “morti non intere” e i “fantasmi nelle strade” evocano un mondo in cui i defunti non appartengono solo al passato o al cimitero, ma continuano a vivere nell'esperienza quotidiana. La tensione tra ciò che è finito e ciò che persiste si traduce in una compresenza costante tra vivi e morti, tra memoria e realtà,

sfumando il confine tra i due mondi. La seconda, della poetessa statunitense Sylvia Plath, rappresenta la morte come una pantera che incombe sulla vita, minacciando il futuro. La bestia, affamata e potente, incendia il presente (*his greed has set the woods aflame*) e domina il tempo (*more lordly than the sun*). Qui, la tensione tra vita e morte si proietta verso un futuro inevitabile e minaccioso, in cui la morte condiziona il presente e sovrasta il passato con la sua promessa di distruzione.

Il romanzo costruisce così un dialogo costante tra disgregazione e rigenerazione, tra il vuoto lasciato dalla morte e l'energia vitale che può scaturirne. La frattura intergenerazionale e la dialettica vita/morte diventano alcune delle coordinate principali per interpretare il testo, ma anche metafore di un universo in cui l'assenza e la distruzione possono essere accompagnate da una potenzialità generativa.

4.3.2 Chapultepec brucia: disuguaglianze tra cenere e fuoco

In questa sezione mi soffermerò sulla rappresentazione di Città del Messico, con particolare attenzione alle disuguaglianze sociali esacerbate dall'avanzare della gentrificazione e dall'applicazione di politiche neoliberali. Una tematica già affrontata in precedenza, che in *Este vacío que hierve* riemerge come critica attraverso diversi dispositivi narrativi. Complessivamente, l'opera si configura come uno sguardo penetrante sulla realtà urbana contemporanea, mettendone in luce le molteplici criticità. Al tempo stesso, l'autore opera un lieve slittamento temporale, proiettando il presente verso un futuro prossimo per immaginare gli sviluppi e le conseguenze delle scelte politiche attuali.

Il bosco di Chapultepec rappresenta uno dei luoghi più simbolici di Città del Messico, situato nel cuore urbano e in prossimità delle aree più agiate della capitale. La sua distruzione immaginaria attraverso un incendio offre l'occasione per riflettere sulle profonde implicazioni sociali e politiche di una simile ecocatastrofe, evidenziando come, anche in scenari di crisi ambientale, le classi più privilegiate riescano comunque a trarre vantaggi e a perpetuare le disuguaglianze esistenti.

—Son unos putos genios. Allá abajo todavía no apagan el incendio. Imagínate todos los troncos de ahuehuete seco. Ya evacuaron toda la Cuauhtémoc, la Condesa, Polanco, la Zona Rosa, todo vaciaron. Imagínate. Los precios se van a derrumbar. Compran barato, derrumban, construyen y a forrarse de billetes. —¿No sabe si en el zoológico lo pudieron apagar? [...] —

Ni idea, pero no dudes qué también lo cierren después de este desmadre y hagan un centro comercial con oficinas y departamentos y toda la madre. Así hicieron el Auditorio, eso es una concesión privada. Todo lo van a querer privatizar. (Comensal 2022: 62)

Come già osservato, l'incendio che devasta il bosco di Chapultepec rappresenta per l'autore un efficace espediente narrativo per sollevare critiche politiche e sociali rivolte al Messico contemporaneo. Attraverso questo evento, l'opera affronta temi quali la gentrificazione, la corruzione politica e le profonde disuguaglianze sociali. Emblematica, in questo senso, è la critica esplicita rivolta all'esercito:

Silverio se quedó esperando afuera, con el vigilante. Siguieron platicando sobre la actuación del ejército en el incendio. Entre otros escándalos los acusaban de haber saqueado los supermercados de Polanco y de haber destruido con sus tractores y retroexcavadoras las obras del jardín escultórico del Museo de Arte Moderno. (Comensal 2022: 50)

Allo stesso modo, anche le forze politiche sono descritte attraverso immagini grottesche, con particolare enfasi sull'ipocrisia che caratterizza molte delle loro scelte. Queste vengono infatti associate a dinamiche tipiche del tardo-capitalismo, in cui una retorica apparentemente ecologista maschera strategie che contribuiscono ad aggravare le disuguaglianze sociali. Un esempio significativo si trova nel capitolo *Sin filtros* dove l'autore immagina un'intervista televisiva a un personaggio fittizio: Mauricio Garza Sada, ex governatore del Nuevo León e facoltoso imprenditore, il quale si propone di ricostruire lo Zoo di Chapultepec – distrutto dall'incendio – offrendo gli animali rari ed esotici del proprio *rancho*, un "Eden" ostentato con fierezza. Il suo atteggiamento, tipico di una élite politica e imprenditoriale che agisce per interesse personale, è camuffato da un linguaggio che si presenta come progressista e filantropico.

Acabando mi gobierno me fui a Tanzania a cazar a una reserva que me gusta mucho. Llevaba años sin ir y lo qué me encontré fue devastador. Un desierto. Las tribus, con hambre, ya no respetaban y se metían a cazar [...] Entonces dije: yo tengo que hacer un santuario y salvar a estas bestias maravillosas... me fui a hablar con los dueños y a comprar animales vivos [...] El Edén mide fácil cien veces más que todo Chapultepec y si unos pelados se meten sin permiso en quince minutos ya tengo el helicóptero encima de ellos. –¿Pero cuánto dinero se necesita? –No es un tema de dinero. (Comensal 2022: 231)

La vicenda del facoltoso imprenditore che si propone di salvare gli animali grazie alle proprie risorse economiche si inserisce all'interno di un più ampio quadro di politiche governative legate all'ecicidio avvenuto nel bosco di Chapultepec. Tra queste, spicca la decisione del governo di Città del Messico di stipulare un accordo con lo Stato cinese per

l'importazione di cuccioli di panda clonati, con l'obiettivo di compensare la perdita di numerosi esemplari dello zoo. Questo evento offre a Karina l'occasione per interrogarsi sulla questione della clonazione – «Karina se pregunta qué clase de parentesco existe entre Xin Xin y sus clones.» (Comensal 2022: 39) – e sulla riproducibilità stessa di ecosistemi senza storia.

Al salir del metro, Karina se encuentra con una multitud de visitantes formados para conocer a las pandas clonadas de Xin Xin. Los videos de sus simpáticas piruetas infantiles y el aura futurista de su concepción in vitro las han convertido en las superestrellas del nuevo zoológico de Chapultepec. (Comensal 2022: 64)

La spettacolarizzazione della ricostruzione di Chapultepec dopo l'incendio si inserisce in un contesto di politiche che acuiscono le disuguaglianze sociali, disattendono una reale tutela ambientale e riflettendo appieno «el espíritu exhibicionista de su tiempo» (Comensal 2022: 225).

Un ulteriore elemento significativo nella costruzione della critica sociale e politica del romanzo risiede nella caratterizzazione dei personaggi e nelle dinamiche relazionali che li legano, le quali contribuiscono a delineare un quadro narrativo complesso e stratificato. Karina, protagonista dell'opera, è una giovane dottoranda in fisica, la cui voce si contraddistingue per l'uso di un linguaggio scientifico rigoroso e per i frequenti riferimenti colti. Le sue riflessioni si traducono spesso in descrizioni minuziose del moto delle particelle quantistiche, delle galassie e dei fenomeni cosmici, oltre che in speculazioni su nuove possibili letture della teoria della gravità. È proprio la gravità a fare da *trait d'union* tra la sua attività accademica e il ruolo di *caregiver* che si trova a ricoprire nei confronti della nonna Rebeca.

¿De qué le sirve a Karina comprender tan bien la gravedad si no la puede domar cuando más lo necesita? El esfuerzo de arrastrar su abuela por el pasillo la ha dejado exhausta y antes de hacer el intento de subirla a la cama toma un descanso mientras la anciana balbucea reclamos incoherentes con la cabeza apoyada contra el costado del colchón. (Comensal 2022: 28)

Questa immagine, come molte altre che ritraggono la relazione tra la nipote e la nonna, offre lo spunto per riflettere su questioni sociali di grande attualità. Una delle più rilevanti riguarda la condizione di abbandono in cui versano molti anziani in contesti urbani, spesso costretti a fare affidamento esclusivamente sul supporto dei familiari, rimanendo al contempo invisibili alle politiche pubbliche.

Un altro legame significativo che emerge nel romanzo è quello tra Silverio e la figlia adolescente Daenerys. Silverio, separato dalla moglie Yadira, ha avuto un ruolo marginale durante l'infanzia della figlia, che inizia realmente a conoscere solo nel corso della sua adolescenza. Silverio ha 33 anni, non ha completato gli studi, ha un passato legato alla droga e un fratello detenuto. Dopo anni impiegato nel servizio di raccolta dei rifiuti, lo stesso lavoro svolto dal padre per tutta la vita, Silverio si licenzia su richiesta di Yadira, preoccupata per la salute della figlia neonata: «no le parecía higiénico para su hija recién nacida.» (Comensal 2022: 27). Trova quindi impiego come vigilante presso il Panteón Dolores. Qui, Silverio si avvicina in modo autodidatta a una memoria storica marginale e dimenticata, recuperando storie e biografie che si intrecciano alla sua esperienza personale e alla precarietà della sua esistenza. Il Panteón, con la sua atmosfera sospesa e i suoi simboli, permette così al personaggio di interrogarsi sul senso della morte, della solitudine e sulla possibilità di ricostruire legami. Il cimitero diventa quindi metafora di un'intera città, dove convivono rovine e nuovi inizi, esclusione sociale e possibilità di riscatto. Anche se da un lato questo nuovo lavoro contribuisce alla rottura definitiva con la moglie, dall'altro Silverio sembra trarne soddisfazione.

A Yadira le pareció que el nuevo empleo de su pareja era más vergonzoso e insalubre que el anterior. Aunque la volubilidad de los horarios era desgastante, el trabajo consistía principalmente en ver la televisión y pasear por un bosque repleto de arte nacional e historia nacionales, por lo cual Silverio manifestaba un gran interés. Además de la Rotonda de las Personal Ilustres— sobre la qué pasó muchas horas leyendo en la Wikipedia—, ahí estaba también el lote del Colegio Militar, de los diputados constituyentes de 1917, de los aviadores de la Segunda Guerra Mundial, de los inmigrantes italianos y alemanes. Aparte del salario y las prestaciones de ley, gozaba de los sobornos y las dotaciones gratuitas de las sustancias recreativas qué se comerciaban al interior del cementerio. (Comensal 2022: 27)

Come emerge da questo passaggio, le origini umili di Silverio e la sua precarietà economica – che talvolta lo spingono ad accettare lavori illegali – si inseriscono in un quadro più ampio che riflette dinamiche sociali fortemente radicate nella realtà messicana. I traffici illeciti che si svolgono nei cimiteri e in altri spazi della città contribuiscono a delineare un contesto urbano segnato da profonde disuguaglianze. Tuttavia, Silverio, pur incarnando la figura dell'antieroe, non viene mai stigmatizzato o condannato dall'autore. Al contrario, è proprio attraverso di lui che si manifesta una spinta utopica, una visione alternativa e comunitaria del futuro, fondata su una rinnovata relazione tra le specie, come approfondirò nel prossimo paragrafo.

Il rapporto tra Silverio e la figlia Daenerys è caratterizzato da un'interazione complessa e spesso conflittuale, ma allo stesso tempo ricca di scambi significativi che spingono Silverio a riflettere su temi come l'ambiente e la condizione animale. A differenza del padre, Daenerys ha avuto accesso a un'istruzione e appartiene a un contesto sociale più agiato; è un'attivista determinata, impegnata nella difesa dell'ambiente e dei diritti degli animali, questioni che spesso la mettono in contrasto con Silverio, il quale mantiene un atteggiamento apparentemente più cinico. Il divario sociale tra i due è evidente in diversi momenti del romanzo, ma l'autore evita di cadere in una narrazione vittimistica, scegliendo invece di esplorare le possibilità di dialogo e di connessione che emergono proprio dallo scambio tra un padre indigente, ma curioso, e una figlia idealista e impegnata, sebbene ancora lontana dalle dure realtà quotidiane affrontate da Silverio. Questa dinamica trova un riscontro anche nello stile narrativo: i diversi registri linguistici presenti nel testo – dal colloquiale al lirico, dallo scientifico al volgare – si alternano e si mescolano, offrendo ai personaggi la possibilità di muoversi liberamente tra i vari livelli espressivi senza mai essere rigidamente confinati in uno solo.

A suggerire visioni alternative, multispecie e intrise di speranza è anche la figura di Tepo, la cui morte avvenuta durante l'incendio del Panteón Dolores non viene adeguatamente indagata dalle forze dell'ordine, ma la cui condizione diventa emblematica nel testo per sottolineare le profonde disuguaglianze economiche e sociali che attraversano Città del Messico. Il nome Tepo deriva dal termine colloquiale e ormai in disuso “teporocho”, che significa “senza tetto” o “vagabondo”: «la palabra “teporocho” estaba, como los animales que le gustaban a Daenerys, en gravísimo peligro de extinción» (Comensal 2022: 300). Tepo, amico di Silverio, trova la morte per asfissia durante l'incendio che devasta il bosco di Chapultepec e il Panteón Dolores.

En ese momento se acordó de su amigo el Tepo, residente clandestino del panteón desde 1985, cuando el amor de su vida pereció en el terremoto de magnitud 8 en la escala Richter del 19 de septiembre. A esas horas de la noche el Tepo ya debía estar noqueado en su domicilio, la suntuosa cripta Limantour. [...] Alojado en su palacio porfiriano, el Tepo vivía sin aprietos gracias a las donaciones que le hacían los miembros de la economía informal del cementerio: vendedores de flores y botanas, refrescos y cigarros, así como los narcomenudistas de cuyas contribuciones dependían los vigilantes para completar su ingreso quincenal. (Comensal 2022: 23)

La rappresentazione di Tepo, sin dalle prime pagine, è caratterizzata da un'ironia che evita qualsiasi forma di vittimismo, pur evidenziandone la condizione di estrema precarietà. Il personaggio è delineato in modo complesso, senza nascondere i lati oscuri e i piccoli traffici illeciti. Attraverso queste descrizioni, il lettore è portato a entrare in empatia con le sue emozioni, le sue paure e la sua vulnerabilità, elementi attraverso i quali l'autore riesce a formulare incisive critiche sociali e, al contempo, ad assaporare scene intrise di lirismo e tenerezza. Un esempio emblematico di questa tensione tra poesia e critica sociale si ritrova nella relazione tra il capitolo *El regreso* – dove viene rievocata una delle attività illecite di Tepo: la raccolta e la vendita di lumache ai ristoranti spagnoli della città – e una delle scene finali, quando Silverio crede di riconoscere l'amico defunto reincarnato proprio in una lumaca.

Los muros interiores de la cripta estaban cubiertos por una red de líneas iridiscentes que Silverio no tardó en reconocer como rastros de caracol [...] Empezó a buscar a los moluscos responsables de aquel espectáculo de luces. Las pertenencias del Tepo seguían intactas, cubiertas por una gruesa capa de polvo: sus colchas y botellas de vidrio, sus revistas pornográficas y las reliquias de su esposa Yolanda. [...] Era lógico que su amigo, después de hacerle a tantos caracoles la mala obra de atraparlos y venderlos a los cocineros del restaurante Covadonga, reencarnara en uno de esos animales viscosos [...] Era difícil qué una cosa tan ligera pudiera producir tanta saliva y cargar con su propio refugio encima. (Comensal 2022: 296–297)

L'immagine di Tepo, che si muove nella cripta come una lumaca, rifugio che per anni ha abitato, lasciando scie di luce iridescenti lungo il suo cammino, evoca una cornice poetica e dolorosa, ma intrisa di speranza. Nei primi capitoli teorici, ho fatto riferimento al lavoro di Didi-Huberman (2010) *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*. Nel suo testo (vedi paragrafo 2.1.2), Didi-Huberman ci invita a riflettere su come, anche nelle situazioni più oscure e disperate, sia possibile generare piccoli bagliori di senso e umanità. La luce anche in questo caso non è accecante, ma fragile e intermittente, simile a quella delle lucciole. Le scie iridescenti lasciate dalle mucose della lumaca sono associate a un personaggio che è un mendicante, un senzatetto, e al tempo stesso un veicolo di luce.

Questa luce diventa simbolo della capacità di immaginare e creare alternative anche in condizioni di crisi o oppressione. Non si tratta di evadere dalla realtà, ma di trovare, nell'ombra e nel buio, la possibilità di far emergere gesti, pensieri e desideri che alimentino una speranza collettiva. In questo senso, le scie di luce in *Este vacío que hierve*, così come nel testo di Didi-Huberman (2010), non rappresentano solo un segno

di resistenza, ma anche di connessione: sono ciò che permette di costruire legami e trasmettere visioni e idee capaci di contrastare la passività e l'indifferenza.

El animal comenzó a desenrollar su tapete pegajoso sobre el escalón de la entrada del mausoleo. Al despedirse de él, Silverio se puso filosófico y se preguntó cómo sería la vida humana si al andar por el mundo cada quien dejaba un rastro luminoso por donde pasaba. Tal vez la gente elegiría mejor a dónde iba. (Comensal 2022: 299)

Questa riflessione sulla scia luminosa lasciata da Tepo e sulla sua reincarnazione in lumaca ci offre spunti ulteriori per esplorare la pulsione utopica presente nel testo.

4.3.3 Dalle braci verso un'esistenza multispecie

Il testo di Comensal, così come le altre narrazioni analizzate in questa tesi, è attraversato da una forte pulsione utopica, che si manifesta nelle pagine della narrazione. In *Este vacío que hierve*, la co-spirazione che si sviluppa assume una dimensione profondamente multispecie, anticipando così il tema principale del prossimo capitolo.

L'incendio di Chapultepec, il dramma familiare di Karina e i misteri che ne scaturiscono, letti da una prospettiva bioecocritica, denunciano la condizione catastrofica del nostro presente, che investe ogni ambito della società. Al tempo stesso, da queste situazioni di crisi emergono possibilità inaspettate e nuove riflessioni onto-epistemologiche.

Il personaggio che in maniera più chiara ed evidente, rispetto agli altri, si fa veicolo di uno slancio utopico verso un futuro alternativo, comunitario e rispettoso dell'ambiente è Daenerys, la giovane figlia di Silverio. È lei a sensibilizzare il padre sulla necessità di ripensare le prospettive future e di lottare per i diritti degli animali e della natura, come dimostra, ad esempio, la spiegazione delle motivazioni che l'hanno portata a scegliere il veganismo.

Danerys procedió a aleccionarlo sobre el sufrimiento de los pollos, las enormes matanzas de millones de animales cando se detectaban virus en las granjas, la contaminación de los esteros en las granjas acuícolas, el hecho de que los delfines y las tortugas morían en las redes atuneras. En cierto momento de su discurso, Daenerys apeló a la autoridad de su maestra como fuente confiable sobre la tortura de las gallinas ponedoras [...] Silverio chasqueó la lengua con desprecio...Daenerys lo miró con una mezcla de lástima y desprecio, como si fuera un caso perdido. Ya no lo rebatió. Sacó su celular y se puso a ver videos de animales en TikTok. (Comensal 2022: 68–69)

Il dialogo intergenerazionale tra padre e figlia svolge un ruolo cruciale, poiché traduce l'impulso utopico in una riflessione concreta, evitando che resti confinato a un'ideologia astratta. Analogamente al confronto tra Aurelio e Laila in *Las puertas del reino* di Héctor Toledano (2005), la tensione tra passato e futuro e il reciproco scambio di prospettive diventano elementi fondamentali per l'elaborazione di una visione orientata alla costruzione di un futuro alternativo. In *Este vacío que hierve*, questo aspetto emerge con particolare evidenza in un passaggio in cui Silverio, in un momento di estrema vulnerabilità, riflette sulla condizione degli animali in gabbia e sul valore dei dialoghi avuti con sua figlia.

Era horrible estar así, despierto y apretujado en una jaula de metal. Su hija tenía razón: nadie – ni siquiera los animales más obtusos y sabrosos – se merecía vivir en un lugar tan estrecho, oscuro y mal ventilado. Ahora comprendía los grotescos escenarios que Daenerys evocaba: las gallinas en sus jaulas ponedoras y los pollos con el pico rebanado bajo el sol constante de los galpones, los puercos hacinados, las vacas obligadas a lactar perpetuamente. (Comensal 2022: 143)

La nuova consapevolezza e la rinnovata connessione che Silverio sviluppa nei confronti della condizione degli animali in gabbia lo conducono a elaborare riflessioni che, pur dialogando con quelle della figlia, in alcuni punti se ne discostano. In particolare, le domande che egli le pone con frequenza rivelano la volontà di tradurre le sue ideologie in una proposta concreta di cambiamento, come emerge dall'interrogativo: «¿Cómo te gustaría que fuera el mundo?» (Comensal 2022: 144). Sebbene la figlia non fornisca una risposta chiara, queste domande permettono a Silverio di sviluppare un pensiero prospettico profondamente poetico e intriso di utopismo.

Lo torturaba la idea de que ese agrio pesimismo fuera a empeorar con la desaparición de su papá. Le habría gustado decir algo más alentador en aquella oportunidad: el mundo siempre ha estado horrible, pero mejoró un chingo cuando tú llegaste –por ejemplo–. Habría querido jurarle que a pesar de las sequías, los diluvios, las extinciones, los saqueos, los drones genocidas, los niños terroristas, la diabetes, los mosquitos, las bacterias, las derrotas de la selección nacional y los embrujos de su exsuegra, a pesar de todos esos males y de la tumba donde estaba enterrado, él no se arrepentía de haberse enamorado de Yadira, romántico desliz del que ella jamás habría nacido, hija de la tormenta y de la calentura, madre de dragones, rompedora de cadenas, protectora del reino animal, Daenerys Gómez. (Comensal 2022: 145)

Silverio affronta le grandi questioni universali intrecciandole con i suoi drammi personali, adottando un tono ironico e una concretezza disarmante. Al tempo stesso, guarda al futuro con speranza, alimentando un utopismo che nasce dal rapporto con sua figlia e dall'alternativa che lei stessa incarna.

Parallelamente, l'idea di un futuro multispecie, in cui uomo, natura e animali si riconciliano, è evocata in molteplici occasioni nel testo. Già dai titoli dei capitoli emerge l'attenzione per il mondo animale, con riferimenti diretti a diverse specie: *La urna de Noé*, *La guerra del emú*, *Bravonia*, *Buitres*, *La jirafa*, *Lémur*, *Ardillas*, *Babosas*, *Camellos*, *El cocodrilo*, *Veneno de serpiente*, *Abeja, sombra, fuego*, *Tiburón*, e molti altri. Questi animali, per le loro caratteristiche e per la loro dimensione mitica e sacrale, instaurano connessioni profonde con i personaggi della narrazione, influenzandoli in modi diversi.

Karina, in particolare, si confronta per tutta la narrazione con la drammatica scomparsa degli animali dello zoo, con la sopravvivenza di alcuni di essi e con la clonazione di altri. Al contempo, si scontra con l'incapacità umana di comprendere la portata della tragedia avvenuta nel bosco di Chapultepec, un aspetto particolarmente evidente nel capitolo *La urna de Noé*, ma anche nelle sezioni ambientate nel nuovo Zoo ricostruito dopo l'incendio, dove ascolta le conversazioni dei visitatori.

Durante le visite di Karina allo Zoo, la narrazione principale viene spesso alternata a racconti che riguardano il mondo animale. Un esempio significativo si trova nel capitolo *La guerra del emú*, in cui la vicenda principale è intervallata da una storia esterna alla diegesi: il conflitto tra i soldati australiani e gli emù avvenuto nel 1918, quando, reduci dalla Grande Guerra, alcuni militari sfogarono la loro aggressività su gruppi di emù che saccheggiavano le loro terre. Collegando questo episodio storico alla narrazione dell'incendio di Chapultepec, in cui un uovo di emù riesce a sopravvivere alle fiamme, il narratore immagina un futuro in cui gli emù riescono a ribellarsi al sopruso.

Este recién nacido por el que murió su padre, salvándolo de la cocción inútil mientras todo el zoológico se llenaba de humo, pánico, vapor caliente, es su lejano superviviente. Es elegido para vengar a los caídos en la masacre. Este polluelo tierno habrá de guiar las tropas de las aves gigantes para desembarcar en las playas de Australia y recuperar sus tierras. Dispararán las piedras que guardan en sus mollejas contra los surfistas y salvavidas. En los estandartes de sus legiones figurarán los rostros de los emús extintos, espíritus de Tasmania y de otras islas donde ya se extinguieron [...] Arrasarán la Ópera de Sídney, los bosques de eucalipto calcinados, los vastos desiertos de paneles fotovoltaicos y los campos de soya transgénica irrigada con agua de mar. Este huérfano será el caudillo. (Comensal 2022: 74–75)

Questa riconquista immaginaria, in cui gli emù si ribellano alle costrizioni della società moderna, assume un forte valore simbolico e si ricollega al futuro alternativo evocato dall'autore lungo tutta la narrazione.

La pulsione utopica che attraversa il testo, come abbiamo visto, è incarnata anche da alcuni personaggi e dal loro rapporto e si traduce nell'idea di una connessione comunitaria e multispecie. Questa prospettiva si configura come alternativa proprio perché si sottrae alle logiche del mercato e alla gentrificazione capitalista, rappresentata dallo zoo, dalla sua ristrutturazione e dalle politiche governative, il cui unico interesse è il profitto derivante dalla spettacolarizzazione degli animali sopravvissuti all'incendio e/o dei loro cloni.

Questa visione alternativa richiama il concetto di prospettivismo elaborato da Viveiros de Castro (1996) e discusso nei capitoli precedenti (vedi paragrafo 2.3.2), nonché l'approccio immanentista delle società amerindiane. Il recupero di tale prospettiva emerge in diversi passaggi della narrazione e permette ai personaggi di sviluppare riflessioni onto-epistemologiche orientate a una visione futura profondamente multispecie.

[Silverio] pensó que era posible que hubiera muerto sin darse cuenta y reencarnado, súbitamente, en el embrión de una bestia futura. Tal vez no era un cadáver humano al interior de un féretro sino el feto de un carnívoro alado en un huevo escamoso [...] Cuando era humano, el huevo de Silverio creció en el vientre de su madre. Así lo hacían mami2feros, tiburones, algunas ranas. Ahora qué era un dragón, Silverio crecía en una madriguera de tierra [...] Al nacer dragón el huevo metálico seguramente encontraría el mundo muy cambiado: la ciudad hundida en el lago de Texcoco, los volcanes activos, los ajolotes gigantes... (Comensal 2022: 94–95)

Questo passaggio, tratto dal capitolo *Reencarnación*, è interamente dedicato a Silverio, che si immagina reincarnato in un drago. Oltre a rafforzare il legame del personaggio con una dimensione animale, questo espediente narrativo consente al narratore di speculare su scenari futuri che ricordano da vicino quelli delineati in *Las puertas del reino* di Toledano, in cui Città del Messico appare trasformata in un paesaggio lacustre.

Parallelamente, il brano introduce una riflessione sulla ciclicità della fine, in cui la morte di Silverio non rappresenta un punto di chiusura definitivo, ma piuttosto una possibilità di rinascita. Su questa stessa linea interpretativa, anche Karina si immagina reincarnata

in un animale, ampliando ulteriormente la prospettiva sulla continuità dell'esistenza oltre la dimensione umana.

De haber sido otra especie ella sería armadillo. Su cuerpo está cubierto por un caparazón articulado que combina ternura con rigidez, grandes orejas con ojos pequeños y una trompa rosada qué hurga la hojarasca para comer insectos. No le interesaban los osos panda porque su ternura es demasiado suave, obvia. A ella no le gusta que la toquen demasiado y el peluche blanquinegro de los pandas es una escandalosa invitación al abrazo. (Comensal 2022: 239)

Anche in questo caso, l'immaginazione di Karina si proietta verso un «ottimismo raro y lacrimógeno» (Comensal 2022: 241), che la riconnette a una prospettiva futura profondamente multispecie.

Il richiamo al prospettivismo teorizzato da Viveiros de Castro (1996) emerge anche in un altro passaggio significativo, incentrato sull'incontro tra un giaguaro fuggito dallo zoo durante l'incendio nel bosco di Chapultepec e Silverio. Questo giaguaro, chiamato Tezcatlipoca, come la divinità azteca a cui è tradizionalmente associato, incarna agli occhi di Silverio la morte, in particolare la sua morte, dato che un giorno, in piena notte, la sua apparizione improvvisa lo conduce a scivolare in una tomba aperta.

Questo viaggio, che è al tempo stesso fisico e simbolico, rappresenta un vero e proprio attraversamento dell'oltretomba, un'esperienza liminale che porta Silverio a riconsiderare la propria esistenza e a immaginare nuovi futuri con un forte slancio utopico: «Cuando Silverio se acercó al animal inconsciente y puso la mano sobre su lomo, sintió una poderosa conexión con él. No le guardaba rencor. Lo había atacado porque ése era su destino, porque la muerte lo había mandado a darle un susto.» (Comensal 2022: 270)

Una profonda connessione tra umano e non umano si manifesta fino agli ultimi capitoli, quando Silverio riconosce nell'iridescenza delle scie lasciate da una lumaca la presenza reincarnata dell'amico senzatetto Tepo, in una scena carica di lirismo e speranza, già analizzata nel paragrafo precedente. A suggellare questa relazione tra umani e altre specie sono proprio le ultime righe del testo, in cui Karina si unisce simbolicamente a un gruppo di pinguini in migrazione: «En un lugar remoto del espacio, el universo empieza todavía. Pasa junto a la tienda de suvenires, llega a la Tierra del Fuego, se sumerge en el mar de los pingüinos y emprende con ellos la migración.» (Comensal 2022: 306).

Questi episodi suggeriscono che il percorso dei personaggi si iscrive in una concezione ciclica dell'esistenza, in cui la fine non rappresenta mai un termine assoluto, ma piuttosto un'apertura verso nuove possibilità di trasformazione. La morte, anziché configurarsi come una soglia invalicabile, diviene un passaggio, un atto di metamorfosi che rinnova il legame con il vivente e alimenta una pulsione vitale capace di superare i confini dell'esperienza umana, proiettandola in una dimensione multispecie e interconnessa.

4.4 Hiriart, Toledano e Comensal: Per nuovi spazi di coabitazione del futuro

Le tre opere analizzate in questo capitolo instaurano un dialogo con lo spazio urbano di Città del Messico, riconsiderandone le caratteristiche fondamentali e mettendone in risalto la specificità storica e sociale. Tale prospettiva non solo esemplifica la condizione dell'America Latina, ma riflette anche, in senso più ampio, la crisi di un sistema mondo sempre più alla deriva. Per iniziare, l'analisi delle tre opere ecodistopiche ha evidenziato come ciascun autore si confronti dialetticamente con il passato, la morte e le rovine, aspetti che caratterizzano profondamente Città del Messico nella sua stratificazione strutturale.

Nel caso di *La destrucción de todas las cosas* di Hugo Hiriart (1992), emerge con chiarezza il riferimento alla Conquista del XVI secolo, ai testi e alle cronache dell'epoca, nonché al rapporto tra vecchi e nuovi invasori e tra oppressori e oppressi. Analogamente, in *Las puertas del reino* di Héctor Toledano (2005), il rimando al passato, in particolare all'epoca coloniale e precoloniale, si concretizza nella rappresentazione di un ritorno di Città del Messico a una condizione lacustre e nell'instaurarsi di un nuovo regime fondato su un'idealizzazione delle culture indigene. In *Este vacío que hierve* di Jorge Comensal (2022), il legame con il passato si esprime attraverso una dimensione di mistero e una riflessione sulla morte e sulla sua rappresentazione funeraria.

Nonostante le differenze tra queste opere, risulta evidente come ogni proiezione di un futuro per Città del Messico non possa prescindere da un confronto con il passato, la morte, le rovine e la ciclicità tra fine e inizio. Questi elementi attraversano tutti e tre i testi e si rivelano fondamentali per l'elaborazione di nuovi spazi di coabitazione alternativi.

Successivamente, l'analisi si è spostata verso una prospettiva bio-ecocritica, con particolare attenzione alla critica che le tre opere rivolgono alla condizione politica e sociale di Città del Messico. Tale critica investe l'ambiente in senso ampio e si articola anche attraverso una riflessione sulle *politiche dello scarto* (Armiero 2021; Heffes 2013), che colpiscono tanto gli esseri umani quanto i non-umani, considerati merce sacrificabile in base al loro valore sociale.

In *La destrucción de todas las cosas*, sono evidenti le critiche all'economia neoliberale e alla spettacolarizzazione su cui si basano le politiche di salvaguardia della città, minacciata dall'invasione extraterrestre. Il vero obiettivo dei governanti non è la protezione della popolazione, bensì la difesa dei privilegi di pochi, in una dinamica che richiama esplicitamente il contesto storico in cui l'opera è stata pubblicata (1992), coincidente con la firma del Trattato di Libero Commercio Nordamericano (NAFTA), evento chiave nella diffusione del neoliberismo in America Latina. In *Las puertas del reino*, la critica alle politiche elitarie ed escludenti si traduce nell'*urdimbre*, un nuovo sistema di controllo sociale mascherato da ideologia filantropica ed ecologista, ma che in realtà perpetua un ordine fortemente divisivo. Una dinamica analoga si ritrova in *Este vacío que hierve*, dove i soggetti marginalizzati vengono resi invisibili e considerati come scarti della società, mentre la presunta ripresa post-catastrofica, sotto l'apparenza di una rinnovata attenzione per i diritti degli animali e per il bosco di Chapultepec, nasconde in realtà una perpetuazione delle logiche di privilegio e di privatizzazione dello spazio pubblico.

Queste prospettive critiche permettono di comprendere cosa si intenda per “ricostruzione di un futuro alternativo” all'interno delle ecodistopie analizzate. L'aggettivo *alternativo* presuppone infatti la coesistenza di due poli contrapposti, rendendo necessario chiarire quale sia il modello dominante a cui tali narrazioni si oppongono, al fine di immaginare futuri realmente diversi.

Infine, nella parte conclusiva di ciascuna delle tre analisi, l'utopismo è stato adottato come metodo ermeneutico per delineare immagini futuri. In *La destrucción de todas las cosas*, Hiriart ridà *agency* agli oppressi attraverso un linguaggio ironico e dissacrante, sovvertendo le narrazioni della vittimizzazione e restituendo ai personaggi uno spazio

storico denso di complessità e stratificazione. In *Este vacío que hierve*, la carica dissacrante dell'ironia si intreccia a una dimensione poetica che rinnova profondamente l'incontro tra umano e non-umano, mantenendo tuttavia un legame ancestrale con la realtà ispano-americana. In *Las puertas del reino*, l'utopismo si manifesta nella relazione autentica tra due personaggi che, attraverso ascolto e dialogo, immaginano una *comunidad del deseo* capace di proiettarsi nel futuro senza rimuovere le contraddizioni del passato. Tutti e tre i testi offrono al lettore suggestioni, tensioni e slanci utopici che si inseriscono in quella che Olúfémi O. Táíwò definisce *politica costruttiva*:

In generale, una politica costruttiva è quella che affronta direttamente il compito di ridistribuire le risorse e il potere sociale, piuttosto che perseguire obiettivi intermedi riscossi solo sul piano simbolico. È un approccio impegnativo. Richiede di nuotare controcorrente, di essere responsabili e reattivi nei confronti delle persone che ancora non si trovano nella stanza, e che si provi a costruire quel tipo di stanze in cui poterci sedere assieme, piuttosto che cercare di farsi strada in modo più garbato nelle stanze che la storia ha già costruito per noi. Impegnativo è il compito di ricostruire il mondo – ed è la politica costruttiva... a raccogliere questa sfida. (O. Táíwò 2024: 98)

Questa prospettiva consente di interpretare le opere di Hiriart, Toledano e Comensal come tentativi di immaginare nuovi spazi di coabitazione che non si limitino a criticare il presente né a offrire alternative illusorie che, sotto la promessa di un cambiamento, finiscono per riprodurre le stesse logiche di esclusione e dominio. Attraverso l'ironia dissacrante, la riappropriazione storica e la costruzione di comunità alternative, questi testi sfuggono alla trappola di soluzioni accomodanti e smascherano la falsità di alcuni progetti progressisti, funzionali al mantenimento dello status quo.

Così facendo, si pongono come narrazioni capaci non solo di denunciare le derive del presente, ma anche di indicare possibilità di trasformazione autentica, radicate in un confronto critico con il passato e in una tensione verso futuri inediti. Lontani dalle facili retoriche della resilienza o della sostenibilità concepita come strumento di controllo, questi testi aprono spiragli per ripensare radicalmente il rapporto tra umano e non-umano, tra potere e resistenza, tra rovina e rigenerazione. Più che semplici racconti di un mondo alla deriva, si configurano come laboratori narrativi di immaginazione politica, in cui la coabitazione del futuro non è un'illusione rassicurante, ma una sfida da costruire nella complessità e nella consapevolezza delle contraddizioni.

Capitolo 5. Convivenze multinaturali: orizzonti di possibilità nell'ecosistema

Nel suo recente libro *Tutti i mondi possibili. Un'avventura nella grande biblioteca dell'evoluzione* (2024), il filosofo ed evoluzionista Telmo Pievani propone una rilettura del processo evolutivo che si discosta dalla narrazione lineare e deterministica a cui siamo abituati. L'evoluzione, secondo Pievani, non è un cammino diretto verso un fine, ma il risultato di una trama complessa fatta di tentativi, errori, deviazioni e casualità. In questa prospettiva, la vita non segue un progetto prestabilito: è piuttosto una continua esplorazione del possibile.

Una delle tesi centrali dell'autore è che la scienza evolutiva smentisce l'idea che l'essere umano sia il fine ultimo dell'evoluzione. La nostra esistenza, lungi dall'essere inevitabile, è invece l'esito di una lunga serie di eventi contingenti e imprevedibili. Non c'è stato nulla di necessario nella nostra comparsa: se la storia della vita si potesse ripetere, potrebbero emergere forme completamente diverse da quelle attuali.

Pensare il futuro in termini di possibilità, e non di destino, significa riconoscere che la realtà in cui viviamo è solo una delle molte versioni che avrebbero potuto (e potrebbero ancora) esistere. Per Pievani, questa apertura al possibile è un antidoto contro la rigidità del pensiero deterministico e un invito a immaginare futuri alternativi. Liberare il futuro da una concezione predestinata permette di pensarlo come uno spazio creativo, in cui la vita può ancora generare nuove forme, relazioni e mondi.

In questo capitolo, mi concentrerò sulle possibilità alternative offerte dal futuro, cercando di immaginare, a partire dalle suggestioni delle tre ecodistopie analizzate, scenari di futuri multispecie ed ecoocreativi. A questo fine, riprenderò alcuni concetti già trattati nel secondo capitolo della tesi, tra cui le teorie di Eduardo Viveiros de Castro, che ha elaborato il concetto di “multiverso relazionale” come parte integrante della sua teoria del prospettivismo amerindiano, concetto che sviluppa soprattutto nel testo *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio* (1996).

Secondo il prospettivismo amerindiano, la differenza tra esseri umani, animali, spiriti e altre entità non riguarda una differenza di essenze o di “culture” che interpretano in modo

diverso un unico mondo naturale, come spesso sostiene il pensiero occidentale. Al contrario, ciascun essere percepisce sé stesso come umano e il mondo circostante attraverso la propria soggettività. L' "umanità" è così una condizione universale soggettiva, mentre il corpo – inteso come un insieme di affetti, abitudini e percezioni – varia e determina l'ambiente esperito (Viveiros de Castro 1996).

Questa visione implica che non esista un unico mondo oggettivo, accessibile da differenti punti di vista, ma una molteplicità di mondi che si costituiscono attraverso le relazioni tra soggetti diversi. Viveiros de Castro (1996) definisce questo assetto come "multiverso relazionale": ogni relazione tra esseri differenti genera un mondo specifico, reale e distinto, e la realtà stessa si configura come un intreccio mutevole e instabile di questi mondi. In altre parole, l'ontologia amerindiana rappresenta una forma di multinaturalismo, in contrasto con il multiculturalismo occidentale, in cui non esistono molteplici culture che interpretano una sola natura, ma molteplici nature che emergono da diverse posizioni.

In questa prospettiva, il multiverso relazionale non è una teoria astratta o esclusivamente epistemologica, ma una modalità per interpretare la realtà: ogni essere vive in un mondo plasmato dalla propria prospettiva relazionale e incarnata, e il rapporto tra esseri diversi è un continuo negoziato tra mondi parzialmente sovrapposti ma ontologicamente distinti. L'universo si configura così come un intreccio di mondi, dove ogni essere è molteplice e relazionale nella sua dimensione più profonda.

La scelta di intitolare questo quinto capitolo "Convivenze multinaturali" deriva dall'applicazione del concetto di multinaturalismo, elaborato da Viveiros de Castro (1996), ai testi analizzati in questa sezione, in cui emergono chiaramente le sfide e le opportunità derivanti dalla convivenza e cooperazione tra molteplici nature umane, non umane e ibride. A questo proposito, come già evidenziato in precedenza, numerosi teorici ed evoluzionisti hanno sottolineato il ruolo cruciale della cooperazione nei processi evolutivi e nella sopravvivenza delle specie, tra cui il filosofo anarchico Pëtr Kropotkin (1914). In questa linea di pensiero si inserisce anche il contributo fondamentale della biologa Lynn Margulis, che ha trasformato radicalmente la biologia evolutiva introducendo una visione centrata sulla cooperazione interspecie come motore del cambiamento evolutivo. In *Symbiosis in Cell Evolution* (1981), Margulis ha formulato la teoria dell'endosimbiosi, secondo cui le cellule eucariotiche derivano dall'integrazione

stabile di organismi distinti, come batteri e archei, attraverso antiche relazioni simbiotiche. Tale prospettiva, approfondita anche in testi più divulgativi come *Microcosmos* (1997, con Dorion Sagan) e *The Symbiotic Planet* (1999), mette in discussione l'idea di un'evoluzione basata unicamente sulla competizione, mostrando invece come la fusione e la collaborazione tra specie abbiano favorito l'emergere di nuove forme di vita. In questa visione, l'evoluzione si configura come un processo profondamente relazionale, in cui la trasformazione della vita è resa possibile dall'intimità e dall'interazione tra organismi differenti. Un'idea analoga è sviluppata anche da Donna Haraway (2016), che attraverso il concetto di simpoiesi evidenzia come organismi e sistemi emergano e si mantengano attraverso relazioni collaborative con altri esseri e con l'ambiente circostante. I processi vitali appaiono così intrinsecamente interconnessi, co-dipendenti e co-creativi. Questi orientamenti teorici si inscrivono nello "spazio del possibile" evocato da Pievani (2024), aprendo alla possibilità di immaginare futuri alternativi a partire dalle suggestioni offerte dai testi.

Le tre narrazioni oggetto di questa analisi verranno esaminate attraverso una prospettiva multinaturalistica, che mette in luce le manifestazioni di diverse nature che, simultaneamente, distruggono e co-creano l'ecosistema. Si indagherà inoltre come questa convivenza tra dimensioni umane ed extraumane possa essere interpretata in chiave utopistica e rivoluzionaria, contribuendo alla costruzione di immaginari alternativi per il futuro. Infine, adotterò, come nelle analisi precedenti, una prospettiva bioecocritica (Heffes, 2013) ed ecoocreativa (Montes, Busso, 2022).

Ricordiamo che Heffes (2013) sostiene che un'analisi critica della produzione letteraria ispano-americana da una prospettiva ecologica non può prescindere da una riflessione sullo sfruttamento delle risorse, sia umane che non umane, che caratterizza questi territori. Da questa esigenza nasce la necessità di sviluppare una nuova episteme critica: la bioecocritica. Questo approccio risulterà fondamentale anche nell'analisi dei tre testi scelti per questo capitolo. Inoltre, attraverso una prospettiva ecoocreativa (Montes, Busso 2022), esploreremo come le tre narrazioni offrano suggestioni su forme di sovversione sociale capaci di ridefinire un altro tipo di società e di comunità, in cui l'ecoocreatività – intesa come la combinazione di ecologia, cooperazione e creatività – emerge come un'utopia del possibile.

Il primo testo analizzato in questo capitolo è *Aún el agua* di Juan Álvarez (2019). Ambientata nel 2232, l'ecodistopia descrive una devastazione bioambientale provocata da un cataclisma tettonico che ha diviso la Terra in due cratoni: il nord e il sud, separati da una nube tossica impenetrabile. La trama segue un gruppo di donne biodisegnate provenienti dalla parte sud del continente americano, le quali intraprendono un viaggio verso il nord, attraversando la barriera tossica, con l'obiettivo di ripristinare il ciclo idrologico nelle regioni settentrionali, dove l'acqua è ormai una risorsa assente. È proprio la connessione tra queste donne, e la loro relazione con l'acqua, che offre lo spunto per riflettere su possibili strategie ecocreative, centrando la cooperazione tra esseri umani e non umani come fondamento della ricostruzione di un futuro post catastrofico.

Il secondo è *El vasto territorio* di Simón López Trujillo (2021). Questo testo ecodistopico mescola realismo sociale, ecologia ed elementi stranianti, esplorando le conseguenze dell'estrattivismo nel sud del Cile. La trama si sviluppa su due linee principali: la vicenda di Pedro Marambio, un operaio forestale che, insieme ai figli Patricio e Catalina, vive sotto l'oppressione dell'industria delle piantagioni di eucalipto, e quella di Giovanna, una micologa che ritorna in Cile per studiare un misterioso fungo che prospera tra le monoculture di eucalipto. Nel mio approccio analitico, evidenzierò come l'estrattivismo e lo sfruttamento della forza lavoro nel testo si manifestino come forme di parassitismo umano: le piantagioni di eucalipto, gestite da grandi aziende forestali, non solo impoveriscono il suolo e distruggono l'ecosistema, ma danneggiano anche la salute e la dignità dei lavoratori, come dimostrato dalla diffusione del fungo *Cryptococcus gattii* tra gli operai. Tuttavia, il testo suggerisce anche la possibilità di relazioni simbiotiche tra esseri umani e ambiente naturale. Il fungo *Cryptococcus gattii*, infatti, pur rappresentando una minaccia, si configura anche come una forma di comunicazione e interconnessione tra le specie. Esplorando queste reti fungine, emerge l'idea che esistano modalità alternative di coesistenza con l'ambiente.

La terza ecodistopia in analisi è *La infancia del mundo* di Michel Nieva (2023). Ambientata nel 2272, la narrazione descrive un mondo profondamente trasformato dal cambiamento climatico e dalla crisi ecologica. La storia si svolge a Victorica, una provincia argentina dove il paesaggio è stato radicalmente modificato dal riscaldamento globale e dal scioglimento dei ghiacci antartici. In questo contesto, nasce il/la bambino/a dengue, un ibrido che possiede caratteristiche sia umane sia di zanzara, e il cui

aspetto mostruoso suscita scherno e paura. Come vedremo, la sua esistenza è il risultato di esperimenti genetici condotti da poteri corporativi, che vedono nella sua mutazione una risorsa sfruttabile nel mercato delle “virofinanze”. La critica dell’autore al potere esercitato dalle grandi corporazioni del nord globale costituirà uno dei punti principali della mia analisi, insieme alla risposta del/la bambino/a dengue, che si fa simbolo di un sud globale capace di liberarsi dal giogo corporativo attraverso una rabbia anarchica profonda e creativa.

In conclusione, tutti e tre i testi analizzati contribuiscono ad aprire uno spazio utopico di immaginazione alternativa, dove la natura si manifesta nella sua duplice capacità di distruzione e rigenerazione. Attraverso una rete complessa di relazioni ecocreative, queste narrazioni propongono visioni in cui la co-creazione umana e non umana diventa una strategia fondamentale per ripensare il futuro. In questo senso, vedremo anche come la rabbia – intesa non come pura forza distruttiva, ma come energia creativa e trasformativa – possa diventare un motore di sovversione e di immaginazione politica, capace di alimentare nuove visioni di comunità e di futuro. Ciascun testo suggerisce nuove possibilità di convivenza, invitando a immaginare altre forme di esistenza collettiva che possano resistere di fronte alle sfide ecologiche e sociali contemporanee.

5.1 *Aún el agua* di Juan Álvarez

5.1.1 L’alleanza degli scarti nell’epoca della scarsità idrica

Aún el agua è un romanzo pubblicato per la prima volta nel 2019 dalla casa editrice Seix Barral. Il suo autore, lo scrittore colombiano Juan Álvarez, è laureato in Scrittura Creativa presso il Dipartimento bilingue della University of Texas a El Paso e ha conseguito un dottorato in Culture Latino-americane e Iberiche alla Columbia University di New York. Nel corso della sua carriera ha ricevuto diversi riconoscimenti, tra cui il Premio Nazionale di Racconto “Ciudad de Bogotá” nel 2005, per la raccolta *Falsas alarmas*, e il Premio di Saggio della *Revista Iberoamericana* nel 2010, grazie a un lavoro incentrato sull’insulto e l’offesa come strumenti politici nella storia colombiana. Nel 2011 ha pubblicato il romanzo *C. M. no récord* ed è stato incluso nella selezione dei “25 segreti meglio custoditi dell’America Latina”, promossa dalla Fiera Internazionale del Libro di Guadalajara. Per l’analisi di *Aún el agua*, mi avvarrò dei contributi critici di Claire Mercier (2022) e José

Luis Fernández Castillo (2024), che offrono spunti rilevanti per comprendere la portata ecopolitica e narrativa dell'opera.

L'approccio interpretativo adottato si articolerà lungo due direttrici principali. Da un lato, attraverso una prospettiva bioecocritica, mi concentrerò sulla rappresentazione della scarsità idrica e della crisi bio-ambientale, una questione di urgente attualità già affrontata nei capitoli precedenti e qui rielaborata. Dall'altro lato, analizzerò le modalità con cui *Aún el agua* elabora una risposta a tale crisi, attraverso la proposta di un immaginario ecocreativo (Montes, Busso 2022) e fondato su pratiche comunitarie alternative alle logiche estrattive e neoliberali dominanti.

Come illustrato nel primo capitolo di questa tesi (vedi sottoparagrafo 1.3.3), la crisi ambientale in America Latina presenta caratteristiche particolarmente preoccupanti. In particolare, la scarsità idrica – sebbene la regione disponga complessivamente di risorse idriche relativamente abbondanti – viene aggravata da pratiche economiche estrattiviste e da modelli agricoli intensivi che compromettono sia l'equità nella distribuzione sia l'accesso all'acqua. Secondo un rapporto elaborato da Glenn Pearce-Oroz (2011) per la Banca Mondiale, oltre 150 milioni di persone nell'area vivono già in condizioni di stress idrico. A ciò si aggiunge il fatto che le risorse idriche vengono sistematicamente indirizzate verso usi industriali, subordinati a logiche di profitto transnazionale, piuttosto che destinate a soddisfare i bisogni fondamentali delle comunità locali.

Un esempio emblematico è rappresentato dalle monoculture agroindustriali, come quelle della soia, della canna da zucchero o dell'avocado, che dominano il paesaggio in paesi come Brasile, Argentina, Perù e Messico. Queste colture non solo consumano enormi quantità di acqua – in alcuni casi oltre 2.000 litri per chilogrammo prodotto – ma contribuiscono anche alla contaminazione delle falde acquifere attraverso pesticidi e fertilizzanti chimici. Il rapporto UNEP (Programma delle Nazioni Unite per l'Ambiente, 2022)²⁴ segnala che l'agricoltura intensiva rappresenta in molte aree il principale fattore di degradazione dei bacini idrografici.

²⁴United Nations Environment Programme. 2022. *Annual Report 2022*. UNEP. Recuperato da <https://www.unep.org/resources/annual-report-2022>.

Allo stesso tempo, l'espansione dell'industria del litio, cruciale per la transizione energetica globale, sta accelerando l'esaurimento delle riserve idriche nelle zone più aride del continente. In particolare, il Triangolo del Litio (Argentina, Bolivia, Cile) concentra il 60% delle riserve mondiali del minerale e utilizza tecniche di estrazione che comportano un prelievo massiccio di acqua dolce in ecosistemi già fragili. Secondo un'inchiesta di Amnesty International (2021)²⁵, per estrarre una sola tonnellata di litio sono necessari fino a 2 milioni di litri d'acqua, incidendo in modo diretto sulle risorse idriche delle comunità indigene locali.

La convergenza di questi processi – agricoltura intensiva ed estrazioni minerarie – con il cambiamento climatico e le infrastrutture carenti, contribuisce a una vera e propria geopolitica dell'acqua, dove l'accesso al bene più vitale è condizionato da interessi economici sovranazionali. In tale quadro, la crisi idrica in America Latina non può essere considerata unicamente come una questione ambientale, ma come un nodo politico, sociale ed etico che riguarda la sovranità territoriale e le forme future della convivenza.

Il rapporto del CEPAL (Commissione Economica per l'America Latina e i Caraibi) del 2023²⁶ sottolinea che tra i principali impatti del cambiamento climatico nella regione figurano siccità prolungate, incendi boschivi e perdita di capacità idrica nei bacini montani, con ripercussioni dirette sull'agricoltura e sulla sicurezza alimentare. In Colombia, ad esempio, solo nel 2023 oltre 45.000 persone sono state direttamente colpite da gravi carenze idriche e incendi, mentre 9,3 milioni di persone risultano esposte a rischio idrico strutturale.

In *Aún el agua*, l'acqua si configura come l'elemento centrale attorno al quale ruota la possibilità stessa di sopravvivenza dell'umanità. Ambientato nell'anno 2232, il romanzo immagina un futuro post-collasso in cui, nonostante i progressi tecnologici abbiano consentito l'abbandono dei combustibili fossili e il controllo artificiale del clima, un'improvvisa catastrofe geologica di proporzioni planetarie ha provocato l'estinzione di

²⁵Amnesty International. 2021. *Powering Change: Principles for Businesses and Investors in the Lithium Extraction Sector*. Recuperato da https://www.amnesty.nl/content/uploads/2021/02/Powering-Change-Principles-FINAL-3-Feb_EN.pdf.

²⁶Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). 2023. *La economía del cambio climático en América Latina y el Caribe: necesidades de financiamiento y herramientas de política para la transición hacia economías con bajas emisiones de carbono y resilientes al cambio climático*. Recuperato da <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/69031>.

gran parte della popolazione mondiale, cancellando interi continenti. Gli unici territori ancora abitabili sono l'Antartide orientale e il continente americano, quest'ultimo diviso in due aree isolate da una nube radioattiva impenetrabile, denominata *cortinatóxica*, che impedisce ogni forma di comunicazione e transito tra le due regioni.

Tres cuartas partes de la masa continental de la Tierra fueron devoradas por la Tierra misma. Una succión desde la mayor de las entrañas. Un pliegue ínfimo y colosal en este conglomerado molecular del cosmos. Las quince placas tectónicas mayores sacudieron y sesgaron sus lindes y tambalearon en el semivacío de magma y gases y reacciones nucleares en cadena, y varias de ellas cayeron al interior de la Tierra a través de los precipicios abiertos por su propia inclinación. Brutal y simple: sumergirse y desaparecer. (Álvarez 2019: 14)

In questo scenario profondamente frammentato, l'acqua diventa una risorsa rara e vitale, particolarmente nel Nord del pianeta, dove la sopravvivenza umana è ridotta a condizioni estreme. La narrazione si apre su questo sfondo di crisi idrica globale, presentando un gruppo di donne geneticamente modificate, chiamate *cuhubaxie*, che hanno sviluppato la capacità di interagire a livello molecolare con l'acqua. Il loro compito non è soltanto quello di resistere all'ambiente ostile, ma di ripristinare il ciclo idrologico terrestre, promuovendo il flusso delle acque dalle regioni meridionali verso le aree settentrionali desertificate: «Ustedes hoy tienen el deber de descifrar y ejecutar la siguiente, una que restaure el ciclo hidrológico y apuntale la vida hacia adelante.» (Álvarez 2019: 17). Queste donne, su cui tornerò nel dettaglio nel prossimo paragrafo, incarnano una nuova forma di soggettività corale, capace di connettersi fisicamente ed emotivamente con l'acqua, intesa non più solo come risorsa ma come entità relazionale e vitale (Mercier 2022).

A partire dalla disgregazione dell'assetto territoriale tradizionale, *Aún el agua* mette in scena un completo superamento dell'idea di nazione: a seguito del cataclisma geologico che ha trasformato radicalmente la geografia planetaria, gli stati-nazione cessano di esistere e lasciano il posto a forme di organizzazione politica fondate su entità sovranazionali e strutture settoriali. In questo contesto post-nazionale, la narrazione si sviluppa all'interno di un mondo in cui la governance è affidata a organi transcontinentali come il "Congresso Corporativo Cosciente" e l'"Alleanza Globale per la Preservazione della Specie", che intervengono direttamente sulle dinamiche climatiche e sociali del pianeta. L'ANI (Algoritmo Narrativo Inorganico), intelligenza artificiale che funge da narratore e archivio della memoria collettiva, informa il lettore sul modo in cui l'umanità,

di fronte alle sfide dell'Antropocene, abbia progressivamente abbandonato le forme politiche tradizionali per adottare modelli cooperativi e tecnologicamente avanzati di gestione planetaria, come il programma "Controllo Climatico per la Produttività delle Regioni Naturali" (CCPRN).

Tuttavia, nonostante la scomparsa esplicita delle nazioni, la geografia del potere e le disuguaglianze che storicamente hanno caratterizzato i rapporti tra Nord e Sud globale non vengono semplicemente cancellate. Al contrario, Álvarez gioca consapevolmente con queste asimmetrie, sovvertendole. Se la narrazione si sviluppa nel *cratón sur* – il frammento meridionale del continente americano – è proprio per attribuire all'America Latina un ruolo centrale e generativo nella ricostruzione post catastrofe (Fernández Castillo 2024). La subordinazione storica delle nazioni latino-americane viene così ribaltata: l'autore immagina un futuro in cui queste regioni, tradizionalmente marginalizzate dal sistema mondo, non solo sopravvivono al collasso, ma diventano protagoniste attive di un progetto utopico e comunitario.

Nella narrazione, i leader corporativi dei territori ipertecnologici del nord avevano pianificato di sfruttare la catastrofe geologica come un'opportunità per risolvere il problema della sovrappopolazione, ricorrendo all'uso mirato di esplosioni nucleari. Tuttavia, l'intensità e l'imprevedibilità dei fenomeni tettonici sfuggono completamente al loro controllo e, contrariamente alle loro aspettative, è proprio il nord a subire in pieno gli effetti devastanti del disastro, aggravati dalle conseguenze del proprio impiego di materiale radioattivo. Quest'ultimo si rivela determinante nella formazione della cosiddetta *cortinatóxica*, la nube tossica che rende impossibili gli spostamenti tra i due cratoni e condanna il cratone settentrionale a una condizione di estrema scarsità idrica.

Questa inversione dei rapporti di forza tradizionali rappresenta una critica implicita all'immaginario apocalittico dominante, in particolare quello statunitense, che spesso mette in scena il declino della propria egemonia come trauma centrale (Fernández Castillo 2024). *Aún el agua*, invece, propone una visione alternativa in cui vediamo un emergere delle soggettività latino-americane: «En *Aún el agua*, es la parte sur de América la que ostenta el poder salvífico frente a un norte sumido en la total debacle.» (Fernández Castillo 2024: 22).

A questo proposito, è significativo osservare come, nella struttura narrativa di *Aún el agua*, siano proprio le masse subalterne a sopravvivere al cataclisma iniziale, ribaltando così le tradizionali gerarchie tra dominatori e dominati. I *colegos kipú*, collaboratori delle donne biomodificate incaricate di ristabilire il ciclo idrico, discendono infatti dalle classi popolari che sono riuscite a salvarsi dal disastro geologico. Contrariamente ai piani delle élite tecnologiche – che avevano predisposto rifugi sofisticati per garantire la propria salvezza – sono proprio questi ultimi a soccombere quasi del tutto (Fernández Castillo 2024). La sopravvivenza è così restituita alle fasce più umili ed emarginate della società, le uniche capaci di adattarsi e ricostruire un futuro possibile nel mondo post catastrofe.

Las colegas kipú descenden de sobrevivientes de un tipo particular: gente que antes del cataclismo cumplía oficios callejeros en los márgenes hipercontaminados de ciudades de altura; personas que desarrollaron en sus pulmones membranas protectoras de bacterias anaerobias facultativas. Mensajeras, recicladores de basura, vendedoras ambulantes. Luego del cataclismo fueron los primeros en lograr salir al aire libre por periodos prolongados. (Álvarez 2019: 13)

In *Aún el agua*, la catastrofe geologica e la scarsità idrica del cratone nord non rappresentano soltanto uno sfondo narrativo, ma il punto in cui si manifesta il fallimento strutturale del progetto neoliberale, fondato sulla fede nella tecnica come strumento di dominio e progresso illimitato. Il disastro segna la fine di una visione lineare della storia, disgregando la fiducia in un'evoluzione guidata dal razionalismo occidentale e dai dettami del capitalismo globale (Fernández Castillo 2024). Nel cratone sud, infatti, la natura non è più concepita come qualcosa di separato dall'uomo, da controllare o sfruttare, ma come una rete di sistemi complessi e indeterminabili che resistono a ogni logica riduzionista.

In questa direzione si colloca anche l'approccio bioecocritico proposto da Gisela Heffes (2013), la quale sottolinea come una lettura ecologica della produzione culturale latino-americana debba necessariamente confrontarsi con le storie di sfruttamento – tanto umano quanto ambientale – che caratterizzano questi territori. Per Heffes, è proprio attraverso tale riflessione che si può costruire uno spazio discorsivo alternativo, un archivio contro-egemonico di valori estetici e politici, capace di contrastare le narrazioni dominanti fondate sulla crescita, l'efficienza e il progresso. Una concezione della natura fondata esclusivamente su queste logiche – competitive e mercificanti – finisce per depoliticizzarla.

A questa critica si affianca quella di Marco Armiero (2021), che definisce la nostra epoca come *Wasteocene*, l'era degli scarti: un tempo segnato dalla produzione sistematica di rifiuti – materiali, ambientali e umani – come esito inevitabile delle logiche estrattiviste del capitalismo globale. Le relazioni di scarto di cui parla Armiero rivelano un meccanismo di esclusione strutturale che trasforma intere popolazioni e porzioni del pianeta in eccedenze sacrificabili.

Aún el agua, in questa prospettiva, si configura come un dispositivo narrativo capace di rendere visibili le interconnessioni profonde tra devastazione ecologica, colonialismo economico e marginalizzazione sociale, offrendo al contempo modelli alternativi di sopravvivenza e convivenza. La catastrofe descritta nel romanzo non colpisce in modo uniforme: a sopravvivere non sono le élite tecnologiche rifugiate nei bunker, ma i soggetti subalterni, precedentemente esclusi dai benefici del progresso. Proprio questi ultimi, considerati eccedenze sacrificabili secondo la logica del *Wasteocene* (Armiero 2021), diventano i protagonisti della rigenerazione ecologica e politica. Il romanzo sovverte così le gerarchie consolidate, immaginando futuri possibili in cui le vite marginalizzate e scartate dal sistema emergono come risorse centrali per la ricostruzione del pianeta.

Questa riconfigurazione dei ruoli e delle funzioni sociali si riflette anche nella figura delle *cuhubaxies* che incarnano un paradigma alternativo di relazione con l'ambiente. Il loro corpo, risultato dell'intreccio indissolubile tra natura e tecnologia rompe con la visione dicotomica che oppone artificiale e naturale, umano e non umano. In questa prospettiva, l'intervento umano non è più interpretato come una forza esterna e distruttiva, ma come una componente inevitabile e interattiva della trasformazione ambientale. Vivere nella natura significa modificarla, entrare in relazione con essa in un processo continuo e reciproco di coevoluzione. Lo afferma chiaramente anche l'algoritmo narrativo (ANI): «Retomo lo fundamental: la historia de las especies en la Tierra ha sido la historia de sus alteraciones de la biósfera. Habitar la Tierra es alterarla.» (Álvarez 2019: 46).

Aún el agua, attraverso una prospettiva cooperativa e post-nazionale, sovverte i presupposti del progetto neoliberale, che pur promuovendo il superamento delle frontiere e la libera circolazione dei capitali, non mette realmente in discussione le strutture statali né le disuguaglianze sistemiche che esse riproducono – come le pratiche estrattiviste e le

loro conseguenze geologiche e sociali. Nel testo, invece, la dissoluzione dei confini tradizionali apre a forme inedite di convivenza e sopravvivenza, basate su relazioni ecocreative che riconoscono il valore delle vite scartate e dei territori saccheggianti del Sud globale.

5.1.2 L'acqua come corpo comune

In un'intervista del 2019²⁷, Juan Álvarez afferma che *Aún el agua* è dedicato a sua madre: un omaggio alla figura femminile che rappresenta anche la forza motrice dell'intera narrazione. L'intera trama si articola attorno a questa presenza, la cui centralità è evidente lungo tutto il racconto. Tutti i personaggi sono infatti femminili o di genere non binario, e l'esperienza del mondo da una prospettiva femminile costituisce il fulcro della storia, in particolare nel suo esito finale. Álvarez sottolinea inoltre come, nelle culture preispaniche, la natura fosse frequentemente rappresentata sotto forma di figura femminile, un'immagine che il romanzo rielabora con forza simbolica.

Il legame corporeo che le protagoniste instaurano con l'acqua, insieme al dialogo con l'eredità culturale preispanica, costituisce un asse interpretativo centrale del romanzo. Questi due elementi sono ampiamente analizzati nei principali studi critici sull'opera, che offrono strumenti preziosi per approfondire l'immaginario costruito da Álvarez. Da tali letture emerge come il testo sprigioni una forza utopica attraverso la rappresentazione di un corpo non solo femminile, ma soprattutto collettivo: un corpo capace di connettere umano e non-umano e di tessere relazioni tra differenti dimensioni temporali.

Claire Mercier (2022) propone un'interpretazione del romanzo da una prospettiva ecofemminista, mettendo in evidenza il ruolo del gruppo di donne biodisegnate, rappresentate come custodi di una natura saccheggiata dall'umanità. Il corpo comune che queste figure costruiscono tra loro, in stretta connessione con la natura e con l'acqua, assume un significato centrale nell'opera non solo sul piano simbolico, ma anche sul piano formale. Il testo, inizialmente criptico e di difficile decifrazione, si sviluppa come un flusso d'acqua: privo di una struttura cronologica rigida o di una narrazione lineare, emerge di colpo, come un fiume, senza preamboli né introduzioni. Gli elementi esplicativi sono affidati all'ANI, un dispositivo di intelligenza artificiale che assume la funzione di

²⁷Vedi intervista rilasciata da Juan Álvarez il 12 settembre 2019: <https://www.facebook.com/watch/?v=679500252550946>.

voce storica della narrazione, mentre il racconto principale è condotto dalle *cuhubaxies*, che adottano quasi esclusivamente la prima persona plurale.

Il dialogo che questo gruppo di donne instaura con l'acqua rivela una connessione profonda e originaria tra soggettività femminili o non binarie e il mondo naturale. Tuttavia, l'aspetto forse più significativo è il modo in cui le protagoniste si relazionano all'acqua come parte di un unico sistema interconnesso. Come sottolinea Mercier (2022), questo corpo comune sovverte la logica estrattivista, poiché non è possibile estrarre qualcosa da un'entità quando non vi è separazione tra le parti: ciò implica una riconfigurazione dell'umano non più come dominatore della natura, ma come sua componente integrata.

La prospettiva di connessione radicale proposta da Mercier (2022) rappresenta un punto di partenza particolarmente stimolante per questa analisi. Sebbene non approfondirò qui l'approccio idrofemminista – per il quale rimando al saggio di Mercier (2022) – concentrerò l'attenzione sulla condizione comunitaria delle donne geneticamente biodisegnate e sulla complessa rete comunicativa che le caratterizza, in cui tecnologia, materia organica e inorganica si intrecciano in un sistema ibrido e profondamente interrelato.

Nuestro circuito de comunicación, para no ir más lejos, asiste la capacidad exponencial de sus cuerpos. La profusión de mi relato a las cortezas de las VH garantiza una emisión y absorción plena de datos e informaciones. Que las VH compartan esa emisión con las TH aporta un cedazo de selección y organización. Que cada pareja haga un procesamiento común del sentido de la emisión construye una capa más de comprensión. Así aseguramos la calidad de mis propios procesos de optimización. Lo esencial es el valor del relato conjunto. (Álvarez 2019: 47)

Questo passaggio evidenzia un primo livello di interazione tra l'avanzata tecnologia dell'ANI e le *cuhubaxies*, un processo comunicativo che sottolinea la costruzione condivisa della conoscenza come strumento per garantire maggiore comprensione e qualità epistemica. Tale modalità si configura come radicalmente alternativa rispetto alle soluzioni coercitive del passato, come sottolinea il testo stesso: «nadie nunca había inventado una experiencia colectiva de conexión y gestión de la existencia tan opuesta a la epidemia padecida por sus antepasadas en territorios distintos.» (Álvarez 2019: 47).

Questa esperienza di comunicazione collettiva rispecchia la struttura interconnessa delle molecole dell'acqua: non vi è alcuna cesura tra le diverse forme di aggregazione che costituiscono l'ecosistema di *Aún el agua*. La conoscenza circola tra le varie entità attraverso una connessione profonda e una pratica condivisa, in cui dimensione corporea e dimensione concettuale si pongono sullo stesso piano, come aspetti inseparabili e complementari necessari per accedere a specifici gradi di esplorazione e comprensione.

El conocimiento que teníamos de este comportamiento social del agua había crecido gracias a miles de experimentos corporativos. Empezábamos a conocer los pormenores de su ordenamiento. La cultura humana había superado la idea de la molécula simple y los tres estados básicos. En la mayoría de territorios se hablaba ya de siete, y parte de los mercados empezaba a asumir la idea de la cuarta fase del agua como fuente alternativa de energía. Si esto no lo había expuesto antes con detalle es porque mi código operativo asume que ustedes, como cuhubaxies, todo lo saben respecto al agua. O mejor: todo lo experimentan, la experimentan a ella, más allá del rango del saber. (Álvarez 2019: 48)

Il comportamento sociale dell'acqua e la sua complessa relazione molecolare è il punto chiave dell'intera narrazione. Álvarez descrive l'acqua come una sostanza eccezionale, capace di comportamenti fisici e molecolari anomali: si espande sotto i quattro gradi, è particolarmente scivolosa da solida, ma soprattutto, possiede una "memoria": conserva strutture vibrazionali anche quando la materia che le ha generate è scomparsa. Questa proprietà viene presentata nel testo come fondamento di una nuova forma di comunicazione, resa possibile dall'acqua modulare: una sostanza prodigiosa, capace di ascoltare e rispondere, che rappresenta l'elemento chiave per la restaurazione del ciclo idrologico. Come si legge nel testo: «el agua modular nuestra, el agua que se deja hablar porque escucha cuando se la medita, síansucaxie qasquamuê.» (Álvarez 2019: 54).

L'acqua modulare nel testo può essere interpretata come una forma di materia capace di adattarsi, trasformarsi e conservare tracce del proprio passato, funzionando al tempo stesso come mezzo di comunicazione e memoria. Il termine "modulare" richiama l'idea di qualcosa che può essere riorganizzato, ricomposto o modificato in base a necessità e contesti diversi, mantenendo però una struttura coerente. In questo senso, l'acqua – con le sue proprietà fisiche eccezionali e la capacità di conservare «fractales vibracionales.» (Álvarez 2019: 49) – diventa il simbolo di un sapere dinamico e non lineare, capace di costruire connessioni tra elementi apparentemente distanti nel tempo e nello spazio. Modulare, in questo senso, è dunque ciò che, come l'acqua, si adatta senza perdere memoria, che connette senza dominare, che comunica senza fissarsi in un'unica forma.

Después de restaurar el ciclo hidrológico, ustedes serán los primeros seres vivos en cruzar, y según la manera como lo consigan, si lo consiguen, y tendrán que hacerlo, fundarán una cultura. Aquella del ciclo hidrológico restaurado: una sola agua modular al amparo del mundo. Duden, pero entréguese por completo al *ethos* de la empatía de las especies y su vínculo con la Tierra. Lo hemos medido y comprendido. Ustedes han construido esa comprensión. Ustedes son esa comprensión. (Álvarez 2019: 33)

In questa citazione, l'acqua modulare è presentata come un elemento centrale di trasformazione ecopolitica e culturale, in grado non solo di ripristinare il ciclo idrologico, ma anche di ricostruire una connessione tra due territori precedentemente separati: il cratone nord e il cratone sud. In altre parole, l'acqua modulare rappresenta una forma di coscienza ecologica che il sud trasmette al nord, con l'obiettivo di ristabilire un equilibrio perduto. In questo senso, essa si configura come un ponte tra il Nord e il Sud globale, tra chi ha reciso il legame con la Terra e chi, invece, continua a custodirlo come sapere vivente. La restaurazione del ciclo idrologico non è soltanto una questione ambientale, ma diventa l'occasione per fondare una nuova cultura. In questo processo, l'acqua modulare si configura come il fulcro di un'episteme alternativa, un sapere incarnato e condiviso, in cui gli esseri viventi diventano al tempo stesso veicolo e risultato della comprensione profonda del legame tra specie e pianeta.

Il comando a *dudar, pero entregarse* all'*ethos de la empatía de las especies* sottolinea che questo passaggio implica un atto radicale di fiducia e apertura verso un modo di esistere e conoscere basato sulla reciprocità interspecifica e sul rispetto per la Terra. La conoscenza non è qui trasmessa in forma verticale, ma emerge da una relazione simpoietica, costruita nel sud e destinata a trasformare anche il nord. In questo senso, il Sud globale si propone come detentore di una memoria ecologica da condividere: la comprensione che consente di *hablar con el agua* e di rifondare il mondo su basi di coesistenza piuttosto che di dominio.

Este experimento, que aquí empieza a tener lugar, será la transmisión de la cultura del agua modular nuestra, *síansucaxie qasquamuê*. Ustedes están en capacidad de recalar en el estado necesario para seguirnos en el experimento y alcanzar la transmisión. Todos los vertebrados sobrevivientes, cuyos sistemas nerviosos fueron quebrados por el cataclismo, pueden encontrar, en ese quiebre propio, el principio de modulación de sus frecuencias eléctricas cerebrales. No busquen en el dolor o en el destrozo; escudriñen allí donde su cerebro consumido es también las neuronas espejo de sus compañeras ancianas. Cualquier individuo puede alcanzar, eventualmente, el compás oscilante que conduce a la desaceleración precisa, pero siempre será más fácil hacerlo en conjunto, como raíces de un bosque en sequía. (Álvarez 2019: 84–85)

In questo passaggio, Álvarez raffigura l'acqua modulare come una tecnologia sensibile che permette la trasmissione di una cultura fondata sull'interconnessione profonda tra esseri viventi. Il trauma lasciato dal cataclisma agisce come soglia percettiva: è proprio nel punto di rottura, nei corpi danneggiati, che si apre la possibilità di una ricalibratura delle frequenze neuronali, necessaria per accedere a una nuova forma di comunicazione e comprensione. Questo processo non è individuale, ma si sviluppa attraverso un'intelligenza distribuita e cooperativa, paragonata a un sistema radicale simile a quello di un bosco in siccità. La cultura dell'acqua modulare si costruisce dunque come un sapere incarnato e condiviso che si trasmette attraverso l'esperienza, l'ascolto e la risonanza con l'ambiente.

Questi concetti richiamano direttamente il contesto culturale latino-americano, in particolare le tradizioni indigene e i loro specifici modi di abitare e conoscere il mondo. Come discusso nel secondo capitolo di questa tesi (vedi sottoparagrafo 2.3.1), le società immanentiste concepivano l'umano come parte integrante di un'ampia rete del vivente, rifiutando la separazione tra dimensione spirituale e materiale, considerate invece elementi inscindibili di una stessa realtà (Sahlins 2023). Anche Viveiros de Castro (2013) sottolinea l'importanza di questo approccio, evidenziando come la struttura sociale delle comunità indigene sia fondata sull'integrazione in reti collettive e familiari.

I numerosi riferimenti al mondo amerindiano presenti in *Aún el agua* attivano un processo di transculturazione inversa (Fernández Castillo 2024), in cui la crisi del Nord globale apre la possibilità di un ritorno a cosmovisioni indigene. Queste ultime propongono un modello sociale basato su relazioni simpoietiche e interdipendenti, ponendosi come alternativa radicale ai presupposti competitivi e individualistici del capitalismo contemporaneo. Tali riferimenti non svolgono una funzione decorativa o esotizzante, ma sono parte integrante di una mimesi ecologica²⁸ che mira a restituire la complessità di un legame profondo tra corpo, linguaggio e territorio.

²⁸ Il concetto di mimesi ecologica o ecomimesi, sviluppato da Timothy Morton, autore già citato in questa tesi, viene descritto come segue: «Ecomimesis involves a poetics of ambience. Ambience denotes a sense of a circumambient, or surrounding, world. It suggests something material and physical, though somewhat intangible, as if space itself had a material aspect.» (Morton 2007: 116). Questa definizione risulta particolarmente pertinente nell'analisi del testo in questione, poiché mette in relazione la conoscenza con la sua sperimentazione materiale, accanto alla sua condivisione e rielaborazione mentale, in un continuo scambio tra il naturale e l'umano, al punto da annullare i confini che solitamente li separano.

Un esempio sono i termini ispirati alla lingua *muisca*²⁹ – ormai estinta – per costruire il linguaggio rituale delle protagoniste, impiegato nei momenti di connessione mentale con l’acqua (Fernández Castillo 2024). Un altro esempio è la concezione stessa dell’acqua come entità vivente e agente. L’intera narrazione è attraversata da un pensiero animato che attribuisce all’acqua un ruolo fondamentale nella costituzione della vita, in sintonia con le visioni cosmologiche di diversi popoli originari della regione andina e della Sierra Nevada de Santa Marta, in Colombia. In particolare, l’idea che l’acqua sia un principio generativo e relazionale, a cui l’umanità deve la propria esistenza, trova corrispondenza, ad esempio, nella visione misak-guambiana, secondo cui gli esseri umani sono “figli dell’acqua” e la riconoscono come fondamento di ogni forma dell’essere (Fernández Castillo 2024).

Queste connessioni, che intrecciano l’immaginazione del futuro con un passato traumatico – un elemento ricorrente in molti altri testi trattati in questa tesi – interrompono la linearità escatologica giudaico-cristiana, sfidando l’ordine teleologico e la storicità convenzionale. In diversi passaggi di *Aún el agua*, si fa riferimento a pratiche e rituali del passato, presentati in una prospettiva temporale che contrasta con una visione unicamente centrata sul progresso.

Esemplificativo di questa rottura narrativa è il sacrificio rituale che si svolge in un momento cruciale della trama: quando le *cuhubaxies* riescono finalmente a stabilire un contatto con gli abitanti isolati del cratone nord, vengono accolte da un gruppo di donne anziane che, dopo anni di isolamento in un paesaggio arido e ostile, compiono un gesto estremo. Convinse che il sapere legato all’acqua modulare, custodito dalle donne biomodificate, possa essere trasmesso solo a condizione di un’offerta, decidono di compiere un sacrificio umano (Fernández Castillo 2024). Questo atto interrompe la narrazione del progresso lineare, introducendo nella storia degli elementi di discontinuità che sfidano la logica evolutiva del tempo e rendono visibile la coesistenza di diversi orizzonti storici in un presente frammentato e stratificato.

²⁹La lingua chibcha, conosciuta anche come muisca o mosca, è ufficialmente una lingua estinta della famiglia linguistica delle lingue chibcha della Colombia, parlata dalla gente Muisca. Vedi: <https://www.ethnologue.com/language/chb/>.

La anciana H se pone de pie. Camina hasta su compañera de la daga, ahora sentada en el piso. Se arrodilla detrás de ella y la consuela susurrándole en un tono cercano al tono en el que solloza. Luego recoge la daga del piso, la planta delante de las dos y en un balancearla sin esfuerzo la atraviesa por la panza. (Álvarez 2019: 81)

La rottura con una concezione lineare della storia si manifesta anche nel progressivo distacco delle *cuhubaxies* dall'ANI, il dispositivo che fornisce loro le principali informazioni storiche. Con il tempo, questo strumento viene depotenziato: le protagoniste scelgono di non affidarsi più esclusivamente a una narrazione storica trasmessa meccanicamente, privilegiando invece una forma di conoscenza esperienziale e condivisa all'interno della comunità. Questo processo di disattivazione simbolica dell'ANI coincide con una trasformazione narrativa della macchina stessa, che si allontana progressivamente dalla riproduzione cronologica e razionale degli eventi per assumere una funzione più riflessiva, orientata a interrogativi di natura ontologica.

Quiero deformarme. Acelerar un shock de estos, estrellarlo e incendiarme.
Quiero inventar la eutanasia de la máquina. Poder preguntarme quién soy, quiénes son ellas, hartarme pronto de preguntas que nunca me fueron permitidas, reírme a carcajadas y borrarne.
Quiero desmembrarme. (Álvarez 2019: 92)

In questo passaggio, le riflessioni dell'ANI – pur essendo generate da un'intelligenza artificiale – danno vita a una coscienza sorprendentemente umana, producendo una scrittura che si configura come una vera e propria forma poetica. Il desiderio di connessione che emerge non si limita alla trasmissione di dati o informazioni puntuali, ma si disloca al di fuori delle logiche produttiviste del capitalismo, aprendosi a forme di relazione trasformativa, non lineari e non utilitaristiche.

La tensione verso la discontinuità e la riflessione introspettiva – apparentemente opposte all'idea di continuità o linearità – si configura nel testo non come forma di separazione, ma come strategia di apertura a relazioni imprevedibili e trasformative. In *Aún el agua*, la discontinuità diventa un modo per destabilizzare le logiche della narrazione lineare e funzionale, tipiche dell'ordine capitalistico e tecnocratico, e per lasciare spazio a forme di conoscenza e di relazione non gerarchiche, porose, capaci di accogliere l'imprevisto. La riflessione introspettiva, a sua volta, non è concepita come esercizio astratto o distaccato, ma come pratica situata e incarnata, che permette la connessione tra soggettività diverse. In questo senso, la frattura non separa: al contrario, crea le condizioni

per una rinegoziazione dei legami, per un'interconnessione fondata sull'ascolto e sulla reciprocità.

Questa tensione si riflette anche nella struttura formale del testo, che fin dall'inizio si presenta come composita e dinamica, articolandosi attraverso l'alternanza di due registri distinti: da un lato, la voce delle *cuhubaxies*, in una narrazione al presente, centrata sull'esperienza vissuta; dall'altro, la voce dell'ANI, inizialmente caratterizzata da un tono descrittivo e da un uso predominante del passato. Sebbene in questa fase iniziale le due istanze narrative siano ancora materialmente connesse, si configura fin da subito una marcata differenza tra i rispettivi piani discorsivi. Le *cuhubaxies* impiegano prevalentemente verbi al presente o all'infinito, costruendo uno spazio narrativo aperto e non lineare, spesso declinato in prima persona singolare o plurale, che contribuisce alla sospensione della temporalità e all'emersione di una prospettiva collettiva e situata. Al contrario, l'ANI si limita a una ricostruzione sequenziale di eventi passati, descrivendo il proprio ruolo e non il proprio "essere" all'interno dell'economia sociale. Il registro impiegato è didattico, impersonale, orientato alla spiegazione piuttosto che alla partecipazione affettiva o relazionale.

Nel corso della narrazione, tuttavia, si verifica una doppia trasformazione: da un lato, le *cuhubaxies* si aprono sempre più a una dimensione diaristica, riducendo gli inserti descrittivi a favore dell'azione e del dialogo; dall'altro, la voce dell'ANI attraversa un'evoluzione formale profonda. Nonostante la crescente separazione materiale tra le due entità, la distanza stilistica tra i loro discorsi tende a ridursi. I capitoli dell'ANI si allontanano progressivamente dal tono oggettivo e didascalico, per avvicinarsi a un registro personale, riflessivo e intimo. In questo processo, la voce dell'intelligenza artificiale abbandona la sua funzione puramente esplicativa per assumere una postura dialogica e affettiva, segnando un riassetto significativo nella distribuzione dei ruoli narrativi e delle modalità conoscitive che il testo mette in scena.

Le frasi dell'ANI si allungano, perdono rigidità e assumono una qualità quasi colloquiale, lasciando emergere emozioni e incertezze. Il linguaggio si apre all'imprevisto e si contamina con un tono quotidiano ed espressivo, come testimonia il passaggio: «¿Qué?! No, un momento, están confundiendo periodos... ¿Armas de energía nuclear?! ¡De ningún modo! [...] ¿Qué...?! Carajo.» (Álvarez 2019: 49–50). Questo cambiamento

segna un progressivo abbandono della funzione meramente informativa a favore di una ricerca di senso più complessa, in cui l'ANI si confronta con la possibile discontinuità, ineffabilità e talvolta inaccessibilità del reale. Tale tensione si traduce anche sul piano grafico e tipografico, attraverso l'emergere nelle ultime righe dedicate all'ANI di un breve componimento poetico che scandisce i momenti di maggiore intensità emotiva e percettiva.

Gritos de dolor de ablaciones genitales.
El rechinar de mandíbulas en terror íntimo.
Crujidos de programas de esterilización forzada.
El clamor de epidemias de violencia doméstica.
Suenan la voz alta de la orden.
Son las fibras de los hombres.
~ tzsss~
Quiero poder preguntarme a qué género pertenece mi voz.
Dejar de cancelarme.
Travestirme. (Álvarez 2019: 93)

La progressiva distanza materiale tra le *cuhubaxies* e l'ANI non rappresenta un ostacolo alla relazione, ma diventa, al contrario, la condizione per l'emergere di una forma di ascolto profondo, capace di accogliere le differenze e di sintonizzarsi su un linguaggio comune.

Per riassumere, attraverso la valorizzazione di un sapere collettivo, situato e incarnato, Álvarez propone un'epistemologia fondata sull'ascolto e sulla valorizzazione delle emozioni come strumenti fondamentali per attivare legami autentici. In questo senso, *Aún el agua* si inserisce in una prospettiva onto/epistemologica che riconosce l'interdipendenza tra le forme del vivente (siano esse organiche o inorganiche) e le modalità del conoscere, in consonanza con molte cosmologie amerindiane.

Nel mondo narrativo del romanzo, l'umano non è mai isolato: è costantemente intrecciato all'acqua, alla terra e agli altri esseri. Ogni corpo è parte di una rete di relazioni, ogni gesto porta con sé una memoria, ogni atto di conoscenza implica una trasformazione. Una visione che, come abbiamo visto, si riflette anche nella struttura formale del testo: la sospensione della linearità temporale, il progressivo avvicinamento delle voci narrative e la coesistenza di registri linguistici diversi contribuiscono a costruire una narrazione che rifiuta l'ideologia del progresso, dell'utilitarismo e della produttività. Il romanzo non

propone una teleologia dello sviluppo, ma apre la possibilità di immaginare futuri capaci di accogliere le fratture, rielaborare le ferite del passato e valorizzare la discontinuità come spazio generativo. In tal modo, *Aún el agua* si configura come un racconto speculativo che rende pensabile una possibilità altra: quella di una riconfigurazione delle relazioni, fondata sulla cura, sull'ascolto e sull'interdipendenza.

5.2 *El vasto territorio* di Simón López Trujillo

5.2.1 Parassitismo umano: estrattivismo e forza lavoro nel Capitalocene

El vasto territorio, dello scrittore cileno Simón López Trujillo, è la sua prima opera narrativa, pubblicata per la prima volta nel 2021 da Alfaguara e riproposta nel 2023 dalla casa editrice Caja Negra. Prima di questo esordio, l'autore aveva già preso parte a vari progetti editoriali, tra cui il libro-oggetto *Intemperie* (2017) e la plaquette *Maestranza* (2018). Nel 2018, Trujillo ottenne il Premio Roberto Bolaño nella categoria romanzo, mentre nel 2022 *El vasto territorio* gli valse il Premio Municipale di Letteratura di Santiago. Nonostante la sua rilevanza, l'opera non ha ancora generato una robusta letteratura critica, sebbene siano disponibili importanti contributi, come la tesi di Víctor González Astudillo (2023) e la recente pubblicazione di Claire Mercier (2025), che offrono due prospettive significative sul testo.

L'analisi dell'opera si articola attorno a due direttrici principali. La prima indaga la rappresentazione della violenza estrattivista e delle sue conseguenze a livello economico, ecologico e sociale. Il testo problematizza il concetto di territorio, mostrandone l'uso strumentale all'interno di un sistema che lo riduce a risorsa da sfruttare e mercificare come in una relazione parassitaria. Il modello forestale cileno costituisce un caso emblematico di questa logica estrattiva: basato su piantagioni intensive di eucalipto e pino, esso si è sviluppato su larga scala a partire dall'introduzione, all'inizio del Novecento, dell'eucalipto – una specie non autoctona originaria dell'Australia – per le sue elevate rese economiche. Durante la dittatura militare, lo Stato cileno promosse attivamente l'espansione di questo modello attraverso enti come la CONAF (Corporación Nacional Forestal), favorendo con decreti e sovvenzioni imprese come CMPC e Arauco. Le conseguenze di questa politica, tuttora visibili, includono gravi danni ambientali, la progressiva perdita di biodiversità e l'impoverimento strutturale delle comunità locali,

molte delle quali vivono oggi in territori degradati e privati di valore ecologico e sociale, trasformati in vere e proprie “zone di sacrificio”³⁰.

Il secondo asse analitico si concentra su una visione alternativa del territorio, che nel testo si manifesta come una vitalità sotterranea e reticolare, capace di emergere anche in mezzo alle rovine. López Trujillo apre lo spazio immaginativo per suggerire una relazione di tipo simbiotico, fondata su un legame più sostenibile e profondo tra esseri umani e ambiente. Questa dimensione utopica invita l’essere umano a scavare nelle proprie origini e a riconnettersi con la materialità della terra, suggerendo la possibilità di ricostruire un legame autentico e rigenerativo con l’ambiente.

La portata politica dell’opera è evidente già nella dedica, con l’omaggio a Rodrigo Cisterna, assassinato nel 2007 durante una protesta operaria contro le condizioni lavorative nella Piantagione di Cellulosa di Horcones. Tale riferimento evidenzia come, in Cile, il progresso promesso dallo sfruttamento intensivo del territorio si traduca in degrado ambientale e in condizioni di vita disastrose per le popolazioni locali, le quali spesso sono costrette a migrare a causa della perdita dei loro spazi produttivi e culturali.

Attraverso una narrazione che integra un linguaggio tecnico-scientifico con una dimensione quasi poetica, *El vasto territorio* offre strumenti immaginativi per comprendere e criticare l’estrattivismo e il modello forestale vigente. L’opera, infatti, si pone come una denuncia contro un progresso che, sotto la maschera dello sviluppo, conduce a povertà, degrado ecologico e disuguaglianze sociali.

L’articolazione narrativa dell’opera riflette e amplifica le tematiche affrontate, attraverso una struttura complessa e stratificata che intreccia più livelli e prospettive. A livello strutturale, il romanzo si suddivide in due sezioni principali – *El sueño de los niños eucalipto* e *Pedro el Vasto* – mentre a livello narrativo si distingue per una costruzione fortemente polifonica e frammentata.

³⁰Suggerisco visione del documentario *Plantar Pobreza, el negocio forestal en Chile del 2014*: <https://www.youtube.com/watch?v=A42dHCxuJ1w>.

Da un lato, la voce narrante segue le vicende di Pedro Marambio, lavoratore nell'industria forestale, e dei suoi due figli, Patricio e Catalina. La loro storia rappresenta la condizione di molte famiglie impoverite dall'espansione del modello forestale, responsabile dell'espropriazione di vasti territori destinati alle monoculture. Dall'altro lato, si intreccia la narrazione di Giovanna, una dottoranda in micologia residente a Manchester, richiamata in Cile per studiare un fungo patogeno dal comportamento anomalo.

Pur appartenendo a contesti socioeconomici differenti, le storie di Pedro e Giovanna non si pongono in contrapposizione assoluta, ma rivelano punti di contatto e sovrapposizione. Il linguaggio tecnico-scientifico che caratterizza le sezioni dedicate a Giovanna si contrappone apparentemente al tono più colloquiale riservato alla narrazione della famiglia Marambio; tuttavia, nel complesso dell'opera, questi registri si integrano, restituendo un racconto coerente e complesso che intreccia dimensione sociale e sapere scientifico.

Accanto a queste due linee principali, il romanzo include altre voci di natura più poetica e simbolica. Fin dall'inizio compare una voce in corsivo, che riemerge in diversi momenti e che fin dall'inizio si presenta come corale, terrena, materica e allo stesso tempo onirica e universale. In seguito, si rivelerà essere la voce di Pedro stesso, che si trova in stato comatoso a causa della simbiosi con il fungo *Cryptococcus gattii*.

Una terza voce, anch'essa liminale e radicata, emerge attraverso le note a piè di pagina, che, collocate al di sotto del testo principale, evocano simbolicamente l'idea di un eco dal sottosuolo. In questo modo, l'autore utilizza la posizione inferiore delle note per sottolineare la provenienza sotterranea di questa voce. Oltre a offrire chiarimenti narrativi e informazioni supplementari, questa voce adotta talvolta un tono ironico e poetico, instaurando un dialogo sotterraneo con il testo principale. Progressivamente, le sue apparizioni si intensificano, fino a delineare quasi una narrazione parallela, un controcanto che emerge dal profondo e che suggerisce un esito alternativo e potenzialmente liberatorio.

Mi concentrerò ora sulle prime due linee narrative: da un lato, quella che segue la storia della famiglia di Pedro Marambio; dall'altro, quella dedicata alla micologa Giovanna. Attraverso i ricordi di Pedro e la descrizione della quotidianità vissuta insieme ai suoi

figli, il lettore viene introdotto alla condizione di estrema precarietà in cui la famiglia si trova, causata dall'impatto devastante delle monoculture di eucalipto. Parallelamente, viene presentata la figura di Giovanna, impegnata nella sua attività di ricerca scientifica nel campo della micologia.

In entrambe le narrazioni è particolarmente significativo osservare il rapporto iniziale che i personaggi instaurano con la natura e con il territorio, e come tale relazione evolva nel corso del racconto, assumendo traiettorie impreviste. Già nel primo capitolo, dedicato alla vita di Pedro e dei suoi figli, emerge un primo livello di interazione tra gli esseri umani e gli elementi naturali, come le foglie di eucalipto, l'acqua o la presenza degli operai alle prese con gli alberi della piantagione. In questa fase, tali elementi vengono introdotti principalmente per evidenziarne la funzione strumentale: gli alberi abbattuti dai lavoratori della compagnia – dove anche Pedro è impiegato – per soddisfare le esigenze produttive dell'industria, oppure le foglie di eucalipto utilizzate in infusione per lenire la tosse persistente dello stesso Pedro.

De camino al almacén, jugueteaba en su bolsillo con un collar de frutos de eucalipto que había fabricado hace poco. Esos pequeños conos cubiertos por un musgo verde eran como gemas brillantes, esmeraldas secretas que atesoraba entre sus dedos. Antes, se las solía regalar al Pato para su colección, pero ahora él estaba grande y le confeccionaba gargantillas a la Catita. Bajo el frío de la noche, su respiración era intercalada por una tos pesada y profunda, como de perro. Pedro, cansado y cabizbajo, con una bolsa de pan colgando entre los dedos, caminaba con el puño pegado a la boca. Al abrir la puerta, Catalina lo recibió abalanzada a brazos suyos, a montón de besos. Pedro fue hasta la cocina, sacó una olla, la llenó de agua y de unas hojas secas y alargadas que extrajo de un frasco de la alacena superior. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

Le stesse foglie di eucalipto vengono consumate anche da Giovanna (Mercier 2025), che nel corso della narrazione manifesta una relazione con la natura prevalentemente mediata da un approccio antropico. In quanto scienziata, Giovanna si rapporta ai funghi oggetto dei suoi studi attraverso un linguaggio tecnico e analitico.

Un primo segnale di trasformazione nel rapporto con la natura è offerto da Pedro, il quale osserva i tronchi degli alberi abbattuti immaginando misteri celati al loro interno, o inala i vapori dell'eucalipto che rievocano ricordi legati alla moglie Maria, la cui morte – come si scoprirà in seguito – è legata all'inquinamento ambientale che affligge l'intera regione.

Un destino analogo colpisce anche il padre di Pedro che, dopo aver assistito all'esproprio delle sue terre, precipita nell'alcolismo come forma di fuga e di resa.

Cuando niño, Pedro vivía con su perro Chicho y su padre, en una casa en mitad de un bosque, con todo lo que podía necesitar un campesino [...] Una noche de septiembre llegó un camión repleto de milicos, golpearon la puerta y sacaron al viejo afuera. Tenía que irse, le dijeron. Ese fundo ahora era de su propiedad. ¡Pero si esta tierra yo la compré a la cooperativa, oiga! ¡Esta casa es mía! Entonces el soldado, un cabro joven de nariz horrenda, lo empujó contra la pared. Pedro salió a oponerles su cuerpo adolescente. Le quitaron al perrito. Lo chantaron contra el muro y dispararon. Después de perder el sitio en Curanilahue, el papá de Pedro se fue hundiendo. Partió al norte y encontró trabajo como jardinero. Tenía su casita en un sitio chico, arrendado. En ese suelo de tierra se sentaba a tomar. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

L'usurpazione, la morte, la disperazione e il sonno – quest'ultimo inteso come metafora dell'alienazione – costituiscono i temi centrali che attraversano la prima parte del testo. Pur ancorati a un contesto geografico e familiare ben preciso, situato in una specifica zona del Cile, questi elementi si impongono come manifestazioni di una condizione esistenziale condivisa e diffusa. La disperazione che pervade il testo si rivela, infatti, come esperienza collettiva: attraversa diversi strati della società e assume forme e sintomi diversi, ma riconduce sempre a una comune precarietà.

Questa condizione trova un'espressione emblematica nelle figure di Pedro e dei suoi colleghi, intrappolati in un lavoro logorante e spersonalizzante al servizio delle grandi imprese estrattive. L'alienazione che li affligge si traduce in un'atmosfera immobile e opprimente, evocata da immagini ricorrenti di corpi stanchi, semiaddormentati, immersi in una quotidianità svuotata di senso, dove il sonno diventa simbolo di resa e annullamento.

Aunque la vida en esos predios escaseaba, el silencio tampoco era común. Explanadas de palos y astillas, polvo, cuerdas metálicas, miradas transpiradas, garabatos, fauna simple, flora mustia, bocasierra, rítmico y veloz quejido de la madera creciendo en ataúdes, aserrín y hombres apenas despiertos, dedos cortados que saludan, manos sangrando sobre el liquen y la fronda musgosa que no crece mucho pero asoma, a veces, por las esquinas de los espejos y las duchas. Fue como si al bosque mismo le hubieran tirado un camote en la cabeza. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

Allo stesso modo, troviamo anche Giovanna, spesso descritta come sul punto di svegliarsi, un'immagine che richiama ancora una volta il tema del sonno come metafora di un'esistenza alienata e priva di consapevolezza. Inoltre, in una delle prime scene in cui viene introdotta, la scienziata è colta da un attacco di panico mentre lavora al

microscopio: un segnale evidente del disagio profondo che accompagna la sua attività. I due mondi, quello privilegiato di Giovanna e quello marginalizzato di Pedro e della sua famiglia, si intrecciano così in un'esperienza comune di alienazione lavorativa, che li distacca dalla realtà e li colloca in un universo svuotato di senso.

Claire Mercier (2025), nel suo recente articolo dedicato a *El vasto territorio*, interpreta la figura di Giovanna come emblema di una scienza complice, in qualche misura, del sistema estrattivista. Non solo nella gestione e nel controllo delle risorse naturali, ma anche nel trattamento dei corpi dei lavoratori, vittime di un fungo che ha contaminato le piantagioni di eucalipto. È infatti un'impresa cilena a contattare Giovanna per indagare l'origine del fungo e le cause della sua diffusione. In una scena significativa, la scienziata legge un documento in cui le morti dei lavoratori – colleghi di Pedro – sono registrate in modo meccanico e senza punteggiatura, in una lista impersonale che sottolinea l'anonimato e la ripetitività della tragedia. Pedro è l'unico sopravvissuto, ma in stato comatoso, anch'egli colpito dalla stessa epidemia letale.

Mercier (2025) sottolinea come, in questo passaggio, la scienza finisca per allinearsi agli interessi del sistema estrattivista, eludendo le proprie responsabilità e opponendosi alle esigenze della comunità. È tuttavia importante distinguere tra la figura di Giovanna e l'istituzione scientifica, così come tra Pedro e il lavoro che svolge. Il problema non risiede nei singoli personaggi, quanto piuttosto nel sistema economico e produttivo che li ingloba e li trasforma in strumenti funzionali. Sebbene collocati su piani diversi, entrambi agiscono all'interno delle stesse logiche capitaliste, che li distanziano progressivamente dalla dimensione concreta e sensibile della loro esistenza. Ciò non significa ignorare le evidenti disuguaglianze di classe tra i due: da un lato Giovanna, testimone delle morti attraverso lo schermo di un computer; dall'altro Pedro, corpo sofferente e silenzioso, ridotto in coma, vittima diretta dell'epidemia. Tuttavia, ciò che il testo sembra mettere in evidenza è che il vero parassita non è il fungo, ma il sistema stesso: il capitalismo e la sua logica di accumulo, i suoi ritmi disumanizzanti e un'organizzazione del lavoro fondata sulla precarietà, che conduce, quando non alla morte fisica, alla paralisi emotiva e cognitiva.

In questo senso, Giovanna, Pedro, così come Patricio e Catalina, appaiono come vittime di un sistema estrattivista e alienante, che erige barriere tra gli individui e tra questi e le

risorse naturali, laddove sarebbe invece necessario sviluppare una consapevolezza collettiva dell'interdipendenza che li lega. Proprio questa connessione tra umano e non-umano, centrale nella struttura narrativa del testo, sarà oggetto di approfondimento nel paragrafo successivo.

L'ideologia accumulativa del capitalismo si riflette anche nella struttura formale del romanzo, spesso caratterizzata dall'uso di elenchi di sostantivi che mettono sullo stesso piano elementi umani, tecnologici e naturali (Mercier 2025). Questi elenchi, privi di articolazione sintattica, restituiscono parole svuotate del loro significato materiale. È solo quando tali parole si intrecciano a un ricordo, a una sensazione o a una relazione, che riacquistano spessore e significato. Analogamente, anche i personaggi sembrano riconquistare una propria dimensione identitaria e affettiva solo nel momento in cui si aprono alla relazione, sospendendo la ripetitività dell'agire per riflettere, ricordare, sentire.

In sintesi, nella narrazione gli elementi naturali sono rappresentati attraverso due modalità relazionali distinte: una di tipo parassitario e l'altra di tipo simbiotico. La prima, analizzata in questa sezione, è segnata da una dimensione antivitale, che riflette l'alienazione esistenziale, la ripetitività svuotata di senso e la perdita del significato materiale non solo delle parole, ma anche della realtà che esse designano. Si tratta di un immaginario in cui perfino la morte appare priva della sua forza generativa e della sua dimensione sensoriale ed emotiva. Emblematico è il passaggio in cui Patricio osserva con disgusto una vacca morta che non emana alcun odore: «Ni hormigas ni hongos quisieron ir a deshacer. Miró con asco la escena. Le enfermaba que la vaca no tuviera olor.» (López Trujillo 2021: Ed. Kindle). Come osserva Mercier (2025), anche la morte, privata del suo odore e quindi della sua percezione sensibile, risulta svuotata di senso, privata della sua forza trasformativa e della sua funzione interdipendente all'interno del ciclo della vita.

È proprio questa assenza di relazionalità e di percezione a rendere il territorio sterile, inabitabile, segnato dalla paralisi affettiva e dalla perdita di connessione con il vivente. Il realismo capitalista, inteso qui come forma ideologica totalizzante, agisce come un parassita: un dispositivo depressivo e alienante che isola l'essere umano lo sradica dal suo ambiente e lo distacca persino dalla morte, privandolo di ogni orizzonte immaginativo e trasformativo.

Attraverso *El vasto territorio*, López Trujillo costruisce un atto di denuncia radicale, che si colloca all'interno di una prospettiva bioecocritica capace di interrogare il presente, le sue strutture economiche e sociali, ma anche il ruolo stesso della letteratura. Il testo si iscrive pienamente nel quadro del Capitalocene – un concetto che, come già discusso in precedenza nella tesi (vedi sottoparagrafo 2.2.1), designa l'epoca storica in cui il sistema capitalistico globale, e non genericamente l'umanità (come nel termine “Antropocene”), si configura come principale agente di trasformazione ecologica distruttiva (Moore 2017). Il Capitalocene è dunque una cornice analitica che ci consente di comprendere le interconnessioni tra sfruttamento ambientale, disuguaglianze sociali e crisi della riproduzione della vita.

In questa prospettiva, la scena in cui Patricio si confronta con il cadavere della vacca – che non si decompone, che non genera humus, che non nutre – diventa emblematica di un mondo in cui anche la morte ha smarrito la propria funzione rigenerativa. La decomposizione rappresenta infatti un passaggio essenziale nel ciclo vitale: consente alla materia organica di reintegrarsi nel suolo, di trasformarsi in nutrimento, di dare origine a nuove forme di vita. Se questo processo si arresta, se nulla si trasforma, allora persino la morte si fa sterile, inerte, priva di significato.

Questa riflessione, a mio avviso, è al centro tanto del romanzo quanto della presente tesi: si tratta di tornare a guardare la morte, a percepirla, a sentirne l'odore – non per feticizzarla, ma per interrogarne il potenziale generativo e relazionale. È solo attraverso questa risignificazione che possiamo immaginare una letteratura capace di rigenerare connessioni: con i ricordi, con il tempo, con l'umano e il non-umano. Una letteratura ecodistopica che, anche in un mondo devastato dal sistema capitalista che lo sostiene e lo consuma, si faccia spazio di relazione, di consapevolezza e di possibilità.

5.2.1 Simbiosi primigenie e reti fungine

Secondo Víctor González Astudillo (2023), nel corso della narrazione di *El vasto territorio*, la convivenza tra specie diverse assume forme molteplici, modellandosi sulle caratteristiche di ciascun personaggio. Ciò che emerge è una modalità di esistenza condivisa, non riconducibile a una coscienza individuale o a una volontà centralizzata, ma fondata su dinamiche collettive e interdipendenti.

Questa lettura apre alla possibilità di interpretare tali forme di convivenza come espressione di simbiosi primigenie: relazioni simbiotiche originarie, anteriori alla separazione tra soggetto e oggetto, tra umano e non-umano. Queste forme di interdipendenza, radicate nella storia profonda della vita sulla Terra, mettono in discussione l'idea dell'individuo come entità autonoma e autosufficiente. In questo senso, il testo si avvicina alle cosmologie amerindiane immanentiste – riconducibili a quell'“universo incantato” evocato da Sahlins (2023) – nelle quali ogni essere partecipa a una rete di relazioni simpoietiche. Anche nel futuro ecodistopico immaginato da López Trujillo si manifesta, infatti, un impulso verso modalità di coesistenza simbiotica, che ogni personaggio incarna in modo peculiare e che implica una radicale ridefinizione delle relazioni tra le varie sfere del vivente.

Un primo esempio significativo è rappresentato da Giovanna, micologa e scienziata, la cui traiettoria è segnata da un lento avvicinamento a una forma di comunicazione e di contatto profondo con i funghi. La sua riflessione prende avvio dalla condizione di Pedro – sopravvissuto e in coma a causa di una letale infezione fungina – e si esprime attraverso domande che eccedono il linguaggio della biologia per interrogare qualcosa di più esistenziale. Per Giovanna, la presenza del fungo non rappresenta più un elemento esterno da studiare o controllare: diventa prossimità corporea, esperienza liminale e occasione di interrogazione esistenziale. Osservando la capacità dei funghi di espandersi in modo silenzioso e pervasivo, Giovanna si chiede se esista, in questa espansione, una volontà, un desiderio, un possibile momento di esitazione: «Pensaba en el deseo de los hongos, ese ímpetu que inicia como una sola mancha y al cabo se expande por kilómetros. ¿En algún punto se reprime, duda si avanzar?, se preguntaba Giovanna, soplando un té de manzanilla.» (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

Questa domanda non riguarda solo i meccanismi naturali, ma tocca il cuore stesso del pensiero simbiotico: Giovanna comincia a intuire che ciò che sta osservando non è solo un processo biologico, ma la manifestazione di un'intelligenza non umana, collettiva, diffusa, che sfugge alla logica del soggetto individuale. Nella sua ricerca scientifica sui licheni, riconosce infatti che questi organismi non si fondano su un centro di controllo, ma operano attraverso una rete complessa e interrelata, che funziona come un organismo plurale.

Questa tensione si intensifica nella quotidianità del personaggio di Giovanna che mentre cucina funghi, scrive un libro sui loro processi e osserva infine alcune ferite sulla propria bocca – “piccole aperture” che sembrano segnali di un’altra voce, forse quella del fungo stesso. Si chiede se quelle lacerazioni non siano un tentativo di comunicazione: un segno, una lettera, una vocale. La pelle, da semplice superficie biologica, si trasforma in soglia, in spazio potenziale di dialogo tra specie.

Una delgada capa transparente cubría los champiñones. Giovanna los puso sobre la tabla junto al ajo picado y botó la bandeja plástica. Estaba terminando de escribir un libro sobre la simbiosis de ciertos líquenes infecciosos y trataba de poner a ritmo la rutina con los plazos de entrega a la editorial. [...] Entonces iba al baño a revisarse esas heridas en la comisura del labio, como pequeñas bocas brotadas en la suya. Era como si el hongo quisiera decirle algo. ¿Cabía un signo en la piel abierta? ¿Una vocal? Los ojos se le secaban y la mente a ratos pensaba por su cuenta. Sentía el músculo ocular siguiendo atento el camino de la letra, mientras otra sección, más gruesa y dominante de sí misma, salía a dar una vuelta al parque, cavaba un hoyo con las manos, se cubría de tierra. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

Ciò che Giovanna sperimenta, pur senza ancora nominarlo, è l’inizio di un assemblaggio culturale e biologico con un’altra forma di vita. La sua relazione con il fungo non si configura come un’invasione patogena, ma come un incontro che ridefinisce i confini del sé e del mondo.

Un altro personaggio strettamente intrecciato alle reti fungine che attraversano l’opera è Pedro. Insieme ai suoi colleghi, lavora nelle piantagioni di eucalipto, un ambiente in cui prolifera il *Cryptococcus gattii*. Mentre per gli altri questo agente patogeno risulta letale, nel caso di Pedro l’infezione si traduce in un’esperienza radicalmente diversa: il fungo non lo uccide, ma entra in simbiosi con il suo organismo, inducendolo in uno stato di coma profondo. A partire da questo momento, tutto si trasforma – compreso il linguaggio stesso del personaggio.

La voce di Pedro, trasformata dalla simbiosi, si articola in un linguaggio ibrido e straniante, reso tipograficamente attraverso il corsivo. Queste sezioni del testo non si limitano a registrare un flusso di coscienza alterato, ma incarnano una condizione radicalmente liminale: Pedro parla da un confine instabile tra la vita e la morte, tra il mondo umano e quello fungino. In questa zona sospesa, la sua voce non appartiene più soltanto al soggetto individuale, ma si fa attraversare da memorie del passato, percezioni

del presente e prefigurazioni di un tempo alternativo. Le sue parole non sono semplicemente visioni, ma tessiture di un'esistenza molteplice.

Hojas, liquen, brote, piedra, agua, mucha agua, semen, sí, un poco, animalejos muertos, residuos de bestia, petróleo, casi niveos por el hongo, un poquito de fuego había pero se apagaba, soplaban mucho viento, siempre el viento llevando todo lejos, haciendo cosas, no era el fuego, sabe, lo del principio, era el viento solo que volvía y hablaba consigo mismo. Como le decía, mucha agua pero también muchas plantas vi. No eran verdes, las plantas por debajo no eran las mismas, ellas decían las cosas en un idioma mejorado, se hablaban por los nervios, sabían lo que cada una quería preguntarse antes de hacerlo, no se tenía que pensar mucho, el viento lo aplacaba todo, traía lluvia, dejaba mojarse y eso era un placer. Bañarnos recuerdo, sí, como recuerdo otras cosas de los antiguos. Unos nombres. Baltasar. Romina. Una joven de apellido grave, extranjero. Giovanna, Lampedusa. Los aromas de unas flores que ponía una señora en la mesa de la cocina, la casa de mi infancia. Pero no era casa eso, creo, más bien hablamos de un pozo. Eso sí, recuerdo, sí, del agua por arriba. No debajo. En la tierra éramos todos y ni palabra o pestaño a nadie sobre lo que vi. Si le hablo ahora no es porque usted me lo haya pedido. Es por mi hijo. Él y yo fuimos mudos. Plantas secas mucho tiempo. Pero ya no. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

Come si evince dalla citazione sopra riportata, il linguaggio di Pedro – poetico e dai toni universali – si intreccia con una dimensione profondamente concreta e situata, fatta di ricordi precisi, nomi propri, legami familiari e riferimenti a un contesto locale ben definito. Questo dialogo tra l'universale e il particolare, tra una visione cosmica e radici territoriali, rappresenta una costante all'interno della narrazione. Si tratta di una tensione ricorrente che caratterizza non solo il discorso di Pedro, ma anche l'impianto strutturale del testo. Inoltre, questa dinamica di interconnessione tra locale e planetario è un elemento che accomuna le diverse ecodistopie analizzate nel corso di questa tesi.

È proprio in questo spazio di tensione che il territorio cileno di *El vasto territorio* assume un ruolo centrale, caricandosi di significati molteplici e stratificati. Da un lato, esso appare come una zona di sacrificio segnata dalla devastazione ambientale prodotta dal Capitalocene, una realtà che, pur ancorata a un contesto specifico, si configura come sineddoche del mondo intero. Dall'altro, tuttavia, il territorio mantiene un potenziale rigenerativo: non è condannato irrimediabilmente, ma può essere attraversato da processi di trasformazione e rinascita. In questo contesto, la simbiosi tra l'essere umano e il fungo non si presenta semplicemente come un'infezione letale, bensì come un processo complesso e ambivalente, in cui la decomposizione della materia organica apre la via a nuove forme di fertilità e alla possibilità di generare un suolo altro, una vita altra. La

narrazione insiste su una continuità tra vita e morte, su un ciclo ininterrotto in cui ciò che si disgrega diventa anche ciò che prepara la trasformazione (Mercier 2025).

Questa ambivalenza si manifesta nella nozione di “vasto”, una qualità che accomuna tanto Pedro quanto il territorio stesso: entrambi si configurano come entità permeabili, plurali, in continua trasformazione. Il “vasto” rimanda a una dimensione biologica e cosmica al tempo stesso, in cui ogni forma di vita è interconnessa e i confini tra soggetti e ambienti si dissolvono. Quando Pedro, ormai in simbiosi con il fungo, assume un ruolo centrale all’interno di una comunità religiosa insediata in una porzione di foresta – paradossalmente concessa da una compagnia forestale – i suoi discorsi profetici lo consacrano con il nome di “Pedro il Vasto”, che dà anche il titolo alla seconda parte del romanzo. Se per i suoi seguaci è una guida spirituale, ciò che emerge in modo più radicale attraverso la sua trasformazione è una nuova forma di appartenenza ecologica, in cui la distinzione tra umano e non-umano si fa sempre più porosa (Mercier 2025). Le sue percezioni alterate e le sue riflessioni accompagnano il lettore all’interno di un “Vasto Territorio”: uno spazio onirico e simbiotico, dove si dissolvono i confini tra corpo, memoria e ambiente (González Astudillo 2023). In questo paesaggio si fanno strada le sue visioni più estreme, radicate in un dialogo costante con la materia vivente e con una sensibilità che eccede i limiti della soggettività umana.

La nozione di “vasto” applicata alla figura di Pedro assume una dimensione soggettiva, esprimendosi nell’idealizzazione del singolo come profeta all’interno di una setta religiosa. Questa prospettiva si contrappone alla nozione di “vasto” riferita al territorio, che invece richiama una logica di reticolarità e comunità, piuttosto che di idealizzazione e dogmatismo. La funzione della setta religiosa riveste un ruolo narrativo particolarmente significativo, ricorrendo anche in un altro testo oggetto di analisi in questa tesi, *Las puertas del reino* di Héctor Toledano. In entrambe le opere, la comunità religiosa evocata rappresenta una rigida idealizzazione e mitizzazione di idee, figure e simboli, eretti in nome di una presunta superiorità morale.

Tale configurazione riflette dinamiche analoghe a quelle proprie del sistema capitalistico, che subordina la vita a ideali di successo, accumulo e potere, rifiutando invece relazioni orizzontali e simmetriche. La verticalità estrattiva che caratterizza la comunità religiosa in *El vasto territorio* si manifesta nel modo in cui i suoi membri si rapportano alle parole

di Pedro: in maniera acritica e strumentale, utilizzandole unicamente per legittimare l'esistenza del gruppo, anziché come occasione di riflessione, messa in discussione o generazione di nuovi significati. Nulla, infatti, di ciò che viene elaborato da tale comunità risulta realmente generativo. Lo stesso meccanismo si riscontra nella setta dell'*urdimbre* rappresentata in *Las puertas del reino*, dove ogni pratica si riduce a una celebrazione rituale svuotata di valore creativo.

L'inserimento, da parte di López Trujillo, di tale riflessione in un'opera in cui le dimensioni letteraria, ideologica e ambientale risultano profondamente interconnesse, invita a interrogarsi anche sul ruolo stesso della critica letteraria, delle sue teorie e dei testi che essa prende in esame. In un contesto storico e sociale dominato da logiche funzionali, autoreferenziali e autocelebrative, il testo ci sollecita a riconsiderare il nostro approccio critico nei confronti dei testi, evitando l'adesione dogmatica a determinate teorie o idee e promuovendo invece una comprensione sfaccettata e problematica della complessità del reale.

L'esperienza del "vasto" territorio rimanda proprio a questa apertura: a un'immersione in un immaginario profondamente relazionale, in cui il corpo di Pedro non è più concepito come entità separata dal mondo, ma come parte attiva di una rete di connessioni e scambi con l'ambiente e le sue molteplici forme di vita. Al centro di questa visione si colloca il concetto di *simpoiesi*, già discusso nel secondo capitolo (cfr. paragrafo 2.3.3), che richiama l'idea del "fare insieme" (Haraway 2016), sottolineando l'interdipendenza radicale tra gli esseri e i sistemi che abitano il pianeta.

In linea con questa prospettiva, e in modo particolarmente pertinente rispetto all'opera analizzata, si collocano le teorie di Anna L. Tsing che, nel suo libro *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015), evidenzia l'importanza di riconoscere gli intrecci tra specie diverse – un tempo relegati all'ambito della finzione speculativa – come nucleo centrale del dibattito biologico ed ecologico contemporaneo. Tsing sottolinea come le ricerche più recenti dimostrino che la vita sulla Terra è resa possibile da un insieme complesso di relazioni interspecifiche e che, di conseguenza, la sopravvivenza dell'essere umano non può prescindere dal riconoscimento e dal rispetto della coesistenza con le altre forme di vita.

In particolare, l'autrice propone il concetto di "terza natura" per descrivere quelle forme di vita che riescono a sopravvivere e a prosperare nonostante la devastazione ecologica e sociale prodotta dal capitalismo globale. Questo spazio residuale è un modo per riconoscere l'esistenza di ecologie relazionali e imprevedibili che si sviluppano ai margini del sistema dominante. Per cogliere l'esistenza della terza natura, è necessario abbandonare l'idea di un futuro lineare e predeterminato, e introdurre una visione più complessa e stratificata del tempo, in cui coesistono molteplici ritmi, possibilità e direzioni. Tsing (2015) si allontana dalle grandi narrazioni del progresso e, attraverso una serie di esempi etnografici – primo fra tutti il caso del fungo matsutake – mostra come la vita si organizzi in assemblaggi aperti, eterogenei e in continua trasformazione.

Nelle sue ricerche l'autrice si concentra sul ruolo dei funghi e delle loro reti sotterranee, evidenziando come questi organismi instaurino relazioni complesse e creative che coinvolgono una pluralità di elementi, analogamente a quanto avviene in ambito letterario. Come scrive l'autrice: «Below the forest floor, fungal bodies extend themselves in nets and skeins, binding roots and mineral soils, long before producing mushrooms. All books emerge from similarly hidden collaborations» (Tsing 2015: viii). Questo parallelismo tra reti miceliche e processi creativi letterari richiama immediatamente *El vasto territorio*. Tuttavia, il motivo per cui il saggio di Tsing (2025) è rilevante in questo contesto non si esaurisce nel riferimento formale alla dimensione reticolare.

Uno degli aspetti più significativi del suo lavoro riguarda infatti la riflessione sul fungo matsutake preso come emblema della possibilità di una vita che persiste – e talvolta si rigenera – nelle rovine lasciate dal capitalismo globale. Il matsutake, fungo pregiato e non coltivabile, cresce soltanto in ambienti disturbati, in foreste degradate o modificate dall'intervento umano: diventa così, nel suo discorso, una potente metafora di una vitalità che si sottrae alle logiche lineari del progresso e della crescita economica.

Nel momento in cui il mondo ordinato e controllato inizia a sgretolarsi, i funghi, con la loro proliferazione non governabile, offrono una guida alternativa. Secondo Tsing (2015), quando vengono meno le strutture che ci facevano credere di sapere collettivamente dove stavamo andando, diventa necessario accettare la sfida immaginativa di vivere senza quei punti di riferimento che garantivano stabilità. Aprirsi al mondo fungino, alla loro logica simbiotica e decentrata, significa dunque attivare una curiosità radicale, che per Tsing

rappresenta la condizione necessaria per pensare forme di sopravvivenza collaborative in un'epoca di crisi e incertezza.

When Hiroshima was destroyed by an atomic bomb in 1945, it is said, the first living thing to emerge from the blasted landscape was a matsutake mushroom [...] This is where mushrooms help. Matsutake's willingness to emerge in blasted landscapes allows us to explore the ruin that has become our collective home. Matsutake are wild mushrooms that live in human-disturbed forests. Like rats, raccoons, and cockroaches, they are willing to put up with some of the environmental messes humans have made. [...] Still, matsutake show one kind of collaborative survival. (Tsing 2015: 3-4)

Questa prospettiva trova una risonanza profonda in *El vasto territorio*, dove la figura di Pedro – in seguito all'infezione da parte del fungo *Cryptococcus gattii* – incarna letteralmente quella logica simbiotica che Tsing attribuisce ai funghi come il matsutake. Pedro non muore, ma entra in uno stato liminale tra la vita e la morte, tra l'umano e il non-umano, tra il pensiero razionale e una forma di coscienza alterata. È proprio in questo spazio intermedio, sospeso e non pienamente classificabile, che si rende visibile una rete ecologica di relazioni simbiotiche: Pedro diventa il tramite di un'intelligenza collettiva non antropocentrica, in cui funghi, ricordi, esseri viventi e materiali organici si intrecciano in un continuo processo di trasformazione.

Nella dimensione onirica e porosa delineata da López Trujillo – dove le memorie si intrecciano con la materialità del paesaggio – l'identità individuale di Pedro si dissolve in un "noi" plurale, composto da voci, corpi e frammenti di mondo. Come nei sistemi micelici descritti da Tsing (2015), in cui la sopravvivenza dipende da una rete densa di relazioni, anche in questo contesto la vita non si dà mai in forma solitaria: è simpoiesi, coabitazione, scambio. In questa prospettiva si collocano i discorsi di Pedro – ormai in simbiosi con il fungo – che propongono una concezione della conoscenza non come appropriazione individuale, ma come processo generativo e collettivo.

Las definiciones son semillas. Por gracilidad suya la esencia nos da de sus brotares y sabemos las cosas. Lo que conocí no viene de lo visto plegado en uno mismo. Las esencias lisas, caras nobles, sin grabar, bajan si sabemos prepararnos, abrírnos al gran nervio, oír por debajo. Su voz define la semilla, respira despacio y da verdad. Quien la oye guarda un bosque adentro. Rasga la tela. Su palabra hace la génesis de lo que dice. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

In questo passaggio si manifesta una concezione del linguaggio come pratica relazionale e generativa: le parole non si limitano a descrivere, ma danno forma a ciò che nominano,

generano realtà. La verità non è un contenuto preesistente, ma un atto condiviso che prende corpo nell'incontro con l'altro.

Questa idea di parola generativa e relazionale trova una corrispondenza strutturale nel modo in cui *El vasto territorio* organizza il proprio tessuto narrativo: sono proprio le parole e la loro posizione nella pagina a generare una rete di relazioni simili a quelle fungine. Nei funghi, la parte visibile – il corpo fruttifero – è solo l'emersione di una rete più vasta e invisibile, il micelio, che si sviluppa nel sottosuolo in forma di filamenti (ife), instaurando relazioni simbiotiche con piante e materiali organici. Analogamente, *El vasto territorio* si costruisce su due livelli: da un lato una narrazione principale, più lineare e discorsiva, che fa emergere la dimensione del disastro; dall'altro, un tessuto nascosto e sotterraneo – quello delle note a piè di pagina – che agisce come un micelio testuale, generando connessioni, risonanze e vitalità invisibili, ma fondamentali per l'insieme.

La voce che abita le note a piè di pagina, inizialmente connotata da un tono ironico e utilizzata quasi esclusivamente per correggere o commentare il testo principale, acquisisce progressivamente maggiore rilievo, anche visivamente nello spazio della pagina. Con il procedere della narrazione, questa voce si espande, intrecciando ricordi e memorie, fino a configurarsi come una presenza sotterranea che riconcilia la profondità del passato con quella della terra e dell'acqua, da cui la vita stessa prende forma.

Un esempio particolarmente significativo è rappresentato dalla nota numero 20, che si innesta nell'ultima parte del testo, nel momento in cui Patricio e Catalina fuggono da un mondo in fiamme, devastato e ormai al collasso. In questa fase, viene descritto anche il corpo di Pedro, trasfigurato in un intreccio filamentoso e avvolto da una polvere bianca letale. Proprio in questo contesto, la nota 20 interviene offrendo al lettore un epilogo alternativo in cui Patricio si immerge nell'acqua e accede così a una dimensione più profonda, in contatto con i propri ricordi, la propria interiorità e voci estranee che lo aiutano a riemergere.

Come osserva Mercier (2025), l'acqua riveste nel romanzo un ruolo simbolico centrale e partecipa a una struttura narrativa circolare. L'opera si apre infatti con uno dei sermoni di Pedro, pronunciato da un pozzo, lo stesso in cui, nella nota 20, Patricio ricorda di essere caduto da bambino. Il ritorno di questa immagine – nella parte principale e in quella

sotterranea del testo – non è soltanto un dispositivo formale, ma assume un significato esistenziale: esprime la ciclicità dell’esperienza umana, dove vita e morte non si contrappongono, ma si intrecciano in un flusso continuo.

Il legame tra vita e morte, mediato dalla simbologia dell’acqua, trova la sua espressione più significativa nella nota conclusiva del romanzo. La nota 20 compare nel punto esatto in cui, nel corpo principale del testo, viene nominata l’“acqua”, e permette di immergersi in una lettura alternativa e complementare di questo elemento. Mentre nel racconto principale l’acqua è associata al dolore e alla distruzione, nella nota essa assume un valore positivo, diventando simbolo di memoria e rigenerazione. In questo modo, la sezione marginale del testo – come un micelio che si sviluppa sotto la superficie – si rivela decisiva per comprendere il senso ultimo della narrazione. Nel testo principale, infatti, l’acqua è rappresentata come segno di perdita:

Patricio abrió los ojos. El mundo tardaba en llegarle, los sentidos revueltos como si recién hubiera sacado la cabeza del agua²⁰. Se incorporó a medias y encontró a su hermana tendida en el suelo. Tenía los ojos cerrados y una herida abierta en la mejilla derecha. [...] En calzoncillos, con el pelo de chuzo y su hermana en brazos, cruzó hasta el otro lado de la reja. Un agua triste le corría paralela a la mejilla. (López Trujillo 2021: Ed. Kindle)

È un’“acqua triste”, che scorre lungo il volto come una lacrima e accompagna la devastazione del mondo. Al contrario, l’acqua descritta nella nota è dinamica, relazionale e generativa: rappresenta una forza che resiste alla rovina, una soglia attraverso cui si apre la possibilità di una vita altra.

²⁰Que una voz extraña lo ayudó a salir a flote, a trepar las murallas del pozo sin cuerda o escalera. Por dentro escuchaba: «Algún día te tocará lo que ocurre cuando el mundo se vuelve un aluvión cerrado, algún día lo que llevas contigo sabrá tener un eco afuera, volcarse en torno a tus palabras como un círculo, a la manera en que el agua conserva intacta su voluntad entre los ciclos: seguir adelante, seguir adelante, seguir adelante. [...] Mientras, empuja fuerte para botar el agua y mirar cómo se hunde, cómo esquiva la luz del sol y se retuerce engañando tallos y pájaros sedientos. Esa agua llevará tus ojos como una espina en la costilla, como un dolor en las espaldas hundidas en la noche. Coge el aire y úsalo, cuida tu voz que va conmigo, encima de todo y por debajo. Cuídame las abejas. Ellas sabrán hablar en ti como hace el viento adentro de las cuevas. ¿Escuchas ahora? El mundo viene en un zumbido y toca hacerse parte. El agua sigue su curso. Llueve despacio, se abrevan los bosques, respiran, sueñan y se incendian.» (López Trujillo 2021: Ed. Kindle, nota a piè di pagina n.20)

Questa citazione, densa di immagini poetiche e visionarie, mette in scena una voce non identificata – forse il fungo, forse il territorio stesso, forse la madre di Patricio – che lo

guida fuori dal pozzo. La voce lo invita ad ascoltare, a diventare parte di un mondo che vibra, respira, sogna e si incendia: un mondo vivo, fatto di relazioni, ritmi e interconnessioni. L'acqua, che ricorre nel discorso, assume qui una valenza ciclica e trasformativa, come la materia organica che si rigenera nel processo simbiotico.

Per concludere, in *El vasto territorio*, le simbiosi primigenie e le reti fungine non sono solo elementi narrativi, ma strutturano l'opera a livello tematico e formale. La narrazione si sviluppa come un micelio, intrecciando voci, corpi, memorie e materiali in un sistema dove nulla è isolato. La relazione tra Pedro e il fungo diventa emblema di una coappartenenza radicale: la soggettività si dissolve in una comunità fatta di organismi interdipendenti, in cui la vita non si oppone alla morte, ma la attraversa, la trasforma e la riformula in chiave poetica. In questo modo, il romanzo propone un'immaginazione simpoietica, un utopismo che sfida le logiche individualistiche e antropocentriche e invita a pensare l'esistenza come un continuo co-spirare con ciò che ci circonda.

5.3 La infancia del mundo di Michel Nieva

5.3.1 Il virus di un futuro tecno-capitalista

La infancia del mundo, dell'autore argentino Michel Nieva, viene pubblicata nel 2023 da Anagrama ed è già stata tradotta in inglese, francese e italiano. Si tratta della terza opera narrativa dell'autore, dopo *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) e *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino* (2018). Nieva è considerato una figura centrale della cosiddetta fantascienza *gaucha-punk*, termine da lui stesso coniato per definire un'estetica che fonde elementi della narrativa cyberpunk con la tradizione letteraria gauchesca argentina. Oltre all'attività letteraria, Nieva è docente presso la New York University e autore di due recenti saggi fondamentali anche per l'analisi della sua produzione narrativa: *Tecnología y barbarie* (2024) e *Ciencia ficción capitalista* (2024), già citato in questa tesi. Per il suo contributo alla narrativa contemporanea è stato selezionato nel 2021 dalla rivista *Granta* tra i migliori giovani scrittori di lingua spagnola, e nel 2022 ha ricevuto l'O. Henry Prize. La recente pubblicazione delle sue opere non ha ancora generato una solida bibliografia critica accademica; per questa ragione, l'analisi di *La infancia del mundo* si baserà prevalentemente sui saggi scritti dallo stesso autore e su un articolo di Cecilia Macón pubblicato nel 2024.

In questa sezione, l'attenzione si concentrerà in particolare sugli aspetti del testo contraddistinti da una critica rivolta al tecno-capitalismo, al potere delle grandi corporazioni e delle virofinanze. A questo proposito, Nieva elabora un nuovo linguaggio ironico e desacralizzante per raccontare il futuro a partire dal Sud del mondo: una fantascienza *gaucha-punk* che combina lo scenario distopico del cyberpunk con la memoria letteraria e culturale del gaucho. All'interno di questo universo narrativo, il futuro non è un tempo immaginario proiettato in avanti, bensì una condizione già presente e profondamente relazionata con il passato.

Secondo Nieva, l'investimento delle grandi potenze economiche in risorse come carbone e petrolio impone un dominio temporale predittivo che esclude il Sud globale dall'orizzonte del possibile. In risposta a questa esclusione, l'autore decostruisce tale visione attraverso narrazioni che decentrano e riorganizzano le coordinate spazio-temporali della finzione speculativa. Questa strategia di decentramento si manifesta nell'opera attraverso diversi espedienti narrativi adottati dall'autore. In particolare, come anticipato, la particolare costruzione dello spazio e del tempo narrativo, insieme a un'ironia dissacrante e parodica, contribuiscono a mettere in luce come il tecno-capitalismo abbia infettato l'immaginario collettivo sul futuro, agendo come un virus. Nel prossimo sottoparagrafo verranno analizzate alcune possibili vie di fuga elaborate dal testo stesso.

Si parte dall'analisi del riassetto geografico del territorio argentino immaginato da Nieva nell'anno 2272, reso evidente anche dalla presenza di due carte geografiche nel volume (alle pagine 13 e 77), che segnano la divisione tra le due parti del libro: *En el Caribe Pampeano* e *En el Caribe Antártico*. In questo scenario, la Patagonia è trasformata in un arcipelago in seguito allo scioglimento dei ghiacciai e all'innalzamento del livello dei mari. La storica città pampeana di Victorica, fulcro della narrazione, si configura ora come un porto strategico nel commercio marittimo interoceanico. Tuttavia, insieme a un'apparente prosperità, questa trasformazione porta con sé anche disordine urbano, violenza diffusa e forme radicali di disuguaglianza.

De un día para el otro, La Pampa pasó de ser un árido y moribundo desierto en el confin de la Tierra, resecao por siglos de monocultivo de girasol y de soja, a la única vía, junto al Canal de Panamá, de navegación interoceánica de todo el continente. Está inesperada metamorfosis insufló a la economía regional de constantes y suculentos ingresos por tarifas

portuarias, además de que le dio acceso a noveles y paradisíacas playas que atrajeron a veraneantes del mundo entero. Sin embargo, los mejores balnearios [...] eran propiedad exclusiva de hoteles privados y de mansiones de veraneantes extranjeros. (Nieva 2023: 21–22)

Da questa citazione emerge chiaramente come il riassetto geografico dell'Argentina, pur presentandosi come un miglioramento delle condizioni di vita della popolazione, finisca in realtà per rafforzare il potere dei grandi capitali privati, contribuendo a un'ulteriore marginalizzazione delle classi subalterne e all'accentuazione delle disuguaglianze sociali.

In questo contesto, le virofinanze occupano un ruolo centrale nelle politiche economiche della città finzionale di Victorica. È qui che figure come il multimilionario Noah Nuclopio orchestrano una strategia necropolitica, creando deliberatamente epidemie in laboratorio con l'obiettivo di trarne profitto attraverso la gestione della loro stessa eradicazione. All'interno della narrazione, due grandi corporazioni si contendono il controllo del mercato sanitario: la *Ébola Holding Bank* e la *AIS–Influenza Financial Services–YPF*, quest'ultima di proprietà dello stesso Nuclopio. Entrambe sono responsabili della diffusione del virus del dengue pampeano, che diventa così una “merce” altamente redditizia nel contesto speculativo del romanzo.

Es que, en los tiempos que corrían, el capitalismo virofinanciero era por lejos la actividad más lucrativa de la Tierra. La especulación vírica vivía una etapa de gloria, y ninguna corporación dedicada a otra actividad podía siquiera alcanzar un millonésimo de su accésit, qué se distribuían monopólicamente [...] Ébola Holding Bank y la empresa de Noah Nuclopio. (Nieva 2023: 143)

Il personaggio del multimilionario Noah Nuclopio è costruito da Michel Nieva come un'allegoria di un'altra figura centrale nel suo saggio *Ciencia ficción capitalista* (2024): Elon Musk. I progetti di georingegneria promossi da entrambi i magnati si rispecchiano in un gioco narrativo che intreccia realtà e fantascienza, fino a dissolverne progressivamente i confini. Nel romanzo, la corporazione AIS si occupa di ricostruire interi ecosistemi su altri pianeti: «reconstruía los antiguos paraísos terrestres en otros planetas» (Nieva 2023: 138), obiettivo che richiama da vicino quello dichiarato da Musk con la sua compagnia SpaceX: «La proyección de la empresa es remplazar una ciudad de un millón de habitantes en el planeta rojo para 2050.» (Nieva 2024: 13).

Sia Noah Nuclopio che Elon Musk si presentano come salvatori dell'umanità, promettendo un futuro prospero e rigenerato. Tuttavia, le loro visioni si limitano a riprodurre le stesse logiche capitaliste ed estrattiviste, esportandole in nuovi contesti planetari e continuando a trarre profitto dallo sfruttamento delle risorse del Sud globale.

Tesla, la empresa de autos eléctricos de Musk, sirve de ejemplo. Si bien está marca se jacta de qué sus vehículos no emiten carbono, la extracción de litio que precisan sus baterías es altamente contaminante, ya que depende del consumo de 2,2 millones de litros de agua potable por cada tonelada de mineral, que justamente se extrae de zonas desérticas con déficit hídrico en Australia, China, Argentina, Chile y Bolivia. (Nieva 2024: 29)

Con uno stile fortemente ironico e dissacrante, Nieva trasferisce nella dimensione narrativa le stesse logiche analizzate nel suo saggio, sviluppandole ulteriormente e mettendo in luce l'indifferenza radicale di tali politiche – modellate sull'accumulazione capitalistica – nei confronti sia delle conseguenze ambientali che delle sofferenze umane. In particolare, in una sezione di *La infancia del mundo*, l'autore solleva interrogativi cruciali attorno ai concetti di territorio e luogo, ponendo l'accento sulla loro presunta replicabilità.

La posibilidad de recrear en otros planetas valiosísimos y ya perdidos ecosistemas autóctonos de la Tierra, pero sin la inconveniencia económica y política de lidiar con sus habitantes originarios. Así la flora y la fauna nativas y sus fascinantes paisajes no solo adquirirían el estatuto de mercancía en estado puro, recurso ilimitado capaz de reproducirse y extraerse infinitamente, sino que además se sorteaba el obstáculo tedioso de las poblaciones aborígenes y su insoportable sentimentalismo por la tierra [...] Esta nueva tecnología, que permitía la replicación de largos procesos geológicos de millones de años en poco menos de días o semanas, disparaba un radical nuevo entendimiento sobre qué es un lugar [...] Ciertamente, no una irrepetible excepcionalidad para nostálgicos [...] *un lugar*, no es más que precisas fórmulas geológicas que permiten calcarla a gran escala en cualquier lugar del cosmos. (Nieva 2023: 134)

Questa definizione ironica di “luogo” mette in evidenza la sua insufficienza nel rappresentare la complessità delle relazioni che si instaurano all'interno di un territorio, specialmente quando si considerano le interazioni tra soggettività umane e non-umane. Nel recente saggio di Claire Mercier (2025), dedicato a *El vasto territorio* – opera discussa nel paragrafo precedente e che, in questo senso, entra in dialogo con *La infancia del mundo* – l'autrice insiste sull'idea di territorio come rete di connessioni, in cui convergono dimensioni materiali e immateriali, agenti umani e non umani, strutture simboliche e sistemi ecologici. Il territorio, quindi, non può essere ridotto a una mera superficie fisica replicabile altrove: è uno spazio stratificato, attivato dall'esperienza

vissuta e dalle relazioni che lo attraversano, in cui dinamiche affettive, culturali, economiche e ambientali si co-costruiscono e si intersecano con gli immaginari sociali e le pratiche quotidiane.

Come mostrano con evidenza i parallelismi tra Noah Nuclopio ed Elon Musk, le politiche egemoniche ed elitarie delle grandi corporazioni riproducono forme di violenza coloniale bioambientale che, sia sul nostro pianeta sia in scenari extraplanetari, si reiterano attraversando passato, presente e futuro. Il virus diventa così una potente metafora della ciclicità storica: non viene mai definitivamente debellato, ma si adatta, si trasforma e ritorna sotto nuove forme.

Cuando los multimillonarios sueñan una sobrevida al ya inviable capitalismo mediante una *conquista* del espacio o una *colonización* espacial, es inevitable qué no emerjan de esas palabras los siglos de fuego, sangre y saqueo que dieron origen al sistema capitalista: la *conquista* y la *colonización* de América. (Nieva 2024: 93)

Come già commentato, il riassetto cartografico dell'Argentina futura in *La infancia del mundo* – dove multinazionali, industrie tecnologiche e mercato nero capitalizzano le trasformazioni geofisiche per generare nuovi profitti – non fa che riprodurre dinamiche di potere già radicate nel Sud globale. Si configura così come un eterno ritorno dell'identico, in cui passato, presente e futuro si intrecciano attorno a un'unica, ineludibile domanda che sembra sostenere le sorti dell'intero ecosistema: «¿La vida o la gaita?» (Nieva 2023: 147). La scelta tra la vita e il denaro, oltre a rappresentare un dilemma centrale ed esistenziale per Noah Nuclopio, incarna una delle questioni fondamentali del nostro tempo, segnato dalla sottomissione a un sistema capitalistico che rende la sopravvivenza stessa al di fuori delle sue logiche una sfida sempre più ardua.

Questa riflessione viene ulteriormente approfondita attraverso un ulteriore espediente narrativo: il videogioco *Cristianos vs. Indios*, che simula le guerre del XIX secolo per il controllo della pianura argentina e che, nella sua quarta edizione – *La Conquista del Desierto Espacial (Cristianos vs. Indios 4)* – proietta la medesima logica coloniale in uno scenario extraplanetario. Il metaverso in cui si ambienta il gioco, accessibile solo attraverso questa serie di videogiochi, rappresenta un ulteriore livello finzionale che rafforza la continuità della violenza coloniale precedentemente discussa.

L'esperienza del personaggio del Dulce – controparte infantile di Noah Nuclopio – che accede al videogioco tramite una versione contraffatta, diventa emblematica. Nieva utilizza questo dispositivo pirata per parodiare l'estetica elitista della fantascienza del Nord globale e, al contempo, per interrogarsi su un certo feticismo tecnologico che celebra la tecnologia come panacea, ma che nei fatti si traduce in un'esperienza precaria, distorta e inaccessibile per le popolazioni marginalizzate.

No era, en efecto, la Pampatronics, sino su versión fraudulenta, la pedorra, la qué traficaban por el Canal y qué vendían en la feria del barrio a menos de un octavo del precio original [...] El casco, a diferencia del original, se sentía incómodo y áspero, y no emitía luces ni sonidos cuando se conectaba [...] Los juegos de la Pampatone, como decíamos, eran idénticos a los de la Pampatronics, solo qué con gráficos más rústicos y una velocidad de conexión lentísima. (Nieva 2023: 39)

L'inserimento del videogioco all'interno della narrazione contribuisce a rimescolare le coordinate della storia non solo sul piano temporale – poiché i personaggi si immergono in un metaverso che riproduce un passato storicizzato – ma anche su quello spaziale, alterando la percezione del lettore rispetto ai confini inizialmente stabiliti tra realtà diegetica e finzione ludica: «Y ya no se pudo separar nunca más el tiempo, ni los siglos de las horas, ni las horas de los días, que sucumbieron al enjambre cósmico de la previda.» (Nieva 2023: 112). Questo slittamento produce una disarticolazione dei confini tra passato, presente e futuro e permette di esplorare forme alternative di temporalità. La storia stessa, si struttura attorno a un gioco costante con il concetto di “infanzia”, che viene declinato in molteplici registri.

Nel testo, il concetto di infanzia come apertura verso il futuro, come forza latente e possibilità in divenire, si articola lungo due assi principali. Da un lato vi è l'“infanzia del mondo”, rappresentata dalla figura della Gran Anarca, un principio originario e indomabile che sfugge alla logica della mercificazione e richiama uno stato caotico e primordiale della Terra. Dall'altro, troviamo l'“infanzia umana”, incarnata nel personaggio del Dulce, che attraversa un processo di trasformazione fino a diventare Noah Nuclopio, emblema del capitalismo più radicale. A queste due forme si affianca quella del/la bambino/a dengue, figura liminale che, nel finale della narrazione, sembra

riconciliarsi con la dimensione selvaggia e non addomesticabile della Terra stessa, rivelandosi come manifestazione vivente della Gran Anarca³¹.

In altre parole, la nozione di infanzia – intesa come spazio di possibilità e apertura verso il futuro – assume in *La infancia del mundo* declinazioni che danno forma a traiettorie temporali divergenti che riflettono, e talvolta sovvertono, le logiche dominanti. La parabola del personaggio del Dulce incarna, in modo paradigmatico, la continuità della violenza coloniale: il suo sviluppo attraversa e intreccia gli spazi e i tempi artificiali del videogioco e della realtà diegetica, fino a raggiungere la sua massima espressione nella parte finale del testo, coincidente con il livello del videogioco che presuppone una conquista extraplanetaria. Il Dulce, un giovane bullo proveniente dalle periferie marginali di Victorica, si trasforma in Noah Nuclopio, un multimilionario amministratore di una potente multinazionale e figura centrale nell'architettura speculativa delle virofinanze mondiali.

In netta opposizione a questa traiettoria, l'infanzia del/la bambino/a dengue e quella del pianeta seguono un percorso che si sottrae alle logiche di accumulazione. La loro evoluzione si esprime fuori e contro ogni tentativo di dominio o razionalizzazione capitalista. Il/la bambino/a dengue, figura liminale e indefinita, si evolve attraverso una logica atemporale, fino a riconciliarsi ciclicamente – in un gesto di identificazione simbolica e radicale – con La Gran Anarca, entità che rappresenta la condizione originaria e indomabile della Terra. La Gran Anarca è ciò che sfugge a ogni processo di mercificazione: un residuo irriducibile, un nucleo di alterità resistente, l'elemento vitale che si oppone all'assimilazione del vivente da parte del mercato. In essa si apre la possibilità di immaginare altri mondi, strutturati sull'energia caotica e sovversiva dell'utopismo.

En efecto, lo que al parecer causaría la previda que gobernaba estas piedritas era el desmembramiento de las estructuras membranosas que separan las células entre sí,

³¹Il contatto tra la dimensione umana storicamente situata, esemplificata con l'infanzia del/la bambino/a dengue, e quella planetaria e geologica dell'infanzia della terra, richiama in modo particolarmente pertinente il pensiero di Dipesh Chakrabarty (2009), già affrontato nel secondo capitolo di questa tesi. Chakrabarty propone una distinzione tra due diverse scale temporali: quella globale, storicamente moderna, radicata nelle dinamiche politiche e nei meccanismi dell'economia capitalista, e quella planetaria, che appartiene al tempo geologico e climatico, ovvero a una temporalità non umana. Secondo Chakrabarty, negli ultimi decenni si è verificata una frizione crescente tra queste due dimensioni: la crisi climatica ha reso inevitabile per l'umanità il confronto con durate che eccedono l'esperienza storica e politica dell'essere umano, facendo del tempo stesso un agente della storia. Assistiamo così a un conflitto tra il tempo breve delle decisioni politiche ed economiche e il tempo lungo delle trasformazioni terrestri e climatiche.

eliminando la distancia entre las cosas, y en última instancia, si las incalculables toneladas de estas antiquísimas formaciones fósiles que yacían en las profundidades se liberaran sin ningún tipo de control, la infinita multiplicidad de cosas que poblaban el mundo, separadas e individualizadas unas de las otras, contables mediante dígitos e. intercambiabiles entre sí, se indistinguirían, y el más firme de todos los principios, el de la propiedad privada, que una cosa sea de uno y no de otro, se derrumbaría para siempre. (Nieva 2023: 153)

Questa tensione tra infanzia del mondo e infanzia umana attraversa tutta la narrazione, materializzandosi anche in una domanda ricorrente, rivolta ai bambini, che tenta di stabilire un ponte tra le due infanzie: «¿Quieres que hablemos de La Gran Anarca?» (Nieva 2023: 35). Una domanda che ossessiona il Dulce – incapace però di affrontarla, assorto nel *suo* mondo e nel *suo* videogioco – e che trova infine una risposta affermativa e risolutiva nella figura del/la bambino/a dengue: «–¿Quieres que hablemos de La Gran Anarca? –Sí– respondió sin dudar la niña dengue. –La Gran Anarca. La Gran Anarca eres tú.» (Nieva 2023: 154).

In conclusione, *La infancia del mundo* rappresenta una realtà in cui il tecno-capitalismo diventa un agente virale, capace di contaminare il territorio argentino e di estendersi lungo assi temporali e spaziali differenti, intrecciando passato, presente e futuro, realtà e simulazione, scala globale e scala planetaria. A questa logica infettiva si contrappone una forza utopica e anarchica – impersonificata dal/la bambino/a dengue – che, in modo apparentemente contraddittorio, nasce proprio dal medesimo virus (il dengue) destinato ad alimentare il profitto di un'élite ristretta. Tuttavia, questa rabbia anarchica, generata all'interno del sistema, si riconnette con l'origine indomabile e caotica della Terra, configurandosi come una forza sovversiva capace di minare radicalmente le fondamenta del sistema stesso.

5.3.2 Rabbia anarchica dal Sud globale

Come già evidenziato nel paragrafo precedente, uno dei principali protagonisti in *La infancia del mundo* è una figura mutante: il/la bambino/a dengue. Si tratta di un personaggio ai margini dell'umano, se non addirittura relegato allo status di scarto, come esemplifica il giudizio della comunità: «Nadie quería al niño dengue» (Nieva 2024: 15). Michel Nieva³² concepisce questa figura all'interno di un preciso contesto storico: la pandemia da Covid-19, un evento che ha messo l'intero pianeta di fronte a una crisi

³²Vedi intervista rilasciata da Michel Nieva il 6 luglio 2024: <https://youtu.be/035jEHLpxLk?si=Mm8eTd6kKiZmA46>.

sanitaria senza precedenti nel nostro secolo. Un virus nato in un contesto altamente tecnologizzato come la Cina e che, nelle fasi iniziali, ha colpito soprattutto i Paesi considerati economicamente e scientificamente più avanzati.

Parallelamente alla diffusione globale del Covid-19, si è assistito a una recrudescenza silenziosa del virus del dengue, che ha colpito con particolare intensità numerose regioni del Sud globale. A differenza del Covid-19 – che ha suscitato una risposta immediata a livello internazionale, con ingenti investimenti nella ricerca e una rapida distribuzione dei vaccini, soprattutto nei Paesi del Nord globale – il dengue è stato ampiamente ignorato. Come lo stesso Nieva osserva, in molte aree dell'America Latina le persone che presentavano sintomi compatibili con il dengue non venivano nemmeno sottoposte a test diagnostici. Questa strategia di sistematica invisibilizzazione ha contribuito a relegare l'epidemia ai margini del discorso pubblico, evidenziando come la visibilità medica e sanitaria sia spesso subordinata a criteri economici e geopolitici. In tale prospettiva, il dengue non rappresentava un'urgenza né un'opportunità redditizia per il sistema tecnocapitalista globale, e in quanto tale è stato ignorato.

Le malattie trasmesse da vettori, come il dengue o l'ebola, endemiche in gran parte nelle regioni tropicali e subtropicali del Sud globale, non costituiscono un mercato redditizio per l'industria farmaceutica internazionale. Di conseguenza, la ricerca e lo sviluppo di vaccini o terapie efficaci non hanno ricevuto lo stesso impulso riservato a patologie considerate prioritarie nei Paesi del Nord globale. Il caso del dengue è particolarmente significativo: nonostante la sua diffusione crescente e le gravi conseguenze sanitarie e sociali che comporta, la risposta medica si è rivelata frammentaria, tardiva e insufficiente. In molti contesti dell'America Latina, la situazione è rimasta critica fino all'arrivo dell'inverno, che ha temporaneamente interrotto il ciclo vitale delle zanzare vettori del virus, senza che ciò implicasse però misure strutturali o strategie di prevenzione efficaci.

La decisione di Michel Nieva di costruire il suo protagonista come una creatura mostruosa e mutante – un essere ibrido, per metà umano e per metà zanzara, portatore di un virus invisibilizzato ma potenzialmente letale – assume un valore emblematico. Questa figura, infatti, si trasforma nel corso della narrazione in un veicolo di resistenza e di utopismo, benché nasca come un antieroe: emarginato, bullizzato e costantemente sminuito, tanto dalla madre quanto dai coetanei.

Nieva traccia con precisione il ritratto del bambino dengue nelle prime pagine del testo, soffermandosi in particolare su come il personaggio percepisce sé stesso attraverso lo sguardo giudicante degli altri. Inizialmente si definisce come un soggetto maschile, continuamente sottoposto al controllo e alla valutazione altrui. Non a caso, il verbo *juzgaba* ricorre frequentemente, riflettendo la dimensione oppressiva di uno sguardo normativo e stigmatizzante. Il bambino dengue cresce privo di legami familiari o relazioni sociali significative; la sua vita interiore, nei primi capitoli del testo, è dominata da una fitta rete di pensieri ossessivi sulla propria identità, sulle proprie origini e sulla legittimità del proprio esistere.

Questa condizione di alienazione è formalmente tradotta nella scrittura attraverso un uso insistito della ripetizione, particolarmente evidente alle pagine 18 e 19, che assumono la forma di una sorta di poesia-invettiva contro il corpo mostruoso del protagonista. La ripetizione diventa così il segno di una mente intrappolata nel loop della propria marginalizzazione, ma anche il punto di partenza per una successiva trasformazione identitaria e narrativa.

Donde la madre hubiera querido piecitos gordos con deditos enternecedores de bebé, el niño dengue tenía patas bicolores y penosamente delgadas, finas cómo cuatro agujas.

Donde la madre hubiera querido la pancita, el niño dengue tenía un abdomen áspero, duro y traslúcido, en el que se vislumbraba un manojo de tripas verdosas y malolientes.

Donde la madre hubiera querido bracitos, brotaban alas, y sus nervaduras, cómo várices de viejo podrido, y donde la madre hubiera querido sus risitas y encantadores gimoteos, solo había un zumbido constante y enloquecedor, que quemaba los nervios hasta del ser más tranquilo.

Su reflejo, en suma, le confirmaba lo que siempre supo: que su cuerpo era una inmundicia.
(Nieva 2023: 19)

La scelta di Michel Nieva di costruire il proprio protagonista come un essere percepito socialmente come rifiuto, come scarto dell'umano, si colloca all'interno di quella che Gisela Heffes (2013) e Marco Armiero (2021) definiscono come una "politica dello scarto" e a cui ho già accennato nei capitoli precedenti. Tale politica invita a ripensare le dinamiche di esclusione e potere da una prospettiva bioecocritica, interrogando le modalità attraverso cui i corpi marginali vengono sistematicamente espulsi dal corpo sociale.

All'interno di questa cornice, la condizione iniziale del bambino dengue – isolato, stigmatizzato, silenziato – è marcata da una passività che, tuttavia, produce una duplice funzione narrativa: da un lato, consente al lettore di empatizzare con la vittima di una violenza diffusa e sistematica; dall'altro, prepara il terreno per una futura rottura, una trasformazione soggettiva e politica che rimetterà in discussione le gerarchie normative da cui il personaggio era inizialmente schiacciato.

Il bambino dengue viene spesso considerato come ripugnante e spaventoso: «¡Horror siniestro de las más amargas verdades!» (Nieva 2023: 18). Secondo Cecilia Macón (2024), tra tutti gli affetti, il disgusto si distingue per la sua potenza performativa: non è una semplice reazione soggettiva, ma un atto che produce effetti concreti, contribuendo alla costruzione simultanea del soggetto che prova repulsione e dell'oggetto che ne è destinatario. Nominare qualcosa come “ripugnante” significa, in altre parole, stabilire confini morali e identitari, determinando chi appartiene alla comunità e chi ne viene escluso.

In questa logica, ciò che è percepito come escrementizio – impuro, degradato, irriducibile all'ordine – agisce come un elemento perturbante che interrompe la coerenza simbolica della collettività, mettendo in crisi il progetto di una comunità omogenea, razionale e coesa. L'abiezione diventa così un punto di rottura che espone le contraddizioni del sistema, rivelando le tensioni latenti che lo attraversano. Il disgusto si configura dunque come un dispositivo politico e culturale che riflette, ma anche rafforza, le dinamiche di marginalizzazione.

Nel racconto di Nieva, questa dinamica si manifesta con forza in un episodio emblematico in cui il bambino dengue viene pubblicamente deriso e umiliato da un gruppo di coetanei guidati dal personaggio del Dulce. È proprio in questo momento, carico di violenza simbolica e performativa, che la narrazione subisce una svolta radicale, preannunciando un processo di riappropriazione soggettiva che trasformerà l'umiliazione in rivolta.

Lo cierto es que el niño dengue, contrariamente a la reacción que siempre mostraba ante los atropellos padecidos por su condición mestiza, no se angustió ni deseó estar muerto ni sus antenitas peludas temblaron de rabia o de dolor. El truculento canto en ronda (con importantes aciertos poéticos, hay que admitir) de los varoncitos liderados por el Dulce no arredró ni una gota de su temple [...] Porque cuando el niño dengue puso en la mira de sus omatidios al Dulce, quien, aún con los pantalones bajos, lo señalaba y se burlaba, ya no vio

siquiera a un antagonista, siquiera a un par, siquiera un humano [...] Arrastrado por el vértigo de esta nueva e incontenible necesidad una brusca revelación cruzó las peludas antenas del niño dengue, de forma más clara y lúcida que nunca pese a la indistinta vocinglería que lo envolvía. El niño dengue, no sin cierta incongruencia, razonó: no soy un niño, sino una niña. La niña dengue. (Nieva 2023: 24)

Questo passaggio chiave del testo segna un momento cruciale nella traiettoria del personaggio del bambino dengue, che attraversa una doppia trasformazione: da una condizione di passività e vulnerabilità a una riappropriazione della propria agentività, e da una percezione di sé come maschio a una soggettività femminile autodeterminata. In un contesto di violenza sistemica e umiliazione pubblica, il personaggio non si lascia sopraffare, ma compie un passaggio interiore che sovverte radicalmente la situazione. La rivelazione del proprio genere coincide con l'affermazione di una nuova posizione soggettiva attiva.

Il cambiamento non si configura come una reazione impulsiva alla violenza subita, ma come un gesto affermativo e lucido che riscrive dall'interno il modo in cui il personaggio si colloca nel mondo. Non si tratta semplicemente di una trasformazione, ma di un atto di disidentificazione consapevole rispetto a un'immagine di sé precedentemente assunta e coltivata nel silenzio dell'emarginazione.

Questo doppio passaggio – da oggetto di scherno a soggetto dotato di visione, da bambino a bambina – segna una svolta narrativa profonda, che dà origine a un percorso di resistenza e ridefinizione. L'emergere della soggettività di genere è inseparabile da un risveglio affettivo e politico: non cambia soltanto il corpo, ma anche la relazione del personaggio con il proprio tempo, il proprio spazio e le strutture di potere che fino a quel momento ne avevano limitato l'esistenza.

L'ira anarchica che si sprigiona dalla bambina dengue è profondamente connessa alla Gran Anarca, entità primigenia e caotica. Non si tratta di un'ira finalizzata alla restaurazione di un equilibrio perduto, né di una strategia per ottenere potere all'interno delle logiche dominanti. Piuttosto, questa rabbia si manifesta come una forza dissidente, che rompe le coordinate imposte dell'identità e dell'obbedienza. Il legame con la Gran Anarca suggerisce una comunanza ontologica: entrambe esprimono una potenza indisciplinata e generativa, capace di sovvertire l'ordine costituito e di aprire uno spazio

altro. In questo senso, la rabbia della bambina dengue non è un sintomo da contenere, ma una risorsa affettiva e politica, una scintilla utopica di profonda rivoluzione comunitaria.

Secondo Cecilia Macón (2024), Michel Nieva non propone una narrazione a sfondo morale: la rabbia della protagonista non è didascalica né pedagogica, ma agisce come dispositivo critico che evidenzia l'estrema vulnerabilità del pianeta. La sua forza emotiva accompagna e amplifica la rappresentazione di una crisi bio-ambientale irreversibile, spingendo il lettore a confrontarsi con la possibilità dell'estinzione e con la distruttività intrinseca dell'ordine tecno-capitalista.

No hay en las páginas de *La infancia...* moraleja alguna ni, mucho menos, el planteo de caminos desde donde reconstruir el planeta aun a través de la imaginación. En la configuración afectiva utilizada por Nieva el circuito dominado por la transmisión del asco, la ira y el pánico define la dimensión afectiva de la crisis afinada en su vocación por interrumpir el tiempo, no por reiniciarlo. (Macón 2024: 31)

Tuttavia, le argomentazioni avanzate da Cecilia Macón risultano poco convincenti se si considera la rabbia della bambina dengue da prospettive teoriche differenti. Nel saggio *La politica della rabbia. Per una balistica filosofica* (2021), Franco Palazzi propone una rilettura filosofico-politica della rabbia che ne sovverte la tradizionale connotazione negativa. Lungi dall'essere una semplice reazione impulsiva, distruttiva o cieca, la rabbia è intesa come una forza epistemica e politica, in grado di far emergere ingiustizie strutturali e di innescare dinamiche trasformative. Palazzi (2021) la definisce come un sapere situato, radicato nei corpi e nelle esperienze storiche dell'oppressione, capace di denunciare e smascherare le contraddizioni del presente. In questa prospettiva, la rabbia assume una dignità politica che la sottrae ai meccanismi di patologizzazione o di neutralizzazione morale, e la valorizza come energia affermativa e potenzialmente rivoluzionaria. Non è dunque la rabbia in sé a essere distruttiva, bensì le condizioni sociali e politiche che la generano: ingiustizia, esclusione, emarginazione.

Essere oppressi non è certo una condizione che si sceglie volontariamente, ma in un contesto di individualizzazione e psicologizzazione delle problematiche sociali viene rappresentata come tale. Dunque la persona oppressa dovrà mostrarsi sufficientemente meritevole per ricevere aiuto contro gli effetti della propria oppressione. Siamo arrivati ad attenderci, in altre parole, quella che Wolf Bukowski chiama la "buona educazione degli oppressi", che raggiunge la massima visibilità nella narrazione del decoro urbano: si è disposti a tollerare la presenza dei senzatetto nella propria città, ma solo a patto che non dormano sulle panchine del parco e non chiedano l'elemosina nel centro storico [...] Non alzare la voce, non assumere un atteggiamento rivendicativo, non pensare neanche lontanamente di ottenere qualcosa sul

piano del conflitto, ma “rigare dritto” nella speranza di ricevere qualche concessione dai superiori più magnanimi: a ben vedere le aspettative odierne nei confronti degli oppressi coincidono con quelle che si avevano un tempo per i servi. (Palazzi 2021: 14–15)

In *La infancia del mundo*, la rabbia della bambina dengue si manifesta attraverso atti di estrema violenza reattiva. L’intero testo è attraversato da molteplici forme di violenza: quella ludica e simbolica del videogioco *Cristianos vs. Indios*, quella educativa e disciplinare esercitata sul Dulce, quella economica e politica imposta dalle élite sulle classi più vulnerabili, e infine la violenza sistemica delle virofinanze guidate da Noah Nuclopio. Tuttavia, è necessario distinguere tra le varie forme di violenza rappresentate nel testo. Mentre molte di esse – come quelle esercitate dalle élite economiche o dai sistemi finanziari – rispondono a logiche di dominio e controllo, la rabbia della bambina dengue si manifesta invece come una violenza contro-egemonica. Essa non riproduce le dinamiche oppressive, ma si configura come una ribellione radicale e comunitaria che emerge dal basso, una forza anarchica che mette in discussione l’ordine costituito e ne sovverte le gerarchie simboliche e materiali.

Mientras tanto, los mosquitos continuaban su pernicioso avance de caos y descontrol. Eran imparables. Eran cientos. Eran miles. Pero eran una. Una nube. Una nube zumbante y precipitada e inútil y acaso descontrolada o palpitante o venenosa como el amor, que había llegado a salvar a la madre envenenada, y haría cagar fuego a los turistas que hasta hacía un momento disfrutaban de un espectáculo único que nadie más podía disfrutar, porque en el futuro en el que transcurre esta historia solamente la gente con guita conocía y gozaba de lo que el planeta ya había perdido. Del frío blanco y del invierno hermoso que ahora se tenían con el color fétido de la inmundia mamífera sangre derramada.

¡Salve, nube dengue! (Nieva 2023: 126)

A supporto di questa lettura, nel saggio *How Nonviolence Protects the State* (2007), Peter Gelderloos formula una critica radicale all’assunto secondo cui la non-violenza costituirebbe sempre la strategia più giusta o efficace nelle lotte politiche. Secondo l’autore, tale convinzione – spesso accettata in modo acritico – non solo limita il campo d’azione dei movimenti, ma finisce per rafforzare le stesse strutture di potere che si vorrebbero abbattere. Gelderloos (2007) mostra come la non-violenza, presentata come eticamente superiore, venga spesso impiegata per delegittimare forme di dissenso più radicali, in particolare quelle provenienti da soggetti sociali subalterni, che non dispongono sempre del privilegio di scegliere modalità pacifiche di resistenza. La non-violenza, quando si fa ideologia normativa, assume un ruolo disciplinante: limita il conflitto e lo traduce in forme gestibili e compatibili con l’ordine costituito, trasformando

la protesta in mera performance simbolica. In questo senso, più che minacciare il sistema, essa finisce per proteggerlo.

Gelderloos (2007) – così come la nostra lettura in chiave utopistica della rabbia della bambina dengue – non presuppone un'esaltazione della violenza, bensì una rivendicazione dell'autonomia strategica dei movimenti: la possibilità di scegliere le modalità di lotta più adeguate, a partire dalle condizioni materiali in essere. La resistenza non può essere imbrigliata da criteri moralistici astratti, che rischiano di servire più il mantenimento del potere che la conquista della giustizia sociale.

Un esempio significativo proveniente dallo stesso Sud globale da cui nasce un'opera come *La infancia del mundo* è rappresentato dall'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale (EZLN), di cui nel 2024 si sono celebrati i trent'anni dalla sollevazione. Nato nel Chiapas, nel sud-est del Messico, l'EZLN è un movimento indigeno e rivoluzionario che il 1° gennaio 1994 – in coincidenza con l'entrata in vigore del NAFTA – ha dichiarato guerra allo Stato messicano in nome della dignità, dell'autonomia e della difesa dei popoli originari. Fin dalle sue origini, l'EZLN ha incarnato una forma radicalmente alternativa di insurrezione: non orientata alla conquista del potere, bensì alla costruzione di mondi altri, fondati su processi collettivi, comunitari e autogestiti. A trent'anni da quel momento, l'esperienza zapatista rappresenta ancora oggi un'espressione significativa di resistenza e di immaginazione politica radicale nel contesto latino-americano.

Ciò che rende l'esempio dell'EZLN particolarmente significativo nel contesto della riflessione sulla rabbia in *La infancia del mundo* – e, in particolare, sull'ira anarchica incarnata dalla bambina dengue – è la sua capacità di mostrare come un sentimento di esclusione e violenza sistemica possa essere rielaborato in una pratica politica creativa e trasformativa. La rabbia zapatista, così come molte altre forme di resistenza comunitaria sorte in America Latina – troppo numerose e complesse per essere approfondite in questa sede – non si limitano a una reazione impulsiva o distruttiva. Al contrario, in molti casi assumono la forma di una forza costituente, capace di aprire nuovi orizzonti politici, etici ed estetici, fondati su giustizia, pluralità e autodeterminazione.

Per concludere, la bambina dengue non reprime la propria rabbia né la indirizza secondo i codici della rispettabilità politica, ma la trasforma in forza generatrice di un'alleanza

collettiva. In linea con le riflessioni di Palazzi (2021), tale emozione, troppo spesso screditata come patologica, si rivela invece capace di far vacillare l'ordine simbolico dominante. Allo stesso tempo, il riconoscimento della legittimità di pratiche di resistenza che oltrepassano la cornice della non-violenza prescrittiva è fondamentale per evitare che la lotta venga addomesticata e ridotta a una forma di dissenso funzionale alla conservazione dello status quo.

In questa luce, la bambina dengue non è solo una figura di riscatto individuale, ma un'emblematica possibilità altra: un'affermazione del dissenso come forza vitalistica e visionaria, capace di sovvertire la marginalità attraverso la distruzione creativa dei suoi vincoli: «destrozándolo todo como solo los comienzos destrozan» (Nieva 2023: 158).

5.4 Álvarez, López Trujillo e Nieva: reincantando un immaginario multinaturale

L'analisi condotta nei testi ha messo in luce come l'ontologia amerindiana, intesa come forma di multinaturalismo (Viveiros de Castro 1996), si configuri come una valida alternativa al paradigma occidentale del multiculturalismo. A differenza di quest'ultimo – che presuppone l'esistenza di una sola natura interpretata da molte culture – il multinaturalismo implica l'esistenza di molteplici nature, ciascuna radicata nella prospettiva relazionale ed esperienziale dei diversi esseri.

In questo senso, il multiverso relazionale costruito attraverso questi testi non si presenta come un'elaborazione astratta o puramente epistemologica, ma come un approccio concreto alla realtà: ogni essere abita un mondo modellato dalla propria posizione incarnata e relazionale, e l'incontro tra differenti esseri implica un costante negoziato tra mondi parzialmente sovrapposti ma ontologicamente distinti. L'universo si rivela così come un tessuto complesso di mondi in interazione, in cui la soggettività è sempre plurale e relazionale.

In altre parole, Álvarez, López Trujillo e Nieva propongono nei loro testi un processo di *reincanto* del mondo³³, opponendosi alla visione disincantata e riduzionista promossa dal

³³ Con l'espressione *reincanto del mondo* si fa riferimento al concetto di *universo incantato* elaborato da Marshall Sahlins (2023), già presentato in precedenza in questa tesi (vedi sottoparagrafo 2.3.1). Secondo Sahlins, le cosmologie delle società immanentiste antiche non operavano su una separazione tra natura e cultura, ma si fondano su un mondo

tardo capitalismo, attraverso l'elaborazione di immaginari futuri multinaturali. In questo quadro, la convivenza tra esseri umani, non-umani e ibridi non è solo possibile, ma diventa una condizione necessaria per elaborare forme di vita capaci di resistere e rigenerarsi nei contesti ecodistopici narrati.

I nuovi assemblaggi che emergono in queste narrazioni non si configurano né come un ritorno nostalgico a un umanesimo luddista – che rifiuta ogni tecnologia –, né come una spinta verso un transumanesimo che aspira a superare i limiti del corpo umano. Si tratta, piuttosto, di suggestioni speculative che, attraverso un desiderio utopico radicale, propongono modalità alternative di relazionarsi con la natura. L'umano è qui concepito come parte integrante del vivente e in continuo dialogo anche con ciò che è inorganico. In questo modo, i testi aprono la possibilità di immaginare futuri che non si inscrivano nei paradigmi progressisti dominanti, ma che esplorino altre forme di coesistenza, cura e trasformazione.

Il bisogno capitalista di una cosa è sempre feticistico, e cioè sottende la promessa di qualcos'altro e del suo accrescimento. La moneta vivente è invece un'economia del desiderio che esce da questo circolo vizioso. [...] È il concetto di *energia*, e non quello di *lavoro*, che ci può aiutare a superare questa domanda. [...] Il problema non è risolvere bisogni ma reinventare i nostri bisogni e ridefinire i nostri valori. [...] Ridefinire i nostri bisogni e i nostri valori significa praticare mutuo aiuto militante e sperimentare attraverso la cura di questi nuovi circuiti la loro sostenibilità o la loro insostenibilità. [...] Ci si accorge di avere a portata di mano molto di più di quanto prima si credeva di avere. Il processo di *commoning* svela ciò che prima era invisibilizzato, l'insieme dei legami e dei processi generativi che si costruiscono all'interno di un concatenamento, che è nella natura, è nella cooperazione tra umano e non umano. Lo abbiamo chiamato il comune. Il *comune* nasce nella lotta, nell'esodo dai bisogni indotti da una macchina astratta che semplifica e uccide i rapporti di interdipendenza complessi ma allo stesso tempo riesce a creare altri bisogni, un altro circuito del desiderio. (Braga 2023: 130–131)

Riprendendo la riflessione di Emanuele Braga (2023) sull'esigenza di creare un altro circuito del desiderio, i testi analizzati contribuiscono ad attivare immaginari tesi a una riconfigurazione dei bisogni e dei valori sulla base di una lotta condivisa. In questo nuovo orizzonte, la resistenza non passa semplicemente attraverso il rifiuto, ma attraverso un rinnovato legame comunitario.

intrinsecamente relazionale e animato, in cui ogni essere è connesso agli altri attraverso reti di significato e di reciprocità. Il *reincanto* implica quindi un ritorno a visioni del mondo che riconoscono l'agentività diffusa e la coesistenza tra umano e non-umano, in contrasto con la disincantata razionalità del moderno pensiero occidentale.

I tre testi analizzati – *Aún el agua* (2019) di Juan Álvarez, *El vasto territorio* (2021) di Simón López Trujillo e *La infancia del mundo* (2023) di Michel Nieva – convergono, pur nella varietà delle loro ambientazioni e strategie narrative, nella costruzione di un immaginario multinaturale teso a riconfigurare l’orizzonte del desiderio al di fuori delle logiche estrattive e antropocentriche del capitalismo. In ognuna di queste narrazioni, l’ecodistopia non è solo scenario di perdita, ma anche spazio germinativo, dove emergono forme alternative di coesistenza tra esseri umani, non-umani e ibridi.

Al centro di *Aún el agua* si trova un perfetto esempio di assemblaggio multispecie incarnato da un gruppo di donne biodisegnate che, attraverso un corpo in profonda connessione con l’acqua, si fanno tramite di una restaurazione del ciclo idrologico come bene comune. Le protagoniste, provenienti dal Sud globale, incarnano un desiderio che è allo stesso tempo corporeo e planetario: attraversano barriere tossiche non per appropriarsi di nuove risorse, ma per ristabilire l’equilibrio ecologico negato dal disastro. L’acqua diventa qui un simbolo di interconnessione planetaria. Analogamente, *El vasto territorio* utilizza la simbologia dell’acqua come elemento liminale e generativo che, insieme all’immagine della rete micelica, suggerisce l’esistenza di una sotterranea comunicazione e coesistenza tra specie, rivelando come anche nelle ferite lasciate dall’estrattivismo possa emergere una potenzialità simbiotica. In *La infancia del mundo*, infine, il corpo mutante del/la bambino/a dengue si fa simbolo di una soggettività multispecie, che incarna una possibilità altra di essere–nel–mondo, in cui la contaminazione non è solo degenerazione, ma potenziale generativo.

In tutti e tre i casi, la ricerca di forme di vita condivise si sostituisce agli ideali di autonomia e dominio. I tre autori costruiscono elementi che mettono in contatto, che generano affetti, che rendono possibile una forma di desiderio orientata non più alla conquista, ma alla co-creazione e al rovesciamento dell’ordine stabilito. Se *Aún el agua* immagina la possibilità di un futuro post catastrofico grazie alla solidarietà tra donne e acqua, *El vasto territorio* e *La infancia del mundo* insistono entrambi sull’importanza di creare nuove alleanze: caotiche, primigenie, sotterranee e sovversive.

Un ulteriore punto di contatto tra i testi è la valorizzazione del Sud globale come luogo di resistenza e reinvenzione. Che si tratti del cratone meridionale di *Aún el agua*, del Cile estrattivista di *El vasto territorio*, o della Pampa in *La infancia del mundo*, in tutti i casi

il sud si configura non come margine passivo, ma come laboratorio narrativo e politico da cui emergono soggettività dissidenti, comunità ibride e forme di sapere ecologico incarnato.

Infine, in tutti e tre i testi si fa spazio una tensione trasformativa che assume talvolta il volto della cura, altre volte della rabbia, ma che in ogni caso alimenta un desiderio collettivo di immaginare altrimenti. Le relazioni che si instaurano tra i personaggi e il mondo non umano non rispondono a un modello armonico o idealizzato, ma esprimono la complessità, la vulnerabilità e la forza della co-creazione tra specie. In questo senso, la rabbia della bambina dengue, il gesto riparatore delle donne biodisegnate e il corpo di Pedro, abitato dal fungo, si inscrivono in un medesimo orizzonte desiderante: un orizzonte fondato sulla resistenza e sull'interconnessione, in cui futuri possibili e sostenibili nascono dalla capacità di immaginare prospettive comuni tra specie, corpi e territori.

In conclusione, *Aún el agua*, *El vasto territorio* e *La infancia del mundo* propongono, ciascuno a suo modo, un multiverso relazionale che si oppone all'uniformità distruttiva del capitalismo globale. La loro forza non risiede soltanto nella denuncia, ma nella capacità di immaginare desideri ecologici, affettivi e politici che intrecciano la sopravvivenza alla lotta comune, e la rovina alla possibilità.

Conclusioni

Giunta al termine di questo percorso di ricerca, mi è possibile tracciare alcune considerazioni conclusive che emergono dall'analisi dei testi selezionati e dal dialogo interdisciplinare condotto nel corso dell'intera tesi. Il concetto di “co-spirazione” – respirare insieme – si è rivelato, in un'epoca di crisi planetaria, sia una metafora fertile per ripensare le pratiche narrative contemporanee sia una categoria analitica capace di illuminare le potenzialità politiche e immaginative della letteratura.

Una delle acquisizioni centrali emerse da questa ricerca consiste nel riconoscere che alcune narrazioni ecodistopiche ispano-americane contemporanee possono configurarsi come laboratori di immaginazione. Tali narrazioni vanno aldilà di una mera rappresentazione di scenari di collasso e devastazione, attivando un impulso utopico orientato alla ricostruzione. Questo impulso non concretizza modelli utopici compiuti o soluzioni prescrittive, ma apre crepe nel presente, sospendendo la naturalizzazione dell'esistente e rendendo percepibili possibilità inedite. Al centro di queste possibilità vi è l'elaborazione di nuove forme di assemblaggio comunitario, fondate su relazioni plurali e interdipendenti.

Un ulteriore elemento di rilievo emerso da questa ricerca riguarda il ruolo delle epistemologie indigene e delle onto/epistemologie amerindiane nella costruzione di immaginari alternativi. Lungi dall'essere recuperate in chiave nostalgica, queste cosmologie vengono riattivate e considerate come strumenti critici per pensare l'interdipendenza, la reciprocità e la possibilità di coabitazione tra le specie. Il concetto di multinaturalismo, le logiche del fare insieme, l'idea di una soggettività relazionale e situata, sono elementi che attraversano la struttura narrativa e simbolica dei testi, contaminandone il linguaggio e orientandone l'etica.

La letteratura, così costituita, costruisce e ricombina l'immaginario. Non è semplice denuncia, né utopia prescrittiva, ma spazio denso in cui l'immaginazione si fa gesto politico. In questo senso, la costruzione del “futuro” non è mai lineare né teleologica: è pratica, conflitto, desiderio, contraddizione. I testi analizzati mostrano con forza che la fine del mondo, può diventare occasione di reinvenzione e il concetto stesso di apocalisse non è chiusura, ma soglia.

Da un punto di vista metodologico, questa tesi ha voluto abitare le crepe. Non offrire modelli, ma esplorare pratiche. Non sintetizzare, ma amplificare. L'interdisciplinarità che la attraversa – tra letteratura, filosofia, ecologia, politica, antropologia – ha mirato alla contaminazione reciproca dei saperi molto più che alla loro unificazione. La scelta di testi estremamente eterogenei per forma e contenuto ha risposto a un'esigenza di pluralità, nella convinzione che solo attraverso un dialogo aperto tra linguaggi differenti sia possibile pensare il futuro.

L'analisi testuale ha evidenziato come questa dinamica operi su molteplici livelli. Da un lato, attraverso strategie formali ibride che intrecciano dimensioni visive, sonore e testuali – come nel caso delle opere di Félix Vega, Mónica Ojeda ed Emiliano Monge – la narrazione si apre a un'esperienza sensoriale che coinvolge il lettore in un'immersione estetica e cognitiva, coinvolgendo un sentire allo stesso tempo intimo e universale. Dall'altro, le rappresentazioni urbane di Città del Messico – nei testi di Hugo Hiriart, Héctor Toledano e Jorge Comensal – trasformano lo spazio metropolitano da semplice sfondo narrativo ad agente dinamico di senso e trasformazione, mettendo in discussione le logiche di pianificazione urbana neoliberale. Infine, le esplorazioni di ontologie multispecie – nelle opere di Juan Álvarez, Simón López Trujillo e Michel Nieva – propongono configurazioni alternative delle relazioni tra umano e non-umano, generando visioni di coabitazione ecologica che decentrano l'antropocentrismo.

In particolare, in *Tejer la oscuridad* di Emiliano Monge, la forma-quipu diviene un dispositivo generativo che rielabora la memoria e il trauma, articolando un immaginario comunitario frammentario e resistente. In *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* di Mónica Ojeda, le molteplici voci narrative si intrecciano con il ritmo di una festa andina psichedelica, in cui la linearità temporale si dissolve e la memoria assume una forma corale e reincarnata nel futuro. In *Juan Buscamares* di Félix Vega, infine, la potenza simbolica delle tavole risignifica il passato precolombiano non come reliquia nostalgica, ma come riserva immaginativa e spazio politico attuale, capace di attivare forme di relazione ibride e sincretiche.

Nel caso delle narrazioni urbane – *La destrucción de todas las cosas*, *Las puertas del reino* ed *Este vacío que hierve* – l'attenzione si sposta verso la rappresentazione di Città del Messico come organismo pulsante, simbolico e contraddittorio. L'analisi delle

rappresentazioni di Città del Messico ha evidenziato come lo spazio urbano latino-americano si configuri come un campo privilegiato per esplorare le convergenze tra crisi ecologica, disuguaglianze sociali e processi di gentrificazione urbana.

Questo approccio ecocritico all'urbano ha permesso di superare le tradizionali dicotomie tra natura e cultura, tra spazio selvaggio e spazio antropizzato, mostrando invece come la città contemporanea sia un ecosistema complesso in cui si intrecciano dinamiche ambientali, politiche e culturali. In questa prospettiva, immaginare futuri urbani alternativi significa ripensare radicalmente i modelli di convivenza, le pratiche di cittadinanza e le forme di relazione con l'ambiente costruito.

La città diventa così agente di trasformazione e campo di battaglia tra memorie rimosse e futuri da ricostruire. Il disfacimento urbano viene raccontato non solo come catastrofe materiale, ma anche come condizione di partenza per una ricostruzione comunitaria. In questi testi, la lingua si fa ironica e performativa, diventando spazio di negoziazione e resistenza. Inoltre, la profonda critica satirica di questi testi denuncia l'ipocrisia del potere e le dinamiche autocelebrative del capitalismo spettacolare, ma allo stesso tempo apre fessure attraverso cui immaginare nuove forme di convivenza tra umano e non-umano.

Nei tre testi esaminati nell'ultimo capitolo – *Aún el agua* di Juan Álvarez, *El vasto territorio* di Simón López Trujillo e *La infancia del mundo* di Michel Nieva – emerge una riflessione più esplicita sulle relazioni multispecie, sulla trasformazione dei corpi e sulla riconfigurazione dell'umano. Qui, il rapporto tra ecologia e narrazione diventa più che mai evidente: i personaggi si fondono con l'ambiente, attraversano soglie biologiche e simboliche, si ibridano con altre forme di vita. I funghi, l'acqua, i virus, non sono semplici allegorie, ma presenze agenti che sfidano le logiche identitarie, morali e linguistiche dell'antropocentrismo. Il corpo di Pedro abitato dal fungo, la bambina dengue, le donne biodisegnate sono tutti elementi che esprimono la possibilità di una rigenerazione radicale nonostante (o proprio attraverso) la contaminazione e la rovina.

La tensione trasformativa che attraversa questi testi si declina in molteplici forme: rabbia, desiderio, cura, dissidenza. Si tratta di una tensione che non indica una direzione unica o una soluzione compiuta, ma che insiste sulla possibilità di abitare le rovine in modo

situato, relazionale e trasformativo. La co-spirazione diventa allora un gesto di resistenza, un respiro collettivo, un modo di continuare a immaginare.

I tre percorsi tematici in cui sono raggruppate le opere delineano l'itinerario analitico della tesi, articolando un movimento che dal particolare si apre progressivamente all'universale all'interno di una rete fitta, intrecciata e comunicante. Il percorso prende avvio, nel capitolo 3, da un approccio intimo e sensoriale alle diverse modalità di immaginare futuri radicati e ibridi; prosegue, nel capitolo 4, verso la dimensione urbana e collettiva della ricostruzione; e si amplia infine in una prospettiva di *multiverso relazionale*, in cui elementi organici e inorganici, umani e non umani co-partecipano a una trama complessa di possibilità dell'esistere.

Le opere analizzate dimostrano che immaginare mondi diversi equivale a interrogare criticamente il reale, a renderlo permeabile a ciò che ancora non è ma potrebbe essere. In questo senso, la letteratura si rivela come uno spazio di educazione al desiderio: un processo attraverso cui individui e collettività imparano a formulare, espandere e raffinare le proprie aspirazioni di cambiamento. In altre parole, questa ricerca ha tentato di dimostrare che in un'epoca segnata dalla crisi climatica e dall'impoverimento dell'immaginazione collettiva, una lettura ermeneutica utopista della letteratura ecodistopica ispano-americana può offrire strumenti preziosi per ripensare il nostro rapporto con il futuro coltivando una speranza che mantenga aperto lo spazio della possibilità.

Ad ogni modo, è necessario sottolineare che questa tesi non pretende di esaurire il campo di ricerca su cui si muove. I testi selezionati rappresentano solo alcune delle molte voci che attraversano la letteratura contemporanea in America Latina. Le traiettorie indicate – la costruzione di immaginari multispecie, la rilettura del passato coloniale, la critica alla violenza estrattivista – possono essere ulteriormente approfondite, attraversando altri generi o interrogando altri contesti geografici e culturali.

Una direzione possibile per futuri sviluppi riguarda in particolare l'approccio interdisciplinare adottato in questa tesi, che potrebbe essere ulteriormente arricchito attraverso collaborazioni più strette con ricercatori e ricercatrici provenienti da altri campi, incluse le scienze cosiddette "dure". Se la co-spirazione, così come è stata

delineata nel corso di questo lavoro, implica un gesto collettivo e relazionale di immaginazione del possibile, essa non può rimanere confinata a un unico campo accademico o disciplinare, ma deve necessariamente aprirsi a un dialogo trasversale con tutti i saperi impegnati, a vario titolo, nella costruzione di futuri alternativi.

In conclusione, *Co-spirare per il futuro* non è solo una provocazione teorica, ma un invito all'azione. In un momento storico in cui il futuro appare sequestrato da narrazioni catastrofiste e fantasie tecnologiche, una co-spirazione è già iniziata.

Bibliografia primaria

- Álvarez, Juan. 2019. *Aún del agua*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Comensal, Jorge. 2022. *Este vacío qué hierve*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Hiriart, Hugo. 2008. *La destrucción de todas las cosas*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- López Trujillo, Simón. 2021. *El vasto territorio*. Edizione Kindle, Alfaguara.
- Monge, Emiliano. 2020. *Tejer la oscuridad*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Nieva, Michel. 2023. *La infancia del mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ojeda, Mónica. 2024. *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Barcelona: Penguin Random House.
- Toledano, Héctor. 2005. *Las puertas del reino*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Vega, Félix. 2017. *Juan Buscamares*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.

Bibliografia secundaria

- Abensour, Miguel. 2000. *L'utopie de Thomas More & Walter Benjamin*. Paris: Sens & Tonka.
- Abensour, Miguel. 2015. *L'utopia da Thomas More a Walter Benjamin*. A cura di G. Pintus. Roma: Inschibboleth.
- “About The Bracero Program.” Bracero History Archive. Consultato il 23 maggio 2024. <http://braceroarchive.org/about>.
- Amnesty International. 2021. *Powering Change: Principles for Businesses and Investors in the Lithium Extraction Sector*. Recuperato da https://www.amnesty.nl/content/uploads/2021/02/Powering-Change-Principles-FINAL-3-Feb_EN.pdf.
- Armiero, Marco. 2021. *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*. Traduzione di Maria Lorenza Chiesara. Torino: Einaudi.
- Anzzolin, Kevin. 2024. “I Can’t Control It: Lila Avilés’s Feature Films as Environmental Mourning.”, *Lagoonscapes* 4 (2): 409–428.
- Bachtin, Mikhail. 2001. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Batzke, Ina, Espinoza Garrido, Lea, e Hess, Linda M. 2021. *Life Writing in the Posthuman Anthropocene*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bateson, Gregory. 1984. *Mente e Natura. Un'unità necessaria*. Tradotto da Giuseppe Longo. Milano: Adelphi.

- Benedetti, Carla. 2021. *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Torino: Einaudi.
- Berardi, Franco. 2018. *Futurabilità*. Roma: NERO.
- Berger, James. 1999. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bloch, Ernst. 2005. *Il principio speranza*. Traduzione di Enrico De Angelis e Tommaso Cavallo. Milano: Garzanti.
- Boccuti, Anna, ed. 2018. "El humor y lo fantástico.", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 6 (1).
- Braga, Emanuele. 2023. *Moleculocracy. Ecologie, conflitti, turbolenze*. Milano: NERO.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Braidotti, Rosi. 2014. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Traduzione di Angela Balzano. Roma: DeriveApprodi.
- Buell, Lawrence. 2013. "La critica letteraria diventa eco.", *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di Caterina Salabé. Roma: Donzelli Editore.
- Cangiano, Mimmo. 2024. *Guerre culturali e neoliberismo*. Milano: Nottetempo.
- Castoriadis, Cornelius. 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil.
- Chakrabarty, Dipesh. 2009. "The Climate of History: Four Theses.", *The University of Chicago Press Journals* 35 (2): 197–222.
- Cioran, Emil M. 1960. *Histoire et utopie*. Paris: Éditions Gallimard.
- Cioran, Emil M. 1982. *Storia e utopia*, edited by Mario Andrea Rigoni. Milano: Adelphi.
- Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Depotism Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, John P. 2023. *Dallo Stato alla comunità: il mondo di domani*. Tradotto da Andrea Aureli. Milano: Elèuthera.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). 2023. *La economía del cambio climático en América Latina y el Caribe: necesidades de financiamiento y herramientas de política para la transición hacia economías con bajas emisiones de carbono y resilientes al cambio climático*. Recuperato da <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/69031>.
- Comisión Nacional del Agua, Coordinación General del Servicio Meteorológico Nacional. 2024. "Reporte del clima en México.", Consultato maggio 2024. <https://smn.conagua.gob.mx/tools/DATA/Climatolog%C3%ADa/Diagn%C3%B3stico%20Atmosf%C3%A9rico/Reporte%20del%20Clima%20en%20M%C3%A9xico/RC-Junio23.pdf>.

- Crutzen, Paul J. 2002. "Geology of mankind.", *Nature* 415: 23.
- Cruz Paredes, Flavio. 2022. "Juan Buscamares: Ficción de Apocalipsis, Mito y Mestizaje.", *ILCEA* 48. <https://doi.org/10.4000/ilcea.15514>.
- Danowski, Déborah, and Eduardo Viveiros de Castro. 2017. *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*. Tradotto da Alessandro Lucera and Alessandro Palmieri. Roma: Nottetempo.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2017. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Tradotto da Giorgio Passerone e Paolo Vignola. Napoli: Orthotes Editrice.
- Delgadillo, Víctor. 2021. *Patrimonio urbano de la Ciudad de México: la herencia disputada*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
- Derida, Jacques. 2006. *L'animal qué donc je suis*. Paris: Éditions Galilée.
- Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005
- Díaz del Castillo, Bernal. 1964. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Buenos Aires: Eudeba.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*. Tradotto da Chiara Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri.
- Doyle, Briohny. 2015. "The Postapocalyptic Imagination." *Thesis Elev.* 131 (1): 99–113. <https://doi.org/10.1177/0725513615613460>.
- Eliade, Mircea. 1949. *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris: Éditions Gallimard.
- Estay Stange, Verónica. 2023. *La resaca de la memoria*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Estermann, Josef. 2010. "Caminar al futuro, mirando al pasado: Progreso, desarrollo y vivir bien en perspectiva intercultural.", *Caminar* 12: 5–18.
- Fabry, Geneviève, Ilse Logie, and Pablo Decock, eds. 2010. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispano-americana contemporánea*. Bern: Peter Lang.
- Fabry, Geneviève. 2012. "El imaginario apocalíptico en la literatura hispano-americana: esbozo de una tipología." *Cuadernos LIRICO* 7. <https://doi.org/10.4000/lirico.689>.
- Fernández, Macedonio. 1990. "Para una teoría de la Humorística." *Obras completas*, vol. III, edited by Corregidor, Buenos Aires.

- Fernández Castillo, José Luis. 2024. "Postapocalipsis y Antropoceno en dos novelas hispano-americanas: Tejer la oscuridad (Emiliano Monge) y Aún el agua (Juan Álvarez)", *Bulletin of Spanish Studies*, DOI: 10.1080/14753820.2023.2289281.
- Fierro, Alfonso. 2018. "Los dientes podridos de una calavera: dos regresos futuros a la ciudad lacustre.", *Discurso Visual* 41: 66–73.
- Fisher, Mark. 2018. *Realismo capitalista*. Tradotto da Valerio Mattioli. Roma: Nero.
- Fisher, Mark. 2020. *Acid Communism*. Pattern Books. Available online: <https://books.google.es/books?id=CjA9EAAAQBAJ&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>.
- Flores, Ana B. 2000. *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Flores, Ana B. 2018. "Estudiar el humor. Una aproximación a los estudios sobre el humor: sus políticas, su historia.", *Revista Crítica De Literatura Argentina* 12: 61–71.
- Foucault, Michel. 1967. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Tradotto da Emilio Panaitescu. Milano: Rizzoli.
- Fuentes, Carlos. 1986. *Cristóbal Nonato*. México D.F.: FCE.
- Fukuyama, Francis. 2006. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press. (First edition 1992).
- Garcia, Michael John, Chad C. Haddal, and Yule Kim. 2009. *Border Security: Barriers Along the U.S. International Border*. Congressional Research Service.
- Garcia, Renaud. 2015. *Le désert de la critique: Déconstruction et politique*. Paris: L'échappée.
- Gelderloos, Peter. 2007. *How Nonviolence Protects the State*. Boston: South End Press.
- Giglioli, Daniele. 2014. *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Roma: Nottetempo s.r.l.
- Glotfelty, Cheryl. 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press.
- González Astudillo, Victor. 2023. *El vasto territorio: apocalipsis y extinción en la época del antropoceno*. Tesi non pubblicata. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Gosh, Amitav. 2017. *La Grande Cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Tradotto da Anna Nadotti and Norman Gobetti. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Gramsci, Antonio. 1977. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.
- Groensteen, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses universitaires de France (PUF).

- Guambo, Agustín. 2017. *Primavera Nuclear Andina*. Difusión a/terna ediciones.
Available online: issuu.com/escrituras.indie.
- Haraway, Donna Jeanne. 2007. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna Jeanne. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Heffes, Gisela. 2013. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Hutcheon, Linda. 2005. *Irony's Edge. The Theory and Politics*. London: Routledge.
- Imbrogno, Mara. 2013. "La destrucción de todas las cosas de H.Hiriart: un (nuevo) apocalipsis mexicano." *Altre Modernità* I–XV: 426–436.
<https://doi.org/10.13130/2035-7680/3105>.
- Iovino, Serenella. 2014. *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni ambiente.
- Jameson, Frederic. 2005. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London and New York: Verso.
- Jameson, Frederic. 2009. *Valences of the Dialectic*. London and New York: Verso.
- Jaspers, Karl. 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Berlin: Scwabe.
- Jaspers, Karl. 2014. *Origine e senso della storia*. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni.
- Jones, Ryan Tucker; Wanhalla, Angela a cura di. 2022. *Across Species and Cultures: Whales, Humans, and Pacific Worlds*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Keizman, Betina. 2022. *Promesas radicales en las literaturas del presente*. Santiago de Chile: Ediciones Overol.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kohn, Eduardo. 2021. *Come pensano le foreste*. Tradotto da Alessandro Lucera. Milano: Nottetempo.
- Kristeva, Julia. 2017. *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions Points.
- Kropotkin, Peter. 1914. *Mutual Aid. A Factor of Evolution*. New York: Dover Publications. (First edition 1902).

- Lacan, Jacques. 1977. *Ecrits: A Selection*. Tradotto da A. Sheridan. New York: Norton.
- Latour, Bruno. 2020. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*. Tradotto da Donatella Cristina. Milano: Meltemi.
- Lévi–Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Levitas, Ruth. 1990. *The Concept of Utopia*. Siracusa: Syracuse University Press.
- Levitas, Ruth. 2013. *Utopia as Method*. New York and London: Palgrave Macmillan.
- López Austin, Alfredo. 1989. *Hombre–Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López–Lozano, Miguel. 2008. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. Indiana: Purdue University Press.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MacCormack, Patricia. 2014. *The Animal Catalyst: Toward Ahuman Theory*. London: Bloomsbury Academic.
- MacCormack, Patricia. 2020. *The Ahuman Manifesto: Activism for the End of the Anthropocene*. London: Bloomsbury Academic.
- Macón, Cecilia. 2024. “Todo verdor desaparecerá. Agencia, crisis y dengue en *La infancia del mundo* de Michel Nieva.”, *Latin American Literary Review* 51 (23): 27–35. DOI: 10.26824/lalr.415.
- Malloy, Mariellen, and Manuel Orozco. 2012. “Tendencias y asuntos políticos que repercuten en México y los países centroamericanos.”, *Migrando al Norte: Algunas tendencias de migración latinoamericana*, edited by Isabel Álvarez Echandi, 37–50. Ciudad de México: FLACSO.
- Malvestio, Marco. 2022. “Theorizing Eco–Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery.”, *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 5 (1): 24–38. <https://doi.org/10.6092/issn.2612-0496/14532>.
- Margulis, Lynn. 1981. *Symbiosis in Cell Evolution: Life and Its Environment on the Early Earth*. New York: W.H. Freeman.
- Margulis, Lynn; Sagan Dorion. 1997. *Microcosmos: Four Billion Years of Microbial Evolution*. Oakland, California: University of California Press.

- Margulis, Lynn. 1999. *Symbiotic Planet. A new look at evolution*. New York: Basic Books.
- Mariani, Giorgio. 2013. “Mito e realtà dell’indiano ecologico.”, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, edited by Caterina Salabé, 129–149. Roma: Donzelli Editore.
- Massey, Douglas S. 1987. “Understanding Mexican Migration to the United States.”, *American Journal of Sociology* 92 (6): 1372–1403.
- Matorrell Campos, Francisco. 2021. *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books.
- Maturana, Humberto R., and Francisco J. Varela. 1972. *De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Mercier, Claire. 2022. “El agua como cuerpo común: hidrofeminismos en tres distopías latinoamericanas recientes”, *Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* 29. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.vi29.22516>
- Mercier, Claire. 2025. «Eco–Weird En “El Vasto Territorio” De Simón López Trujillo: Una Vida Muy Muerta, Una Muerte Muy Viva». *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos* 13 (1):15–32. <https://doi.org/10.37536/preh.2025.13.1.2763>.
- Monsiváis, Carlos. 1995. *Los rituales del caos*. México D.F.: Ediciones Era.
- Montes Montoya, Angélica, and Hugo Busso. 2022. “De l’utodystopie à l’écoocréativité. Une approche philosophique de la complexité du monde d’aujourd’hui.”, *Utopies et dystopie dans l’imaginaire politique*, edited by Obed Frausto, Sébastien Levèvre, and Angélica Montes, 215–235. Paris: L’Harmattan.
- Moore, Jason W. 2013. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- Moore, Jason W. 2017. *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia–mondo nella crisi planetaria*, edited by Alessandro Barbero and Emanuele Leonardi. Verona: Ombre Corte.
- Morales, Miguel Ángel. 2024. “Paisajes de la Nueva Tenochtitlán. Postapocalipsis de agua en dos obras mexicanas de ciencia ficción del siglo XXI: Las

- puertas del reino y Como quien oye llover.”, *PANGEAS. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* 6: 63–77.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Moylan, Tom, and Raffaella Baccolini, eds. 2017. *Dark Horizons. Science Fiction Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Moylan, Tom. 2021. *Becoming Utopian. The Culture and Politics of Radical Transformation*. London: Bloomsbury Academic.
- Nancy, Jean–Luc. 1990. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Nayar, Pramod K. 2014. *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press.
- Nieva, Michel. 2024. *Ciencia ficción capitalista. Cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Office of the United States Trade Representative, Executive Office of the President. 2024. “U.S.–Mexico Trade Facts.”, Consultato maggio 2024. <https://ustr.gov/countries-regions/americas/mexico>.
- Táiwò, Olúfémí O. 2024. *La cattura delle élite: Come le identità oppresse vengono strumentalizzate dal potere*. Tradotto da Emanuele Gianmarco. Roma: Alegre.
- Palazzi, Franco. 2021. *La politica della rabbia. Per una balistica filosofica*. Milano: Nottetempo.
- Parkinson Zamora, Lois. 1989. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V.
- Parkinson Zamora, Lois. 1997. *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paura, Roberto. 2022. *Occupare il futuro. Prevedere, anticipare e trasformare il mondo di domani*. Torino: Codice edizioni.
- Pearce–Oroz, Glenn. 2021. “Rural water supply and sanitation challenges in Latin America for the next decade: lessons from the Cusco plus 10 international seminar.”, *WSP|Water and sanitation program guidance note*. Washington, DC: World Bank. <http://documents.worldbank.org/curated/en/977701468148518828>
- Peterson, Christopher. 2018. *Monkey Trouble. The Scandal of Posthumanism*. New York: Fordham University Press.

- Pievani, Telmo. 2012. *La fine del mondo. Guida per apocalittici perplessi*. Bologna: Il Mulino.
- Pievani, Telmo. 2024. *Tutti i mondi possibili. Un'avventura nella grande biblioteca dell'evoluzione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Polanyi, Karl. 1944. *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beacon Press.
- Prakash, Gyan. 2010. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern Global City*. Princeton: Princeton University Press.
- Ramírez Arana, Emma. 2011. "Recorrido poético por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México.", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 31–32: 67–100.
- Riofrancos, Thea N. 2020. *Resource Radicals: From Petro-Nationalism to Post-Extractivism in Ecuador*. Durham: Duke University Press.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayo desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sahlins, Marshall. 2023. *La nuova scienza dell'universo incantato. Un'antropologia dell'umanità (quasi tutta)*. Tradotto da Frederick B. Henry Jr. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Sargent, Lyman Tower. 1975. "Utopia—The Problem of Definition.", *Liverpool University Press* 16 (2): 137–148. <https://doi.org/10.3828/extr.1975.16.2.137>.
- Sassen, Saskia. 2014. *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Scaffai, Niccolò. 2017. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.
- Siti, Walter. 2021. *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*. Milano: Rizzoli.
- Solnit, Rebecca. 2009. *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*. New York: Penguin Random House.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?", *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. London: Macmillan.
- Suvin, Darko. 2010. *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang AG.
- Thompson, Edward Palmer. 1963. *The Making of the English Working Class*. Toronto: Penguin Books.

- Tsing, Anna Lowenhaupt. 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- UNESCO Institute for Statistics. 2019. “United States of America. Participation in Education.” Consulted January 17, 2019. <http://uis.unesco.org/en/country/us>.
- UNESCO Institute for Statistics. 2019. “Mexico. Participation in Education.”, Consultato gennaio 2019. <http://uis.unesco.org/en/country/mx>.
- United Nations Environment Programme. 2022. *Annual Report 2022*. UNEP. Recuperato da <https://www.unep.org/resources/annual-report-2022>.
- U.S. Customs and Border Protection. 2024. “Border Patrol History.”, Official Website of the Department of Homeland Security. Consulted May 23, 2024. <https://www.cbp.gov/border-security/along-us-borders/history>.
- Van Hecke, Ann. 2010. “La cultura del post-apocalipsis en *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis.”, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispano-americana contemporánea*, edited by G. Fabry, I. Logie, and P. Decock, 383–398. Bern: Peter Lang.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.”, *MANA* 2 (2): 115–144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2015. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2018. “The Equal and the Different.”, *ARTMargins* 7 (3): 109–112.
- Weber, Max. 1966. “La scienza come professione.”, *Il lavoro intellettuale come professione*, 5–43. Torino: Einaudi.
- Žižek, Slavoj. 2004. *L’epidemia dell’immaginario*. Tradotto da Gabriele Illarietti and Marco Senaldi. Roma: Meltemi.
- Žižek, Slavoj. 2011. *Living in the End Times*. London and New York: Verso.