

# A dystopian proposal in *Los ojos vacíos* by Fernando Aramburu

---

Giovanna Fiordaliso

## Abstract

This article proposes an exam of the novel *Los ojos vacíos*, published in 2000 by the Spanish novelist Fernando Aramburu. The novel inaugurates the trilogy set in the imagined town of Antíbula and, in spite of presenting date and events which apparently belong to the historical reality, it is actually an alienating reposition of a “possible world”, set in an imaginary time and a space. With a dystopian approach developed in this kind of fiction, the author shows a deep idea of the human being, committed in deciphering, interpreting and understanding History, his destiny, the present time and his future.

## Keywords

Fernando Aramburu, Spanish contemporary novel, Dystopia, Retrotopia

# Una proposta distopica in *Los ojos vacíos* di Fernando Aramburu

Giovanna Fiordaliso

Nell'ambito del complesso e tutt'altro che risolto dibattito che da tempo prende in considerazione le caratteristiche della *fiction*, le sue specificità e i suoi limiti, o confini, con un approccio che privilegia la sua componente semantica<sup>1</sup>, uno spazio privilegiato viene riservato alle proposte che elaborano mondi possibili in termini utopici o distopici, proposte che lasciano emergere la realtà effettuale del mondo delle idee, delle credenze, dei progetti e dei sogni, proiettata nella nostra vita quotidiana.

Restando entro il nostro paradigma conoscitivo, a cui la *fiction* contribuisce a vari livelli, l'attenzione si concentra in questi casi sulla natura contraddittoria e complessa dell'essere umano e del suo agire, sulla necessità di trovare un ordine razionale entro cui collocare e sviluppare le proprie abilità riflettendo sul tempo presente e guardando al futuro con una prospettiva costruttiva o, al contrario, inquietante<sup>2</sup>. Pensando cioè all'individuo inserito in un'organizzazione della società come collettività e come sistema, con strutture, peculiarità, valori – o disvalori –, limiti e pregi e immaginando perciò condizioni concrete del vivere sociale unite al superamento definitivo delle contraddizioni dell'esistenza.

Entro questo contesto, il pensiero utopico e distopico, così come è stato e ancora viene elaborato nelle opere di natura strettamente letteraria<sup>3</sup>, torna a essere attuale e offre anzi diverse potenzialità, conseguenza di

---

<sup>1</sup> Gli studi critici in proposito sono ormai notoriamente e notevolmente abbondanti. Cito qui soltanto Cohn 1999; Doležel 1999; Lavocat 2021 e Pavel 1992.

<sup>2</sup> Anche su questi aspetti la bibliografia è molto estesa, impossibile da citare esaustivamente. Mi limito qui a ricordare: Bauman 2017, Colombo 1993, Eco 1985, Habermas 1992, Magris 2001, Matteucci 1982, Mordacci 2020, Mumford 2017, Napolitano 2022, Petrucciani 1983.

<sup>3</sup> Consapevole delle caratteristiche e delle importanti differenze tra utopia e distopia, su cui la critica si è ampiamente espressa, farò riferimento, in questa prima parte del lavoro, ai due termini congiuntamente in relazione al legame tra entrambi le proposte e la teoria dei mondi possibili.

quella sua capacità critica e creativa senza la quale l'essere umano risulterebbe impoverito, svuotato, e che trova appunto nella creatività letteraria una sua manifestazione tangibile: tenendo ben presente la condizione di *eu-topia*, modello del vivere buono e felice a cui già si riferiva Thomas More nella sua *Utopia*, e quella di *ou-topia*, non-luogo o luogo diverso da quello in cui effettivamente ci troviamo<sup>4</sup>, è possibile riflettere sull'attualità dell'essere umano a partire dalla sua mancanza di fondamenti assoluti del sapere e della vita morale, dalla frantumazione della conoscenza e dalla messa in crisi dei principi dell'ordine razionale.

L'esplosione dell'indeterminatezza mostra infatti la complessità di una realtà, quella individuale dell'essere umano e quella collettiva della società, in cui si rende necessario ripensare la progettualità sociale attraverso un nuovo sistema di valori e di riferimenti che accettino le contraddizioni e che propongano una loro gestione pragmatica mossi non dal bisogno di mantenere l'ordine ma dall'urgenza di capire e interpretare il reale.

Questi aspetti trovano nel romanzo spagnolo contemporaneo uno spazio di riflessione rilevante, grazie al contributo di autori e autrici<sup>5</sup> che elaborano trame e inventano personaggi che vivono in mondi alternativi, presentando una cosmovisione che si ispira al mondo reale, in alcuni casi con scelte che ci portano negli ambiti propri della fantascienza, in altri con una riproposizione pressoché verosimile della realtà, eppure allo stesso tempo altrettanto straniante, e quindi forse per questo ancor più significativa, proponendo al contempo una rivalutazione positiva dell'utopia, o della distopia, in linea con i più recenti contributi che si sono espressi in tal senso.

L'intenzione di questo filone presente nella produzione letteraria attuale è mettere al centro un problema umano attraverso la ricostruzione dell'ambiente materiale e della struttura mentale di coloro che vi abitano, approfondendo quindi congiuntamente l'interesse per la socialità e quello per l'individualità, con una duplicità di intenti che sviscera le motivazioni insite nella dialettica dei rapporti tra individuo e gruppo, centrali nell'ela-

---

<sup>4</sup> Sul concetto di "spazi altri" sono d'obbligo i saggi di Augé 1992, Foucault, 1971, 2006 e 2011 e Ricoeur 1984 e 1997.

<sup>5</sup> Sono molti i nomi che è possibile elencare e che sono ormai riconosciuti come fondamentali nel panorama della narrativa spagnola contemporanea, con testi pubblicati nei decenni a noi più vicini: Pilar Adón, Fernando Aramburu, Ricardo Menéndez Salmón, Sara Mesa, Lara Moreno, Manuel Moyano, José Ovejero, Isaac Rosa e altri ancora. Cfr. a questo proposito Pozuelo Yvancos 2017, Valls 2016, Zarco 2021.

borazione di un progetto di giustizia e fratellanza che, se pur variando di epoca in epoca e da paese a paese, è ciò che l'umanità persegue da sempre<sup>6</sup>. Ecco, dunque, che utopia e distopia diventano funzionali, in quanto appunto progetto, ma anche modello e soprattutto processo in atto, per conoscere e capire la coscienza umana, le possibilità della sua realizzazione una volta che se ne comprenda anche la storia, in un desiderio di umanizzazione che non sembra essere destinato a scomparire.

Immaginare il possibile, che può essere inteso come il realizzabile, ma anche l'impossibile; considerare entrambi come dotati di peso effettuale nella storia e nella realtà, nella loro rappresentazione in virtù di un continuo scambio tra il reale e l'immaginario ci permette di focalizzare la *fiction* nel suo passaggio tra simulazione e trasmutazione, in quanto concretizzazione dell'esperienza, trasformazione delle categorie con cui gli eventi agiscono sull'essere umano e viceversa, ricomposizione dell'orizzonte fenomenico. Inquadrando questo meccanismo di elaborazione dei mondi possibili entro i criteri della semantica finzionale, possiamo affermare dunque che la produzione letteraria di utopie e/o distopie presenti volutamente la descrizione di "mondi altri" rispetto a quello attuale ma al contempo, come propone Doležel, «mondi nei quali non esiste nulla e non accade nulla che violi le condizioni aletiche del mondo attuale» (Doležel 1999: 121).

In questo lavoro di riflessione, ricerca, esplorazione di principi e costruzione di modelli, la coscienza umana e la storia vengono elaborate e rielaborate mettendole al centro di un intenso laboratorio di sperimentazione da cui emergono quesiti e domande, non nuove nei generi e modi della narrativa speculativa: in che modo la *fiction* permette di ipotizzare e immaginare mondi alternativi attraverso i quali la conoscenza si materializza? Come può essere utilizzata la conoscenza e il potere che ne deriva? Quali sono le possibilità che gli uomini possono realizzare per vivere in comunità?

Da questo punto di vista, unire, come sostiene Pavel, un approccio esterno alla *fiction* e uno interno – il primo per misurare le relazioni con il mondo non di invenzione, il secondo mirato a elaborare modelli per rappresentare la *fiction* in base a come essa viene concepita dai suoi fruitori (Pavel 1992: 65) – risponde alla convinzione che, di fronte alla dinamicità

---

<sup>6</sup> Particolarmente significativo da questo punto di vista il saggio di Mumford sulla storia dell'utopia, insieme a quello di Napolitano, che studia invece l'utopia nella Grecia antica.

della coscienza e al suo continuo movimento, la progettualità possa trovare in essa una base e uno stimolo.

Per comprendere quindi le più attuali proposte utopiche e/o distopiche, chiedendoci anche il perché torni a interessare così tanto la loro elaborazione nella produzione letteraria contemporanea, può rivelarsi efficace far interagire la metodologia relativa alla teoria dei mondi finzionali con quella riguardante le utopie e distopie, visto il loro interesse e lo specifico approfondimento progettuale e tematico, alla luce però di una consapevolezza: quella cioè di muoverci entro una tendenza tutt'altro che definita e "controllabile", dato che la costruzione di soluzioni alternative al reale, come ricorda Napolitano, «si presenta in uno spettro così eterogeneo e disparato di configurazioni concrete da rendere impervia, se non proprio impossibile, ogni trattazione che intenda aspirare a formulazioni unitarie» (Napolitano 2022: 12).

Si tratta dunque di concentrare la nostra attenzione su una realtà testuale che possiede una sua logica di funzionamento interno ma che al contempo si manifesta come aperta al dialogo nei confronti di un esterno a cui attingere per negoziare una rappresentazione che si proietti, a livello ideologico, nel passato oppure nel futuro, stabilendo così una immagine del presente utile a capire l'identità individuale e collettiva nel "qui e ora".

### ***Los ojos vacíos* di Fernando Aramburu**

Rientra pienamente in questo tipo di riflessione il romanzo *Los ojos vacíos*, pubblicato nel 2000 da Fernando Aramburu, primo della trilogia che l'autore basco ambienta in una cittadina immaginaria, Antíbula<sup>7</sup>.

Nato nel 1959 a San Sebastián e attualmente residente in Germania, dove vive e lavora, Aramburu inizia a pubblicare i suoi primi romanzi alla fine degli anni 1990 per poi imporsi come autore di rilievo nel nostro secolo: al suo esordio, *Fuegos con limón*, a cui viene assegnato il premio Ramón Gómez de la Serna, segue *Los ojos vacíos*, che riceve il premio Euskadi per la letteratura in lingua castigliana, e poi romanzi e racconti che si soffermano sulla realtà umana vista attraverso le sue relazioni, i suoi comportamenti, non senza ironia e umorismo<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Il secondo romanzo, *Bami sin sombra*, viene pubblicato nel 2005 e il terzo, *La gran Marivián*, nel 2013, tutti e tre per i tipi di Tusquets editore.

<sup>8</sup> Non sono molti gli studi critici che si sono soffermati specificatamente sulla produzione di Aramburu: l'autore è inserito e segnalato come nuovo nome

*Patria*, del 2016, romanzo che racconta le vicende vissute da due famiglie i cui destini sono segnati dal terrorismo basco e dalla lotta armata dell'ETA, consacra lo scrittore al successo internazionale<sup>9</sup>.

*Los ojos vacíos* è dunque un'opera giovanile di Aramburu, che, come afferma Pozuelo Yvancos, «emprende de nuevo [...] el camino de perfección de la novela que vuelve a ser para él un recinto de experimentación, muy poco condescendiente con las modas incluso por su amplitud y sobre todo fruto de una autoexigencia encomiable» (Pozuelo Yvancos 2010: 23).

La trilogia è ambientata ad Antíbulas, cittadina di invenzione che si affaccia sul mare e che diventa un vero e proprio microcosmo con le sue leggi e le sue regole, nella quale si intrecciano le vicende di vari personaggi. Come afferma Díaz de Guereñu,

No sabemos dónde se sitúa el país, que se llama como su capital, aunque algunos datos me inducen a atribuirle una localización vagamente balcánica. Es pequeño, tiene mar, una larga historia de carnicerías y de odios recíprocos con sus vecinos de la Biadia y, durante la dictadura de Vistavino, una relación amistosa con el régimen fascista de Mussolini. En todo caso, es europeo, católico, y los avatares de su política están ligados a los de la historia continental de comienzos de siglo. (Díaz de Guereñu 2005: 211)

In *Los ojos vacíos* il protagonista è uno degli abitanti di Antíbulas che, ormai ottantenne e in pensione, decide di ricostruire la storia della sua vita soffermandosi in particolare sulle esperienze vissute dalla sua nascita, avvenuta nel 1916, fino al 1928.

---

nel panorama della letteratura spagnola attuale, benché quasi assenti siano le indagini a lui dedicate. Ricordo in questa occasione: Bueno Martínez 2002; Frat-tale 2021 e 2023; Gracia 2000; Juaristi 1988; Pozuelo Yvancos 2010 e 2013; Senabre 2013; Valls 2003. Unica eccezione è rappresentata dal saggio di Díaz de Guereñu *Fernando Aramburu, narrador*, del 2005 (cfr. in bibliografia).

<sup>9</sup> Il romanzo, pluripremiato (in Spagna, vincitore del Premio de la Crítica nel 2016, del premio Francisco Umbral e del Premio nacional de Narrativa nel 2017, ma anche vincitore del premio Strega europeo, del premio letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa e del Premio per la Cultura Mediterranea - Fondazione Carical a Cosenza, per la Sezione Narrativa, nel 2018) e tradotto in più di trenta lingue, ha destato l'interesse di pubblico e critica a causa dello sfondo storico-politico entro cui si collocano le vicende dei personaggi, in un arco temporale compreso tra la fine degli anni '80 del '900 e il 2011, anno di cessazione dell'attività armata da parte dell'ETA.

*Bami sin sombra*, il secondo volume della trilogia, narra le disavventure della protagonista, una quattordicenne che la madre manda ad Antíbula, dove già vive e lavora il fratello maggiore, affinché la ragazzina possa trovare un futuro che nel paese in cui vive non avrebbe. Il romanzo, che non fornisce alcun dato cronologico né alcuna indicazione temporale, è in realtà tutto giocato sull'ambiguità tra il regno dei vivi e quello dei morti, dato che durante il suo viaggio in nave verso Antíbula la bambina viene brutalmente uccisa e di lei resta una *Bami sin sombra* come protagonista e narratrice degli eventi presentati.

*La gran Marivián*, ultimo romanzo della trilogia, è infine la ricostruzione, realizzata da un narratore in prima persona, della vita dell'attrice Marivián, nome d'arte di Acfia Fenelina, personaggio già conosciuto in *Los ojos vacíos* in quanto amica del protagonista. Il terzo romanzo ripropone dunque, in parte, episodi già conosciuti nel primo, narrati adesso grazie al recupero di documenti e di testimonianze che il narratore riesce ad effettuare a posteriori e con non poca difficoltà.

Se Antíbula è il denominatore comune che accomuna i tre romanzi<sup>10</sup>, l'invenzione del luogo diventa per Aramburu il modo con cui inserire di volta in volta, ricorrendo a tradizioni letterarie diverse, «elementos fantásticos para dar rienda suelta a su deseo de inventar y también para aderezar su historia con atractivos imaginarios añadidos, que pudieran resultar estímulos para el goce literario del lector» (Díaz de Guereñu 2005: 211), con, possiamo aggiungere, una molteplicità non solo di tradizioni ma anche di ambizioni narrative tutt'altro che scontate, come vedremo.

In particolare, il romanzo che inaugura la trilogia, *Los ojos vacíos*, propone una descrizione storico-geografica dell'immaginaria cittadina negli anni compresi tra il 1916 e il 1928, anche se in realtà veniamo portati ancor più indietro nel tempo, fino alle sue origini: il presente della narrazione coincide con la maturità del protagonista che, ormai anziano, con un punto di vista rivolto al passato, ricostruisce le vicende vissute dalla sua famiglia e dalla sua città, con tutti i cambiamenti sociali e politici che solo l'adulto può adesso non solo raccontare ma anche ricostruire e commentare.

---

<sup>10</sup> Aramburu non è il primo a inventare un luogo immaginario quale ambientazione per i suoi romanzi: ricordiamo, a titolo esemplificativo, Lúzar, paesino di invenzione ma riconducibile a una delle cittadine basche, in *Las inquietudes de Shanti Andía*, di Baroja; Mágina, in cui sono ambientati alcuni romanzi di Muñoz Molina.

Per il lettore spagnolo non è difficile riconoscere nella struttura narrativa il modello a cui Aramburu si ispira, richiamando da vicino la tradizione del romanzo picaresco, in cui si selezionano episodi che, retrospettivamente, vanno a costituire l'autobiografia del narratore in prima persona e ne giustificano il presente<sup>11</sup>: per questa ragione, l'opera presenta i caratteri del romanzo di formazione, o di iniziazione, dal momento che il soggetto narrante rivede sé stesso e tutto il suo *entourage*, descritto minuziosamente attraverso l'alternanza del punto di vista del bambino con quello dell'anziano.

Gli episodi e le avventure raccontate si collocano così in uno scenario ben delineato, che i primi capitoli del romanzo non esitano a descrivere: l'ultimo sovrano del paese di Antíbula, Carfán III, viene assassinato e prende il suo posto il dittatore Baldazón Vistavino, da cui il paese si libererà solo nel 1928 a seguito della rivolta dei sovversivi. In questo contesto nasce da padre ignoto il protagonista del romanzo, che la madre Minta cresce in segreto fino all'età di sette anni. Il padre di Minta, Cuiña, il nonno quindi del bambino, le permette di restare nella locanda di cui è proprietario, e nella quale trovano ospitalità vari personaggi. Compiuti i sette anni, il bambino viene mandato a scuola e comincerà a dare una mano nella locanda, arrivando così a conoscere e scoprire il mondo che lo circonda.

Nonostante la ripetizione continua delle date, comprese tra il 1916 e il 1928 e indicate dando così un'illusione di verosimiglianza, sin dai primi capitoli del romanzo il lettore si rende conto in realtà che l'apparenza inganna: la vita narrata è quella di un tempo e di uno spazio che si configurano come "altro", di un mondo diverso, con le sue regole fatte di prevaricazione, violenza e soprusi, in cui i bambini sono educati fin da piccoli alla prepotenza e le bambine alla sottomissione. In questo alterato e straniante "sistema"<sup>12</sup> che Antíbula sintetizza e rappresenta, i personaggi, e in particolare il protagonista, insieme alla madre, acquistano i tratti di un'umanità sempre più densa, fatta di speranze e illusioni, sogni e delusioni, capacità di sopportazione del dolore e della violenza e desiderio di rivalsa, ma anche di bontà, compassione e generosità.

Non mancano stranezze, come per esempio la presenza minacciosa di un insetto, la *avispinga fenza*, che gli abitanti di Antíbula temono a causa del veleno contenuto nella sua puntura; la *mosca friche*, che si muove compat-

---

<sup>11</sup> Cfr., tra i molti consultabili, Lázaro Carreter 1978; Loretelli 1984; Micó 1987; Resina 2002; Rico 2001.

<sup>12</sup> *El sistema* è il titolo di uno dei romanzi di Ricardo Menéndez Salmón di contenuto distopico. Cfr. Guarino 2023.

tamente in vere e proprie nubi formate da milioni di insetti che, con le loro larve, infettano ogni tipo di carne morta. Ma anche pratiche di violenza ripetuta, come quella di cavare gli occhi ai condannati – tortura che dà il titolo al romanzo –, o la consuetudine di mangiare carne di cane. Il Santo Oficio de la Virtud, che richiama le pratiche dell’Inquisizione, ha il compito di vigilare sulle sane abitudini della cittadinanza, mentre il Centro de Reformación femenina è il luogo dove le ragazze vengono isolate dal resto del mondo, per un determinato periodo, ed educate prima di essere restituite alla società, dove devono servire gli uomini come mogli e madri.

Questo e molto altro è *Antíbula*, una sorta di città-stato che il lettore scopre poco a poco grazie al racconto del protagonista: il suo sguardo innocente e puro diventa man mano sempre più scaltro, mentre la sua adesione alla mentalità e all’ideologia prepotente e violenta del nonno si allenta per sposare invece quella della madre, donna dolce e indipendente, vittima costretta a subire le violenze fisiche, psicologiche, finanche sessuali del padre-padrone.

Il processo di crescita del bambino culminerà nell’atto estremo di ribellione, con cui si chiude il romanzo: la città è ormai infatti in guerriglia, i rivoltosi si stanno impossessando di ogni luogo e il dodicenne consegnerà il nonno, che si è nascosto in un armadio noncurante dei pericoli a cui espone il nipote, abbandonato e lasciato solo nella locanda, ai rivoltosi stessi, arrivati sul posto appositamente per arrestare il suo padrone.

### **Antíbula, spazio urbano**

Nel ripercorrere e ricordare gli episodi che hanno segnato la sua infanzia, il personaggio principale ancora la narrazione di quegli stessi eventi ai luoghi che sono lo scenario in cui è cresciuto, portandoci così a scoprire gradualmente, attraverso il suo punto di vista, come è costruito e organizzato il mondo di *Antíbula*: la locanda di cui è proprietario il nonno è per ovvie ragioni il primo luogo descritto, protagonista – insieme al personaggio – di tutto il romanzo stesso. Insieme alla locanda, la scuola, la chiesa, il Centro de Reformación femenina, con le strade, le piazze, i vicoli nei quali si muovono gli abitanti. La progressione si unisce a una necessaria concentrazione, con un movimento che va dal generale al particolare e che ci porta dall’esterno all’interno, dal grande al piccolo, dal pubblico al privato, fino all’intimo: *Antíbula* appare così come una città-stato autonoma e autosufficiente, inserita in un contesto naturale descritto con alcuni particolari, come il fiume Itri che la attraversa, e dotata di scarsi rapporti con il resto

del mondo, fatta eccezione, per esempio, per l'Italia di Mussolini, che chiede ospitalità per un gruppo di soldati nella locanda di Cuiña.

Eppure, nonostante la sua concretezza, la città appare sempre più come ambito dell'altrove: «un altrove lontano», utilizzando le parole di Napolitano, «geograficamente indefinito e incerto» (Napolitano 2022: 49) da cui è necessario fuggire in virtù dei suoi tratti propriamente distopici, che emergono in quanto prefigurazioni e spazi in dialogo con la realtà stessa, della quale si accumulano note specifiche sovrapposte a aspetti del mondo quotidiano in una città che vuole sì rispondere a un ordine razionale e controllato ma che è invece la concretizzazione dell'ingiustizia, della contraffazione e della disperazione. Tutto questo viene espresso secondo il punto di vista del protagonista, grazie perciò al suo sguardo soggettivo e individuale, che al contempo si oggettivizza, come vedremo, nel momento in cui ricorrerà a fonti quali libri, articoli pubblicati sui quotidiani, documenti storici, e accoglierà anche entro il suo orizzonte lo sguardo di altri personaggi, soprattutto quello della madre.

Volendo inquadrare l'invenzione di una immaginaria città come non-luogo che, direbbe Ricoeur, mantiene aperto il campo del possibile (Ricoeur 1984), ci troviamo a esplorare Antíbula in quanto realtà del mondo, da rintracciare e recuperare nel tempo della storia per capire e interpretare la storia stessa attraverso la sua articolazione di passato, presente e futuro: nuova contestualizzazione, riprendendo Augé, di tutte le attività umane e cornici entro cui si esplica la formazione dell'identità individuale e collettiva, «in relazione e in negoziazione con l'alterità» (Augé 2009: 9).

Sono in particolare due i luoghi significativi nell'intero romanzo: la locanda e la scuola, teatro delle avventure e delle disavventure narrate e rappresentativi di aspetti della realtà attraverso cui avviene la crescita del protagonista. Qui l'identità del bambino si forma e si costruisce la sua coscienza, unendo alla continua percezione di quanto avviene intorno a lui una elaborazione interiore che sfocerà nell'atto finale di liberazione dalla violenza e dalla sottomissione subite dal nonno.

Cominciamo dunque dalla locanda di Cuiña.

La locanda, spazio di incontro e di narrazione da cui osservare, e quindi conoscere il mondo grazie ai suoi personaggi-viaggiatori<sup>13</sup>, ha,

---

<sup>13</sup> Anche in questo caso, il lettore spagnolo – e non solo – non può non pensare alla locanda come luogo cervantino per eccellenza, nel quale si consumano le disavventure di don Chisciotte e al contempo si incontrano gli altri personaggi che in vario modo diventano protagonisti del romanzo. Si veda a tale proposito

come ogni luogo di Antíbula, una lunga storia alle spalle e viene descritta sia nella sua veste oggettiva, storica, sia in quella soggettiva, secondo cioè il significato che assume nella vita del protagonista: nella locanda infatti nasce il bambino, il figlio di Minta, perché nella locanda soggiornerà colui che sarà suo padre, e che il bambino non conoscerà mai. Un'assenza che segna perciò la sua vita, e che il personaggio colloca e associa alla realtà della locanda stessa.

Come è scontato che sia, nella locanda alloggiano personaggi di passaggio, ma anche ospiti stabili, che il bambino osserva e che suscitano la sua curiosità: la locanda è, nei suoi primi sette anni di vita, l'unico luogo che gli è dato conoscere, lo spazio in cui muoversi e in cui osservare, in cui si collocano le sue prime esperienze percettive, prima che gli sia concesso di entrare effettivamente nel "mondo-altro". Nella locanda si prendono cura di lui la madre e la Flapia, una delle domestiche a servizio del nonno: è un luogo a tutti gli effetti «antropologico» dato che in esso si possono leggere, secondo le indicazioni di Augé, «le iscrizioni del legame sociale [...] e della storia collettiva» (Augé 2009: 8), ma anche i contenuti di una «ri-capitolazione, un riassunto del mondo, [...] espressione del sistema» (*ibid.*: 13, 17), finanche espressione caricaturale del sistema stesso.

La particolarità di questa costruzione caricaturale sta però nel fatto che, oltre alla dimensione soggettiva, data dalla percezione che ne ha il bambino e che la rende un luogo individuale, vissuto e recepito dal narratore in prima persona come luogo suo, la locanda ha anche una dimensione oggettiva, costituita dalla sua posizione all'interno della città, e dalla sua storia. Si trova infatti nel cuore della città vecchia e vi si accumulano secoli di storia:

En la margen derecha del río Intri, a la altura del último meandro antes de llegar a la desembocadura, se encuentra el barrio de Antíbula la Vieja, en una de cuyas calles, la de Mertán el Grande, regentaba mi abuelo Cuiña, la hospedería donde yo nací. [...] La casa, según reza una inscripción en el dintel de la entrada, data de 1702, cuando Antíbula la Vieja era judería. Sobrevivió al terremoto de 1771, que devastó tres cuartas partes de la ciudad; al incendio de 1835 y al feroz ataque de los insurgentes que acabaron con el régimen dictatorial del Matamuertos en el invierno del año 28. [...] Hoy alberga una academia de idiomas, diversas oficinas, la consulta de un curandero y, en la planta baja, un bazar de juguetes. (Aramburu 2000: 21)

---

Barbagallo 2004, González López 1968, Oleza 2007, senza dimenticare naturalmente Ortega y Gasset 1970.

Con questo meccanismo narrativo conosciamo tutta la città: la sua storia e la sua organizzazione.

L'andirivieni temporale permette infatti di raccontare due "storie", o se vogliamo due "mondi", concretizzati in questi luoghi, o non-luoghi: quello interno, osservato e interiorizzato dal protagonista, e quello esterno, fisico. Se il primo è, o può diventare, un mondo fittizio, un rifugio nel quale ritirarsi e che può coincidere con lo spazio della mente, delle idee, delle immagini che il bambino registra e incamera, il secondo è invece terreno di scontro e confronto, un mondo fatto di contrapposizioni politiche, in cui tutti sono in guerra gli uni contro gli altri poiché ogni "altro" è un nemico, smascherato o da smascherare. Emerge in questo modo il carattere di Antíbula come continuo teatro di guerra, in cui vivere significa attraversare un campo minato di cui non esiste la mappa, o in cui ci si è smarriti: un campo cosperso di bombe in cui quindi le esplosioni sono inevitabili, esperienza che il narratore-protagonista impara a sue spese e suo malgrado.

Nelle pagine di *Los ojos vacíos* Antíbula diventa così un esempio distopico in quanto società perversa, di cui si narrano e denudano i vizi e in cui prevale il male, da cui occorre difendersi. Non certo un progetto, semmai un modello che, nell'ambito di una fenomenologia del problematico, può diventare un'indicazione utile per realizzare un percorso critico nei confronti del realizzabile, del possibile e dell'effettuale, espresso nelle parole del protagonista:

¿Qué sabía yo cuando niño de las barbaridades que se perpetraban en Antíbula con el pretexto de salvaguardar el orden social, la unidad de la patria y los principios sacrosantos de la religión católica? (Aramburu 2000: 169)

Nella prospettiva, sia individuale e soggettiva, sia comune e collettiva, della città come realtà in guerra, dilaniata da contrasti intestini all'interno del suo recinto, tutt'altro che armonica e felice e semmai in disordine, traspare l'interesse per un disinnesco, un desiderio di neutralizzare l'aggressiva energia istintuale primaria, che appare come la base delle relazioni e dei rapporti di forza tra posizioni politiche opposte. È dunque una rappresentazione della città che accoglie anche un modo di pensarla in termini di impegno, di sforzo e di fatica e che ci porta a considerarla, come vedremo, in quanto luogo in cui si incrociano il passato, il presente e il futuro.

In linea con tutto ciò, insieme alla locanda l'altro luogo fondamentale di Antíbula è la scuola, a cui sono dedicati in particolare i capitoli XII, XIII

e XIV: luogo della formazione e dell'educazione dei bambini, e che esprime la dimensione sociale degli individui, la condivisione di spazi comuni<sup>14</sup>.

La società di Antíbula prevede classi maschili e classi femminili: don Prístoro Vivergo è il maestro e sua sorella Llolla la maestra, entrambi figure che hanno ereditato il mestiere dalla famiglia, giacché la scuola

[...] había sido fundada a mediados del siglo XIX por el abuelo de don Prístoro, un ilustrado de ideas próximas al anarquismo, de las que parece ser que abjuró al final de su vida. Su busto de piedra, con su expresión mustia y su perilla larga y puntiaguda, se cubría de polvo y verdín en una oquedad labrada al efecto sobre el dintel de la entrada. (*Ibid.*: 131)

Tra i banchi si studia la storia di Antíbula: uno dei testi di riferimento è *La Hoja de la Patria* e il maestro Prístoro ha il compito di insegnare ai bambini «narraciones y poemas de autores clásicos de la literatura antibulesa» (*Ibid.*: 139) raccolti nei numerosi libri che vengono citati dettagliatamente.

La realtà di Antíbula trova infatti nei libri, nelle cronache, nei documenti di varia natura una sua concretezza e il narratore non esita a citare dettagliatamente le fonti da cui ricava le informazioni che sostengono la sua narrazione. All'età di dieci anni, afferma, «yo era un lector insaciable. [...] Leída toda la literatura apta para niños que había en el aula, me di a releerla con fruición de punta a rabo. De algunos volúmenes (pienso ahora en dos o tres novelas de Karl May) llegué a saber pasajes enteros de memoria» (*Ibid.*: 280-281).

Lo stesso nonno Cuiña chiede e fornisce al nipotino, che prima di mandare a scuola chiamava «bastardo» e che adesso chiama invece ironicamente «profesor», nozioni di storia di Antíbula:

Has de saber que entre los expedicionarios que hace más de cuatrocientos años vinieron a fundar Antíbula había un Cuiña. [...] Está escrito en viejas crónicas. [...] Dime, profesor, ¿no ardes de gusto pensando que por tu cuerpo corre la sangre de aquel hombre? ¿No te parece verdaderamente milagroso? Entiéndeme bien. Quien dice sangre, dice las tres virtudes principales de nuestra casta: el valor, el patriotismo y la devoción. [...] Eres de momento el último eslabón de

---

<sup>14</sup> Nella descrizione del maestro e dell'ambiente scolastico si riscontrano echi della figura del dómine Cabra e delle disavventure di Pablos, protagonista del *Buscón* di Quevedo.

una larga cadena de hombres gloriosos. No nos defraudes, muchachito. Duro con ellos. Los Cuiña hemos sido siempre gente de pelo en pecho, varones que han sabido bandearse con valentía en la vida, ¿entiendes?, varones con unos cojones como éstos. (*Ibid.*: 144-145)

Alle informazioni storiche trasmesse dal nonno segue l'esibizione delle sue parti intime al nipote, a dimostrazione che le sue parole corrispondono alla realtà. Viene così letteralmente messo a nudo il suo temperamento violento e mistificatore, descritto con l'innocenza e l'ingenuità del nipote ancora bambino: soltanto l'adulto saprà riconoscerne i tratti anti-umani, narrati secondo l'ottica della deformazione grottesca, funzionale alla spiegazione e alla giustificazione di quanto avverrà nella scena conclusiva del romanzo.

Grazie alla sua passione per la lettura, la realtà trova sempre un sicuro appiglio nelle pagine scritte, continuamente citate dal narratore, come a voler suggellare sia la veridicità di quanto espresso, sia – soprattutto – la realistica presa d'atto della miseria del presente, che lo sguardo dell'adulto, ormai cresciuto e rassegnato, restituisce. La voce narrante assegna così importanza a oggetti, a relazioni, ma anche a sensazioni e a emozioni che vanno a costituire il suo mondo: è così che il quotidiano diventa straordinario, il consueto diventa unico e, con una visione invertita, l'eccezionale acquista normalità in questo universo completamente ribaltato.

## **L'umanità ai tempi di Antíbula**

Oltre ai luoghi, il panorama umano narrato è quanto caratterizza Antíbula, tanto che a ogni luogo corrispondono uno o più personaggi. Sono in particolare due le figure che rivestono un ruolo fondamentale nella crescita del protagonista: il nonno e la madre, a cui si aggiungono un insieme di personaggi che, come comparse, completa il ventaglio delle relazioni possibili, facendoci toccare con mano quanto la rappresentazione dell'individuo sia necessariamente anche una rappresentazione del legame sociale che gli è consustanziale.

Il percorso di iniziazione e formazione del bambino viene scandito da alcuni passaggi fondamentali, in cui ci sono sempre al suo fianco il nonno o la madre, in alcuni casi la Flapia: passaggi che diventano l'occasione per inserire riflessioni di natura più ampia, commenti elaborati nella maturità del protagonista.

È il caso, per esempio, delle considerazioni in merito al dolore: sebbene siano molti gli eventi narrati in cui il dolore – fisico ma non solo – è

preponderante, si rivela decisivo l'ottavo capitolo, dedicato al ricordo delle occasioni in cui il nonno portava il bambino ad assistere all'uccisione dei cani, pratica secondo lui fondamentale poiché «le movía la idea de adiestrarme en la técnica de la matanza, con la mira puesta en que yo me encargase enteramente de la tarea en el futuro» (Aramburu 2000: 92).

Durante una delle consuete circostanze, ricorda il protagonista,

me aconteció uno de los mayores infortunios de mi infancia. [...] Uno, ya se sabe, con el correr de los años olvida nombres, fechas, fisionomías y episodios perdidos para siempre en las negras fauces del tiempo. Una cosa hay, sin embargo, que mientras la vida dura no se olvida ni aunque uno se empeñara en borrarla restregando con estropajo en su memoria. Me refiero al dolor, más aún al dolor cuando procede de la injusticia y brutalidad del prójimo. A mis siete años yo era un niño inocente como cualquier otro, quizá un poco más debido al largo encierro en el camaranchón, y sin duda lo seguí siendo después de aquella atrocidad que se me hizo. Algo cambió, no obstante, en mi personalidad antes incluso de haber tomado plena conciencia de lo que había sucedido, pues nadie, por mucha fortaleza de ánimo que posea, sale indemne de una experiencia dolorosa. Aquel día tuve por vez primera conocimiento cabal de los peligros que encierra la colectividad humana y aprendí de una manera más o menos instintiva cuán necesario y conveniente es para el individuo estar prevenido contra ellos. (*Ibid.*: 97)

Nell'episodio selezionato per comporre questa ricostruzione spazio-temporale, il protagonista ricorda quando, da bambino, il nonno lo avesse lasciato solo in balia di tre uomini che, per rivalsa contro le prepotenze del vecchio, sfogano su di lui la propria violenza, attirandolo con l'inganno in un luogo isolato e al buio per spezzargli le ossa di un braccio e colpirlo a lungo e dolorosamente sulle gambe, prima di rimandarlo alla locanda con un biglietto di saluti destinato al nonno stesso.

Il percorso di crescita comporta dunque una progressiva presa di coscienza del male e dell'ingiustizia, insiti innanzitutto nei comportamenti del nonno.

È per questo motivo che nello sguardo dell'adulto manca qualsiasi tipo di rimpianto nei confronti dell'irrimediabilmente perduto: la rivisitazione del passato diventa piuttosto occasione per la presentazione del carattere di questi spazi e di questi tempi "altri", che non sono tuttavia frutto della fantasia ma una risposta all'esigenza di un ordine fattivamente costruttivo. Partendo dal presupposto che il passato possiede un valore

paradigmatico e che quindi ricostruirne le vicende consenta la configurazione di un futuro nuovo e diverso, lo sguardo sul passato partecipa così della forza prospettica che anima l'immaginazione del futuro, che il finale del romanzo concretizza.

Antíbula corrisponde perciò non solo alla configurazione geografica che il protagonista delinea – nella duplice veste, abbiamo visto, data dal suo punto di vista soggettivo che si oggettivizza –, ma acquista spessore grazie alla sua temporalità, alla sua appartenenza al tempo della storia, segnato dal conflitto, dalla contrapposizione tra gli individui, dalla guerra.

Il tempo, fattore di decadenza, viene recuperato non tanto per esprimere la fiducia nel destino e la capacità dell'uomo di salvarsi da sé stesso: i luoghi di Antíbula, carichi di storia, sono le componenti di un mondo da trasformare, in cui l'uomo può e deve intervenire al di là delle tensioni, le diversità e le forze antagoniste che devono trovare un loro equilibrio.

Ricostruendo, attraverso la descrizione storico-geografica, i caratteri di un presente negativo, il protagonista mostra i segni della paralisi semantica in cui ha vissuto, e di cui è consapevole in virtù della sua età avanzata, ma anche di una cifra testuale di alienazione storica a cui bisogna necessariamente reagire. Antíbula appare perciò come una società monolitica, in cui è attiva una disarmonia prestabilita da cui non può che emergere la ribellione e il desiderio di rivalsa e riscatto. Anche in questo caso, la condizione è sia individuale, sia collettiva: il percorso esistenziale vissuto dal protagonista, e insieme a lui anche dagli altri personaggi, esprime una diversità del soggetto, diversità che viene percepita inizialmente come colpa per poi diventare consapevolezza e quindi impegno per realizzare la fuga e dare l'avvio a una reale alternativa.

È con una progressiva presa di coscienza del mondo e delle persone che vi si muovono che il bambino cambia la propria visione della vita, cercando poi sempre più la vicinanza della madre, con la quale proverà a fuggire per rompere le continue violenze effettuate dal nonno.

Ogni cosa deve però accadere al momento opportuno perché il tempo ha in sé una dimensione tragica che la clessidra, uno degli oggetti che più affascina il bambino, concretizza:

Por primera vez en la vida, viendo caer de una ampolla a otra los incontables granitos amarillos, rozó mi mente la intuición de que las cosas que pueblan nuestro mundo están sujetas a un plazo. Cierto que yo sabía que después del día viene la noche y después de la noche otra vez el día; que hay mañanas y tardes, antes y luego, y aun puede que a mis siete años no ignorase que a esa cadena aparentemente infinita

de momentos de le denomina tiempo. Lo que el reloj de arena me enseñó fue la certeza estremecedora de que para cada uno de nosotros el tiempo consiste en una cuenta atrás. (Aramburu 2000: 75-6)

E sarà proprio il conto alla rovescia che porterà il ragazzo a prendere la decisione finale, quando cioè consegnerà il nonno ai rivoltosi per liberarsene una volta per tutte.

### **(Ri)costruire il passato**

La scena che chiude il romanzo merita un'analisi ravvicinata, che ci consente di fare alcune considerazioni conclusive sulla proposta distopica di Aramburu in *Los ojos vacíos*.

Ancora una volta il punto di vista del protagonista ricostruisce gli eventi, adesso con un ritmo incalzante: è il 20 dicembre 1928, ricorda, «fecha de gloria para unos y de tragedia para otros. A las siete de la mañana nos despertamos sobresaltados. Sonaban cañonazos cerca de casa. El ruido de las explosiones era tan potente que estremecía los marcos de la ventana. El abuelo Cuiña y yo teníamos que hablarnos a gritos» (Aramburu 2000: 427).

È questo il momento di massima tensione del romanzo, in cui gli eventi che la voce narrante riferisce sono funzionali alla manifestazione dei suoi stessi moti interiori, secondari quindi rispetto alle emozioni e alle sensazioni che lo muovono e che lo portano coraggiosamente alla ribellione, che si concretizza in un semplice e silenzioso gesto, tanto essenziale quanto opposto rispetto al comportamento avuto nelle occasioni precedenti:

El abuelo Cuiña, la cara tensa de terror, abrió con mano temblorosa la claraboya. [...] Corrió a meterse en el viejo guardarropa que se hallaba adosado a la pared, junto a la puerta.

– Por el amor de Dios – me dijo con mucho apuro desde dentro –, cuéntales que he salido por el tejado.

El corazón me latía con una fuerza descompasada. Lleno de angustia, le supliqué que me dejara esconderme con él.

– Tienes poca edad, no te harán daño – replicó.

Apenas un minuto más tarde irrumpieron en el camaranchón tres insurrectos barbudos, fornidos, con los ceños hoscos, las manos enrojecidas y los máuseres asestados.

– Aquí hay un niño – dijo uno.

– Será el chavalillo de la Minta.

A continuación, el que había hablado en primer lugar enristró hacia

mí para preguntarme con buenas maneras si por casualidad sabía dónde estaba el dueño de la casa.

No vacilé un instante en señalar con el dedo el guardarropa. (*Ibid.*: 429)

Nonostante il rapido susseguirsi dei fatti, pur percependo il crescendo narrativo causato dalla guerriglia in atto, nell'ultima scena il tempo si ferma, la realtà incerta si concretizza in un presente psicologico, quello del bambino, in cui affiorano squarci del passato, brandelli di tempo che trovano la loro dimensione nel turbamento atemporale di chi li vive. In questo modo il bambino trova il coraggio di consegnare il nonno-tiranno ai rivoltosi, facendo la sua scelta e mostrandosi per la prima volta autonomo: se fino a questo momento la sua identità, e la sua psicologia, sono state determinate dalle relazioni entro le quali è vissuto, di fronte all'abbandono, alla solitudine e alla paura supera la sua inconsistenza e acquisisce sicurezza.

Con questo atto finale, il percorso del protagonista conosce non solo un'inversione di marcia, lasciandoci immaginare quali saranno le conseguenze della sua scelta, ma diventa anche il simbolo di quel cambiamento che può avvenire a seguito di una intuizione, di un'iniziativa a cui dare concretezza. La ribellione acquista così un significato simbolico: in questo altrove lontano rappresentato da Antíbula, i singoli episodi raccontati diventano tappe intermedie che portano al gesto finale, momenti di costruzione della lotta, il cui senso e la cui dimensione sono essenziali per comprendere l'esistenza e il suo tempo, il tempo della storia, che va rintracciata e recuperata.

In questo modo, in *Los ojos vacíos* Aramburu conferisce al tempo narrato i tratti della distopia: è un tempo di condanna, di pena e di dolore, distribuiti in ogni aspetto della vita quotidiana, sia nelle relazioni individuali, sia negli spazi della collettività. Ma il messaggio che l'autore consegna al lettore tramite il suo romanzo, e che non è lontano da quanto espresso anche in altre sue opere, riguarda la considerazione della natura umana e dei suoi limiti, la rielaborazione del passato attraverso l'uso della memoria, l'impegno politico nel "qui e ora" rappresentato dal vissuto di ciascuno: lo scenario distopico configurato appare sì come un tempo di affanni e di ingiustizia, sia nelle relazioni individuali, all'interno della famiglia, sia nell'amministrazione della collettività, per cui occorre contestare il potere politico dominante, imparare a leggere i segni dei tempi, condannare le ingiustizie e avviare un cammino di liberazione contro l'oppressione attuata dal più forte nei confronti del più debole.

Gli uomini, protagonisti più o meno consapevoli della propria storia, devono per forza di cose fare i conti con la storia stessa: non possono farlo

in modo arbitrario, in circostanze scelte da loro stessi, bensì vivendo quelle in cui si trovano e che non hanno scelto, né determinato. Circostanze dettate dai fatti, dalla tradizione, da una storia in cui il passato non si cancella, in cui il futuro è temuto perché manca la fiducia nella capacità collettiva di temperarne i tratti o gli eccessi. Come lo stesso autore ha dichiarato in una intervista a proposito del mondo raccontato in *Antíbula*:

El lector se encuentra con que al emprender la lectura no le sirven como de costumbre sus propias referencias históricas ni vitales, que lo que se le ofrece es el nacimiento de un nuevo mundo social y humano, todo ello dentro de una obra de clara intención realista. El juego es arriesgado, particularmente en España, donde predomina el tipo de lector al que le complace identificarse con la historia leída. Luego he comprobado que la gente siente inquietud e incomodidad, incluso disgusto, ante lo que no le es rápidamente reconocible. Lo comprobé con los chestoberoles, objetos imaginarios que convertí en realidad material. No fueron entendidos. (Aramburu 2018: 454)

Con *Los ojos vacíos* Aramburu unisce la narrazione di una vita, e in particolare quella dell'infanzia del protagonista, all'elaborazione di "un tempo e uno spazio altro", all'interno di un progetto di una società che, tutt'altro che giusta e fraterna, mostra tutte le sue fragilità, parte a sua volta di un disegno storico elaborato dall'umanità stessa. Il tempo passato viene così ricostruito non secondo ciò che è stato, ma in base a come avrebbe potuto essere, o essere immaginato, presentato come sfera dell'immutabile e inalterabile, contrapposta a quella del futuro, che è poi quella della libertà.

I lati oscuri, la molteplicità di interpretazioni possibili, il carattere incompleto e controverso di qualsiasi ricostruzione storica del passato vengono così, nella finzione letteraria, rielaborati e rilanciati in un tempo e in uno spazio possibili, che molto hanno a che vedere con la contemporaneità. Ancora una volta, Augé fornisce una chiave di lettura che credo sia appropriata per focalizzare le ragioni insite nell'invenzione di *Antíbula* da parte di Aramburu: la contemporaneità mostra infatti una nuova percezione del tempo, insieme a una riflessione relativa all'uso che ne facciamo e alla maniera in cui ne disponiamo, e dello spazio che possono essere utili per interpretare il messaggio dell'autore.

Se, come afferma Augé,

l'idea di progresso che [il tempo] implicava [...] si è in qualche modo arenata sugli scogli del XX secolo, [...] a dire il vero questo declino è

stato originato da varie constatazioni tra loro distinte: le atrocità delle guerre mondiali, dei totalitarismi e delle politiche di genocidio, di cui il meno che si possa dire è che non testimoniano di un progresso morale dell'umanità; la fine delle grandi narrazioni, vale a dire dei grandi sistemi di interpretazione che pretendevano di render conto dell'evoluzione dell'umanità in quanto insieme e in ciò hanno fallito a causa della distorsione o della scomparsa dei sistemi politici che si ispiravano ufficialmente ad alcuni di essi. (Augé 2009: 47-8)

L'umanità che vive questa contemporaneità si misura con un'età di sconvolgimenti e contrasti, di accelerazione e di eccessi: un'età in cui può accadere di tutto, per cui diventa urgente dare un senso a quanto accade, al presente, al passato, e in cui tuttavia è più che mai necessaria la fiducia e la certezza di portare a termine l'impresa; un'età in cui gli effetti sono evidenti ma in cui diventa difficile individuare le cause e in cui, per finire, mezzi e strumenti sono ben collaudati ma inadeguati. Un'età, infine, che occorre raccontare con l'ambizione di creare nuovamente quelle "grandi narrazioni" utili a conoscere il mondo e i suoi tratti, le sue contraddizioni, i suoi limiti e le sue potenzialità.

In tutto ciò, se vedere l'ingiustizia non è sufficiente per rimuoverla, chi ha imparato a vederla e a riconoscerla può insegnarlo ad altri e la sua esperienza può rivelarsi decisiva. Nel coraggio si può ravvisare perciò una delle cifre fondamentali della ricerca individuale che si colloca nel presente: il finale del romanzo è in questo senso il punto culminante della tensione problematica tra superficie e sfondo, tra realtà e metafora, tra le situazioni narrate e le coordinate storiche e politiche che le includono.

In questa dialettica tra consapevolezza e riconoscimento, tra umanità e patria, tra destino nazionale e destino mondiale, la letteratura acquista un suo spazio grazie al quale superare gli egoismi e le particolarità individuali per delineare un universalismo artistico che sia occasione di condivisione, di approfondimento e di compassione, nonché un inestimabile strumento per estendere una presa di coscienza etica e per comprendere il significato di eventi e politiche.

## Bibliografía

- Aramburu, Fernando, *Los ojos vacíos*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2000.
- Aramburu, Fernando, *Bami sin sombra*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2005.
- Aramburu, Fernando, *La gran Marivián*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2013.
- Aramburu, Fernando, "La voz del autor: una trayectoria vital y literaria", entrevista, María Eugenia López Royo, *La creación en la obra de Fernando Aramburu*, tesis doctoral, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2018: 443-463.
- Augé, Marc, *Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, it. tr. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Ed. Dominique Rolland, Milano, elèuthera, 2009.
- Barbagallo, Antonio, "Las ventas del *Quijote*: un microcosmos encantado y encantador", *Anales cervantinos*, 36 (2004): 187-196.
- Bauman, Zygmunt, *Retrotopia*, Bari, Laterza, 2017.
- Bueno Martínez, María, "Quince años de literatura vasca en castellano (1985-2000)", *Revista internacional de los estudios vascos*, 47.1 (2002): 11-34.
- Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- Colombo, Arrigo (ed.), *Utopia e distopia*, Bari, Dedalo, 1993: 5-10.
- Díaz de Guereñu, José María, *Fernando Aramburu, narrador*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2005.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, "I mondi della fantascienza", *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 173-179.
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Foucault, Michel, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio Edizioni, 2006.
- Foucault, Michel, *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Edizioni, 2011.
- Frattale, Loretta, "Autorretrato sin mí de Fernando Aramburu en su esencia fractal", *RILCE* 37.3 (2021): 1113-1127.
- Frattale, Loretta, "Escritura autorreferencial y perspectiva biopoética en la narrativa de Fernando Aramburu", in *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/biblioteca\\_07.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/biblioteca_07.htm) (2023): 79-92.
- González López, Emilio, "La evolución del arte cervantino y las ventas de *El Quijote*", *Revista Hispánica Moderna*, 34 (1968): 302-312.

- Gracia García, Jordi (ed.), *Historia y crítica de la literatura española: 1975-2000. Primer Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 2000.
- Guarino, Augusto, "Percorsi distopici nel romanzo spagnolo contemporaneo: il caso di Ricardo Menéndez Salmón", *"El trabajo me pone alas"*. *Scritti in omaggio di Rosa Maria Grillo*, Eds. Daniele Crivellari - Giulia Nuzzo - Valentina Ripa, Salerno, Officine Pindariche, 2023: 959-970.
- Habermas, Jürgen, *Dopo l'utopia. Il pensiero critico e il mondo d'oggi*, Padova, Marsilio, 1992.
- Juaristi, Juan, "Cien años de literatura española en el País Vasco", *Letras de Deusto*, 40, marzo (1988): 5-31.
- Lázaro Carreter, Fernando, *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Lavocat, Françoise, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021.
- Loretelli, Rosamaria, *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Magris, Claudio, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 2001.
- Matteucci, Nicola (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, Bologna, il Mulino, 1982.
- Mordacci, Roberto, *Ritorno a Utopia*, Bari, Laterza, 2020.
- Martínez Rubio, José, *Las formas de la verdad*, Madrid, Anthropos, 2015.
- Micó, José María, *Introducción*, Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1987: 15-99.
- Mumford, Lewis, *Storia dell'utopia*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Napolitano, Michele, *Utopia*, Roma, Inschibboleth Edizioni, 2022.
- Oleza, Joan: "De venta en venta hasta el Quijote. Un viaje europeo por la literatura de mesón", *Anales Cervantinos*, CSIC, XXXIX, gennaio-dicembre (2007): 17-51.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1970.
- Pavel, Thomas, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- Petruciani, Alberto, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Pozuelo Yvancos, José María, *100 narradores españoles de hoy*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Historia de la literatura española: 8. Las ideas literarias 1214-2010*, Barcelona, Crítica, 2011.

- Pozuelo Yvancos, José María, "Aramburu, Fábula utópica", *ABC Cultural*, Madrid, 29-06-2013.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Resina, Joan Ramón, "Breve vita felice del romanzo in Spagna", *Il romanzo. Storia e geografia III*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 163-83, 2002.
- Rico, Francisco, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Mondadori, 2001.
- Ricouer, Paul, *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Senabre, Ricardo, "La gran Marivián", *El Cultural, suplemento de El Mundo*, Madrid, 26-04-2013.
- Valls, Fernando, *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Valls, Fernando, "La nueva novela en un país difícil", *Ínsula*, 835-836, (2016): 2-3.
- Zarco, Gloria Julieta, "Crisis y distopía en la nueva novela española. Un incendio invisible, de Sara Mesa y Por si se va la Luz, de Lara Moreno", *Rassegna iberistica*, 44 (2021): 415-434.

## The Author

### Giovanna Fiordaliso

Giovanna Fiordaliso is associate professor of Spanish literature at the University of Tuscia. She works on Spanish fiction, ranging from Baroque to modern and contemporary manifestations, to which she has added an interest in autobiographical and nonfiction writing. Her attention has focused on the production of Pío Baroja, whose early stories, novels of the 1920s and works elaborated during the years of exile she has studied.

Email: [g.fiordaliso@unitus.it](mailto:g.fiordaliso@unitus.it)

## The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

## How to cite this article

Fiordaliso, Giovanna, “Una proposta distopica in *Los ojos vacíos* di Fernando Aramburu”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 457-480, <http://www.between-journal.it/>