

| 2022 |

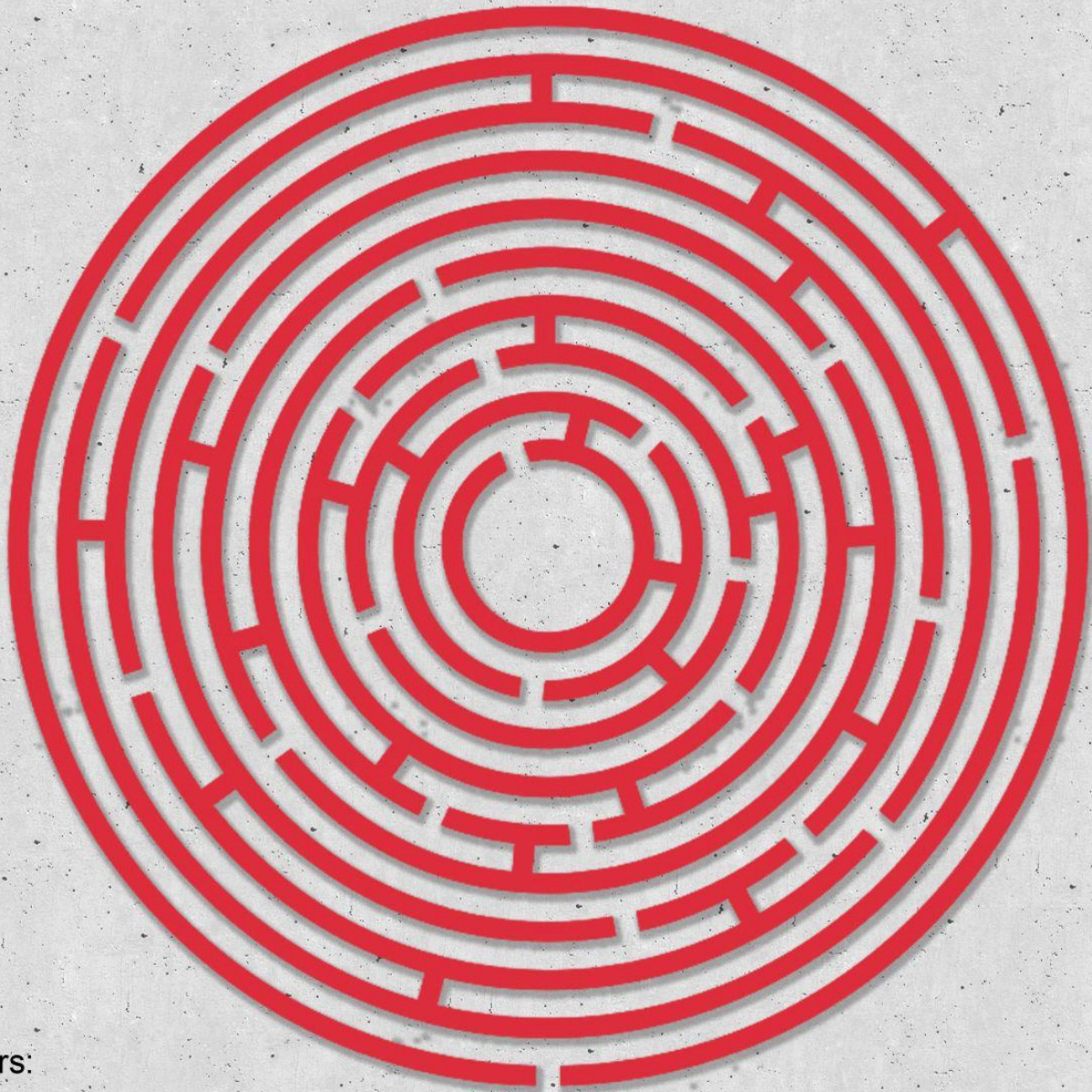
| Vol. 6 |

*Funes*

Journal of narratives and social sciences



LE SCIENZE SOCIALI E IL TRAUMA DELLA SCRITTURA  
LA LETTERATURA DI CARLOS LISCANO



Editors:

Stefano Bory

Gianfranco Pecchinenda

ISSN 2532-6732





Journal of narratives and social sciences



Open Access - Double Blind Peer Review  
Annual Online Journal  
<http://www.serena.unina.it/index.php/funes>

### Directors

Stefano Bory and Gianfranco Pecchinenda,  
Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di  
Napoli Federico II.

### Responsible person

Stefano Bory

### Members of the Scientific Committee

- Alfonso Amendola, Università degli Studi di Salerno;
- Luca Bifulco, Università degli studi di Napoli Federico II;
- Giovanni Boccia Artieri, Università di Urbino;
- Antonio Cavicchia Scalamonti, Università di Roma La Sapienza;
- Carlo De Mitri, Università del Molise;
- Massimo di Felice, UISP, Brazil;
- Giovanni Fiorentino, Università della Tuscia;
- Serge Gruzinsky, Princeton University, USA;
- Eva Illouz, EHESS Paris, France;
- Adriana Lopez, Universität Bern, CH;
- Paolo Renato Jesus, University of Lisboa, Portugal;
- Michèle Leclerc-Olive, CNRS-EHESS, France;
- Mariano Longo, Università del Salento;
- José Luis Mora, Universidad Autónoma de Madrid, España;
- Giustina Orientale Caputo, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Carlo Sorrentino, Università di Firenze;
- Oreste Ventrone, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Marta Vignola, Università del Salento.

### Contact

[atelier.funes@gmail.com](mailto:atelier.funes@gmail.com)

### Sponsored by

Dipartimento di Scienze Sociali  
Università degli Studi di Napoli Federico II  
<http://www.scienze-sociali.unina.it>

### Licence

Creative Commons (CC-BY 4.0)



### Published by SHARE Press

[http://www.sharecampus.it/main/static\\_page/share\\_press](http://www.sharecampus.it/main/static_page/share_press)

ISSN: 2532-6732

### DOAJ index

### Editorial Board

- Antonio Rafele, Université de la Sorbonne Paris V;
- Elena Trapanese, Universidad Autónoma de Madrid;
- Sabrina Garofalo, Università della Calabria;
- Paolo Bory, Politecnico di Milano;
- Valentina Fedele, Università Link Campus di Roma;;
- Daniele Nuccilli, Università Tor Vergata di Roma;
- Valerio Pellegrini, Università degli studi di Napoli Federico II;
- Roberto Flauto, Università degli studi di Napoli Federico II.

**LE SCIENZE SOCIALI E IL TRAUMA DELLA SCRITTURA:  
LA LETTERATURA DI CARLOS LISCANO**

**ANNO 2022 - VOLUME 6**

**Editors: Stefano Bory, Gianfranco Pecchinenda**

*p. 2*

**Introduzione**

Stefano Bory, Gianfranco Pecchinenda

**PAPERS**

*p. 4*

**Sulla strada verso casa. Divagazioni intorno alla letteratura di Carlos Liscano.**

Roberto Flauto

*p. 13*

**Uno spazio d'ombra. Viaggio alle origini della voce di Carlos Liscano.**

Erika Filardo

*p. 37*

**Carlos Liscano e la questione dell'alterità.**

Gianfranco Pecchinenda

*p. 43*

**Verso l'Itaca di Carlos Liscano.**

Luisa Stella

**INSIGHTS**

*p. 48*

**Ciudades de papel: la ciudad marroquí que imagina la literatura española contemporánea.**

Yasmina Romero Morales

## Introduzione

Stefano Bory  
Università degli Studi di Napoli Federico II

Gianfranco Pecchinenda  
Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: 10.6093/2532-6732/11071

Secondo una certa interpretazione teorica – interpretazione peraltro diffusa anche tra molti studiosi di scienze sociali, e che noi di Funes proviamo a combattere perché la riteniamo dannosa e fuorviante – la letteratura, le opere di fiction, e un po' tutta l'arte in generale si caratterizzerebbero per la loro mancanza di un "fine pratico".

Si tratta di un tipo d'interpretazione che nel corso del tempo ha dato vita a visioni della realtà ed anche a tesi di carattere più o meno elaborate, dalle incerte origini romantiche, che per quanto ci riguarda risultano essere essenzialmente false.

Al contrario, bisognerebbe partire dalla seguente considerazione: la storia ci insegna che solo ed esclusivamente nelle società che sono riuscite ad organizzarsi in modo tale da produrre un certo benessere materiale e, diciamo pure, una certa prosperità collettiva, le opere d'arte e di finzione sono state valutate ed apprezzate in quanto tali: oggetti di mercato, suscettibili di essere comprati o venduti, ma il cui valore è assolutamente indipendente da una loro qualsivoglia utilità pratica.

E questo proprio perché, diversamente da quanto sostengono i nostri ingenui interpreti di cui sopra, l'arte è un prodotto che caratterizza e rende autenticamente umani quegli esseri che, da un punto di vista evolucionistico, sono riusciti a superare il puro e semplice livello della sopravvivenza. Il fatto che l'arte esista dappertutto – le diverse società hanno conosciuto e sviluppato i suoi diversi generi in modi sostanzialmente simili – dovrebbe se non altro farci intuire con maggior chiarezza la sua straordinaria funzione adattativa dal punto di vista della selezione naturale.

Un adattamento sorprendente, non meno utile dell'ossidiana, del silicio, dell'organizzazione familiare o dell'invenzione della scrittura. "Perché l'arte – come sostiene il raffinato intellettuale messicano Jorge Volpi – e specialmente l'arte della fiction, ci aiuta a indovinare i comportamenti degli altri e a conoscerci a noi stessi, il che presuppone un grande vantaggio di fronte alle specie meno coscienti di se stesse". In pratica: "L'arte non è soltanto una prova della nostra umanità: siamo umani grazie all'arte" (Volpi, 2011, p. 15).

Lo stesso vale per la letteratura e, più in generale, per la fiction. I meccanismi cerebrali attraverso i quali ci avviciniamo alla realtà sono sostanzialmente identici a quelli che utilizziamo nel momento in cui dobbiamo elaborare o apprezzare un'opera di fiction. Noi non percepiamo semplicemente il nostro ambiente, ma lo ricreiamo, lo manipoliamo e lo riordiniamo continuamente nell'oscura interiorità dei nostri cervelli – non solo come testimoni, ma come artefici della realtà. Riconoscere il mondo e inventarlo sono meccanismi paralleli difficilmente distinguibili (anche dal punto di vista prettamente cerebrale).

Nel mese di novembre del 2022 lo scrittore uruguayano Carlos Liscano è stato in Italia per partecipare alla presentazione della traduzione italiana di alcune sue opere curate dalle Edizioni dell'Assenza di Palermo.

Il comitato scientifico della rivista Funes ha ritenuto si trattasse di un'ottima occasione per riflettere su alcune rilevanti questioni presenti nella letteratura di Liscano, in particolare per ciò che concerne il rapporto tra narrazione artistica e analisi sociologica, tematica da sempre al centro degli interessi della nostra rivista e rispetto alla quale l'autore sudamericano ha scritto pagine la cui profondità e originalità appare sempre più riconosciuta a livello internazionale.

## References

Volpi, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficcion*. Madrid: Alfaguara.

**Sulla strada verso casa.  
Divagazioni intorno alla letteratura di Carlos Liscano**

Roberto Flauto  
Università degli Studi di Napoli Federico II  
DOI: 10.6093/2532-6732/11072

**Abstract**

Who is Carlos Liscano? What elements characterise his literature? Taking as a starting point the literary theory - developed by Harold Bloom (2014) - that considers writing to be the result of a revisionist and conflictual relationship with one's masters, an investigation is proposed here into the elements that characterise the South American writer's works. In particular, the novel *Verso Itaca*, the manifesto of Liscano's poetics, is examined. A series of recurring themes emerge - the dream, the journey, the search for the elsewhere, violence, irony - that are also examined in the light of the theoretical suggestions of that sociological approach known as symbolic interactionism.

**Keyword:** Literature; Fiction; Language; Identity; Poetry.

*E ora parleremo fino al mattino?*  
Goffredo Parise

**Essere Carlos Liscano**

La scrittura di Carlos Liscano è un atto di profonda e radicale *revisione*. Leggere i suoi testi – o parlare con lui, per chi, come il sottoscritto, ha avuto il piacere di incontrarlo – vuol dire fare i conti con quel che resta dopo una battaglia. Il processo revisionistico e la lotta a cui mi riferisco derivano dall'idea (Bloom 2014) secondo la quale la storia della poesia – e della letteratura in generale – equivale alla storia delle relazioni tra i poeti e i loro precursori forti (*strong poet*). Si tratta quindi di rapporti, inevitabilmente, di natura conflittuale, quasi edipici, perché il poeta, per comporre, per fare poesia, per scrivere, deve prima sopravvivere all'azione, ai versi e alle parole dei precursori – relegandoli in quello che Gérard d'Houville (2001, pp. 17-18) chiamerebbe «cimitero dei poeti». Ne consegue che le relazioni “interpoetiche” sono di natura revisionistica, correttiva, e hanno il fine di arginare il passato, di edificare il presente, di limare e depotenziare la *poesia-madre* del precursore, così da consentire allo scrittore di affermare la propria identità poetica (cfr. Flauto 2018, pp. 92-102). L'angoscia dell'influenza si basa quindi fundamentalmente sul rapporto poeta-precursore: è una lotta contro i morti. L'intera storia della poesia – e letteraria in genere – può essere letta, secondo la visione di Bloom, in un'ottica agonistica, come eterno scontro tra ogni scrittore e i suoi predecessori, in un continuo ripetere e negare l'esperienza di chi è venuto prima. Il “poeta più tardo”, quindi, si trova ad affermare sé stesso e la propria unicità entro il solco di un'angoscia che inevitabilmente lo conduce a lottare contro l'ombra di

coloro che lo hanno preceduto, cercando di diradarne la forza, che è in costante movimento. La figura poetica di cui si occupa il saggista statunitense, dunque, non è il poeta in quanto essere umano, ma il “poeta in quanto tale” (*poet as poet*), ovvero un’entità che appartiene e si definisce all’interno della dimensione del testo, del costruito poetico, piuttosto che nella biografia dell’autore. È in questo senso che si dispiega il lavoro di Liscano: un’opera di revisione, un tentativo estremo di resistenza all’assalto di quelli che lo scrittore uruguayano considera i suoi maestri (Beckett, Buzzati, Céline, Cioran, ecc.). Un’incursione notturna nella trincea del nemico, il passo decisivo per attraversare lo specchio. In qualche modo, ci riesce. Ha vinto la sua lotta per “essere Carlos Liscano”. I suoi libri sono il risultato di questo processo revisionistico: «perché è l’esperienza di scrivere il libro che fa sì che io sia io» (Liscano, 2011, p. 73). Adesso è lui il precursore forte di uno scrittore che, per diventare tale, dovrà dichiarargli guerra.

### Un’autentica finzione

Queste brevi considerazioni preliminari, che assecondano l’idea di scrittura intesa fondamentalmente come atto di riscrittura (che ritorna soprattutto ne *Il lettore erratico*), trovano compimento in una evocativa metafora che Liscano utilizza per descrivere il suo approccio all’arte dello scrivere – e quindi alla relazione con i suoi strong poet, da un lato, e con sé stesso, dall’altro – ovvero: il corvo mentitore (una figura derivante proprio da un atto di *riscrittura e revisione*, in quanto mutuata da una fiaba attribuita a Tolstoj). A suo modo di vedere, questa è la «perfetta immagine dello scrittore: uno che racconta quello che non gli è successo. Cosa che gli procura un disagio permanente», perché «lo scrittore manca di vita propria: vive per raccontare la vita di altri» (Liscano, 2022a, p. 9). Come il corvo, anche Liscano *mente*. Come ogni poeta. E proprio in quanto tale, la sua non è mera menzogna, ma *finzione* – la stessa, per intenderci, a cui allude Pessoa (1979) quando ci dice che il poeta è un fingitore. La scrittura di Liscano si muove dunque in questa direzione, che è forse l’unica possibile per chi, come lui, è consapevole che «la scrittura insegna a parlare con sé stessi» (Liscano, 2011, p. 73). La messa in scena di Carlos Liscano si compie, lo vedremo meglio tra poco, con inevitabile violenza, e con odio. A ogni modo, da uomo tormentato sul cui cuore grava il peso di una vita segnata dal dolore e dalla sofferenza, Liscano, nel tentativo di vincere la pagina bianca, opera una *necessaria* azione di “separazione”: crea *l’altro*, il suo personaggio, il sé stesso scrittore. E lo farà proprio durante gli anni della sua drammatica detenzione, dove conoscerà anche la tortura: «tra quelle opprimenti mura, il linguaggio finirà con l’incanalarsi, col farsi voce. Il prigioniero Liscano inventa *l’altro*, lo scrittore Liscano» (Stella, 2022, p. 8). Ed è forse questo, il primo passo che l’autore sudamericano compie nel suo tentativo di costruzione identitaria, nel suo personale conflitto con la scrittura e con il mondo, caricandosi di tutti i dolori e le angosce di chi decide – o forse semplicemente si arrende alla necessità – di fare di sé stesso uno scrittore. Per Liscano, «la prima azione da intraprendere a tal fine, è quello di inventarsi un personaggio, un doppio cui affidare il compito di scrivere le proprie opere» (Pecchinenda, 2011, p. 159). I suoi testi sono il risultato di questo dialogo serratissimo, complesso, denso di scintille, che lo *scrittore* ha con *l’altro*, che ha evidentemente un profondo significato dal punto di vista esistenziale e identitario, ma allo stesso tempo è uno specchio, e quindi un riflesso, del dialogo che lo scrittore ha con i suoi riferimenti letterari, nel costante tentativo di rispondere a quell’antico,

primigenio, assillante quesito: ma io chi sono? E la *finzione* di cui il corvo mentitore è portatore, in tal senso, ammette solo la risposta dell'*alterità*, ovvero della poesia: perché, come dice Rimbaud (2013, p. 23): «io è un altro», e gli fa eco Whitman (1991, p. 40), quando commosso afferma: è «l'altro che io sono».

Ecco, l'invenzione dell'altro, così come il “dispositivo” della finzione, nei brevi termini in cui l'abbiamo introdotto, costituiscono aspetti assai rilevanti dell'azione letteraria di Liscano – in un certo senso rappresentano le premesse epistemologiche da cui fa scaturire il suo approccio alla scrittura. Del resto, la finzione è un aspetto importante dell'azione del poeta: fin dalle origini, ne ha accompagnato suoni, parole e immagini. Essa costituisce la sostanza del processo metaforico di trasformazione del significato, ovvero il cuore di ogni processo poetico. Il poeta finge, non mente, perché rappresentare non vuol dire mistificare: la finzione è una manifestazione del reale e delle cose della vita, la menzogna invece è la loro negazione. Così come il sogno (altro elemento ricorrente nella letteratura di Liscano) non è la realtà stessa né il suo contrario, così il regno dell'immaginazione e della metafora si pone, nei confronti della vita e della realtà, come un'estensione del sentire umano (cfr. Flauto, 2018, pp. 77-78). Probabilmente, il poeta è un fingitore nella misura in cui è consapevole che ogni atto dell'esistenza – facendosi linguaggio – sembra cercare un senso nella possibilità di diventare suono, parola: e ciò può avvenire solo lì dove niente è soltanto ciò che è. Naturalmente, l'equilibrio sul quale si regge la finzione poetica è sempre labile e precario (e non potrebbe essere altrimenti); tutto ciò che rientra nel raggio d'azione della poesia – parole, significati, autore, lettore – è *sospeso*: infatti «a rendere difficile al poeta il non dire bugie è il fatto che, in poesia, tutti gli eventi e tutte le fedi cessano di essere veri o falsi per mutarsi in interessanti possibilità» (Auden, 1999, p. 33). In Liscano, in tal senso, non ci sono bugie: ma una continua messa in scena, un gioco di specchi, una recita, un'*autentica finzione*. L'altro continua la sua opera di riscrittura, di riscoperta, di revisione. Il corvo continua a “fingere per davvero”.

## L'alternativa erratica

Il dispositivo metaforico, evocativo, simbolico, che attraversa trasversalmente un po' tutta la letteratura di Liscano, anche quando la variabile autobiografica diviene dominante, adopera una serie di elementi “ricorrenti”, che in qualche modo, a parere di chi scrive, connotano in maniera peculiare la narrazione del nostro autore. Si è accennato poco fa al tema del sogno: quella onirica è certamente una dimensione cara a Vladimir, alter ego di Liscano e protagonista dell'impetuoso romanzo *Verso Itaca* (Liscano 2022b). Il sogno muove l'azione, o quanto meno ne determina i confini: è un gomitolino di speranze e illusioni, di desideri e timori (come accade in Borges, per restare in ambito letterario, oppure come viene utilizzato da Lynch, per spostarci nel cinema). Il sogno è l'arma che Vladimir utilizza per sottrarsi al gioco della vita, è la sua via d'uscita dal mondo, il suo modo di tenersi a distanza (di relativa sicurezza) e non partecipare alle dinamiche di quella società che ai suoi occhi appare tremendamente brutale, vile, povera, oscura.

Vladimir ha un sogno ricorrente. Una barca che arriva a un piccolo villaggio, ne discende, arriva a una capanna che ha il sapore di casa; accanto al fuoco, di spalle, è seduta una donna, ma nel momento in cui si volta il sogno finisce. Lui non riuscirà mai a scoprirne il viso. Il sogno finirà sempre un attimo prima. Tra le sue acute, caustiche e profonde riflessioni,



Vladimir arriverà a dire «forse quando riuscirò a dare un volto a quella donna, allora non avrò più bisogno di sognare». Invece il bisogno resta, inevitabilmente, e ci sarà di nuovo bisogno di salire sulla barca, attraversare il mare, arrivare al piccolo villaggio e avviarsi verso quella che sembra essere casa. Ecco, Liscano utilizza il sogno come “motore” dell’azione perché è come l’orizzonte: ci seduce e chiama a sé, ma si sposta a ogni passo, è irraggiungibile in quanto tale. E forse è questo il motivo al quale Vladimir/Liscano si aggrappa per non impazzire completamente, per avere ancora una ragione valida per rimanere ancorato a questo mondo, che in fin dei conti è l’unico che abbiamo. E allora si compie un nuovo passo, inizia un altro viaggio, che come tutti gli altri non avrà fine.

Quello del viaggio è un altro tema ricorrente. Del resto, la vita stessa di Carlos Liscano è stata segnata, in maniera più o meno drammatica (vedi la sua condizione di esule), da un continuo peregrinare. E la vicenda di Vladimir la richiama in più punti: vive da immigrato irregolare dapprima in Svezia, dove lavorerà come lavapiatti in un ristorante e consegnerà giornali, prima di fare una importante esperienza lavorativa in un ospedale psichiatrico, e poi in Spagna, dove la sua “fuga” dal mondo toccherà le vette più alte. Giunto in Europa dal Sudamerica, Vladimir vive incessantemente in viaggio: è alla continua ricerca di un luogo in cui radicare e stare, dove tracciare i contorni della sua biografia esistenziale. Come ognuno di noi, come nessun altro, lui di continuo si chiede, alla Chatwin: «che ci faccio qui?». E come lo scrittore britannico, si domanda: «perché divento inquieto dopo un mese nello stesso posto?» (cfr. Chatwin, 2013): Vladimir e il suo incessante bisogno di muoversi, di cambiare luogo, di compiere un nuovo passo verso l’orizzonte. Liscano, utilizzando una felice espressione di Macedonio Fernandez, parla di “lettore erratico”: «colui che non legge libri di seguito ma che lo fa in modo erratico – può passare dalla pagina dieci alla cinquanta o leggere la fine prima dell’inizio» (Liscano, 2022a, p. 8). Questo è anche il modo di vivere di Vladimir, ha fatto sua quella che potremmo chiamare l’alternativa erratica. Vive e si lascia attraversare dalla vita, pratica l’assenza come unità di misura dell’essere al mondo, si pone – per dirla alla Goffman – nel retroscena dell’azione sociale. Ma il “nomadismo” di Vladimir contiene una certa opacità, un certo grado di ambiguità, non è mai cristallino: sono il desiderio del nuovo, la tensione verso l’altrove, il fascino della scoperta, che lo animano, o piuttosto sono la volontà di sottrarsi ai doveri, alle responsabilità, la fuga imperterrita? A un certo punto dirà: «a me non dura mai niente», qualcosa che sembra essere al tempo stesso una condanna e un alibi. Due terminali entro i quali si dipanano le trame intessute da tutte le considerazioni e le riflessioni sul mondo e sulla vita che ritroviamo in queste pagine.

Quell’*altrove* di pesoana memoria, forse è bene dirlo esplicitamente, non è il “sol dell’avvenire” – malgrado l’impianto ideologico dal quale proviene sia di matrice comunista (non a caso si chiama Vladimir: i genitori hanno scelto il nome di Lenin). Non è dunque la ricerca del mondo perfetto, ma quella di un mondo migliore. Di un luogo in cui finalmente acquietarsi, placare i demoni dell’irrequietezza, in attesa che il sogno duri un attimo in più per permettergli di scorgere il volto della donna che significa casa. Tuttavia, sappiamo che così non può essere: l’orizzonte si sposta sempre di un passo. Allora non restano che la delusione e l’illusione, e lui lo dice chiaramente: «ero un idiota pieno di illusioni, vale a dire della peggior specie» (Liscano 2022b, p. 37). E di nuovo si parte verso l’altrove, verso casa, che però sembra non esistere, in una ricerca infinita, forse insensata, forse necessaria, sicuramente inevitabile, in cui sembra sentire la roboante eco dei versi di Hermann Broch (2021) quando si domanda e lapidario si risponde:

Dove stai cercando?  
Dov'è la tua sosta?  
Non senti freddo? Cerco direzioni, cerco senso  
in un essere che non sono,  
che tu non sei.

Nella rinuncia (si veda, per esempio, lo splendido personaggio dell'Ingegnere) Liscano colloca la purezza (Liscano, 2022, pp. 7-10). La sua idea di letteratura si conferma un'opera di sottrazione, di smussamento, un tentativo di scolpire l'attimo che precede e annuncia la deriva, la stessa in cui Vladimir si ritroverà alla fine, ma anche all'inizio e nel mentre, del suo viaggio verso "Itaca".

### Liscano tra etnografia e sociologia

L'interrogazione esistenziale di Liscano attraversa, inesorabilmente, in maniera più o meno strutturata, tutti i suoi scritti. Sociologicamente rilevanti, tra le altre, sono le sue riflessioni sul linguaggio, per esempio, o le sue considerazioni sui *ruoli* e sulle *recite* del nostro quotidiano (cfr. Goffman, 1969), in cui persone, cose ed eventi sembrano giocare il fondamentale ruolo di elementi scenici e drammaturgici grazie ai quali l'individuo crea e comunica il proprio personaggio e costruisce, con gli altri, la realtà che abita (cfr. Berger & Luckman, 1969). In tal senso, in *Verso Itaca*, Vladimir, grazie alla sua posizione di immigrato irregolare, assume un punto di vista "privilegiato", poiché rivela il "retroscena" dell'agire sociale, ci mostra le macerie della società, quello che serpeggia e che si agita sul fondo, tutto l'orrore. Lui può vedere tutto ciò dalla sua peculiare prospettiva, ma non si limita alla mera osservazione: va oltre, assegna un nome a ogni cosa, foderà di senso ogni evento, ogni incontro, nel disperato tentativo di non andare alla deriva (di sé stesso). Liscano, cioè, affronta il grande e delicato tema della comunicazione tentando di inserirlo all'interno del suo monologo esistenziale (che è in realtà un serrato dialogo con l'*altro*, ovvero con il mondo), nel quale confluiscono tutti i drammi, i traumi, le assurdità derivanti dalla sua condizione di *meteco*. Lui è sempre lo straniero. Liscano parla di questa condizione: essere, sentirsi, continuamente fuori luogo. Allora ritorna inevitabile la necessità del viaggio, il bisogno di spostarsi, di corteggiare l'altrove, che puntualmente sfumerà una volta raggiunto.

Nel racconto della vicenda umana dello scrittore uruguayano, non può non essere citata la sua esperienza professionale all'ospedale psichiatrico di Stoccolma. Quelle in cui vengono raccontati i giorni lì trascorsi sono forse le pagine dal più spiccato contenuto sociologico, in quanto l'autore ci propone una vera e propria schematizzazione tipologica dei pazienti della struttura. È Liscano che veste i panni dell'osservatore partecipante, e il suo racconto sembra quello tipico dell'inchiesta etnografica. Il campionario di umanità che incontra tra i degenti lo sintetizza in tre categorie, utilizzando il momento della mensa, ovvero il cibo come unità di catalogazione, come gradazione del loro stare al mondo, e quindi abbiamo: i «corretti», ovvero quei pazienti che mangiano tranquilli, e che almeno nelle attività più semplici sono autonomi e facilmente gestibili. Ci sono poi i «pazzi», che invece il cibo lo lanciano, ci giocano, e creano problemi di ogni tipo. Infine, Vladimir individua quelli che chiama «assenti», coloro che devono essere imboccati, e che sembrano aver perso ogni appiglio con la realtà. Tuttavia, Vladimir, in una qualche maniera, riuscirà a costruire brandelli di relazione, perfino in una dimensione così radicale qual è un ospedale

psichiatrico. In tal senso è da rimarcare il già citato personaggio dell'Ingegnere, il quale ha fatto della rinuncia all'azione la sua unica azione, come un pazzo, come un saggio, si rifiuta di agire, e la riflessione di Liscano qui si fa sublime: riassume in questo personaggio la riflessione filosofica, socio-antropologica, intorno alla possibilità/necessità di nominare l'indicibile, indaga il mistero che avvolge la parola, il linguaggio, chiedendosi il perché di ogni cosa.

L'Ingegnere mi guardava lavare il pavimento, per esempio, e restava estasiato. Forse si domandava come un essere umano potesse fare tanti movimenti, con le braccia, con i fianchi, con il collo, per realizzare qualcosa di talmente futile come lavare un pavimento. Ma doveva domandarsi anche perché, perché tutte quelle operazioni. Probabilmente si spingeva ancora più lontano: perché un pavimento? Cos'è un pavimento? Una cosa su cui si deve camminare, che serve soltanto a camminare e a metterci sopra oggetti, e questo perché? Sprofondava così in riflessioni che nessuno riusciva a seguire, per ritrovarsi alla fine con un rompicapo di parole che impiegava ore e ore a organizzare, in piedi nel corridoio (Liscano, 2022b, p. 115).

Un atteggiamento, un modo di porsi nei confronti dell'ordine sociale che sembra ricordare, per certi aspetti, alcuni dei cosiddetti *breaching experiments* di Harold Garfinkel, uno dei padri dell'etnometodologia, tra i cui principali obiettivi vi era quello di esaminare le reazioni delle persone alle violazioni delle regole o norme sociali tacitamente e comunemente accettate. L'Ingegnere, con il suo continuo chiedersi il perché delle cose, mette in pericolo l'ordine sociale. E Liscano ne desume che «la vita non ha alcun senso quando qualcuno, come lui, è capace di smontarla fin nei suoi minimi dettagli».

Dunque quello del linguaggio resta un tema importante, molto caro al nostro autore. Riflessioni estremamente complesse e articolate, al riguardo, sono contenute, per esempio, ne *Lo Scrittore e l'Altro*, che è sostanzialmente una lunga digressione sull'impossibilità di portare avanti una storia (e qui, per inciso, manca, per ragioni intrinseche alla natura del testo, uno degli elementi cardine della narrazione di Liscano, ovvero l'ironia).

Le considerazioni esistenziali, così come la riflessione sul linguaggio, poi, trovano una loro chiara collocazione in una sostanziale considerazione, di matrice squisitamente sociologica: identità è narrazione, noi siamo storie, siamo racconti (cfr. Pecchinenda, 2009). Liscano lo dice chiaramente, attraverso il personaggio di Lumumba, un infermiere amico di Vladimir, il quale «viveva, sopravviveva, tesseva il suo racconto. Ed è di questo che si tratta, d'inventarsi una storia, d'averne un argomento, e di elaborarlo ogni giorno un po' di più» (Liscano, 2022b, pp. 83-84). Bisogna avere un argomento per raccontarsi, dice l'uomo all'alter ego di Liscano: ma lì, in Svezia, nel gelo stordente del luogo, nel freddo metafisico del manicomio, Vladimir non esiste, non ha identità, perché non ha una storia da raccontare, non ha un argomento, il suo statuto identitario non ha e non è *narrazione*. In questo apparente "vuoto" si delinea l'universo narrativo di Liscano.

## Amare odiando

Come ci ricorda Luisa Stella, Liscano ha annoverato *Verso Itaca* tra i libri da lui scritti "con grande violenza". Quest'ultima è un'altra delle vesti che lo scrittore fa indossare alle sue parole. C'è un sentimento astioso, di vero odio, che accompagna Vladimir nelle sue

considerazioni sul mondo e sulla vita. Quella ricerca della rinuncia si ammanta dunque di disprezzo, immancabilmente venato di solitudine. Vladimir, nome di origine slava che vuol dire “governo del mondo” o “signore del mondo”, alla fine della sua vicenda, ormai alla deriva in quel mare in tempesta che è il suo cuore, dice proprio «io potrei dichiararmi signore del mondo». E in qualche modo forse lo è davvero. Un atto di rinuncia, talmente radicale, da risultare, paradossalmente, una grandiosa conquista.

E Vladimir odia, odia *todo el mundo*. Lui ha il coraggio di odiare, ha il coraggio di essere aggressivo, verbalmente, ma non è un’aggressività gratuita, fine a sé stessa, ma ha un senso, la sua è un’aggressività piena di bontà. Sembra un paradosso, e lo è, ma il fatto è che la violenza di cui ci parla Liscano, quella dalla quale è nato il suo romanzo, è la violenza della genesi, della nascita, della scintilla creatrice, ovvero della *poiesis*, della poesia intesa nel suo significato primigenio. E non si può che nascere tra lacrime, urla e scie di sangue. È quindi la violenza del venire al mondo quella di cui stiamo parlando. Vladimir odia per sopravvivere. Perché, comunque, il suo è un personaggio capace di bontà, Liscano veste i suoi occhi con uno sguardo capace di pietà. Si pensi alle scene del manicomio, quando lui sbatte su questa società sinistramente efficiente, dove ha modo di vedere “ciò che non si vede”, e da addetto alle pulizie, in un impeto di brutale dolcezza, offre la sigaretta al vecchio che sta morendo.

Cosa nasconde, allora, il disprezzo di Vladimir? Forse è sovrapponibile allo stesso disprezzo di cui parla la poetessa Marianne Moore (1991), quando, a proposito della poesia, dice:

Neanche a me piace.  
A leggerla, però, con totale disprezzo, vi si scopre,  
dopo tutto, uno spazio per l’autentico.

Disprezzare per amare, quindi. Perché, come suggerisce Ben Lerner nel suo *Odiare la poesia*, (2017, p. 83), bisogna sforzarsi di rendere il proprio disprezzo «perfetto. E di prendere perfino in considerazione l’ipotesi di usarlo per costruire delle poesie, dove quel disprezzo non verrà affatto meno, ma si farà più profondo, e forse, creando uno spazio per la possibilità e per le assenze presenti (come le melodie mai ascoltate), potrebbe arrivare a somigliare all’amore»,

Amare odiando, dunque. Per venire al mondo, in qualche modo, almeno per illudersi («sono immortali, le illusioni» dice Vladimir), per dotarsi di qualche difesa, per resistere all’assedio dell’esistenza, alla sua assurdità. Per Liscano, pertanto, la risposta alla domanda “chi sono?” non può che essere “io sono ciò che scrivo”, ed è così, dato che, come dice Gottfried Benn (1992, p. 81), «dietro ogni poesia c’è sempre – sia pure invisibile – l’autore, la sua natura, il suo essere, la sua situazione interiore». E la poesia di Liscano, o meglio la sua declinazione di *poiein*, si articola intorno a questi elementi ricorrenti di cui, seppur in maniera disorganica e frammentaria, abbiamo provato a tenere traccia. Il sogno, il viaggio, l’altrove, la finzione, l’ironia, la violenza, la solitudine, che irrimediabilmente sfociano in quella “ricerca della purezza” che per Liscano coincide con la rinuncia, con l’essere il signore del mondo. «Che tutto finisca una buona volta, per favore», così si chiude *Verso Itaca*. Una supplica, una preghiera, che instancabilmente viene invocata, con tutte le proprie forze, sulla strada verso casa.

## References

- Auden, W.H. (1999). *La mano del tintore*. Milano: Adelphi.
- Benn, G. (1992). *Lo smalto sul nulla*. Milano: Adelphi.
- Berger, P. & Luckman, T. (1969). *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: il Mulino.
- Bloom, H. (2014). *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Abscondita.
- Broch, H. (2021). *La verità solo nella forma. Poesie 1913 – 1949*. Milano: De Piante Editore.
- Chatwin, B. (2013). *L'alternativa nomade. Lettere 1948-1989*. Milano: Adelphi.
- d'Houville, G. (2001). *Il vestito azzurro e altre poesie*. Pistoia: Edizione Via del vento.
- Flauto, R. (2018). *Il verso dell'uomo. Ontologia e sviluppo del poetico: una prospettiva sociologica*. Napoli: Guida.
- Goffman, E. (1969). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: il Mulino.
- Lerner, B. (2017). *Odiare la poesia*. Palermo: Sellerio.
- Liscano, C. (2011). *Lo scrittore e l'altro*. Caserta: Lavieri.
- Liscano, C. (2022a). *Il lettore erratico – L'informatore*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022b). *Verso Itaca*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Moore, M. (1991). *Le poesie*. Milano: Adelphi.
- Pecchinenda, G. (2009). *La narrazione della società. Appunti introduttivi alla sociologia dei processi culturali e comunicativi*. Caserta: Ipermedium libri.
- Pecchinenda, G. (2011). *Scrivere l'Altro. Esistenza e letteratura in Carlos Liscano*. In C. Liscano *Lo scrittore e l'altro*. Caserta: Lavieri.
- Pessoa, F. (1979). *Una sola moltitudine*. Milano: Adelphi.
- Rimbaud, A. (2013). *Il poeta è un ladro di fuoco. Le lettere del veggente*. Roma: L'orma.
- Stella, S. (2022). *Prefazione*. In C. Liscano. *Verso Itaca*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Whitman, W. (1991). *Foglie d'erba*. Milano: Mondadori.



**About the author**

Roberto Flauto, PhD student in Social Sciences and Statistics, has been a contract professor of Sociology of Art and Literature at the Penitentiary University Centre, University of Naples “Federico II”. Cultural and Communicative processes are his main research area, in particular poetry. He is the author of the book *Il verso dell'uomo* (2018), an essay on the Sociology of Poetics. He is also interested in cinema, art, comics, TV series, literature and music, topics on which he has written several essays, articles and scientific contributions. Some of his writings have been awarded in literary competitions. In 2024 he published his first collection of poems entitled *Oltre Misura*.

roberto.flauto@unina.it

[robflauto@virgilio.it](mailto:robflauto@virgilio.it)

## Uno spazio d'ombre. Viaggio alle origini della voce di Carlos Liscano

Erika Filardo

Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: 10.6093/2532-6732/11073

### Abstract

Literary work is a complex cultural product, a stratified device of textual and extra-textual levels, which are formal, biographical and social. The literary voice emerges in the articulation of these levels. This paper, which intends to investigate the writing and literary work of Carlos Liscano, is a journey to the origins of the author's literary voice. The aim is to clarify the ways in which his vision and his voice are expressed through formal and stylistic choices. Therefore, the analysis is based on the integration of multiple perspectives. The philological attitude of literary criticism and the ability to detect connections of sociology allow to obtain an in-depth analysis and at the same time to restore complexity. The texts are addressed in their formal autonomy without neglecting their link with historical-biographical problems.

**Keyword:** Carlos Liscano; Literature; Critique; Literary voice; First person.

*Parola per parola io scrivo la notte*

Alejandra Pizarnik

### 1. Dentro il nome

#### 1.1 Una spia stilistica

La realtà ha una natura persecutoria per coloro che vivono in modo assoluto la vocazione letteraria, al punto tale che la parola diventa confino: “la letteratura stessa è la prigioniera” (Liscano, 2011, p. 117) e la costrizione è un mostro a molte teste. La vita di Carlos Liscano è una serie di esperienze al limite: la militanza politica nel movimento di Liberazione Nazionale dei Tupamaros; l'arresto nel 1972 per reati politici, la detenzione in un carcere militare, corredata dalla tortura e dall'isolamento, sotto la dittatura militare uruguayana (1973-1985); la scarcerazione nel 1985 con la restaurazione della democrazia; l'espatrio in Europa; la vita a Stoccolma; il lavoro in un manicomio; il ritorno in Uruguay dopo un decennio. L'esistenza di Liscano appare già come l'epopea di un eroe contemporaneo. A fronte di tale epica è facile indulgere alla tentazione di setacciare l'opera alla ricerca della testimonianza. Così facendo, però, si corre il rischio di accostarsi frettolosamente alle scelte stilistiche, formali e linguistiche del lavoro letterario, di non ascoltare la voce dello scrittore che, imbrigliato nei problemi della composizione, non tollera di essere distratto da nessuno,

nemmeno dalla sua stessa storia. “Io desideravo che non si prendesse in considerazione il mio passato. Volevo dimostrare che la mia opera esisteva indipendentemente dal carcere” (Liscano, 2022c, p. 97).

Il nome è un nascondiglio perfetto per custodire i resti di tutte le cose che sono state sventrate dal tempo, è la possibilità di conservarne traccia. Nel nome di Carlos Liscano si annida una finzione:

perché quello che esiste è Liscano e questo individuo è l'invenzione di un altro che è rimasto senza voce molti anni fa, la notte in cui è uscito dal carcere con la decisione di dedicare tutti i suoi sforzi e la sua volontà alla parola scritta. (Liscano, 2011, p. 37).

La sua letteratura ruota attorno alle origini della voce, ogni suo testo è una variazione sul tema dell'assedio e reca in sé la reazione al trauma primigenio dell'essere ridotto al silenzio. In letteratura è facile pensare che il senso si risolva o si esaurisca nella parola. Invece, la parola è solo la punta dell'*iceberg*, la vera montagna è sotterranea. “Ciò che conta non sono le parole, ma quello che c'è tra loro, in tutto ciò che è scritto c'è sempre qualcosa di non scritto” (cfr. Pauls, 2019, p. 9). L'effetto letterario è in questo gioco tra ciò che è detto e ciò che è taciuto. La forza della finzione si sprigiona nello scarto tra la parola incisa sul foglio e lo spazio d'ombra sotteso a questo corpo.

Ricordo una ragazza che ho visto in un quartiere militare, aveva diciotto anni. La torturavano perché dicesse il suo nome. Lei ripeteva: Non lo so. Abbiamo la tua carta d'identità, sappiamo come ti chiami. Dicci il tuo nome. Non lo so. Mi disturbava che si facesse torturare per quel motivo. Mi disturbavano le sue grida tutte le notti. La vidi in un corridoio, mentre correva in bagno. Le chiesi perché non gli dicesse come si chiamava. Se gli dico il mio nome poi mi chiederanno un'altra cosa. Così li mantengo bloccati sulla prima domanda. (Liscano, 2011, p. 151).

L'uomo è forse niente più che un nome, al quale si pone una domanda sulla sua natura e l'unica possibilità di risposta è una *fuga*. Siamo già nella letteratura. Il nome è la punta di diamante di un apparato di finzione: piccolo, prezioso, impossibile da sezionare. Tutto al di sotto del nome cambia, si consuma, muore. Eppure, il nome resta eretto sulla cima, alfiere dell'ordine del mondo: il concentrato definitorio universale. Il primo tassello di costruzione del reale, l'ultimo a essere messo in dubbio in una crisi di senso, la torre più difficile da espugnare in un sovvertimento. Poroso, è per la sua trama che si penetra nel territorio dell'identità: massima espressione di sintesi simbolica tra l'organismo fisico e l'astrazione linguistica, tra il corpo e l'idea (cfr. Pecchinenda, 2018, pp. 51-55). La poetessa argentina Alejandra Pizarnik ha fatto della sublimazione del corpo biografico nel corpo poetico il movimento della sua ricerca artistica – e del nome il vessillo della sua poetica:

SOLO UN NOME  
alejandra alejandra  
io sono sotto  
alejandra  
(Pizarnik, 2020, p. 15)

Nel territorio della finzione un nome è già traccia stilistica. Si pensi al modo in cui Ricardo Piglia si sporgeva sulla lingua letteraria di Roberto Arlt, tenendosi aggrappato al suo cognome: “la sua musica, il suo fraseggio sono condensati nel suo cognome: carico di consonanti, difficile da pronunciare, indimenticabile” (Piglia, 2018, p. 27). Pensiamo ora a quell’onda che è il nome Carlos Liscano, con la esse che si lancia sulla elle e si increspa sulla lingua, in un’allitterazione sensuale da milonga al crepuscolo. Viene subito alla mente uno dei maggiori *incipit* della letteratura del Novecento, che si snocciola attorno alle variazioni di un solo, fatale nome: “Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta” (Nabokov, 2011, p. 17).

Un nome è la spia di un processo latente che accomuna la costruzione identitaria e la costruzione letteraria, il primo elemento che l’uomo trasferisce al personaggio. Lo scrittore Carlos Liscano è un’invenzione linguistica, estetica e identitaria cui l’uomo Carlos Liscano ha affidato la sua voce letteraria e con il quale dal primo giorno dialoga, confligge e si contende l’ultima parola. È sotto lo stesso nome che coabitano lo scrittore e l’*altro*, due storie in un corpo solo. L’individuo anagrafico – uruguayano di nascita, militante e prigioniero, sopravvissuto, espatriato, filosofo per caso, artista per destino, per sempre straniero – ha scelto di porre la sua esperienza umana al servizio della letteratura e, attraverso il filtro conoscitivo e trasfigurante della finzione letteraria, di far slittare sul piano artistico le riflessioni di natura esistenziale, affrontando come problemi di composizione quelli che potrebbero essere altrimenti intesi come problemi storico-biografici. Liscano ha costruito un universo narrativo fatto di vasi comunicanti nei quali si struttura, in profondità e in estensione, una visione del mondo e dell’arte, un’antropologia e una teoria letteraria.

## 1.2 Crocevia intellettuali

Il punto di vista da cui si intende guardare all’opera<sup>1</sup> di Liscano è un crocevia di prospettive e sensibilità diverse che, generando una tensione conoscitiva in moto perpetuo, non si stanza in un impianto teorico univoco. Tutti i viaggi sono così: incerti, inquieti, mossi da desideri radicali e guidati da idee tremule. “La scienza letteraria dovrebbe trovarsi in grande imbarazzo, dato che sulla letteratura non è possibile un giudizio obiettivo, ma solo un giudizio vivo” (Bachmann, 1993, p. 109). Tutta la letteratura è un movimento di ricerca ed è essa stessa il territorio utopico di cui narra, il mezzo e la meta. “Scrivere è cercare quello che non si può trovare” (Liscano, 2011, p. 41). Per Ingeborg Bachmann, sono i presupposti utopici a rendere la letteratura un campo aperto non ordinabile:

Ma la letteratura non è un fatto compiuto, né quella antica né quella moderna, essa è il territorio più aperto, più aperto ancora di quelle scienze in cui ogni nuova scoperta soppianta le vecchie – essa non è compiuta perché tutto il suo passato si riversa nel presente. Con la forza che le viene da tutte le età, essa preme contro di noi, contro la soglia del tempo sulla quale noi sostiamo, e avanzando armata di tutte le sue profonde conoscenze, le antiche e le nuove, ci fa intendere che nessuna delle sue opere è datata

---

<sup>1</sup> Nel presente lavoro, le riflessioni sulla letteratura di Liscano si concentrano su una parte dell’opera complessiva dell’autore, quella pubblicata in Italia. Rientrano, pertanto, nell’analisi: *Lo scrittore e l’altro* edito da Lavieri e tradotto da Gianfranco Pecchinenda; *Verso Itaca*; *Lo scrittore erratico*; *L’informatore*; *Teatro*, contenuti nel cofanetto di Edizioni dell’Assenza, curati da Luisa Stella, con traduzioni di Luisa Stella, Flora Arena e Fernanda Hrelia.

e nessuna può essere resa inoffensiva, perché esse contengono tutti quei presupposti che si sottraggono a ogni accordo e catalogazione definitivi (Bachmann, 1993, p. 110).

La letteratura è suscettibile degli usi più svariati e molte discipline attingono alla sua fonte. Tutti i saperi hanno banchettato sul corpo della letteratura, se ne sono nutriti o l'hanno usata come musa, come arma, come fiore all'occhiello. Tutti gli uomini, anche quelli refrattari alla lettura, avanzano in un mondo in cui lo strascico letterario rende l'ombra delle cose più lunga. Se "la letteratura è una forma privata di utopia" (Piglia, 2018, p. 88), il tentativo di costruire un dominio, tanto la scrittura quanto la lettura sono operazioni di svuotamento e riempimento della realtà, mediante strumenti formali e interpretativi. Il solo metodo per orientarsi in questa esplorazione è la lettura profonda, e l'interpretazione che vi si accompagna, per quanto parziale e vincolata, ha in sé una forza euristica. Il doppio movimento della vita e della composizione letteraria, come corpi che esercitano pressione l'uno sull'altro.

Sebbene parlare della vita a partire dalla letteratura e viceversa sia un gioco che può risultare di volta in volta drammatico, ridicolo, equivoco, vertiginoso, ozioso – probabilmente null'altro che un'isteria (cfr. Pauls, 2019, p. 31) –, è una tentazione alla quale si cede da sempre, che risale alle origini del narrare e attraversa l'intera storia della produzione letteraria. Fare luce su come uno scrittore si rapporti al testo, su come avvenga sulla pagina la ricerca di senso, la conquista di una coerenza, la costruzione di un ordine e la sua demolizione, illumina anche il rapporto esistente tra l'uomo e il mondo.

La scrittura è un ordine che tratta dell'ordine del mondo. [...] Perché lo scrittore si crea scrivendo, ma ancora di più si crea riflettendo sul lavoro di scrivere, sulla vita che si sceglie. Perché essere scrittore è scegliere una vita, un modo di stare al mondo, un modo di vedere le cose (Liscano, 2022c, p. 54; 2011, p. 76).

Perciò, quando Liscano scrive che "lo scopo della scrittura non è letterario, ma esistenziale" e che "non c'è dialogo possibile sulla letteratura" in quanto "il dialogo sulla letteratura non conduce a ciò che conta: cosa ne facciamo della vita?" dice la verità, nondimeno sottraendole ogni ingenuità, dal momento che è perfettamente consapevole che "la verità dipende dal modo in cui la si racconta, dipende dalla parola" (Liscano, 2022c, pp. 38, 101; 2011, p. 16). Pertanto, si costringe a ritornare al punto di partenza: la scrittura. Liscano, nel renderla il centro della sua esistenza, ha già risposto alla domanda sulla vita e procede, piuttosto, nel creare una voce che partecipi al dialogo impossibile sulla letteratura, nella quale:

non si avanza mai. Si apprendono tecniche, trappole, ma si sta sempre nello stesso punto, scavando la stessa buca, cercando quello che tutti sanno che non si troverà lì, pur essendo convinti che non c'è alcun'altra cosa che valga la pena di fare se non continuare a scavare (Liscano, 2011, p. 69).

L'attenzione rigorosa alla pagina scritta e la profondità di lettura di una certa critica letteraria si possono incrociare proficuamente con l'attitudine della sociologia allo studio dei sistemi e degli oggetti culturali complessi. Lo scavo filologico che rileva stratificazioni può essere integrato allo slancio sociologico che intercetta connessioni. La relazione tra queste due prospettive non consente di arroccarsi su una posizione isolazionista, che contempli



integralismi di visione. Non si può pensare di riflettere sull'opera letteraria di un autore tralasciando la forma in cui questa è concepita e costruita:

per cui il commento filologico-linguistico di un testo costituisce l'atto interpretativo primario, irrinunciabile. Certamente non è il solo buono, ma permette una "coerenza" maggiore, che ci si muova di più nelle vicinanze del "mestiere" dell'autore, nei pressi del gesto stilistico peculiare che egli manifesta (Beccaria, 2022, p. 7).

Nondimeno è pensabile che un libro esista in una bolla formale senza interferenze e legami con l'esterno, cioè con l'orizzonte culturale di cui è parte e gli usi sociali di cui è oggetto. Ancorché nell'alveo del formalismo russo, Jurij Tynjanov ridimensiona il concetto di autonomia dei procedimenti compositivi, evidenziandone i nessi con i processi storico-sociali, in forza dei quali è possibile leggere i cambiamenti della funzione letteraria. La logica è quella delle relazioni intersistemiche tra gli elementi di un'opera, l'opera complessiva, il sistema letterario, la tradizione, il costume e la Storia:

Neppure nei riguardi della letteratura contemporanea è più possibile la via dello studio isolato. L'esistenza di un fatto come *fatto letterario* dipende dalla sua qualità differenziale (cioè dal nesso di correlazione o con la serie letteraria, o con quella extraletteraria): in altri termini, dalla sua funzione. Ciò che in un'epoca costituisce un «fatto letterario» sarà per un'altra un fenomeno di costume a livello del linguaggio comune e viceversa, a seconda dell'intero sistema letterario nel quale il fatto in questione circola. [...] Lo studio isolato di un'opera non ci dà la certezza di parlare correttamente della sua costruzione, cioè della costruzione stessa dell'opera (Tynjanov, 2003, p. 133; Tynjanov, 1968, p. 49).

L'opera di letteratura è un congegno stratificato di livelli testuali ed extra-testuali, tra i quali rientrano le influenze letterarie, il materiale raccolto nell'esperienza di vita, i riferimenti valoriali e normativi del proprio tempo, gli *habitus* e le geografie della vita quotidiana delineate dalle formazioni sociali di cui l'autore è parte. La forma è, sì, un prodotto stilistico peculiare dell'autore, ma è anche sociale: "nei suoi meccanismi interni la letteratura rappresenta le relazioni sociali e queste ne determinano la pratica" (Piglia, 2018, p. 65). L'opera è espressione di una singolarità e al contempo entra a far parte di un sistema di oggetti – letterari – che compongono parte dell'universo simbolico di riferimento. L'opera parla al singolo e dal singolo è rielaborata; parla ad altre opere e da queste è rilanciata. Le produzioni culturali formano una rete attraverso le cui coordinate l'opera può essere riconosciuta, valutata, collocata, rintracciata. La lettura in profondità dei testi implica che questi siano inquadrati nelle situazioni in cui sono stati immaginati, costruiti e prodotti, nei contesti in cui si posizionano e sui quali incidono. L'approccio di integrazione proposto in questo saggio, non bardandosi negli specialismi, ambisce a convogliare alcune attitudini e potenzialità della filologia e della sociologia, della critica letteraria e della critica culturale.

### 1.3 Sorveglianza critica

È buona pratica aggirarsi con cautela nelle stanze specchiate di un testo letterario, giacché a ogni passo ci si imbatte in un varco o in un riflesso, in un'intenzione dell'autore o in un'impressione dell'ospite. Dentro il testo c'è la ragione dell'opera nella sua autonomia, lo spettro dello scrittore a vegliarne l'accesso, ci sono le impronte polverose dei lettori e il fiato

del mondo che passa da sotto le porte. Ci sono gli sguardi fissi degli altri scrittori piantati lungo i corridoi come statue. C'è tutto questo in una lettura profonda. È un'esperienza estetica, ma anche un'indagine su una struttura ipotetica della vita. Bisogna starci dentro, accettare la sfida, non tentare subito la fuga. Il linguista e critico letterario Gian Luigi Beccaria, in un agevole libro dedicato ai benefici della lettura lenta – che è presupposto dell'analisi critica – illustra bene il movimento centripeto che scaturisce dall'affondo filologico:

L'attenzione ai testi comporta innanzitutto che essi non debbano diventare pretesti per trionfi dell'indistinzione e per viaggi e divagazioni nei mondi di uno spesso vago e imprevedibile extra-testo. Meglio (sia da critici professionisti, sia da semplici lettori) entrare umilmente in casa, guardarsi intorno e indugiare nell'edificio messo in piedi dallo scrittore: sta sempre lì aperto e ospitale per noi [...] Un commento adeguato all'oggetto non punta in prima battuta direttamente sul "fuori"; è preferibile che esplori il "dentro" del testo, per cui proprio in grazia di questa marcia centripeta riesce talvolta ad aprire sul "fuori" dei colpi d'occhio di grande intensità e concretezza (Beccaria, 2022, pp. 7, 8).

In questo edificio fatto di specchi, il critico si imbatte inevitabilmente in se stesso. È in questo senso che Ricardo Piglia pensa alla critica come a una delle forme moderne dell'autobiografia:

Quando crediamo di scrivere sulle nostre letture, scriviamo la nostra vita. Non accade il contrario nel *Don Chisciotte*? Il critico è colui che ricostruisce la sua vita attraverso le opere che legge. La critica è una forma postfreudiana di autobiografia: un'autobiografia ideologica, teorica, politica, culturale. E dico autobiografia perché tutta la critica si scrive da un luogo preciso e da una posizione concreta. Il soggetto della critica si nasconde di solito dietro al metodo (a volte il soggetto è il metodo), ma è sempre presente e ricostruirne la storia e il luogo è il miglior modo di leggere la critica. Da dove si critica? Da quale concezione della letteratura? La critica parla sempre di questo (Piglia, 2018, p. 20).

Il lavoro di critica di un testo, che sia di analisi letteraria, esistenziale, sociologica o, come nel nostro caso, una combinazione di queste, presuppone un certo livello di inventiva personale, quindi una manomissione. Il soggetto che indaga ha una preparazione parziale, un gusto personale, un orientamento specifico. Ogni interpretazione opera una sintesi, crea una nuova forma e rilancia l'opera.

Un critico è colui che ci presenta un'opera d'arte in una forma diversa da quella che ha, e l'impiego di un nuovo materiale è un elemento critico oltre che creativo [...] ci presenterà sempre l'opera d'arte in qualche nuova relazione con la nostra epoca. Sarà sempre a ricordarci che le grandi opere d'arte sono cose vive. (Wilde, 1994a, pp. 994, 995).

Ogni sintesi dipende da un punto di vista particolare, situato, interessato, intriso di letture precedenti e miope o addirittura cieco di fronte a quello che non gli interessa o, peggio, a quello che non comprende. È doverosa l'ammissione di limitatezza, perché indica il carattere relativo della bolla nella quale avviene la lettura – cioè la membrana stessa della

pratica interpretativa. Perché se l'interpretazione non può essere obiettiva, per ogni presupposto dichiarato si acquisisce lucidità intellettuale più di quanto si perda in credibilità. Pertanto, questo può essere ritenuto, ragionevolmente, un serio esercizio critico. Il critico non si limita a parafrasare o decodificare l'opera, ma la attraversa con stupore, perdendosi, raccogliendo dettagli, costruendo memoria. “Il grande critico è un avventuriero che si muove fra i testi cercando un segreto che non esiste. È un personaggio affascinante: il decifratore di oracoli, il lettore della tribù” (Piglia, 2018, p. 21). Oscar Wilde nel saggio citato ne descrive la funzione, fino a considerarlo a tutti gli effetti un artista:

In realtà direi che la critica è una creazione all'interno di una creazione. Come è successo per i grandi artisti, da Omero a Eschilo, fino a Shakespeare e Keats, che non si sono rivolti direttamente alla vita per avere la materia prima delle loro opere, ma l'hanno cercata nei miti, nelle leggende, negli antichi racconti, allo stesso modo il critico si trova a trattare materiale che altri hanno, per così dire, purificato per lui, al quale è già stata data la forma e il colore dell'immaginazione. [...] Comunque non sempre il suo obiettivo sarà quello di spiegare l'opera d'arte; può cercare di ingrandirne i misteri, o diffondere, intorno ad essa o al suo autore, quella nube di meraviglia. (Wilde, 1994a, pp. 989-994).

L'estetismo *tranchant* di Wilde sicuramente esacerba modi e giudizi, ciononostante, certe massime mostrano la loro pertinenza rispetto al dibattito sul rapporto tra critica e letteratura. Alcune posizioni, come quella di Piglia, vedono nell'alleanza tra la *ratio* critica e la lettura eccentrica la condizione per il salto innovativo in materia letteraria:

Baudelaire è stato il primo a dire che è sempre più difficile essere un artista senza essere un critico. Alcuni dei migliori critici sono stati degli artisti: Pound, Brecht, Valéry. Lo stesso Baudelaire, naturalmente, è stato un critico eccezionale. Che uso della critica fa lo scrittore? Questa è una domanda interessante. Di fatto, uno scrittore è qualcuno che tradisce ciò che legge: compie uno scarto, inventa. C'è qualcosa di eccessivo nella lettura che Borges fa di Hernández o nella lettura che fa Olson di Melville o in quella che fa Gombrowicz di Dante. C'è una specie di deviazione, un uso inaspettato del testo. (Piglia, 2018, p. 19).

La critica è quindi anch'essa un'operazione ambigua, che attraversa i generi letterari in modo trasversale, alternando distanziamento e contenimento, trafugando e mimetizzandosi.

In Liscano, la sorveglianza critica dei processi compositivi è spesso oggetto di tematizzazione e diventa soggetto dell'opera. Scrivere su cosa significa scrivere, sulle ragioni e i modi sono traiettorie predilette. Uno dei suoi primi libri concepiti in carcere, il romanzo *La mansion del tirano*, nasce dal tentativo di scrivere sul non sapere cosa e come scrivere: “il motivo di questa storia è che, colui che la racconta, non sa scrivere né un romanzo né altro” (Liscano, 2011, p. 86). Per tali motivi, la nostra indagine si concentra in modo particolare su due testi, *Lo scrittore e l'altro* e *Il lettore erratico*, che procedono intrecciando la riflessione su scrittura, opera e letteratura a quelle su identità, vita e memoria, in un andamento ricorsivo innescato dal mormorio perpetuo della voce. Si tratta di testi in cui l'autore delinea in modo esplicito il suo percorso verso la “lucidità letteraria”, cioè il modo di intendere una personale evoluzione di scrittura che gli consente di approssimarsi al centro nevralgico della sua stessa idea di letteratura.

#### 1.4 Nel nome dell'altro

“Quanto più caotico e minaccioso si fa il mondo, quanto più informe il suo materiale, insiste Camus, tanto più stringente sarà l'ordine necessario all'interno dell'arte, «più la sua regola sarà rigorosa e più lui avrà affermato la sua libertà»” (McEwan, 2022, p. 21). Per tentare di recuperare forza in una situazione di vulnerabilità, per dare risposta al caos che lo assedia, alla ferocia che lo scompagina, Liscano inizia a scrivere. È in carcere che si inventa scrittore:

in quella piccola società collettivizzata a forza, nella quale tutto quanto c'era di personale era misero e offuscato, appena individualizzato, io lavoravo a difesa del soggetto. Lo facevo passando al setaccio della scrittura il mio rapporto col carcere e con gli altri. (Liscano, 2022c, p. 119).

Liscano si difende, operando una scissione che, nel creare una distanza rispetto alle circostanze, gli consente, paradossalmente, di non perdere integrità. Liscano consegna all'*altro* il potere di incidere su un nuovo piano di realtà, la pagina, che trascende l'angolo di mondo in cui è costretto. E per poterlo fare, scava all'origine delle forme, sperimentando uno dei dispositivi identitari e letterari più complessi, in quanto “ipostasi di una forma pura” (Bachmann, 1993, p. 58): l'io. Gioca con l'io letterario orchestrando una singolare dinamica dell'ortonimo,<sup>2</sup> una particolare articolazione dell'eteronimia, che è al contempo un procedimento letterario e una tensione metafisica (cfr. Pessoa, 2020). La rifrazione dello scrittore nei personaggi creati è infatti espressione di una dinamica di frammentazione che concerne l'identità autoriale e l'opera sia sul piano della composizione sia su quello ontologico: “ho sempre avuto il bisogno di inventare “Liscano” [...] perché io sono quello che scrivo e non sono nient'altro che questo” (Liscano, 2011, pp. 14, 22). L'io, principio narrativo ancestrale, stella polare e fantasma dell'intera storia della letteratura, sul quale non esiste accordo possibile, “questo Io privo di garanzie!” (Bachmann, 1993, p. 79).

La persona io, esplicita o implicita, si frammenta in figure diverse, in un io che sta scrivendo e in un io che è scritto, in un io empirico che sta alle spalle dell'io che sta scrivendo e in un io mitico che fa da modello all'io che è scritto. L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta personalità dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura. (Calvino, 2016, p. 211).

Ogni processo di scrittura affronta lo sdoppiamento e la moltiplicazione, la formazione di piani di realtà che vanno a insinuarsi nel livello della *realtà primaria* – quello dell'esperienza della vita quotidiana (cfr. Berger, Luckmann, 2011). Perciò colui che scrive non è più solo dove si trova il suo corpo e non è più solo se stesso:

L'io si duplica, si proietta altro sullo schermo della carta bianca, della pagina ancora intonsa. Ma se l'io si libera in doppio, sullo schermo compariranno almeno due immagini. Esse sfumano l'una nell'altra, si distinguono nel prevalere ora dell'una ora dell'altra e sono riconoscibili nel luogo della proiezione a cui resta, ultimo brandello dell'identità, il pronome “me”. (Piazza, 1994, p. 185).

---

<sup>2</sup> Ortonimo è un termine utilizzato da Fernando Pessoa nell'ambito della sua teoria letteraria dell'eteronimia, che articola il suo universo narrativo, e sta a indicare il personaggio che porta lo stesso nome dell'autore.

Lo scrittore è una figura di raccordo tra tre momenti di uno stesso processo: l'intenzione del soggetto, il movimento continuo della composizione, la realtà opaca dell'oggetto prodotto. Liscano è l'opera stessa, una tautologia che è assieme emancipatoria e castrante: "in un dato momento ho cominciato a costruire un personaggio, quello che scrive. Poco a poco questo personaggio si è andato impossessando di tutto, schiacciando l'altro" (Liscano, 2011, p. 25). Per Liscano, l'*altro* – il nemico che lo libera per tenerlo poi al laccio, il nuovo padrone, l'accentratore – è lo stile stesso, cioè il suo specifico modo di raccontare. In questa battaglia con il doppio che è anche io letterario, "il trionfo è trionfo dello stile. Perché soltanto sapendo scrivere potete fare uso in letteratura di voi stessi; di quell'identità che, mentre è essenziale alla letteratura, ne è anche l'antagonista più pericoloso" (Woolf, 1999, p. 168).

Liscano si annida in ognuno dei suoi personaggi – Hans, Vladimir, El Tarumba, El informante – la sua ricerca della voce passa attraverso la sfida posta dalle voci altrui, in una polifonia che si irradia all'interno di un copioso flusso monologico. "La prima persona singolare serve ad accompagnare l'altrui voce, non significa niente di più" (Volodine, 2017a, p. 21). L'*altro* si muove serpentino, si camuffa, cambia nome, passa di personaggio in personaggio e chiede costantemente spazio. Liscano insegue quest'ombra, "che non sono mai riuscito a sviluppare, a conoscere del tutto. È come una minaccia, è colui che mi spinge a mettermi in cammino [...] Scrivere è prestare attenzione a M" (Liscano, 2011, p. 17). Per identificare l'ombra sceglie una sola lettera, la massima contrazione di un nome: "È M e non un'altra lettera perché mi piace il suo disegno sul foglio, la sua simmetria speculare, i suoi tre angoli" (ivi, p. 85). M: una forma grafica che dà l'impressione della discesa e della risalita. Un'onda.

Visione trasfigurazione condensazione sono i momenti della dialettica creativa di cui Liscano è sia macchina operativa sia allegoria. Il nome di Liscano si pone metonimicamente in rapporto con un intero processo conoscitivo e trasformativo. È una figura retorica, giacché è in un costrutto simbolico, in una strategia di sintesi narrativa che ci si imbatte quando si cerca il nucleo di ogni identità: "tra la verità dei segni e la verità della maschera non c'è in fondo nessuna differenza" (Alfano, 2021, p. 9). Liscano inventa se stesso affinché una voce possa sventare il dubbio ontologico sulla sua esistenza e al contempo riesca a sopravvivergli. E nel fare questo cerca una forma – da contrarre al massimo per rendere massimo l'effetto –, "cerca quello che non potrà mai trovare, la parola unica" (Liscano, 2011, p. 50), che gli consenta di dire *questo sono io*. L'autore crede che l'io in letteratura possa funzionare come invece non riesce a fare nella vita:

E se nessuno gli presta fede, e se non crede nemmeno più a se stesso, noi dobbiamo credergli, l'io deve credere in se stesso quando entra in scena, quando prende la parola e si stacca dal coro uniforme, dal gruppo di quelli che tacciono, deve credere in sé, non importa chi sia né che cosa esso sia. E finirà per trionfare, oggi come sempre è stato, nella sua qualità di araldo della voce umana. (Bachmann, 1993, p. 79).

## 2. La scelta radicale

### 2.1 Il salto

Carlos Liscano si è cimentato nella costruzione di forme espressive che vanno dal disegno ai pupazzi, ai libri artigianali. Lavora con l'inchiostro di china, il fil di ferro, il cuoio, la tela;



usa tessuti, pennini, pennelli, carta, cartone; lavora a sbalzo, rifila, tinge, cuce, rilega libri, li ripara. Tutto rientra nella spirale creativa attraverso cui scopre, conquista, rifina la voce. Tutto confluisce nel testo letterario che è il suo spazio creativo privilegiato – dal verso poetico al brano diaristico, dalla prosa breve al romanzo, dal saggio al testo teatrale.

Se un uomo sceglie di consacrarsi alla letteratura, facendone il centro della propria vita, al punto tale da dichiarare che: “se togliessi alla mia vita le ore che dedico alla scrittura, quelle che dedico a pensare ciò che dovrei scrivere, quelle che investo nel prendere note per scrivere, se elimino queste ore, allora, e senza voler essere drammatico, nella mia vita non resterebbe niente” (Liscano, 2011, p. 17), da questa scelta bisogna partire, sondandone i modi, gli effetti, le ambizioni che lo portano a spingersi sempre oltre: “si tratta non tanto di scrivere un’opera quanto di creare una letteratura” (ivi, p. 75). Le sue parole sembrano echeggiare quelle di Pessoa: “diventerò io stesso tutta una letteratura” (Pessoa, 2020, p. 49). Il primo momento coincide con una folgorazione, la letteratura seduce e costringe alla consacrazione, per il suo discepolo non resta che rinunciare a tutto quello che avrebbe potuto essere altrimenti. Così Liscano abbandona lo studio della matematica, la politica, l’idea di avere figli, di farsi una famiglia e cade nella letteratura:

Un territorio enorme, pieno di luoghi nascosti, dove è impossibile entrare per chi non abbia passione e dedizione assolute. Si giunge in un territorio, non a una meta. I problemi più complessi cominciano una volta dentro il territorio della letteratura. Si procede a fatica, con speranza e innocenza verso la letteratura, verso ciò che si crede sia la letteratura. (Liscano, 2011, p. 19).

## 2.2 Scrivere è decidere

Jean Philippe Toussaint descrive la sua decisione di iniziare a scrivere in termini di deviazione rispetto al percorso di vita seguito fino a quel momento, che viene presentato nei termini di una folgorazione e che ruba la scena a tutti gli altri eventi del giorno:

Ho dimenticato l’ora esatta del giorno preciso in cui ho preso la decisione di cominciare a scrivere, ma quell’ora esiste, ed esiste pure il giorno, quella decisione, la decisione di cominciare a scrivere, l’ho presa bruscamente, in un autobus, a Parigi, fra Place de la République e Place de la Bastille [...] La decisione che ho preso quel giorno era alquanto inattesa per me. Avevo vent’anni (o ventuno, un anno in più o in meno nella vita conta poco), e mai avevo pensato fino ad allora che un giorno avrei scritto. (Toussaint, 2013, pp. 9-11).

La descrizione di questa scena, che è l’*incipit* di una breve autobiografia letteraria di Toussaint, non risponde semplicemente alla verità di cronaca, ma a una strategia compositiva, attraverso la quale il lettore, con la sola combinazione di pochi elementi ordinari, riesce a *vedere* in modo trasfigurato – e quindi letterario – il passaggio decisivo che si sta compiendo. Il fatto che Toussaint collochi l’evento *clou* all’interno di un autobus, il quale sembra sobbalzare, sospinto dalla decisione improvvisa – quel “bruscamente” evoca una frenata –, suggerisce l’idea di una deviazione, di una svolta sul tragitto esistenziale, in forza della quale i ricordi di quella giornata, come fossero tutti gli altri passeggeri, cascano e si confondono, scivolando dal piano della vita vissuta a quello della vita inventata: “non ho più la minima idea di quel che avevo fatto prima quel giorno, poiché, nella mia memoria, il ricordo di quella giornata reale di settembre o di ottobre del 1979 si confonde con il primo

paragrafo del libro che ho scritto” (ivi, p. 9). L’illustrazione di questo passaggio è un esempio di un’analisi non meramente contenutistica del brano, bensì basata sul gioco esistente tra il messaggio e la forma costruita dallo scrittore, il quale è, in primo luogo, un artista della parola e dell’espressione linguistica, un “paradigma del linguaggio figurale, della retorica e delle tecniche svariate di cui è riconosciuto come privilegiato titolare” (Beccaria, 2022, p. 7). Insomma, è la restituzione letteraria di una scelta – esistenziale e stilistica. È un modo per raccontare una deviazione, un andare a lato, un inclinarsi verso il bordo. “Se la scrittura, una piccola parte di essa, dice qualcosa, si trova al limitare. Altrimenti non dice niente” (Liscano, 2022c, p. 102).

### 2.3 Lo spazio chiuso

Carlos Liscano fa della deviazione il primo elemento del suo paradigma. Siamo agli inizi degli anni Ottanta, Liscano è in carcere e sente di essere uno scrittore. Non è più un desiderio, il sogno della prima giovinezza, una provocazione da irregolare della vita borghese, un progetto di volta in volta rimandato; è una consapevolezza visionaria e viscerale. È l’apice della maturazione di una fantasia corteggiata a lungo, un’epifania che avviene nel momento più buio e nel luogo più ostile: “è cominciato così. Nel 1982 ho scoperto che la letteratura sarebbe diventata il centro della mia vita” (Liscano, 2011, p. 17). È l’intuizione del centro che lo spinge a prendere la decisione irreversibile: diventare scrittore, immolarsi al mistero di questo centro, girarci attorno, costeggiarlo per tutta la vita. Tra il 1982 e il 1984 avviene la caduta nella letteratura – un periodo di ebollizione creativa, di delirio letterario: Liscano riflette giorno e notte sui libri, sui modi della scrittura, scova le opere da ammirare, sceglie i maestri, si pone virtualmente sulla linea dei suoi precursori, sceglie generi e soggetti. Scrive senza poter scrivere, senza supporti materiali, in mente, nell’isola;<sup>3</sup> scrive in caratteri minuscoli – come Robert Walser – su pezzi di carta straccia – come Alberto Laiseca. In un luogo in cui “niente deve crescere e svilupparsi, un uomo poco più che trentenne si dedicava a inventarsi scrittore [...] È stata l’ironia di poter accedere alla libertà dello spirito in un luogo in cui per definizione non esiste nessuna libertà” (ivi, pp. 71, 72). Il carattere militare del carcere aggiunge problematicità alla già drammatica esperienza della reclusione, poiché alla sospensione dello *status* di cittadino, si aggiunge l’aggravante che i militari cambiano le regole in modo arbitrario, sottraendo ai detenuti ogni possibilità di previsione e adattamento. Non vi è un codice univoco che scandisce la *routine* quotidiana e che consente la formazione di aspettative:

L’abbruttimento al quale tutte le carceri sottopongono l’individuo era peggiorato dal fatto che si trattava di un carcere militare. [...] Abituati da sempre a domare gli uomini, per il militare il criterio della disciplina è l’arbitrarietà. Non c’è modo di sapere se gli ordini saranno sempre eseguiti, in ogni momento e in ogni circostanza. Solo l’arbitrarietà può dimostrare la consistenza della disciplina. Questo, sommato alla repressione sulla truppa, alla brutalità propria degli ufficiali giovani che sono stati formati nelle sale di tortura, per i quali il corpo altrui è una cosa che bisogna sottomettere, completava l’ambiente carcerario. (ibidem).

L’imprevedibilità dei provvedimenti, l’impossibilità di fare affidamento a uno schema logico e a un sistema di regole razionale, lo spezzarsi della linearità di causa-effetto, l’uso

---

<sup>3</sup> L’Isola è una cella d’isolamento, la Sala di Disciplina nella quale Liscano è stato recluso per mesi.

inverecundo della violenza che scandisce il tempo, altrimenti fermo, della reclusione. Questo spazio di sospensione della normalità della vita civile è al contempo sospensione dei normali criteri di formulazione del discorso:

Il terrore è indicibile, la prospettiva che la tortura non ha tempi, che inizia e non finirà mai, che si può essere torturati per giorni, settimane, mesi, questo è indicibile. In ogni momento, cinque, sei, otto anni dopo, potevano cacciare un prigioniero dal carcere per torturarlo. (ivi, p. 58).

C'è una frase di Jean Améry sulla tortura che esprime il massimo livello di concentrazione sintattica e intensità semantica: “chi è stato torturato resta tale” (Améry, 2012, p. xix).<sup>4</sup> Da questa proposizione si possono comprendere più cose: la natura di un'esperienza indicibile, lo scacco esistenziale che diventa interruzione evolutiva, l'identità che subisce un congelamento per cui il trauma non verrà mai elaborato dal punto di vista psicologico, mai risolto dal punto di vista narrativo, mai superato dal punto di vista storico. È un'impasse su tutti i livelli – una catastrofe. Si resta col cuore cavo del prigioniero, che è rimasto lì, piantato nel momento in cui è stato violato. Liscano tocca questo vuoto quando definisce il carcere “un luogo che è sempre per tutta la vita” (Liscano, 2011, p. 69).

Le pagine nelle quali Liscano, con pudore, gira attorno alla tortura – questo nucleo di dolore non trasferibile – e tematizza la brutalità senza descriverla, senza sconfinare nel patetico o nell'efferato, concorrono ad alzare l'asticella della letteratura, se per letteratura si intende un modo di indicare un centro nero dolente senza mai tentare di svuotarlo e renderlo inoffensivo. La notte del 1972, Liscano è prelevato e torturato insieme a un altro prigioniero. Il fatto che entrambi fossero incappucciati e messi di spalle non mitigava la vergogna. Il corpo dell'uomo che si appoggia al suo deve avergli salvato la vita: “non so come sia stato per lui, ma per me fu la sua presenza, la vergogna, ciò che mi aiutò a non arrendermi [...] Quel contatto continua ad avere per me un senso mistico” (ivi, pp. 85, 152). La vergogna è un'emozione così potente, da spingere a sparire, a morire, a diventare un altro – o a saltare sul treno in corsa dell'arte. La vergogna può spezzare un uomo e creare uno scrittore, può spingere a cercare le parole.

“Dobbiamo credere anche che limitarsi a sopravvivere è una possibilità. Ma che le parole contano e che come le cuciture tengono insieme qualsiasi comunità, più dei proiettili e delle ideologie” (Betts, 2022, p. 10). Così Reginald Dwayne Betts, reduce di un'esperienza di reclusione carceraria durata otto anni, scrive a Serhiy Zhadan, il quale vive sotto assedio, in seguito all'offensiva russa in Ucraina. I due scrittori discutono della possibilità di creare uno spazio di libertà – che è spazio creativo – nel quale riuscire a vincere la battaglia per la difesa della dignità umana per mezzo dell'arma linguistica, giacché “chi costruisce prigioni s'esprime meno bene di chi costruisce la libertà” (Dagerman, 2017, p. 22).

---

<sup>4</sup> Il modo in cui risuona questa frase è potente per la convergenza tra la forma – stringata, brutale, costrittiva – e il contenuto che emerge come ultimo, tagliente strato di un pensiero spinto fin nell'estrema profondità. In sei parole c'è un compendio di arte scrittoria e scienza umana. Una frase che non ammette risvolti, che sbarra la strada a soluzioni argomentative o narrative: troppo rapida per riuscire a prendere strade laterali, troppo perentoria per poter replicare. Da quella frase non si esce più – Améry è riuscito a condurre con sei parole in un campo di concentramento.

Far funzionare un testo inverte le possibilità di esercitare un controllo, di operare delle scelte e di abitare uno spazio di libertà che la vita rende meno praticabili, essendo limitate dal caso, dall'imponderabilità degli eventi, dal carattere coattivo delle convenzioni, dall'ingerenza delle istituzioni, dall'arbitrarietà e l'irrazionalità che spesso guidano le intenzioni e le reazioni degli uomini e dai risultati imprevedibili delle loro interazioni.

## 2.4 Sui generi

La letteratura di Liscano è stata spesso ricondotta ai generi della *letteratura della resistenza* e della *letteratura carceraria*, che si intrecciano con i caratteri della narrativa documentaria e si collocano nel macro-genere dell'autobiografia. Si tratta però di restituzioni parziali. È indubbio che la parabola esistenziale, storica e politica innerva la trama della sua opera, ma il modo in cui Liscano intende la letteratura rimarca la natura ambigua del genere letterario – e l'utilizzo talvolta fuorviante delle etichette – indubbiamente utili come *fundamenta divisionis* per la costruzione di categorie narratologiche e nell'organizzazione di comparti editoriali. La scrittura che nasce da una scelta radicale e diventa essa stessa pratica radicale, spinge il discorso sulla letteratura oltre le tassonomie dei generi letterari. Vero è che il dibattito sulle forme narrative che ibridano vita e finzione è molto attuale – imperversano l'autobiografia, l'*autofiction*, il *memoir* –, si pensi al Nobel consegnato ad Annie Ernaux, che fa dell'intreccio tra dato biografico e dato storico il tessuto nervoso della finzione letteraria – con una sensibilità non lontana da quelle di Joan Didion e Tove Ditlevsen –, in cui memoria personale e collettiva riecheggiano l'una nell'altra. I premi letterari sono, tra le altre cose, espressione di un orizzonte storico che, sul versante delle forme comunicative, letterarie e artistiche, si nutre di strategie testuali ibride e di sperimentazioni sincretiche. È il caso di Frederic Pajak, vincitore del premio *Goncourt* nel 2019 con un'opera in nove volumi che unisce Storia e biografia – propria e di personaggi celebri – attraverso una struttura ottenuta dall'uso congiunto del testo e del disegno. La narrazione è sviluppata in frammenti e procede giocando con gli scarti – della scrittura e della Storia. Il lirismo della prosa si intreccia con la drammaticità dei disegni in bianco e nero, che sono come finestre aperte sul paesaggio storico. La gran parte della letteratura contemporanea è basata sulla composizione di testi anfibi in cui un ruolo centrale assume la prima persona, non solo in quanto funzione della voce narrante e collante delle varie tracce, ma anche come compartecipazione dell'autore all'opera. Questo *Zeitgeist* soggettivista trova una delle più recenti espressioni nella svolta narrativa della storiografia contemporanea, che è sempre più caratterizzata dalla commistione tra storia e finzione letteraria. Il racconto dello storico è passato dalla terza alla prima persona e questa prima persona, calata in un (con)testo di indagine storiografica, svela ben presto l'impossibilità di una trasparenza del soggetto e inficia la distanza con l'oggetto, che è uno dei criteri di controllo dei procedimenti di ricerca scientifica. A questa svolta è dedicato il libro di Enzo Traverso *La Tirannide dell'io* (2002), nel quale è indagata la natura del racconto storico e il nuovo modo di intenderlo. La tendenza degli storici è quella di rifarsi a modelli letterari, avvicinandosi sempre più allo statuto di romanzieri. Questo modo di concepire la ricerca storiografica e il racconto storico conduce a una serie di problematiche epistemologiche inedite che hanno a che fare, tra le altre cose, con il rapporto tra i vari tempi del racconto, il rapporto tra storia e memoria e quello tra macro-storia e micro-storia. Gli scrittori, d'altra parte, hanno già inventato la figura del romanziere-storico (si pensi a Winfried Sebald, Javier Cercas, Emmanuel Carrère).

Piglia, nella sua opera di ricerca, riscontra in effetti una forte similarità, in termini di sensibilità, mezzi e procedimenti, tra romanziere e storico:

Lo storico è l'essere più simile che conosco a un romanziere. Gli storici lavorano con il mormorio della Storia. I loro materiali sono un tessuto di finzioni, di storie private, di racconti criminali, di statistiche, di frammenti di vittoria, di testamenti, di rapporti confidenziali, di lettere segrete, di delazioni, di documenti apocrifi. La Storia è sempre appassionante per uno scrittore, non solo per gli elementi aneddotici, le vicende che circolano, la lotta delle interpretazioni, ma anche perché si possono incontrare moltissime forme narrative. (Piglia, 2018, p. 85).

I generi potrebbero essere per altri versi intesi come una traslazione di problemi e dinamiche socio-esistenziali su un piano diverso (ivi, p. 160): “la piccola tragedia dell'essere, trasformata in commedia nel voler fingere di essere un altro. E la commedia, accettando la finzione, torna ad essere tragedia” (Liscano, 2011, p. 30).

### 3. Dentro l'opera

#### 3.1 Sorveglianza formale

La scrittura è per Liscano un percorso conoscitivo: “perché scrivere è questo, partire senza sapere dove si va a parare [...] Perché quando scrivo avanzo su quello che non so. Perché parto dal non sapere e, se ho fortuna, arrivo a conoscere qualcosa di nuovo” (ivi, pp. 14, 73).

Quando scrivi, disponi le parole su una riga. La riga di parole è il piccone del minatore, il cesello dell'ebanista, il sondino del chirurgo. La brandisci, e la riga traccia il sentiero che devi seguire. Presto ti ritrovi in un territorio sconosciuto. [...] Alla fine della strada, eccoti sul fondo di una gola senza uscita. Elabori resoconti, dirami bollettini. La scrittura è mutata, e in un baleno, tra le tue mani, da espressione delle tue idee a strumento epistemologico. (Dillard, 2021, p. 11).

L'obiettivo è quello di affrontare i testi nel tentativo di fare luce sui modi in cui la sua visione e la voce letteraria si esprimono attraverso scelte formali e stilistiche. D'altronde, “la visione è, *sub specie aeternitatis*, un insieme di relazioni mentali, una serie coerente di possibilità formali” (ivi, p. 81). È un gioco serio perché dentro l'edificio costruito con le parole, fatto di permutazioni, combinazioni logico-linguistiche e sintattico-retoriche (cfr. Calvino, 2016, pp. 203, 204), dilagano le ombre. Le storie dicono qualcosa mentre evocano altro. Esse sfuggono sempre dalla direzione principale nella quale le si è incanalate, tendono a evadere, alludono costantemente a qualcosa che non si vede e non si dice.

La letteratura segue itinerari che costeggiano e scavalcano le barriere delle interdizioni, che portano a dire ciò che non si poteva dire, a un inventare che è sempre un ri-inventare parole e storie che erano state rimosse dalla memoria collettiva e individuale. (ivi, p. 214).

*Lo scrittore e l'altro* e *Il lettore erratico*, sono al contempo oggetto di analisi e guida all'analisi stessa, giacché sono testi in cui Liscano affronta i problemi della composizione, della voce

e, in senso lato, della sua concezione della letteratura. In questi diari di scrittura e di commento letterario si trovano le riflessioni di Liscano sul suo “viaggio ai confini della lingua” (Liscano, 2022c, p. 124). Ci si imbatte nelle urgenze e nelle crisi – le ambizioni dichiarate, i tranelli intravisti, le derive accertate. Si sente forte la presenza del pensatore:

La scrittura è, per me, più l’accesso a una modalità di riflessione che un fatto artistico. Si scrive per avere un pretesto alla riflessione. Soltanto se si scrive si trovano gli oggetti e il modo di riflettere. La scrittura è un modo di riflettere (ivi, p. 125).

Il soggetto di questi libri è il rapporto con la pagina. È in primo luogo – imprescindibile luogo – la pagina che insegna a scrivere e informa sulla scrittura; non le idee, non l’esperienza di vita o di lettura. La battaglia con la parola scritta non si compie da nessun’altra parte che non sia la pagina:

Le parole conducono ad altre parole; è un percorso ingannevole. Tu aggiusti l’intensità e le sfumature della pittura non secondo il mondo, non secondo la visione, ma secondo il resto del quadro. I materiali sono ostinati e rigidi; i mali estremi portano sempre a estremi rimedi. Puoi volare – puoi volare più in alto di quanto pensassi possibile – ma non puoi mai lasciar andare la pagina. A ogni passaggio segue un altro passaggio, altre frasi, altro tutto in cupa valanga. (Dillard, 2021, pp. 81, 82).

### 3.2 Scrivere è riscrivere

Il rapporto con la pagina consiste in una serie di riscritture. Scrivere è riscrivere in due sensi: riscrivere le storie narrate dagli altri, giacché tutto è già stato raccontato. Riscrivere le proprie storie, poiché “capire è raccontare di nuovo” (Piglia, 2021, p. 16). Scrivere è tagliare, correggere, ricominciare daccapo. Questo comporta che molto di quello che si è scritto debba essere “dato alle fiamme” (cfr. Kiš, 2007) – “sarà un miracolo se riesci a salvare qualche paragrafo” (Dillard, 2021, p. 13) – e anche che non scrivere fa parte del processo: “nella prospettiva stessa di scrivere, non scrivere è importante quanto scrivere” (Toussaint, 2001, p. 49). Innumerevoli ore e innumerevoli prove per riuscire a scrivere qualche frase che valga la pena di essere salvata. “Correggere un testo significa socializzarlo, farlo entrare in un sistema di norme ideologiche, stilistiche, formali che sono sociali” (Piglia, 2018, p. 24). “L’universo della scrittura è retto da norme molto dure. All’inizio sembra che le norme siano accomodanti, facili da rispettare. A poco a poco si comincia a capire che impongono condizioni rigide derivanti dalle tradizioni. La creazione consiste nello scegliere la propria tradizione” (Liscano, 2022c, p. 38). Liscano parte da un assunto:

È già stato scritto tutto, e senza dubbio meglio, dai maestri che tu ammiri [...] L’inventato scrive per i suoi maestri, ai quali vuole somigliare, dai quali vuole distinguersi, i quali sa che non riuscirà mai a eguagliare. È questo ciò di cui si occupa, di libri scritti da altri. (Liscano, 2011, p. 75,53).

Assunto confermato da Flannery O’Connor:

Può darsi che non vi sia mai niente di nuovo da dire, ma c’è sempre un nuovo modo per dirlo e, dato che nell’arte il modo di dire una cosa diviene parte di quel che è detto, ogni opera d’arte è unica e richiede rinnovata attenzione. (O’Connor, 2003, p. 48).

Quindi, il problema per eccellenza dello scrittore è sempre il modo con cui sceglie di raccontare di nuovo:

Perché partire da un dato momento della riflessione, si comincia a leggere e a domandarsi non come sia possibile che qualcuno abbia scritto qualcosa, perché è possibile scrivere su qualunque cosa, ma come abbia potuto scriverlo in quel modo. Fin quando una volta si sorprende a leggere: mi sarebbe piaciuto averlo scritto io. (Liscano, 2011, p. 129).

Liscano ci prova, legge per centinaia di ore Omero, Mann, Buzzati, Akutagawa, Swedenborg, Hemingway, Simenon, con lo scopo di imitarli, di incorporarli, di plagiarli. Liscano fa parte del circolo di “quegli scrittori indebitati fino al collo con la lettura – scrittori-copisti, mimetici, impostori, plagiaristi” (Pauls, 2019, p. 30). Non è un processo pacifico, è una lotta perpetua, in cui il tentativo di raggiungere i maestri si fonde al tormento di vedersi destinati al diletterantismo. “Niente si ottiene per niente, e l’autoappropriazione comporta dunque enormi angosce di indebitamento, poiché quale autore forte vorrebbe riconoscere ch’egli non è riuscito a creare con le sue sole forze?” (Bloom, 2014, p. 15). Nonostante tutto sia già stato raccontato, “la letteratura sembra sempre sul punto di nascere. Perché c’è sempre qualcuno che vuole raccontare a modo suo” (Liscano, 2011, p. 127). Lo scrittore si forma riscrivendo, “avanza a partire da quel che si suppone «non si possa» fare” (Piglia, 2018, p. 24). La nuova vita che si offre alle storie è l’altra faccia dell’influenza letteraria che è “forse, una realtà di perdita. Ogni discepolo sottrae qualcosa al suo maestro” (Wilde, 1994b, p. 1124). C’è un testo in particolare in cui Liscano affronta, in tono giocoso, queste questioni, *Vida del cuervo blanco*, che nasce parallelamente a *Il lettore erratico*, ed è un diario di scrittura della vita di un corvo mentitore, un’allegoria dello scrittore, al quale Liscano trasferisce le sue appropriazioni: “io prendevo le storie altrui, le riscrivevo e facevo in modo che le raccontasse il corvo. Stessa cosa fa uno scrittore. Era come un’apologia del plagio”. Alberto Laiseca, con l’irriverenza che contraddistingue la sua voce, costruisce una teoria del plagio e ne fa un cardine della sua letteratura: “Cualquiera puede crear. Plagiar es para los elegidos” (Laiseca, 2013, p. 25). Le questioni dell’appropriazione, della citazione indebita, dell’interpolazione e del plagio hanno a che fare con le relazioni sociali che innervano la letteratura, con la proprietà intellettuale delle forme oggettivate.

È fondamentale, per me, che si comprenda che questa intertestualità è determinata da relazioni di proprietà. Solo così lo scrittore affronta in modo specifico la contraddizione tra scrittura sociale e appropriazione privata, che appare in modo molto evidente nelle questioni che ispirano il plagio, la citazione, la parodia, la traduzione, il *pastiche*, l’apocrifo. Come funzionano i modi di appropriazione in letteratura? (Piglia, 2018, p. 65).

La domanda di Piglia genera altre domande: se il mondo non è che una storia di narrazioni esemplari che ricorrono in versioni diverse, se al cuore di ogni racconto riposa un antenato, se dal fondo di ogni modello risuona un mito – a chi appartengono le idee?

### 3.3 La frase breve

“Questa è la tua vita. Sei un indiano seminole che lotta con gli alligatori. Quasi nudo, a mani nude, blocchi la testa di una frase e lotti con lei mentre la coda tenta di metterti a tappeto” (Dillard, 2021, p. 103). È nella frase che Liscano scopre il movimento della prosa. Quando in carcere legge *La montagna incantata* di Thomas Mann, è all’interno della frase che scorge un cambiamento di registro e inizia a capire come si costruisce un testo:

Giunto alla scena in cui Hans Castorp si perde nella neve, mi resi conto che in alcuni momenti Mann passava dalla descrizione del pensiero di Hans al delirio di chi comincia a congelarsi. Capivo che da qualche parte, nella pagina che avevo identificato, Mann inseriva la trappola del cambiamento di registro, ma non riuscivo a identificare quando, né come lo aveva fatto. Fino a quando non sono riuscito a vedere esattamente il momento in cui ciò si verificava, nel mezzo di una frase, e ho sentito una gioia che non conoscevo. Stavo imparando a smontare la prosa altrui, quella della smisurata opera che è *La montagna incantata*. Allora ho preso coscienza di aver fatto un grande passo. Cominciavo a capire come si costruisce una prosa. (Liscano, 2011, p. 119)

L’emozione che prova Liscano nel comprendere il funzionamento del brano è simile all’euforia che invade Virginia Woolf nel momento in cui afferra e intende la poesia:

Come se qualcosa stessa diventando visibile senza sforzo. [...] Mi ero portata *L’aureo tesoro*. L’aprii e cominciai a leggere una poesia. E d’improvviso e per la prima volta compresi la poesia (quale fosse l’ho dimenticato). Era come se fosse diventata assolutamente intellegibile; ebbi la sensazione della trasparenza delle parole, quando cessano di essere parole e diventano così intense che sembra di farne esperienza. (Woolf, 1999, p. 1133).

Una delle cifre stilistiche di Liscano è l’utilizzo della frase breve, che è il suo modo di irretire il lettore e farlo trasalire:

Immagino che la frase breve, la penuria di aggettivi, abbia a che vedere con la violenza con cui ho scritto questi lavori. Ogni frase è come un pugno. Mi piacerebbe che le frasi di quei libri, almeno qualcuna, fossero come un pugno, come dare il pugno sul tavolo. (Liscano, 2011, p. 38).

La struttura paratattica dà al testo un andamento ritmato, le frasi sferzanti incalzano il lettore a procedere, ad accelerare. In *Verso Itaca* il lettore deve correre, per stare al passo forsennato di Vladimir. Anche in *L’informatore* il lettore deve procedere spedito e non porsi domande sul presupposto assurdo della storia, in cui un uomo catturato e isolato è costretto a scrivere un rapporto il cui oggetto è costantemente omesso – né il protagonista né il lettore ne verranno a capo. In questo zibaldone, “caos del mio pensiero in piena ebollizione nel carcere” (ivi, p. 120) bisogna lasciarsi stratonare dal flusso di parole che diventano la realtà stessa del personaggio. Per sopravvivere l’uomo si affida alla parola, anche se non è quella dovuta, perché la parola richiesta non è mai specificata. In questo solco, se *Lo scrittore e l’altro* è un libro sull’impossibilità della forma – lo scrittore ha la storia ma non riesce a tradurla in una costruzione narrativa – *L’informatore* è un libro sull’impossibilità del contenuto – il protagonista non ha le informazioni, ma procede ugualmente nella scrittura.



La frase breve nella sua foga può sgusciare sotto l'occhio del lettore e perdersi. L'organizzazione sintattica basata sulle ripetizioni pone quindi un freno, crea un rallentamento. A ripetersi sono le parole, i concetti, le immagini. Liscano non abbandona mai quello che ha scritto, lo frantuma e lo trascina fino alla fine del testo. I suoi finali suggeriscono il ritorno al punto di partenza: Vladimir tornerà da dove è partito; l'informatore ricomincerà a scrivere il suo rapporto.

Un'ulteriore strategia che, insieme alla paratassi, contribuisce a dare ritmo al testo è l'utilizzo dell'ironia. L'ironia, in testi come *Verso Itaca* e *L'informatore*, è un procedimento che manda avanti la narrazione e che ha a che fare con la distanza tra il punto di vista del narratore e dei protagonisti rispetto alle vicende e agli accadimenti narrati; questo scarto consente l'uso di un tono beffardo, a tratti farsesco, umoristico o addirittura comico. Nel caso di *Lo scrittore e l'altro* l'ironia non è più processo narrativo – perché non c'è una storia da far avanzare, è anzi un libro sull'impossibilità di narrare – ma diventa uno degli oggetti su cui Liscano affonda il suo sguardo indagatore, analitico, allucinato.

### 3.4 Lo scrittore e l'altro

*Lo scrittore e l'altro* è un diario letterario-filosofico denso, livido, un testo che testimonia una fase critica della vita letteraria di Liscano, in cui si ritrova bloccato nell'incapacità di scrivere narrativa, di costruire una storia. La voce lo mette spalle al muro, procede in una spirale inquisitoria; qualsiasi tentativo di risposta, quand'anche accettato o passato inosservato in prima battuta, è ricusato in un momento successivo. La struttura ad avvitamento – fatta di brevi frasi concatenate, che vanno dall'apoforisma alla sentenza all'esortazione all'affermazione categorica – strozza la pagina e crea un'atmosfera claustrofobica. Questo procedimento è perfettamente coerente con la gravità del suo pensiero, che lo conduce puntualmente in un vicolo cieco. In questo libro, molto diverso dagli altri per tono e registro, il quoziente introspettivo è vertiginoso, il pensiero è vischioso e il lettore non viene trascinato dalla prosa, è anzi inchiodato al giro di frase, tra i colpi che Liscano scambia con se stesso. *L'altro* è il bersaglio dell'ardore e dell'odio. È il padrone superbo e irremovibile che lo spinge a dubitare, a sospettare di essere un impostore: “A volte tendo a credere che Liscano sia un individuo fatto di parole e che si fa passare per l'altro” (ivi, p. 84). L'esperienza dell'estraniamento è al contempo tema, contesto e procedimento compositivo, “perché scrivere è un modo radicale di stare fuori” (ivi, p. 78). Da un lato il narratore affronta la riflessione sugli episodi di dissociazione che caratterizzano la sua vita fin da bambino, da quando nel mezzo di una partita di calcio si estraniò, restando a guardare come uno spettatore:

Mi fermavo nel mezzo della partita e mi perdevo. Ero come un osservatore ingiusto che vede tutto e non riesce a capire di far parte anch'egli di quel tutto: i ragazzi che giocavano, gli adulti che ci osservavano, il luogo, il cielo. Io stavo da un'altra parte. (ivi, p. 31)

Dall'altro, il tono derealizzante della voce crea quell'atmosfera cortázariana del non essere mai del tutto presenti. Tutto questo è poi reso grazie a un procedimento di diramazione del pensiero dallo stesso centro: i personaggi sono come tentacoli di una piovra, e ogni tentacolo nasconde un'insidia, ogni propaggine si rivela nemica: l'artista si prende tutto il suo tempo, il coltivatore svuota ogni cosa del suo senso, l'ingegnere ricusa l'azione e si trincerava nel pensiero. È l'eterna lotta con l'altro, in tutte le sue facce.

La storia di sempre: un individuo comune, che vuole avere solo una vita comune, e l'Altro, che lo lavora dal di dentro, che lo mantiene al di fuori della vita, come osservatore. Alla fine sono inseparabili, anche se uno rifiuta il suo socio". (ivi, p. 16).

Anche nel romanzo *Verso Itaca*, l'altro fa ogni volta la sua comparsa pericolosa: Vladimir sa che mentre si destreggia per sopravvivere – in una serie di peripezie, di fughe e ritorni – ha dentro una bomba pronta a mandare all'aria ogni cosa: “non sa fare altro, l'idiota, ingarbugliare tutto, non appena ci si distrae” (Liscano, 2022a, p. 35).

Se in *Lo scrittore e l'altro*, ogni concetto è problematizzato e spaccato in quattro dallo sguardo implacabile, chirurgico di un Liscano inclemente con le debolezze dei suoi testi, impaziente di trovare soluzioni; in *Il lettore erratico* riflessioni simili procedono per salti di un narratore che attraversa le parole con maggiore levità e arte funambolica. Se in *Lo scrittore e l'altro* a ogni frase l'effetto prodotto è quello di un'apnea e la necessità di riprendere fiato, in *Il lettore erratico* l'effetto prodotto è quello di uno strattonamento e il desiderio di riprendere il filo. In entrambi i testi, il ritmo sincopato è espressione dell'interruzione del pensiero lineare e segnala una deviazione per una sopraggiunta considerazione laterale – un ammonimento, una smentita, un dubbio, una variazione. Abbondano gli *oppure*, i *non è del tutto vero*, i *non è questo*, che aprono delle falle nella ricostruzione. Il narratore è più importante di quello che racconta, procede passando da una considerazione all'altra con un tono che soverchia la trama e la vista che si sfoca sui fatti.

### 3.5 La voce

Il dialogo serrato che Liscano intrattiene con il suo doppio, e che ha significato e rilevanza dal punto di vista esistenziale e identitario, è al contempo lo specchio di un dialogo intimo dello scrittore con se stesso intorno alla questione della voce letteraria. La voce non può essere ridotta all'insieme delle scelte compositive e stilistiche – che hanno a che fare con le strategie formali e di struttura, i temi, i registri – è qualcosa in più. È il modo in cui l'autore abita i propri testi, si muove e parla – con i personaggi, con i maestri, con i lettori. È la tensione che attraversa l'intero congegno. La voce è ciò che assicura nel processo di lettura il doppio movimento dell'intensione e dell'estensione. L'intensione è movimento in discesa – l'apnea – nella profondità ottenuta dai vari livelli in cui si stratifica l'opera. L'estensione è movimento in salita – il respiro – lo slancio verso altre opere e altri autori, il suo tentativo di posizionarsi in una tradizione e in un sistema letterario. Il mistero dell'opera è nell'intreccio dei suoi livelli compositivi.

Al primo livello di lettura c'è la storia. Ma è un livello superficiale. Subito dopo aver raccontato la storia, comincia il lavoro. Lo scrittore parte da quel libro. A partire da quel testo lo scrittore disegna i tracciati che soggiacciono alla storia, segnala le possibilità che aveva scartato, mostra i suoi dubbi, stabilisce rapporti con altre opere. Al di sotto della storia già detta, il lettore sente la voce spezzettata dello scrittore. Il dialogo tra quella voce e il lettore trasforma la storia in pretesto per riflettere sull'arte di raccontare. (Liscano, 2011, p. 65).

Come chiarisce Beccaria:

La bellezza di una narrazione non risiede nello scorrere di una trama, nel dipanarsi di una “storia”. Sta nel come le cose sono dette, i suoi spezzoni sono registrati e montati,

nel come è fatta e come si è fatta l'opera. Un testo non si riduce alla vicenda narrata. Conta la "costruzione" della storia, il come è fatto quello che l'autore dice. Sia in prosa sia in poesia la "confezione" e il ritmo di lettura che ne consegue sono il segreto dello scrivere composizioni legate, come delle "partiture" che soltanto una lettura attenta, interna e continuata può cogliere nella loro consistenza compositiva. Non è mai la storia di un romanzo, la trama di un film, il personaggio di un quadro, che fanno di quel romanzo di quel film di quel quadro un'opera di rilievo, ma è come quella storia, quella vicenda, quel personaggio sono raccontati. L'efficacia è data dalla regia degli eventi, dalle sforbiciate e dalle cuciture che orientano e stabiliscono l'asse semantico dell'opera, la sequenza dei blocchi narrativi. Non conta solo quello che si dice, ma è anche la maniera, il come è fatto quello che lo scrittore dice, il modo in cui lo dice. E ciò è tutto nelle sue mani, dipende dalla sua capacità di saper cucire l'insieme. (Beccaria, 2022, pp. 59, 60).

A creare spessore è anche la capacità di visione anagogica, cioè di "vedere diversi livelli di realtà in un'immagine o in una situazione" (O'Connor, 2003, p. 45). Piglia ne fa una questione di ritmo, di tono:

Il problema per me non è costruire una trama, ma trovare il tono del racconto, narrare con un ritmo, incontrare un respiro linguistico. Quando si possiede la musica l'aneddoto funziona da sé, si trasforma, si ramifica. [...] L'avanzare della storia dipende sempre dal ritmo, che non credo si possa assimilare allo stile: si tratta più di un movimento, qualcosa che scorre tra le parole... (Piglia, 2018, p. 92).

La storia non rappresenta per Liscano il problema compositivo principale. Lo scrittore desidera molto di più dalla letteratura e non vuole ripiegare sulle tecniche e i trucchi appresi per scrivere storie di servizio, da mestierante – un'arte minore. Al di sotto della storia ci sono altri livelli che hanno a che fare con il modo in cui la storia è costruita, il modo in cui incuba altre storie, evoca scenari, rimanda ad autori, si riferisce a elementi estranei: "un romanzo deve fornire non solo una storia ma qualcosa di nuovo sull'arte del romanzo. Sarò capace di raccontare e dire qualcosa sul lavoro del raccontare?" (Liscano, 2011, p. 14). La voce è un modo di stare dentro e fuori l'opera. "Farsi scrittore è darsi a un'arte di ventriloquia. È inventare una voce che, in teoria, può arrivare a dire tutto. Non ci riesce mai, ma, una volta trovata, la voce assicura la creazione dell'opera letteraria" (Liscano, 2022c, p. 107).

### 3.6 Notturmo rioplatense

Il costante esercizio di modulazione della voce è espresso dalla ricerca del centro, che torna in modo regolare nei testi di Liscano: *il centro della vita, il centro della notte, il centro del linguaggio*.

Lo scrittore mette un centro tra le cose, un suo centro, e pensa che forse sarebbe possibile sconfiggere colei che sa che verrà a cercarlo. Se riesce a stabilire un suo centro egli ha l'illusione, la vanità di credere che qualcosa di suo sopravviverà, che qualcosa di sé resterà dopo la morte. (Liscano, 2011, p. 96).

Liscano cammina sul vuoto, costeggia l'*indicibile*, principio di ogni movimento di scrittura, origine e limite del linguaggio stesso. "L'indicibile è all'origine, è la ragione della scrittura [...] girandoci intorno, si riesce a indicarlo. Sarà indicato, ma rimarrà sempre non detto"

(Liscano, 2022c, p. 27). “Questo instancabile impulso a scrivere deve avere a che fare con qualcosa che non può essere detto” (Li, 2018, p. 154).

La letteratura non cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire, qualcosa che non sa, qualcosa che non si può sapere? [...] La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall’orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura. (Calvino, 2016, p. 213).

Liscano gira nella notte, tra le parole; insegue la voce, confuso tra le ombre. E non è mai al centro, perché al centro c’è un altro, seduto al suo posto, al nono piano di un palazzo di Montevideo, che per un’infinità di ore guarda fuori verso il Rio de la Plata. Scrive e cancella, rimanda, si tormenta.

La ricerca del centro e l’atmosfera notturna – spazio di ombre, tempo della scrittura, luogo di interdetti – è uno scenario tipico della tradizione rioplatense. La sospensione del giorno è la sospensione del senso, che spinge a chiedere non cosa succederà ma cosa è successo. Per questa terra smossa che è la prosa di Liscano, si potrebbe mutuare la visione estatica che colse Bontempelli al cospetto dei paesaggi sudamericani: “qui Dio ha voluto lasciare un sentore di caos, ma caos di materiale sceltissimo, di primissima qualità, e tutto semplificato, colori precisi, masse piene” (Bontempelli, 1994, p. 51). I giri di frase sono come lampi su chiazze tematiche – la scrittura, l’identità, la prigionia, la fuga – che creano dei vortici.

### 3.7 Nessun nome

Siamo partiti, in questo viaggio, dalla questione del nome, che è una porta d’accesso a una storia. Il nome trionfa ovunque. Solo nella realtà onirica – del delirio o del sonno – il nome perde potere, si svuota, si dissolve: tra contesto e soggetto si lacera la membrana. Il sogno è il luogo in cui non esiste nome. Il fumettista Chris Ware, nella sua opera monumentale *Building stories* (2012), ha scelto di non rivelare mai il nome della sua protagonista, come spiega in un’intervista: “è stata una scelta deliberata perché ho notato che io nei miei sogni non ho mai un nome, o comunque non viene mai menzionato” (Valtorta, 2022, pp. 2, 3). Nel sogno evapora il problema dell’io, della sua natura, della sua integrità.

Se la realtà quotidiana è permeata dal senso di inappartenenza dell’io a se stesso, se la dimensione intermedia della soglia o della doppiezza ancora è caratterizzata dalla malinconia della coscienza di questa doppiezza, solo l’altra realtà, quella del sogno, è perfettamente coincidente con se stessa e quindi assolutamente vera. (Piazza, 1994, p. 187).

Il sogno è la terra ambigua per eccellenza e in questo mostra il suo legame con la letteratura. Liscano è consapevole che “dietro la realtà svelata dalle parole se ne nasconde un’altra: quella del sogno” (Pajak, 2022, p. 15). “Ora sapevo quello che volevo. La sola cosa che sempre m’era importata era sognare” (Liscano, 2022a, p. 296). Letteratura e sogno sono tentativi di tendere un tranello alla morte, l’irresistibile illusione di seminarla in un labirinto di specchi: “l’abbandonarsi al sogno non significa semplicemente la fantasmagoria di un appagamento infinito, ma costituisce la più grande di tutte le illusioni umane, la nozione cioè di immortalità” (Bloom, 2014, p. 19). Se non c’è nome non c’è morte.

Il viaggio di Liscano – che è al medesimo tempo autobiografia, epigonismo, narrativa spuria, metaletteratura – è il viaggio di un uomo attorno a se stesso, di un pensatore attorno alla parola, di uno scrittore attorno alla voce. Desidera raggiungere “un centro, un punto, quel punto verso cui tutto misteriosamente si volga: punto gerarchico (palese e occulto), che è l’origine della Forma” (Bontempelli, 1994, p. 51), per cui asciuga la prosa, concentra il senso, in perenne tensione e sospinto verso quell’unica parola che dica tutto. “Per esprimere l’indicibile ci si dovrebbe alzare, battere un pugno sul tavolo e indicare il punto: Questo sono io. Poi, silenzio per sempre” (Liscano, 2022c, p. 27).

## References

- Alfano, G. (2021). *Fenomenologia dell’impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*. Roma: Salerno Editrice.
- Améry, J. (2012). *Levar la mano su di sé. Discorso sulla libera morte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bachmann, I. (1993). *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Milano: Adelphi.
- Beccaria, G. L. (2022). *In contrattempo. Un elogio della lentezza*. Torino: Einaudi.
- Berger, P. L., & Luckmann T. (2011). *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: il Mulino.
- Betts, R. D., & Zhadan, S. (2022). Cosa ci facciamo ora qui, con questo fucile in mano. *Il Foglio Review* 14, 8-10.
- Bloom, H. (2014). *L’angoscia dell’influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Abscondita.
- Bontempelli, M. (1994). *Noi, gli Aria*. Palermo: Sellerio.
- Calvino, I. (2016). *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori.
- Dagerman, S. (2017). *Il nostro bisogno di consolazione*. Milano: Iperborea.
- Dillard, A. (2021). *Una vita a scrivere*. Milano: Bompiani.
- Kiš, D. (2007). *Varia*. Parigi: Fayard.
- Laiseca, A. (2013). *Por favor, ¡plagienme!*. Buenos Aires: Eudeba.
- Li, Y. (2018). *Caro amico dalla mia vita scrivo a te nella tua*. Milano: Enne Enne.
- Liscano, C. (2011). *Lo scrittore e l’altro*. Sant’Angelo in Formis, CE: Lavieri.

- Liscano, C. (2022a). *Verso Itaca*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022b). *L'informatore*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022c). *Il lettore erratico*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022d). *Teatro*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- McEwan, I. (2022). *Lo spazio dell'immaginazione*. Torino: Einaudi.
- Nabokov, V. (2011). *Lolita*. Milano: Adelphi.
- O'Connor, F. (2003). *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*. Roma: Minimum fax.
- Pajak, F. (2022). *Manifesto incerto. Ezra Pound chiuso in gabbia, la morte di Walter Benjamin*. Roma: L'orma.
- Pauls, A. (2019). *Trance. Autobiografia di un lettore*. Roma: SUR.
- Pecchinenda, G. (2018). *L'essere e l'io. Fenomenologia, esistenzialismo e neuroscienze sociali*. Milano: Meltemi
- Pessoa, F. (2020). *Teoria dell'eteronimia*. Macerata: Quodlibet.
- Piazza, M. (1994). *Il Sé molteplice di Fernando Pessoa*. *ATQUE*, vol. 9, 173-192.
- Piglia, R. (2018). *Critica e finzione*. Milano-Udine: Mimesis.
- Piglia, R. (2021). *Teoria della prosa*. Pomigliano d'Arco: Wojtek.
- Pizarnik, A. (2020). *La figlia dell'insonnia*. Milano: Crocetti.
- Toussaint, J. P. (2001). *La televisione*. Torino: Einaudi.
- Toussaint, J. P. (2013). *L'urgenza e la pazienza*. Firenze: Clichy.
- Tynjanov, J. (1968). *Sull'evoluzione letteraria*. Bari: Dedalo.
- Tynjanov, J. (2003). *L'evoluzione letteraria*. In Todorov, T. (a cura di) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi.
- Traverso, E. (2022). *La tirannide dell'io*. Roma-Bari: Laterza.
- Valtorta, L. (2022). *L'uomo che disegna il mondo*, *la Repubblica Robinson* 307, 2-3.

Volodine, A. (2017). Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima. Roma: 66thand2nd.

Wilde, O. (1994a). Il critico come artista. In Tutte le opere. Roma: Newton Compton.

Wilde, O. (1994b). Il ritratto di Mr. W.H. In Tutte le opere. Roma: Newton Compton.

Woolf, V. (1999). Momenti d'essere in Saggi, prose, racconti. Milano: Mondadori.

### **About the author**

Erika Filardo, laureata in Sociologia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si interessa della relazione tra dimensione esistenziale, estetica e narrativa nell'ambito della sociologia dei processi culturali e comunicativi. Suoi contributi sono apparsi su riviste culturali, di settore e in volumi antologici. Il saggio *Dalla parte del mostro: Borges, Dürrenmatt, Cortázar, Yourcenar nel labirinto del Minotauro* è consultabile su "Magma. Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali".

## Carlos Liscano e la questione dell'alterità

Gianfranco Pecchinenda  
 Università degli Studi di Napoli Federico II  
 DOI: 10.6093/2532-6732/11074

### Abstract

The essay focus on some aspects of Carlos Liscano's literature, which concern the relationship between writing, body and construction of identity, in which very intimate and delicate issues concerning the memory of traumatic experiences are thematized.

**Keyword:** Carlos Liscano; Letteratura; Identità; Memoria; Trauma.

1

*No hay oscuridad más poblada que la noche  
 desierta del que intenta dormir.  
 Pasan caras, ilusiones, fracasos. Toda la noche.  
 Amanece, y el desfile no ha terminado.*

2

*Acurrucado, con la cara vuelta a la pared, los ojos  
 cerrados, ¿qué cosa se le pide a la noche que no pueda  
 dar el día?*

3

*Salir a la noche y caminar.  
 Caminar, caminar sin sueño, caminar buscando  
 no respuestas sino la respuesta a la única pregunta:  
 ¿Para qué?  
 Avanzar hacia la madrugada hasta encontrar una  
 pared, una parecita cualquiera de cualquier barrio  
 de esta ciudad.  
 Mirarla y preguntarle ¿para qué?*

4

*Saber que la pared es muda y aún así hacerle la  
 pregunta.  
 Quedarse de pie toda la noche y esperar la  
 respuesta.  
 rascar la pared con las uñas ya en la madrugada  
 y la pared en silencio.  
 Volver a la pared, noches, años, con la misma  
 pregunta.  
 Dejar lugar junto a la pared para nuevos preguntadores.  
 No decirles que la pared no habla.  
 No decirles que la misma pregunta se le ha hecho  
 millones de veces.  
 Así los otros volverán. Así no habrá que pasar la  
 noche solo, preguntando para qué para qué para qué.*

(Carlos Liscano, *Para no pasar la noche solo*, in *La sinuosa senda*)



Chiunque abbia a cuore la letteratura, non può non restare colpito dalle riflessioni sulla scrittura e il mestiere di scrivere che emergono dai romanzi di Carlos Liscano. Pur trattandosi di un genere di analisi che gode di un'antica e celebrata tradizione nell'ambito della cultura occidentale, è raro trovare autori in grado di scandagliare, con una tale onestà e sensibilità artistica, le sofferenze e i tormenti che talvolta accompagnano lo sdoppiamento e la precarietà esistenziale di chi decide di fare di se stesso uno scrittore.

La prima azione – sostiene Liscano –, il primo passo da compiere a tal fine, è quello di inventarsi un personaggio, un doppio cui affidare il compito di scrivere le proprie opere. A partire da ciò, una volta realizzata la creazione di questo “parassita perennemente insoddisfatto”, il Sé si vedrà trasformato in una sorta di servo: diventerà cioè colui che dovrà provvedere a risolvere le incombenze più comuni della quotidianità – come trovare il tempo e il denaro per fare la spesa o per pagare le bollette della luce – al fine di rendere possibile che lo scrittore possa dedicarsi a produrre le sue opere.

Scrivere, ci dice Liscano, è un modo di *stare fuori*. “L'Altro cerca di stare dentro, ci riesce, si riunisce con gli amici, parla con i vicini, prova ad essere uno di loro”. Ma sarà sufficiente un momento di distrazione e il personaggio tenderà a prendere le distanze, si collocherà al di fuori per osservare i fatti, per osservare gli altri, per osservare il povero *Altro* che invano starà cercando di vivere con i suoi simili, per restare nel mondo “(...) senza volerlo documentare, senza pretendere di metterlo su carta”.

Insomma, da una parte ritroviamo una persona che vorrebbe avere solo una vita come le altre, una vita comune; dall'altra il suo doppio che lo tormenta dall'interno, lo sospinge fuori dalla rete delle interazioni sociali e tende a trasformarlo in un osservatore distaccato.

Ed è proprio a causa di questa vera e propria “etica del rifiuto”, che caratterizza l'idea che Liscano ha della letteratura che si potrebbe includere l'autore uruguayano tra coloro che soffrono della cosiddetta *Sindrome di Bartelby* a suo tempo individuata da Enrique Vila-Matas (2002), accomunandolo a quella nutrita schiera di scrittori per i quali la letteratura deve essere considerata una forma radicale di non accettazione della realtà.

\*\*\*

Mettersi in disparte, isolarsi, rifiutare la realtà è però un comportamento che, a lungo andare, potrebbe indurre a rasentare la zona grigia della follia. È un territorio, questo, che Liscano dimostra di conoscere molto approfonditamente ed è anche l'ambito in cui le sue riflessioni teoriche sulla letteratura si mescolano in maggior misura con la sua biografia.

“Scrivere sulla letteratura – egli afferma – è una scusa”. È un pretesto per non scrivere sulla vita.

Una vita, quella di Liscano, profondamente e indelebilmente marcata dalla tremenda esperienza della reclusione, della tortura, dell'isolamento nell'ambito di un sistema dittatoriale che in Uruguay, agli inizi degli anni Settanta, aveva provveduto a reprimere brutalmente ogni possibile tentativo di opposizione politica e sociale. Dall'età di ventitré anni, e per circa tredici anni, Carlos Liscano sarà pertanto costretto a vivere la terribile esperienza del carcere, cui faranno seguito altri dieci anni di esilio in Svezia, prima di fare definitivamente ritorno nella sua Montevideo, dove tuttora risiede.

Saranno queste le condizioni in cui prenderà vita lo scrittore; ed è nel racconto di una tale straordinaria esperienza esistenziale che affiorano a mio avviso alcune tra le pagine più toccanti della sua opera. Pagine in cui Liscano riesce a fare della letteratura uno strumento per svelare gli aspetti più intimi della sua sfera affettivo-emotiva: quelli legati alla sofferenza, alla solitudine, al dolore. Tutti sentimenti spesso celati da una forma di pudore non soltanto – come si potrebbe erroneamente pensare – intima e individuale, ma anche pubblica. Un pudore collettivo che spesso nega o distorce il senso della memoria che le comunità si trovano a dover condividere e trasmettere di generazione in generazione.

Ci sono alcune righe del libro di Liscano “Lo scrittore e l’altro” che, a tal proposito, andrebbero rilette con particolare attenzione:

È stato scritto sulla repressione in Uruguay durante l’ultima dittatura. Si scrive sulla repressione e si pubblica. Sembrerebbe che non ci sia niente di indicibile su quello che è accaduto. Questa è l’immagine che si ha. Anch’io ho scritto di quello che è successo. Ciononostante, ciò che si dice è quello che sta in superficie. Tutta la violenza, la paura, il terrore, le vessazioni, non si diranno mai.

È difficile raccontare la tortura perché è un’intimità. È come la propria vita sessuale, non c’è motivo per raccontarla se non nell’intimità o nella terapia (...).

Tutto questo, è chiaro, è una ricostruzione della mia testa trent’anni dopo. So che *El furgon de los locos* non dice tutto ciò che è successo. Può essere dovuto alla mia imperizia, ma c’è una parte che è indicibile. Il terrore è indicibile, la prospettiva che la tortura non ha tempi, che inizia e non finirà mai, che si può essere torturati per giorni, settimane, mesi, questo è indicibile. In qualunque momento, cinque, sei, otto anni dopo, potevano cacciare un prigioniero dal carcere per torturarlo (Liscano, 2011).

Ecco il punto: l’indicibile, l’inenarrabilità di tutto ciò che è così dolorosamente intimo. Si impone allora una domanda di tipo teorico: è possibile comunicare il dolore? E ancora: come si può narrare il dolore a chi non sia emotivamente disposto ad ascoltare?

\*\*\*

Il discorso è molto delicato e credo meriti qualche approfondimento. Ogni narrazione presuppone il riferimento a un’interazione nell’ambito della quale uno specifico contenuto viene raccontato, ovvero viene messo in comune. Questo “specifico contenuto” è spesso l’evocazione di un evento. Ogni comunità ha i suoi racconti, condivide cioè delle narrazioni il cui fine principale non è tanto quello di scambiarsi delle informazioni, quanto soprattutto di consolidare le relazioni tra i suoi membri. Certe narrazioni servono, infatti, a ribadire che una serie di eventi verificatisi in passato costituiscono il fondamento di un legame comune – di un’identità collettiva – che è necessario rinsaldare. E questo avviene proprio attraverso la condivisione del loro racconto. È anche per tale motivo che ogni comunità trasmette, di generazione in generazione, sempre le stesse storie, gli stessi racconti, gli stessi miti.

È un bisogno di stabilità intergenerazionale quello che si nasconde dietro le grandi narrazioni collettive. Raccontare sempre *le stesse storie* implica effettivamente, tra l’altro, il saper prevedere come si svolgeranno i fatti; implica sapere come andranno a finire le cose. Significa, insomma, tenere a bada i pericoli dell’ignoto, superare le incertezze, de-problematizzare la quotidianità e potersi affidare più serenamente alla routine.

Cosa accade, ci chiedevamo poc'anzi, quando l'oggetto della narrazione è però rappresentato da qualcosa di così profondamente doloroso, inaccettabile, destabilizzante? Cosa succede quando qualcuno pretende raccontarci che gli eventi non sono andati secondo le aspettative previste? È possibile che le storie *non* siano sempre le stesse?

È un tema con il quale, purtroppo, la cultura occidentale ha dovuto fare i conti molto spesso, in particolare a partire dalla seconda metà del secolo scorso, a causa delle immani tragedie che si sono consumate durante il periodo bellico. Le vessazioni, le umiliazioni, le torture di cui sono stati sfortunati protagonisti milioni di individui, hanno fatto emergere non solo innumerevoli testimonianze, ma anche una straordinaria letteratura ad esse relative, che continuano a riproporre con forza l'ineludibile centralità, nonché la peculiare delicatezza, delle questioni su cui Liscano, a suo modo, ci suggerisce di riflettere.

Sono state prodotte pagine memorabili sulla difficoltà dei testimoni o dei reduci di poter trovare interlocutori disposti ad ascoltare i loro racconti.<sup>5</sup> Una difficoltà legata al fatto che la realizzazione di una tale comunità narrativa presupporrebbe la messa in dubbio di quelle rassicuranti storie comuni indispensabili ad addomesticare le pericolose vertigini dell'ignoto. È possibile condividere racconti di una tale violenza, di un tale orrore, di una tale disumanità?

A questo si aggiunge la scarsa fiducia che il testimone stesso tende a riporre nelle proprie capacità di poter o saper trasmettere il senso di determinate esperienze, così profondamente legate alla propria sfera personale.

E allora i racconti dei sopravvissuti rischiano di omettere ogni riferimento al dolore e alle sofferenze più intime per lasciare spazio alle statistiche, al conteggio dei morti e dei feriti, alla cronologia degli avvenimenti, all'analisi dei danni agli edifici, alle strade, alle fabbriche, alle cose. Il vissuto, e in particolare quello più sconvolgente, finisce così per essere relegato nei recessi della storia ufficiale, a pochi passi dall'oblio. Essi diventano, appunto, *inenarrabili*.<sup>6</sup>

Un esempio tra i tanti è quello di Jorge Semprún il quale, dopo aver inutilmente tentato per circa vent'anni di raccontare la propria esperienza nei campi di concentramento, scrive di aver capito – nel suo impareggiabile *La scrittura o la vita* (Semprún, 1995) – l'impossibilità di poter trasmettere il senso della propria testimonianza se non attraverso il ricorso all'arte, ovvero grazie al supporto dell'artificio. Così egli descrive il primo giorno in cui incontra, nei campi oramai liberati, i primi alleati:

Stanno davanti a me, con gli occhi sbarrati e d'improvviso io mi vedo nel loro sguardo di terrore, nel loro sgomento. Essi mi guardano con gli occhi impauriti, pieni di orrore. È l'orrore del mio sguardo che il loro sguardo pieno di orrore rivela. Se i loro occhi sono lo specchio, io devo avere lo sguardo da folle, uno sguardo sconvolgente (...).

Come superare un trauma del genere? Come riuscire a comunicare il senso di solitudine di un uomo che, dopo mesi e anni di bestiale reclusione, privato anche di un oggetto apparentemente così banale come uno specchio con il quale potersi osservare, scopre attraverso lo sguardo terrorizzato di uno sconosciuto di essere diventato una sorta di relitto umano? È tremendamente difficile – ci fa capire Semprún – specchiarsi nelle proprie miserie, nelle parti più disumane di sé. Si fa fatica a dover essere i testimoni di quell'orrore

<sup>5</sup> Tra le più emblematiche ricordiamo quelle relative al saggio di Alfred Schutz (1979), *Il reduce*.

<sup>6</sup> Anche su questo tema la letteratura è copiosa. Per un'interpretazione originale e suggestiva cfr. Cavicchia Scalamonti, 2009 o Brevetto, 2008, pp. 64-67.

che si riflette su di noi e che rappresenta tutta la sostanza della crudeltà di cui l'essere umano è capace.

Di qui la messa in dubbio della possibilità di poter raccontare un tale vissuto. Un corto circuito che si può superare solo con il supporto dell'arte: non si tratta – come ci ricorda ancora Semprún – della forma del racconto, ma della sua sostanza; non è la sua articolazione ma la sua “densità”, ciò che conta. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza uno spazio artistico riusciranno a raggiungere quella sostanza, quella che egli definisce una *densità trasparente*, in grado di coinvolgere chi ascolta in una vera comunità narrativa.

Perché – ancora e soprattutto – il vero problema resta quello di riuscire a trasmettere il senso e il significato della narrazione. Il che risulterebbe impraticabile senza il linguaggio dell'arte. “Raccontare bene – egli dice – significa essere capiti. E ciò non è possibile senza un minimo di artificio. Quanto basta affinché il racconto possa diventare arte. La verità essenziale, quella che nessuna ricostruzione storica potrà mai raggiungere.”

Idee molto simili a quelle di un altro sopravvissuto – il britannico Christopher Burney – meno celebre di Jorge Semprún, ma la cui esperienza è però molto più vicina a quella vissuta da Liscano, il quale descrive, in un appassionante libro (Burney, 1961), i suoi diciotto mesi di reclusione trascorsi in una cella d'isolamento durante la Seconda Guerra Mondiale, e la necessità di dover ricorrere non solo all'artificio, ma ad una vera e propria disciplina ascetico-artistica per poter, da una parte, sopravvivere fisicamente e, dall'altra, per poter raccontare la sua esperienza evitando i tranelli, in perenne agguato, della follia incipiente.

Il carattere sgradevole di un'esperienza – egli scrive – sembra più accentuato attraverso lo scritto di un altro che attraverso il proprio ricordo. L'immaginazione può infiammarsi più in fretta della memoria (...). Così, per compensare questa bizzarria della mente umana ho dovuto sacrificare qualcosa a ognuna delle estremità, mentre era in ogni caso impossibile dipingere tutto il quadro dando intelligibilità a ogni suo particolare: tra un'azione e l'altra c'era un vuoto così totale che il quadro sarebbe stato come la descrizione dell'universo fatta da un astronomo. S'imponevano delle scelte e, entro questi limiti, alcuni artifici (Burney, 1961, pp. XI-XII).

Credo che lo slancio creativo che ha consentito infine a Carlos Liscano di gettarsi nel suo “delirio di credersi uno scrittore” e di inventare l'Altro come strumento per sfuggire alle torture e all'incomunicabilità della solitudine, possa essere considerato – alla pari di altri straordinari autori, come quelli citati – prodotto dalla stessa indomabile fiducia nella Letteratura come strumento di celebrazione della libertà umana di fronte alle più crudeli e intollerabili sfide poste dalla barbarie.

## References

Brevetto, G. (2008). *Mosche! Letteratura, metamorfosi, presentimento*,. Roma: Aracne.

Burney, C. (1961). *Solitary Confinement*. Clerke and Cockrean: London (trad. it. *Cella d'isolamento*. Milano: Adelphi. 1968).

Cavicchia Scalamonti, A. (2009). *La morte. Quattro variazioni sul tema*. Napoli: Ipermedium libri.

Liscano, C. (2011). *Lo scrittore e l'altro*. Caserta: Lavieri.

Schutz, A. (1979). *Il reduce*. In *Saggi Sociologici*. Torino: Utet.

Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets. (trad. it. *La scrittura o la vita*. Milano: Guanda. 2005).

Vila-Matas, E. (2002). *Bartelby y compania*. Barcelona: Anagrama (trad. it. *Bartelby e compagnia*. Milano: Feltrinelli. 2002).

## About the author

Gianfranco Pecchinenda, scrittore e saggista, insegna sociologia della conoscenza all'Università degli studi di Napoli Federico II. Ha tradotto e curato l'edizione italiana di alcune opere di Carlos Liscano.

## Verso l'Itaca di Carlos Liscano

Luisa Stella

DOI: 10.6093/2532-6732/11075

### Abstract

The essay retraces some of Carlos Liscano's main works, focusing on the novel *Verso Itaca*, of which is emphasized the originality in terms of content but, above all, the formal structure of his narrative and the writing model of the novel is highlighted.

**Keyword:** Letteratura; Identità; Autobiografia.

*In questo momento mi rendo conto che lo scrittore Liscano è nato in carcere e si è definito e completato a Stoccolma.*  
Liscano, 2011, p. 91

*In prigione m'inventai come scrittore, ma avevo ancora una storia personale che pesava molto più dei miei tentativi di scrivere. A Stoccolma la storia personale e la Storia avevano molto meno peso sulle mie scelte, sulle mie decisioni. La mia vita spirituale era ridotta alla mia lingua, terra ferma dello straniero.*  
Liscano 2022a, p.77

Entrato a far parte del Movimento di Liberazione Nazionale Tupamaros, nel 1972 Carlos Liscano venne arrestato e incarcerato. Aveva 23 anni. La sua prigionia durò sino al 1985, anno in cui ebbe termine la dittatura militare uruguayana. È in quegli anni di esistenza segregata, durante i quali subisce anche la tortura, che il linguaggio gli si manifesta, e in modo talmente esplosivo e caotico da condurlo alle soglie del delirio. Ma, ancora tra quelle opprimenti mura, il linguaggio finirà con l'incanalarsi, col farsi voce. Il prigioniero Liscano inventa *l'altro*, lo scrittore Liscano. Invenzione che segna il compimento di un destino.

È a Stoccolma, dove si trasferirà pochi mesi dopo la scarcerazione e dove rimarrà per dieci anni, nella condizione di immigrato la cui "terra ferma" è la sua propria lingua, che scriverà la maggior parte delle sue opere di narrativa. Ed è già nel primo anno della sua vita in Svezia che concepirà l'idea di scrivere un romanzo di ampio respiro. Quel romanzo sarà *El camino a Ítaca*, qui tradotto con il titolo *Verso Itaca*.

Nell'introduzione alla pubblicazione francese di *Memorias de la guerra reciente* (Liscano, 2007) Liscano, che non cessa mai di ricordare i suoi autori fondanti e di rendere loro omaggio, scriverà: "Per un po' mi è piaciuto somigliare a Beckett in *Molloy* e ho scritto un breve romanzo, *El informante*. (Liscano, 2022b) Più avanti mi è piaciuto somigliare a Buzzati ne *Il deserto dei tartari* e ho scritto *Memorias de la guerra reciente*. Più avanti ancora la stessa cosa con Céline in *Voyage au bout de la nuit* e ho scritto *El camino a Ítaca*".

Ebbene, non c'è dubbio che in *Verso Itaca* ritroviamo un che di cèliniano: certe atmosfere, certi toni, l'uso del parlato e altro ancora. E, come è già stato fatto notare, lo stesso incipit del romanzo, "Todo empezó yo no sé cómo" (Tutto cominciò non so come), sembra

volutamente additare quel “Ça a débuté comme ça” (È cominciata così), che è l’incipit del *Viaggio* di Céline.

Aggiungerei che anche le ultime parole del *Viaggio* di Céline e le ultime parole di *Verso Itaca* – in entrambi i romanzi di un’asciuttezza tanto potente quanto poetica – rimandano all’accordo e alla prossimità che l’autore uruguayano ha stabilito con l’autore francese.

Ciò detto, fermo restando l’influsso, da Liscano dichiarato, dello scrittore francese su quest’opera, sin da subito è del tutto evidente ch’essa s’impone per la sua urgenza e per la forte impronta del suo autore.

Se *Verso Itaca* è la storia, narrata in prima persona, del peregrinare del giovane Vladimir alla ricerca di una *casa*, è anche, se non soprattutto, storia del suo lucido sguardo posato sugli uomini – ivi incluso se stesso. Sarà la lucidità senza remissione di quello sguardo a informarlo che, semplicemente, con buona probabilità per lui non ci sarà casa – almeno non nel senso che comunemente si attribuisce a questa parola.

Del proprio passato, quest’Odisseo novecentesco cui nessuna gloria è destinata, non dirà granché, e quel tanto che verremo a sapere lo dirà in preda all’exasperazione o alla disperazione, talvolta quasi per inciso e con una sorta di rabbiosa riluttanza: è un uruguayano; è figlio di convinti comunisti (non per nulla si chiama Vladimir, come Lenin), i quali, presi nella pania della loro fede politica e perseguitati dai militari, hanno generato in lui un sentimento d’abbandono; ha interrotto i suoi studi di medicina; ha lasciato dietro di sé vaghi problemi legati a questioni di traffico di droga. È più o meno tutto, a parte una breve, ironica, ma assai significativa allusione a una sua antica aspirazione alla giustizia universale.

Sì, anni prima, io volevo fare in modo che nel mondo ci fosse giustizia. Ero anche disposto a commettere qualche piccola ingiustizia, se necessario. A commettere una qualche limitata ingiustizia, soprattutto agli inizi, per raggiungere il superiore obiettivo di cambiare tutto. Dopo, però, ci sarebbe stata soltanto giustizia. Giustizia nelle città, giustizia nelle campagne, giustizia nelle fabbriche, nelle Università, nelle scuole, nell’arte. Incommensurabili quantità di giustizia. Non feci niente, ovviamente (Liscano, 2022c).

Il passato del protagonista rimane sullo sfondo, dunque. E d’altronde, che senso avrebbe conoscere i dettagli biografici di una creatura segnata da un’innata irriducibilità – dono naturale e maledizione?

Dall’Uruguay al Brasile, dal Brasile alla Svezia, dalla Svezia alla Spagna, Vladimir cerca il luogo in cui fermarsi ed acquietarsi. In Europa è un immigrato, ma senza lo statuto d’immigrato politico: ha lasciato l’Uruguay, un po’ per una sorta di disgusto del suo paese, un po’ per i suoi trascorsi non propriamente specchiati. Laggiù ha lasciato anche i genitori, da lui considerati nient’altro che due illusi, pateticamente accecati dalla loro fede ideologica. Ma ad attenderlo, in Europa, ci saranno disastri altri e miserie altre – nonché l’incontro non meno sgominante con se stesso. E a tutto lui guarderà senza protettivi infingimenti.

Si troverà di fronte all’ipocrisia e alla spietatezza di un mondo che, se da un lato professa democrazia e diritto, dall’altro procede alla sistematica esclusione o eliminazione di ogni differenza e fragilità.

A Stoccolma Vladimir lavorerà come addetto alle pulizie in un ospedale psichiatrico, né più né meno che un ben organizzato e moderno luogo di segregazione.

Chi non ha lavorato in un manicomio non sa niente della vita. Un ospedale psichiatrico è la stanza dello sbarazzo, tutto quello che è rotto o non funziona si deposita là. Chi sconvolge le abitudini della società viene rinchiuso in manicomio, testa in giù, col consenso generale. E non senza una certa gratitudine da parte del pubblico di quest'immenso teatro in cui viviamo.

Se non si sta al passo allora si viene tolti dalla circolazione, perché il traffico possa andare avanti, e un pazzo in strada è sempre causa di intasamenti.

[...] Le cose stanno così, tutto il resto è teoria. Per impararlo bisogna passare un po' di tempo in un manicomio, altrimenti non si capirà mai davvero cos'è la vita (Liscano, 2022c).

Né andrà meglio a Barcellona, dove, nel tentativo di trovare di che vivere, s'imbatterà nell'altrettanto ben organizzata marginalizzazione degli immigrati irregolari e di quale che sia diversità.

Il protagonista osserva e, complice la sua inclinazione alla riflessione, smaschera il volto delle società che si autoproclamano *avanzate*, mostrandocene brutalità e viltà. Cosa che però non gli impedisce di vedere eventuali pochezze e bassezze degli esclusi, e, peggio ancora, di se stesso. Tant'è che è proprio contro di sé che scaglia tra i suoi più avvelenati strali.

Il male s'insinua o minaccia d'insinuarsi in ogni uomo in quanto tale.

Unica via d'uscita parrebbe essere l'uscita dal mondo, dal consesso umano. E, in effetti, Vladimir ha dalla sua la capacità di sottrarsi, di assentarsi attraverso il sogno. La sua visionarietà si fa antidoto all'orrore. La "scena" della capanna, in particolare, come un cuore, batterà dentro l'intero romanzo.

Già alle prime pagine:

Mi stavo addormentando, e iniziai a intravedere la vecchia scena della barca che arriva alla costa. Una scena antichissima, logora, che sognavo dall'adolescenza.

È questa. Io arrivo su una barca, remando, a un villaggio sulla costa, dove ci sono una decina di capanne sparse. Attracco al piccolo molo di tronchi. Ormeggio la barca. Tira un po' di vento, come sempre sulla costa di sera. Mi avvolgo nel cappotto, mi sistemo il berretto di cuoio e mi carico lo zaino sulle spalle. Poi infilo un piccolo sentiero tra i pascoli, fino alla capanna il cui camino fuma.

Arrivando batto i piedi sulla soglia, come sempre, per scuotermi la sabbia dagli stivali, poi entro. C'è una donna seduta, della quale non sono mai riuscito a vedere il volto, perché dà le spalle alla porta, fissando il fuoco. Sorpresa, si volta (Liscano, 2022c).

Nel suo sogno il protagonista, come per un triste presagio, non riuscirà mai a vedere il volto della donna. Non gli sarà dunque dato di raggiungere l'agognata alterità in cui trovare perdono, comprensione, ricomposizione dell'infranto?

Lungo tutto il romanzo Vladimir esita, dubita, riflette e si strazia contro le punte acuminate delle sue interrogazioni.

Ovunque ci si trovi, se si è vivi, ci saranno domande e ci sarà dolore.

Rifiutare o accettare la relatività d'ogni cosa? decidersi ad arrestarsi e rifugiarsi entro il riparo, sia pure modesto, che graziosamente talvolta la vita ci offre? non decidere nulla e semplicemente abbandonarsi inerti, e che il caso faccia pure di noi ciò che vuole?



valorosamente rischiare il tutto per tutto nel tentativo di raggiungere la purezza assoluta del sogno?

Di volta in volta, mentre scivola sempre più in basso nella *scala sociale*, Vladimir è tentato di fermarsi, ma, sempre, insofferenza o ripugnanza lo rimettono in moto.

Smanioso di purezza e di assoluto, con ostinazione – questa sì degna di Odisseo –, non accetta quanto incrocia lungo il suo cammino e, anche quando non del tutto rigettato, si sottrae. Rifiuta la stabilità che sempre gli si mostra col volto del compromesso: dal possibile accasamento con la svedese Ingrid, dalla quale ha avuto una figlia, a questo o quel lavoro che implicherebbero connivenza con un sistema falsamente sollecito o acquiescente sottomissione a uno scellerato sfruttamento. La sua, in assenza di consolatorie ideologie e certezze, non è una guerra attiva, ma uno scivolamento al di sotto delle maglie della pratica e del potere.

Le ultime righe del romanzo, che si riagganciano al suo inizio, quasi a chiudere – forse non del tutto, forse non definitivamente – il cerchio entro cui si è dipanata la storia ed entro cui il pensiero si è divincolato, da un lato ci dicono la fuga del protagonista di là dalla società, dall'altro segnano il trionfo del sogno.

Ora sapevo quello che volevo. La sola cosa che sempre m'era importata era sognare.

Più che mai prepotente, torna la visione dell'approdo alla costa, verso la capanna, verso il salvifico volto della donna accanto al fuoco, e le stesse *reali* possibilità che la vita potrebbe ancora offrirgli – il ritorno a Ingrid, alla figlia, alla casa di Stoccolma – vengono attratte, fagocitate dal sogno e in questo incorporate.

L'Itaca di Vladimir non può avere concretezza materica, poiché lui rifiuta con tutto se stesso l'opaca e smagliata consistenza della realtà che gli si propone; in compenso ha la luminosa e intangibile consistenza del sogno. Un approdo che, laddove non si hanno dei e laddove non ci si affida ad alcuna tradizionale forma di salvezza, scuote ed emoziona.

Il ritmo per lo più sincopato, lo stile aspro e teso, incalzano e tonificano. Niente è edulcorato, niente è abbellito, tutto è preciso. I tanti personaggi che costellano il romanzo, e nei quali Vladimir s'imbatte lungo il suo cammino, ci vengono restituiti con un linguaggio che stupisce per la sua esattezza: creature degradate e umiliate esprimeranno esasperazione, rabbia e avvillimento con parole che ne sostanziano sentire e condizione, raggiungendo un realismo e una verità che non danno scampo; esseri ipocriti e abbiatti parleranno la lingua della falsità e della turpitudine, da quella stessa venendo messi a nudo e condannati. E se Liscano sa spingere con forza il linguaggio verso il basso, verso il parlato, con altrettanta forza sa tenderlo verso l'alto, verso il nitore cristallino di una riflessione implacabile e coerente. E intanto tragicità e comicità beffarda si rincorrono.

Tutto questo fa sì che il romanzo trasudi vigore, che ci si offra con prorompente vitalità. Il narratore Vladimir entra in campo con tutta la freschezza di una mente e con l'intero corpo della giovinezza.

Liscano ha annoverato *Verso Itaca* tra i libri da lui scritti “con grande violenza”. E, certo, violento il libro è. Ma è altrettanto vero che al furore del narratore si accompagnano, ora manifestamente, ora come trattenute o sussurrate, *pietas*, commozione e invocazione.

## References

Liscano, C. (2007). *Souvenirs de la guerre récente*. Parigi: Belfond.

Liscano, C. (2011). *Lo scrittore e l'altro*. Caserta: Lavieri Edizioni.

Liscano, C. (2022a). *Il lettore erratico*. Palermo: Edizioniidellassenza.

Liscano, C. (2022b). *L'informatore*. Palermo: Edizioniidellassenza.

Liscano, C. (2022c). *Verso Itaca*. Palermo: Edizioniidellassenza.

## About the author

Luisa Stella, scrittrice, vive a Palermo. Nel 1997 ha pubblicato il suo primo romanzo, *Delle Palme* (Edizioni dell'Oleandro). Nel 2001 ha pubblicato la raccolta di racconti *Le incurabili* (Edizioni Cronopio). Nel 2020 ha pubblicato il romanzo *Tre insonni* (Edizioni dell'Assenza). È inoltre autrice di diversi testi teatrali, tra cui *Euthalia* (2020). Nel 2018 traduce alcune opere di Emmanuel Bove inedite in Italia: sei racconti, il romanzo *Le beau-fils* (in co-traduzione) e l'opera teatrale *Diane*, inedito assoluto.

## Ciudades de papel: la ciudad marroquí que imagina la literatura española contemporánea

Yasmina Romero Morales  
Universitat de Lleida  
DOI: 10.6093/2532-6732/11076

### Abstract

The objective of this article is to analyze the creation and representation of the Moroccan city in twentieth century Spanish literature, with special attention to the codifications and discursive symbolisms that nurture the recreation of clichés about the Arab-Islamic world. Thus, in no case this work is interested in the real knowledge of Moroccan cities, but in the mental perception that the Spanish literature of the last century had.

**Keyword:** Literary Cities; Morocco; Spanish Literature; Orientalism.

### 1. Introducción. La ciudad marroquí en la literatura española del siglo XX

Se puede viajar de muchísimas maneras, no solo a pie recorriendo una ciudad sino, también, a través de fotografías o de textos. La literatura, por tanto, es una de las maneras más asequibles, accesibles y confortables de hacerlo, sin movernos del sofá y, sin embargo, explorando ciudades imaginadas como Macondo o Comala o, incluso, ciudades que ya existen como las marroquíes Tetuán, Tánger o Xauen a las que pondremos bajo el foco de atención en este trabajo y que, al recrearlas, se vuelven también inventadas.

La literatura del siglo XX está vinculada al mundo urbano, recurrentes son las ciudades-monstruos del cómic o las ciudades grises y contaminadas que trae aparejada la ciencia ficción. Muy difícil, por tanto, separar la narrativa del pasado siglo de este urbanismo, de estas ciudades decorado que, en sí mismas, funcionan como metáforas y que muchas veces, por supuesto, actúan nada más que como la localización o la escenografía de la historia pero, otras veces, participan con todos sus conflictos y tradiciones, como un personaje más. Por expresarlo como Mieke Bal, el hecho de que “esto esté sucediendo aquí” es tan importante como “el cómo es aquí”, dado que el espacio influencia la fábula (1985: 103).

Puestas así las cosas, las ciudades marroquíes que este trabajo se propone analizar, podrían ser consideradas —por los subtextos de su creación y representación— ciudades exóticas como pudieran ser tantas otras, pensemos en Damasco o Samarcanda. Modelos urbanos que responden a una actitud, a un modo de entender el espacio del *otro* mediante estrategias discursivas de corte orientalista en el sentido dado por Edward W. Said. Y, ya sabemos, el orientalismo en esencia y en términos de confrontación, no es más que aquellas narrativas y relatos que, desde occidente, se han construido de oriente, o lo que es lo mismo, solo espejismos, ilusiones e intereses al servicio de las grandes potencias y que entrañan, como una de sus más nocivas consecuencias, alimentar la recreación de tópicos sobre el mundo árabe-islámico y sus gentes. Justo a esos tópicos urbanos, a estas “retóricas del

imperio” (Spurr, 1993), ambicionan estas páginas acercarse, ideas recurrentes como la suciedad, la pobreza, las estrechas callejuelas o la evocación de lo *milyaunochesco* que parecen haberse adherido a las ciudades marroquíes imaginadas por la literatura española del siglo XX.

El *corpus* de fuente utilizado responde a un conjunto de 62 novelas y relatos de ficción dentro del amplio paraguas de la narrativa popular. Casi cinco mil páginas, que tienen en común haber sido publicados en España en el siglo XX, tener de telón de fondo Marruecos y haber sido escritos por mujeres. Seleccionar solo a mujeres, exactamente 22 son las aunadas<sup>7</sup>, no ha sido un privilegio arrogado, tampoco porque se las considere iguales o con un estilo similar por el hecho mismo de ser mujeres. Por el contrario, seleccionar solo a mujeres es, más bien, una consecuencia del canon patriarcal y androcéntrico que ha tenido a bien someterlas al sistemático olvido. Y justo es esa exclusión la que, para las recientes investigaciones en estudios de las mujeres y feministas, justifica estudiarlas como grupo aparte.

No podemos ignorar que la narrativa analizada es española y versa sobre Marruecos, que fue su colonia, de ahí que comprobemos que ninguna de estas ficciones está exenta de posicionamiento ideológico, no existe una posición de pureza discursiva. Unas veces porque las autoras dan por sentado el orden político dominante, son cómplices de él y lo reproducen en sus textos —la mayoría de las veces sin afán de adoctrinamiento alguno y a través de sutiles mecanismos generadores de opinión—, como afirmó Althusser la afirmación más ideológica es la que pretende no serlo (2003). Y, otras veces —la verdad es que las menos en la narrativa analizada— porque las autoras utilizan sus textos para acudir a los márgenes y explorar de este modo las tensiones frente al centro hegemónico. Los textos analizados no son construcciones independientes de la cultura ni de los códigos simbólicos de la sociedad donde han surgido, en consecuencia esta narrativa muchas veces es portadora de una ideología o de una manera de entender el mundo y la realidad. Señala Butler que la existencia al margen del sistema de poder imperante —ella se refería al patriarcado—, era “una imposibilidad cultural y un sueño políticamente impracticable” (2001: 64), y es que a pesar del posible esfuerzo individual de las autoras de los textos, su creatividad suele estar condicionada por su contexto cultural. Es por ello que algunos investigadores en el ámbito de los estudios culturales, como es el caso de Juan Ignacio Ferreras, aseguran que la literatura popular es una producción social que ni siquiera está creada a nivel individual, por lo que ni tiene autor ni está destinada a un lector “es una sociedad quien la escribe y es una sociedad quien la lee” (1972: 21).

Por último, la metodología de este trabajo está sustentada, principalmente, en los estudios culturales y en las teorías postcoloniales —sobre todo en las aportaciones de Edward W. Said— que comparten haber logrado mejorar el enfoque de los estudios tradicionales y llevar a cabo aproximaciones novedosas y, sobre todo, a cuestiones generalmente olvidadas como el estudio de la ciudad desde diversas expresiones culturales o, también, la trascendencia del espacio.

---

<sup>7</sup> Carmen Martel, Concha López Sarasúa, Encarna Cabello, Marisa Villardefrancos, Regina Flavio, Concha Linares-Becerra, Mari Paz Estévez de Castro, Cristina Fernández Cubas, Carmen de Burgos, María Charles, Carmen Martín de la Escalera, María Teresa de Jadraque, María Viñuelas, Blanca Ibáñez Blanco, Josefina María Rivas, Rosa de Aramburu, María Adela Durango, Margarita Astray Reguera, Rosa María Aranda, Julia María Abellanosa, Carmen Nonell y Dora Bacaicoa.

## 2. Nombres de ciudades y ciudades con nombre

Al igual que los conocidos cuentos de hadas, la literatura española de tema marroquí comienza con un alejamiento del espacio conocido (Propp, 2014: 38), es lo que Campbell —especialista en el viaje del héroe de las leyendas populares— consideró “la llamada de la aventura” (2014: 73) y que se llevaba a cabo en un lugar caracterizado como región del tesoro, desiertos y selvas pero, también, tierras extrañas. Por ello, en un conjunto de fuentes como el analizado, de temática marroquí, que lo que comparte es tener como escenario literario Marruecos, las autoras dedican parte de sus esfuerzos creativos en describir el contexto de sus tramas. Sin embargo, este contexto, no tendría por qué ser eminentemente urbano, como lo es de hecho, sino que podría haberse detenido también en describir paisajes naturales —el Marruecos factual es un territorio con muchos espacios y lugares vírgenes— como grandes montañas, bosques con mucha vegetación o el dorado desierto. Una posible explicación, de por qué no lo hacen, la otorga una narradora de las mismas novelas analizadas: “Renuncio a describirles el desierto porque ustedes ya se lo figuran” (Jadraque, 1954: 69). Efectivamente, el público lector del pasado siglo XX podía imaginarse con facilidad montañas, riachuelos, bosques y desiertos pero no ciudades exóticas en países alejados geográfica y culturalmente. De ahí, que las autoras prefieran relatar ciudades y que se decidan a empezar, en primer lugar, por sus nombres propios. Topónimos que logran que el lector evoque por primera vez unos espacios de los que, rara vez, había participado factualmente.

Recordemos que los nombres de las ciudades reales marroquíes eran conocidos por la sociedad española durante la mayor parte del siglo XX. La presencia de soldados en distintos enclaves del país hacía que las noticias estuvieran salpicadas de topónimos y hasta las cartas que los familiares enviaban desde el frente recogían nombres de lugares. Por ello, las autoras decidieron recurrir al conjunto de metáforas orientalista habitual y, ahí, la toponimia real marroquí desempeñó un papel fundamental. Las escritoras señalan de forma reiterativa e insistente, nombres propios de lugares de Marruecos.

La mirada ávida paseó el plano y su voz se esforzó por pronunciar los nombres de las calles y plazas que iba leyendo, Ibn Al Ouzzane, Almansour Ad Dahbi, Mokhtar Gazoulit... nombres desconocidos extraños, impregnados de misterio... (López Sarasúa, 2000: 140).

El vehículo marcha por una carretera de curva pronunciadas, asfaltada y de baches livianos, y está rodeada de una vegetación no muy exuberante y desfila por nombres evocadores: Los Castillejos, Dar Riffien, Rincón de Medik, Restinga... (Durango, 1943: 10).

Estas ficciones tienden en muchísimas ocasiones a nombrar lugares pero sin llegar a describirlos. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que esta enumeración de nombres propios, casi como un listado y a modo de catálogo, apela al potencial valor referencial de localizaciones como Tetuán, Tánger o Rabat. Las autoras se valen de este inventario de lugares reales porque son conscientes de que el nombre de esas ciudades tiene ya referencias extratextuales para el público lector y funcionan como verdaderas sinécdoques.

Dice la protagonista de *Un fugaz aire sahariano* (1994) que al oír el nombre de Guercif — una ciudad que no conocía y que tan solo había visto de lejos yendo desde Melilla a Rabat— “un exotismo rudo del color del barro vino a mis ojos e imaginación” (Cabello, 1994: 228). O en *¿Qué buscabais en Marrakech?* (2000) donde una de las protagonistas se dirige a las demás y “nos revela nombres que yo evoco con placer Temara, El Harura, Skhirat...” (López Sarasúa, 2002: 41). Y es que, en este sentido, en esta narrativa recoger un topónimo es casi como lanzar un hechizo, con un altísimo valor referencial porque tan solo el nombre propio de Tetuán, Martíl, Alhucemas o Larache consigue que a la mente del lector acuda toda una batería de imágenes que ha venido alimentando, no solo la literatura, sino también la fotografía, la pintura o el cine. La imaginería orientalista se pone en funcionamiento y el lector reconoce en su imaginario a Marruecos y, así, como por arte de magia, la ciudad leída se convierte en ciudad imaginada y se asiste a una increíble ilusión de realidad que encubre la ficcionalidad del relato.

No es descabellado, “conocemos África, en suma, porque hemos leído a Conrad, o a Verne, o a Haggard” (Vega, 2003: 136). Un recurso discursivo que consiste en nombrar lugares reales deícticamente en las ficciones y que, además, consigue domesticarlos. Pasan a formar parte del imaginario doméstico que los normaliza como “lugares que realmente existen”<sup>8</sup> y que, por ello, pueden salir en la nómina con otros que sí son por todos conocidos:

Hallase de un solo salto en África y en Asia, en España y Francia en Inglaterra. Era la Tánger una multitud cosmopolita, heterogénea, fantástica. (Linares-Becerra, 1971: 285-6).

Pero las autoras también describen ciudades, no solo las nombran, si bien debemos ser conscientes de que ninguna de estas ficciones nos permitirá conocer de verdad las ciudades marroquíes, aun cuando la autora dedique párrafos enteros a su descripción. Primero porque ficción e ideología se funden y convierten a Marruecos en una representación fijada por la subjetividad y sin referente factual —de ahí que deba ser considerada como una localización imaginativa—; y, en segundo lugar, porque nunca son espacios minuciosamente descritos. El Marruecos de las fuentes analizadas es una suerte de álbum de tarjetas postales, donde solo se hace referencia a lo emblemático, a cosas que son específicas y que todo el mundo suele conocer de los sitios sin haber tenido la necesidad de haberlos visitado: estereotipos topográficos de Marruecos que dan la sensación de tenerlo todo ordenado, catalogado en su diferencia y poseído en sus particularidades. Advierte Estrella de Diego, “lo inconfundible de la postal es que el todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada” (2008: 20). Pero es que solo a través de esa reiteración de “trozos” de Marruecos, de esa “porción de exotismo norteafricano” (López Sarasúa, 2002: 75) y de la recreación de “todos los detalles pintorescos” (Flavio, 1938: 49), es como las autoras garantizan en las páginas de sus relatos que su trama es de ambiente marroquí. Solo enfatizando las diferencias se aumenta en las ciudades marroquíes imaginadas la idea

---

<sup>8</sup> Quizá sea Jean Baudrillard quien mejor explica este fenómeno con su concepto de cultura del simulacro, en el que la distancia entre realidad y representación disminuye, y tanto una como otra se proyectan e influyen de manera recíproca. En palabras de Baudrillard, la simulación “es la generación por modelos de algo real sin origen ni realidad” (1978: 5). En este sentido, no se puede disociar la representación de estos lugares de la realidad existente puesto que esta narrativa no sólo es capaz de “representar la realidad” sino, también, es capaz de generarla.

de alteridad. A causa de ello, en la mayoría de las ocasiones las ciudades son solo una sombra, un reflejo, no muy diferentes de un decorado literario hecho de cartón piedra, con unas cuantas decenas de descripciones intercambiables y que, a todas luces, nada tienen que ver con las ciudades marroquíes reales que se ubican en la otra ribera del Mediterráneo.

Entre estas ciudades que se nombran y se describen destacan tres emplazamientos principales, por orden de frecuencia: Tetuán —la que fuera a partir de 1912 capital del Protectorado Español en Marruecos y, por ello, la ciudad más conocida—, Tánger y Xauen. El resto de ciudades marroquíes, como Rabat, Fez o Marrakech salen a relucir principalmente después de 1956 pero siempre de una manera menos individualizada. De acuerdo con esto, y tras detenerme en las particularidades simbólicas de estos tres emplazamientos frecuentes, enumeraré los tópicos urbanos habituales que comparten y coinciden en toda ciudad marroquí imaginada por estas ficciones y que las convierte, en tanto víctimas evidentes de estrategias representacionales de corte orientalista, en escenarios de alteridad.

## 2.1 Tetuán, Tánger y Xauen

Tetuán, capital de la zona de influencia española fue, sin lugar a dudas, la ciudad más conocida por la narrativa española de tema marroquí del pasado siglo XX<sup>9</sup>. La historia compartida entre España y Marruecos hizo que fuera un nombre conocido, que saliera durante mucho tiempo a relucir en las noticias de los periódicos y que se vinculara a batallas y hazañas bélicas. Por ello, es mucha la narrativa española de tema marroquí, no solo de ficción, que tiene por escenario Tetuán, para el imaginario colectivo español, la más emblemática de todas las ciudades marroquíes.

Le cuenta el protagonista de *Etxezarra* (1993) a su madre en una de sus cartas: “De «medina Tetauen» nada te diré por ser imposible condensar en tan pocas líneas la descripción de una ciudad tan blanca, tan dulce, tan bella” (Charles, 1993: 44). En efecto, uno de los atributos que más llama la atención en las descripciones que hacen las autoras de Tetuán es acentuar la fuerza visual de su color blanco, “Tetuán, blanquísimo” (Charles, 1963: 67). Se la llama incluso así, “la ciudad blanca de Tetuán” (Charles, 1993: 45) y las metáforas en esa línea son múltiples: “ensueño blanco” (Linares-Becerra, 1962: 107); una “masa blancuzca desparramada a flanco de colina como un ramo de lirios caídos en un regazo” (Martín de la Escalera, 1945: 155); “extendida sobre la colina cercana Tetuán se me antoja una sábana inmensa que han sacado a airear” (López Sarasúa, 2002: 24); “Se le aparecía blanca, adherida a la montaña, era una gigantesca sábana que se extendía” (López Sarasúa, 1988: 37); porque este entramado urbano “se ofrecía todo blanco, con el encanto misterioso de lo desconocido” (Abellanosa, 1944: 72).

La segunda ciudad más nombrada en esta narrativa es Tánger, quizá por la proximidad a España, quizá porque era la principal puerta de entrada a Marruecos, el “puerto del país de más abajo” (Cabello, 1995: 73). Por haberle sido otorgada a Tánger la consideración de zona internacional hasta 1956 y por haber llevado su propia y autónoma trayectoria colonial, lo más mencionado de ella es su europeísmo y libertad. Así lo afirman los textos: “lo más atractivo de Tánger es sin duda su libertad de costumbres” (Charles, 1993: 69).

---

<sup>9</sup> Véase para un estudio en detalle de Tetuán en la literatura española, Bennani, Aziza (1992): *Tetuán, ciudad de todos los misterios*. Granada: Universidad de Granada.

La literatura española, sobre todo a partir de los años 50, convierte a esta ciudad en un género literario en sí mismo: la llamada *novela tangerina*. No es de extrañar que sucediera, la situación política que se vivía en España por la represión política y económica de la dictadura, el debilitamiento social de la posguerra y el aislamiento internacional hicieron de la abigarrada Tánger un ideal literario para España, un lugar donde localizar todas las carencias patrias. Una de las novelas, llamada justo así, *Noches de Tánger* (1949), pregunta de manera retórica: “¿Cómo se verá Tánger desde una estrella? ¿Cómo algo muy bajo o se llegará desde lo alto, a apreciar su poesía” (Rivas, 1949: 81).

No cabe duda que Tánger se volvió, de este modo, en un mito en el imaginario simbólico español: “Tánger es subyugante y encantador, dicen que surgen las aventuras a cada paso” (Estévez de Castro, 1954: 78). Por ello, se suele hacer referencia a su ambiente de libertad, su cosmopolitismo, su prosperidad económica —con productos como el *naïlon* o los platos *duralex*— y a su desarrollo económico, aunque siempre basado en negocios ilícitos o en juegos de azar. Se dice en *Ojos largos* (1937) de Rosa de Aramburu:

Tánger, esa población donde todos los días son festivos, desoyendo la voz coránica que pone veto a los juegos de azar, ha aventurado francos franceses y pesetas españolas y marroquíes en los casilleros de la ruleta. (1937: 43).

Muchas autoras hacen referencia al daño colateral que tanta libertad trajo a Tánger, máxime el convertirla casi en un casino. Para algunas como María Charles, deja de considerarse incluso una ciudad marroquí y se asemeja a cualquiera española, “sólo que en ella la ruleta funciona sin trabas” (1993: 67). Es así como aparecen en la portuaria Tánger las mujeres prostituídas, el espionaje, el contrabando, los borrachos e, incluso, los militares en actitudes poco heroicas. El juego de azar trajo la decadencia a Tánger y la llevó por el mal camino.

Es una ciudad pérfida, mala y decadente. Con todo el primitivismo de las razas antiguas y toda la fiebre de placer de las nuevas. Y, sin embargo, a mí me gusta Tánger. Adoro sus noches silenciosas por todas las extrañas cosas que me sugieren; me atrae su mescolanza de razas por las posibilidades que brinda su imaginación ávida siempre de contrastes; me gusta su dinamismo su audacia, su maldad... (Rivas, 1949: 81).

Por último, la tercera ciudad más representada es Xauen. Los textos insisten en su carácter místico y en que es considerada santa para la población musulmana: “Xauen la santa, Xauen...” (Bacaicoa, 1955: 15). Tras la consideración de escenario sagrado, lo siguiente que despierta más el interés es su misterio, sobre todo debido a la dificultad de su acceso y que la envuelve en la aureola de lo desconocido: “Oculta en un repliegue de la montaña, no se la ve hasta que sólo nos separan unos pasos de su puerta” (Charles, 1993: 100) o “Xauen se queda a la izquierda empotrada dentro de un nido rocoso, como algo de ensueño en el que nadie puede adentrarse” (Aranda, 1945: 33).

Hasta aquí las particularidades de la ciudad de Tetuán descrita como la blanca, Tánger la cosmopolita o Xauen la santa. Tras ellas, la descripción del conjunto de ciudades marroquíes que imaginan las autoras comporta la reiteración de una serie de rasgos comunes que no son gratuitos y que responden a una ideología que ansía divulgar los valores culturales de la metrópoli. Esos rasgos comunes a toda ciudad marroquí, se suponen inmanentes pero, como veremos, no están libres de tópicos orientalistas. Las ciudades marroquíes retratadas



—que bien podrían ser El Cairo, Bagdad o, incluso, zonas de Granada o Córdoba— llevan asociadas un importantísimo componente simbólico que subraya aquello más aparentemente oriental y las confina en escenarios de alteridad que legitiman la asimétrica relación de poder habida entre España y Marruecos: su suciedad y pobreza; sus muchas callejuelas estrechas, medinas laberínticas y zocos; la repetida arquitectura religiosa y, en último lugar, el peso de lo milyunanochesco.

## 2.2 *Espectacularización de la suciedad y la pobreza*

La situación de suciedad y pobreza llama la atención a las autoras una vez en el interior de las ciudades que imaginan y, de manera más o menos explícita, insistiendo en este abandonado aspecto, ponen de manifiesto la inferioridad de las urbes que describen. Recordemos, que “Oriente ha servido para que Occidente se defina en contraposición a su imagen” (Said, 2003: 20). Esta miseria se visibiliza, sobre todo, en la repulsiva suciedad de las personas y la ropa de la mayoría de la población autóctona, así como de sus calles y mercados. Veamos, el protagonista de *Tebib* (1945) evita rozarse con la gente, siente repugnancia y piensa para sí que los habitantes de Marruecos no usan “el agua más que para beber” (Aranda, 1945: 25), todos ellos lucen “los efectos de la falta de jabón y agua” (Aranda, 1945: 128) por lo que siente “un poco de repugnancia al mezclarse con todos ellos cubiertos de piojería” (Aranda, 1945: 56) y tras andar por los zocos solo desea “despojar su cuerpo de la posible e ignorada contaminación de insectos escondidos entre las costuras de las «chilabas»” (Aranda, 1945: 30). Y es que, asegura, que en aquellas tierras hay que luchar contra “los piojos, la suciedad y la ignorancia” (Aranda, 1945: 60).

Misma descripción decadente que hace la novela corta *En la guerra* (1909) donde se manifiesta que las ropas de aquellas personas eran “sucias y colgantes” (De Burgos, 1989: 175) o en *Los vencidos* (1946) donde se describe el puerto de Tánger lleno de “moros pringosos” (Viñuelas, 1946: 22). También lo vemos en *El sol nace de madrugada* (1953), su protagonista admite que en Marruecos se estaba “en guerra perpetua contra la suciedad” (Villardefrancos, 1953: 5). Es la tónica general de los textos, se vende ropa usada de las que sale “hedor a sudor y humanidad sucia y miserable de las gentes que las usaron” (Nonell, 1956: 53), los personajes siempre se hallan en alguna “cochina ciudad” (Nonell, 1956: 17), las calles se encuentran mal empedradas y sucias (Durango, 1943: 13), los muelles huelen a “pescado en putrefacción” (Charles, 1993: 89) y, los bebés van envueltos en trapos que no están limpios (Aramburu, 1937: 19). La insistencia en la suciedad y el descuido es tal, que incluso cuando se reconoce no haber visitado antes un lugar el héroe afirma “me figuro que debe ser como todos: sucio y miserable” (Flavio, 1938: 67).

Algunas autoras con una observación menos condicionada por los estereotipos señalan, asimismo, aromas agradables en Marruecos pero, incluso en ese caso, muchas veces se tiñe su descripción con sus contrapuestos:

De vez en cuando al doblar una esquina, una fragancia de jazmines insospechados venía hacia ella, mezclada al olor peculiar del barrio. Olor a hierbabuena, a azúcar tostado y a kiffi. Pero, de vez en cuando, también le llegaba una ráfaga violenta de olor a estiércol y a orines. ¡Contraste sin medias tintas, que es el alma del pueblo marroquí! (Nonell, 1956: 21).

La verdad es que la suciedad es recurrente en la narrativa española analizada y, qué duda cabe, se busca con ella la constatación del atraso y la falta de civilización. En Marruecos “no

hay más que porquería” (Nonell, 1956: 18), de las cortinas de las casas se previene que “algún día fueron blancas” (Aranda, 1945: 62) y la gente se suena directamente con la mano, sin pañuelo. Sucede esto en una cafetería española, donde un marroquí se sonó:

el moco a pelo. Es una costumbre nada occidental, pero sí frecuente, y por tanto aceptada en el mundo árabe. El camarero, ante la visión de la mano húmeda del viejo, puso cara de repulsión y de pocos amigos, y le lanzó: «Aquí no se hace eso ¿eh? ¡Todos sois iguales!» (Cabello, 1995: 98).

Pongamos un ejemplo más de este relato de la suciedad. En el texto de Encarna Cabello, *Un fugaz aire sahariano* (1994), el nudo central lo ocupa un hombre grueso que sube al tren y empieza a desnudarse por entero. Los viajeros lo miran estupefactos. Se dice de él que está grasiento, bañado en estentóreos sudores y que su bragueta “empezó a humedecerse copiosamente, saltando el líquido sobre el suelo” (Cabello, 1994: 226). La descripción del abandono y la miseria humana aún es más detallada cuando se afirma que “el orín se desparramaba formando un amplio charco que alcanzó a alguna bolsa bajo los asientos” (Cabello, 1994: 226).

Pero todavía se puede ir más allá. Por esa misma suciedad que suponen inherente a Marruecos es por lo que las fuentes analizadas no dejan de repetir que el norte de África está lleno de moscas. Se asegura que a las personas los enjambres “los sigue como un cortejo” (Viñuelas, 1946: 21), que se posan en los chupetes de los niños (Ibáñez Blanco, 1946: 77), que revolotean alrededor de la luz (López Sarasúa, 2002: 144) o que los camellos están aureolados de cientos de ellas (Flavio, 1938: 57). Y es que esas “terribles moscas rifeñas” (De Burgos, 1989: 171) están en todos lados.

- ¡Pero estas moscas!  
- No tenga usted cuidado, son muy cariñosas. La acompañaran todo el día. Las que yo padezco desde que llegué, me esperan todas las noches en la puerta de mi cuarto. Creo que se vendrán conmigo a Madrid. (De Burgos, 1989: 171).

Y, también, se recoge en *La cazadora* (1995), una de los últimos textos de la nómina de fuentes primarias:

Teníamos unos huéspedes que no habíamos invitado, pero que tampoco lográbamos echar. Cada vez que topábamos con uno de ellos era fulminantemente asesinado. Pero bien que morían y morían cada día, volvían a surgir como de la nada nuevos mosquitos: nietos, abuelos, primos, reptando todos sobre las superficies más insospechadas, con una facilidad de supervivencia maravillosa, detestable. (Cabello 1995: 80).

Con las moscas, la suciedad, el abandono y la miseria se quiere recrear en estas ficciones la decadencia y alejar a las ciudades del “deber ser”. Se muestran al público lector español como abyectas, en el sentido dado por Kristeva. En este caso, las ciudades marroquíes imaginadas por las autoras son abyectas porque no se adecúan al orden simbólico occidental. Es decir, no tiene tanto que ver con que no haya limpieza en ellas, ni porque la suciedad forme parte de lo social en las ciudades que recrean los textos, sino porque por ser así perturban el sistema y amenazan el orden social occidental. Tengamos en cuenta que lo abyecto para Kristeva es aquello “que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (1980:

11). De este modo, las escritoras muestran la ciudad marroquí como un espacio vulnerable, degenerado y decadente donde se sublima lo que en occidente se censura y, por tanto, peligroso porque amenaza desde fuera al ojo colonizador que observa. Así, un orientalismo de corte romántico deja paso a un orientalismo más político que muda la poesía del Marruecos idealizado en manifiesto rechazo de la basura y la podredumbre que lo envuelven. Los ojos españoles imponen su limpieza, su orden de las cosas y, así, esta insistencia en la suciedad se convierte en un discurso pragmático a través del cual se vuelve a justificar la superioridad en un momento o la necesidad de intervenir en aquellas tierras en otro. Así lo expresa el protagonista de *Tebib* (1945): “¿Qué haría usted si estuviera en un lugar aborrecible, lejos de la civilización, de la educación y de todo lo que no sea incultura, miseria...?” (Aranda, 1945: 86-7). Otro personaje responde:

Las únicas circunstancias que pueden traernos a estas tierras son nuestro amor a una labor colonizadora y nuestro deseo de dar cultura y bienestar en unos lugares desconocidos para la mayoría de los españoles. (Aranda, 1945: 87).

Desde la perspectiva del orientalismo más político, que justifica la presencia española en Marruecos no solo como potencia colonial o hegemónica sino como parte de una misión civilizadora, se puede advertir la insistente descripción de la decadencia del país en esta larga letanía de críticas. En ningún punto se reconoce que la suciedad puede estar condicionada por la cultura desde que la que se interpreta y que, por tanto, lo que está limpio en un contexto puede no estarlo en otro en la medida que forma parte de un sistema simbólico que no es fijo ni extrapolable. Dicho en otras palabras, en ningún caso se comprende como un modo de vida distinto sino que, por el contrario, se busca subrayar la miseria económica y cultural tanto de las ciudades marroquíes como de sus habitantes. Sobra decir que esta *espectacularización* de la pobreza —de la que también se hizo eco la literatura de viajes (Cerarols Ramírez, 2015: 68) o la tarjeta postal colonial (Alloula, 2012: 44)— forma parte de la más cruda hipocresía esencializadora que proyecta a base de representaciones comparativas de oposición a la España avanzada frente al Marruecos degenerado y falto de acción civilizadora.

### 2.3 Callejuelas estrechas, medinas laberínticas y zocos en ebullición

La mirada occidental que pergeña estas ficciones cuenta con otra convención urbana ligada a lo abyecto, incluir en sus tramas callejuelas estrechas, medinas laberínticas y zocos en ebullición<sup>10</sup>. Por la mescolanza de su disposición, las ciudades vuelven a ser descritas como abyectas, ahora no solo por su suciedad y pobreza sino por escapar al orden impuesto en su desorden e hibridez. En estos lugares de tipismo oriental es donde surge lo marroquí porque poseen “la belleza de lo inédito, de lo típico” es el verdadero “corazón del barrio moro. Ese es como un horno donde se cuece la vida mora” (Durango, 1943: 14). Por eso lo acostumbrado en estas ficciones es ver a los protagonistas deambular por zocos y medinas: “¡Zoco bonito, espectral y variopinto, no te extingas jamás!” (López Sarasúa, 2000: 62) donde el orientalismo más romántico encuentra su exotismo buscado. Las páginas de

---

<sup>10</sup> En la actualidad, estos son los mismos cebos turísticos de los que se valen las agencias de viajes y *tour* operadores europeos para sus paquetes vacacionales a Marruecos. Véase al respecto López Lara, Enrique (2005): «La imagen turística de Marruecos proporcionada por internet: reinterpretando el orientalismo» en *Cuadernos de Turismo*, n°16, pp. 123-134.

la narrativa analizada re-crean el zoco, sus calles “tan estrechas que es imposible circular en coche” (López Sarasúa, 2002: 169) y sus caóticas medinas. Ningún sitio mejor que estos lugares para representar al Marruecos en ebullición y en movimiento que responde a la mirada estereotipada española.

Sin embargo, también aquí el orientalismo político repite sus descripciones alterizantes, enfatizando solo en los elementos que considera negativos: “Me irrita el zoco de Marrakech, me maravilla pero me irrita” (López Sarasúa, 2002: 107). Las autoras —cargadas de esas ideas preconcebidas— describen callejuelas estrechas, confusas, que zigzaguean por la medina en un supuesto caos urbanístico donde la gente ha ido construyendo sus casas donde “quisieron, lo que les da un aire destartado” (Aranda, 1945: 61). A ojos de las autoras, la ciudad marroquí es comparada con un laberinto lleno de “tortuosas vías morunas” (Ibáñez Blanco, 1956: 18); “callejones y zocos mal empedrados” (Estévez de Castro, 1954: 6); “desigual empedrado” (Rivas, 1949: 87); “retorcidas y estrechas callejuelas de inequívoco aire musulmán” (Charles, 1993: 100); con calles “sin asfaltar, y también sin asfaltar las otras hasta donde la vista alcanza” (Cabello, 2000: 34); “callejas morunas, estrechas y silenciosas” (Rivas, 1949: 82) y “callejones sin salida” (Charles, 1993: 47).

En la mayoría de los textos analizados —salvando casi únicamente los de las postrimerías del siglo XX— se considera este urbanismo diverso una señal de caos. Esto es así porque, desde un punto de vista racionalista, la importancia del caos y la confusión es determinante ya que haciendo un uso metonímico del espacio y sus habitantes: su lugar de residencia era tan indómito como ellos mismos, como si a un pueblo lo definieran las calles de sus barrios y no su idiosincrasia.

A medida que los dos jóvenes, el uno en pos de otro, se adentraban por las callejuelas morunas, la oscuridad y el silencio se iban espesando en torno a ellos. Todavía, en la parte alta de la Alcazaba, existía alguna claridad; pero en aquellos tortuosos caminos, cubiertos de techos abovedados y bajísimos, la oscuridad era casi completa. (Estévez de Castro, 1954: 34).

En suma, lo abyecto se convierte en uno de los ingredientes principales de la representación de la ciudad en tanto se describe como una medina amenazante, inhabitable, invivible con callejuelas oscuras que no dejan ver. Lo abyecto entorpece la descripción de la ciudad, el orden simbólico de la Ley del Padre de la que hablara Kristeva, aunque más etnocéntrica en este contexto que androcéntrica. La mirada española desea abarcar todo en su totalidad, necesita ver para poder controlar, por lo que, en este contexto, quiere ver el núcleo urbano en todo su esplendor y no cubierto de callejuelas y recodos. De esta manera, a través de la disposición de las ciudades que exceden la norma vuelve a exaltarse la supuesta racionalización y organización occidental que, por supuesto, se describe de otro modo. La parte española de la ciudad marroquí, debida a la modernización occidental, se representa como “sencilla y sin complicaciones” (Nonell, 1956: 12) mientras que la parte vieja de la ciudad por guardar “íntegramente toda la tradición islámica” (Estévez de Castro, 1954: 9) es confusa, complicada y sombría. Se exalta negativamente lo diferente y de forma positiva lo conocido. Lo mismo sucede con Tánger, que debido a su condición de zona internacional durante una gran parte del pasado siglo XX rompe en las ficciones estudiadas el estereotipo del Marruecos más islámico:

[m]ás allá estaba la otra ciudad, el Tánger moderno, con sus luminosas avenidas cuajadas de elegantes edificios y de villas y hoteles europeos o americanos, de residencias diplomáticas y de jardines cuidadísimos y llenos de flores. (Estévez de Castro, 1954: 6).

La verdad, es que las más de las ocasiones, esta descripción de la occidentalización de las ciudades se enfoca de modo panfletario por lo que se difunde mucho y en positivo. En este caso, no se teme a la mimetización del oriente en occidente, ni a la construcción de denominaciones propias de un espacio intermedio como el “chalet árabe europeo” (Nonell, 1956: 177) de *Zoco grande* (1956) y esto es así porque se considera resultado de la implantación de la civilización en Marruecos. Después de todo, ser civilizado es en esta narrativa suscribir los valores de la metrópoli. A causa de ello, estos elementos propios de la civilización y modernización se señalan en algunos textos como contrarios a lo deseado por los propios marroquíes pues es propio de contextos coloniales que las culturas se encuentren pero que, también, colisionen y luchen unas contra otras. Lo moderno es “ciudad maldita” (Estévez de Castro, 1954: 6) para los autóctonos, a los que se describe temiendo el progreso y las “avenidas resplandecientes de luz y modernidad” (Estévez de Castro, 1954: 9).

No obstante esta visión peyorativa de la heterogeneidad se revaloriza conforme van pasando las décadas: “A pequeñas dosis comenzaba a embriagarse de toda aquella mezcla, de aquel desordenado orden, de aquella necesaria confusión, viva, inigualable” (López Sarasúa, 2000: 22). El caos en las novelas que cierran el *corpus* se califica como fascinante, porque se opone a lo homogéneo, a la monotonía:

Es un caos fascinante, los hijos de la plaza se disponen a representar una noche más veracidad y farsa. Actores y público se confunden, se embriagan del ambiente donde se ofrece espectáculo y comercio. Hay vendedores de todo y nada, picaresca, religión, magia, infortunio. (López Sarasúa, 2002: 143).

Es más, uno de los personajes españoles de *A vuelo de pájaro sobre Marruecos* (1988), da el último paseo por los zocos, las medinas y los bazares sabiendo que ya va a regresar a España y decide volverse atrás para mirar. Quiere retener en la retina la oleada de variopinta masa humana, al gentío que transitaba sin prisas por el confuso y heterogéneo mercado. No quiere dejar atrás, sin más, la complejidad viva del entorno:

[...] regresó sobre sus pasos y una vez más giró la cabeza hacia atrás; intentaba acopiar en su retina la heterogeneidad de las mercancías y los rostros familiares en aquella última visita. (López Sarasúa, 1988: 156).

## 2.4 Arquitectura religiosa

Pero tal vez, de la urbanística recogida, lo más que destaca es aquella dedicada a la arquitectura religiosa dado que hace aumentar la alteridad espacial. Las ficciones estudiadas, desde el discurso de la diferencia, insisten en mezquitas, muchas “mezquitas [que] señalan con índices blancos al cielo” (Aramburu, 1937: 30), “plazuelas recogidas a la sombra de una mezquita” (Ibáñez Blanco 1946: 18), donde ante “ellos se erguía, blanco y azul, el alminar de una mezquita” (Nonell, 1956: 23). Las mezquitas, de las que se dice por ejemplo que en Fez “hay unas mil” (López Sarasúa, 1988: 45), son muy retratadas en estas fuentes porque

constituyen el ejemplo de alteridad más representativo entre Marruecos y España y la imagería orientalista las vincula al exotismo. Su contemplación genera en los personajes españoles una amalgama de sensaciones donde hay temor y respeto, pero también magia y misterio hacia lo desconocido. No hay texto español de tema marroquí que no esté salpicado de muchas mezquitas, palacios y alminares o minaretes hechos por “arquitectos de cerebro encasillado [que] se pasan, aún hoy en día, años enteros haciendo matemáticas en una fachada” (Villardefrancos, 1953: 25).

Las descripciones de esta urbanística religiosa suelen ser de carácter exterior en casi la totalidad de los casos dado que, a pesar de ser ficciones, están contaminadas por la realidad factual y a las personas no-musulmanas no les está permitida la entrada. De ahí que se insista en los exteriores, sobre todo, en los alminares o minaretes: “con qué gracia se yergue un pequeño minarete que hay en una esquina” (López Sarasúa, 2002: 204); “se distinguen difuminados entre la niebla los alminares” (López Sarasúa, 1988: 46) o admiran “una colina repleta de edificios enjalbegados con sus minaretes recortándose contra el cielo azul intenso” (Charles, 1993: 46).

## 2.5 Evocación de lo *milyunanochesco*

Finalmente, la última de las constantes urbanas repetidas en las ficciones es la evocación del ideario más *milyunanochesco* con toda la metanarrativa exótica y pintoresca que ello conlleva y que consigue desvirtuar cualquier tipo de aproximación real de Marruecos, así, se insiste que es “un mundo palpitante e inexistente en la tierra” (Aranda, 1945: 29). Nos situamos en el discurso de lo maravilloso y lo que caracteriza a este acercamiento —como ha advertido, por ejemplo, Ait Sabbah— es el hallarnos en el “corazón de la memoria colectiva” (2000: 27). Un constante acto de reminiscencia, una evocación persistente a otros textos, como si las autoras hubieran escrito sus propias lecturas<sup>11</sup>.

La vieja Tánger, como todas las poblaciones internacionales donde la justicia es siempre relativa y ancha, se convierten en centro de los más diversos negocios, de las sociedades especuladoras de la más baja ralea, de los más insospechados y maravillosos escondrijos de joyas surgidos como en cualquier página de *Las Mil y una noches*. (Viñuelas, 1946: 183).

Se puede decir, además, que el *corpus* analizado opera con dualidades entre lo real y lo fantástico, siendo lo fantástico un cosmos de exotismo, leyenda, magia y cuento de *Las mil y una noches*. Dice la protagonista de *Zoco grande* (1956) que en Marruecos se halla en un “mundo, sobre el que vivían tantas leyendas y fantasías”, de ahí que parezca flotar en el ambiente “una sensación de misterio” (Nonell, 1956: 24). En efecto, para las autoras Marruecos tiene un “mágico embrujo” (Linares-Becerra, 1962: 79), las plazas están impregnadas de magia (López Sarasúa, 2002: 93), las personas que han vivido allí creen que están embrujadas (López Sarasúa, 2000: 240), se asegura que se pueden encontrar a cada paso los “misterios de Marruecos” (Durango, 1943: 38), porque “cada día era un descubrimiento” (Cabello, 2000: 81) y llegar allí es “vivir una vida de aventuras” (Charles, 1993: 16).

<sup>11</sup> Expresión de Roland Barthes. Véase Barthes, Roland (1994). «Escribir la lectura» en *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 35-38.

En Marruecos la ensoñación permanente hace que hasta el paisaje de las montañas recuerde a “esos grabados de cuentos” (Cabello, 2000: 148) y que las protagonistas miren a su alrededor y digan: “Es como un cuento oriental, ¿verdad? (Villardefrancos, 1953: 75). Y cuando se describe algún castillo es como un “fabuloso palacio de Las mil y una noches” (Estévez de Castro, 1954: 5) o “uno de esos palacios deliciosos de las «Mil y una noches»” (Durango, 1943: 21). Pero, muy a menudo, a la evocación de lo *milyunanochesco* se vincula de modo característico el miedo y la aprensión a un lugar diferente: “Fíjate, un país tan cercano y tan diferente en sus costumbres, en su religión; pero me da como un poco de reparo...” (López Sarasúa, 1988: 62). En estas ficciones el miedo se manifiesta a través de la sensación de inseguridad tan recurrente en los cánones del orientalismo político. Veamos como lo expresa la protagonista de *Alma de Marruecos* (1938): “Tierra enigmática poblada de traiciones y rebeldías, de peligros e inquietudes” (Flavio, 1938: 27) o “¡Tierra sombría, amenazadora, cruel!” (Flavio, 1938: 55). Los ejemplos son muchos:

- Tánger es una ciudad interesante también, no lo olvides.
- ¿A qué llamas interesante?
- A lo que lleva en el fondo, misterio, emoción, vida y muerte. (Rivas, 1949: 117).

Y es que, por ser relatado como un escenario propio de los cuentos y, por tanto, alterno, es por lo que en Marruecos puede pasar cualquier cosa. Desde lo más maravilloso, a lo más horrible: “En la calle seguía el mismo silencio y la misma sensación imprecisa de muerte” porque en “aquellas callejas se podía matar y morir, se podía cometer el más absurdo y terrible delito, en la seguridad de que sería visto, pero jamás delatado” (Rivas, 1949: 155). Son las noches de Marruecos que pueden ser “perversas, horribles, encantadoras, deliciosas..., pueden ser muchas cosas, pero siempre imborrables” (Rivas, 1949: 159).

### 3. Conclusiones

Tras el análisis de estos 62 textos, se pueden llegar a dos conclusiones fundamentales. La primera de ellas es que queda demostrado manifiestamente que la descripción de la topografía urbana marroquí forma parte de lo formulaico de esta narrativa, de sus convenciones y que, por orientalista, recrea un Marruecos que no existe y que es más “un modo de escritura que un desplazamiento o un viaje” (Vega, 2003: 104). Marruecos y sus ciudades son para estos textos sólo una construcción, imágenes de alteridad que permitieron a la España del pasado siglo XX definirse e identificarse como europea y, por supuesto, como occidental. Las ciudades marroquíes, como se ha visto, fluctuaron entre la atracción y la repulsión acostumbrada dado que influían en su retrato el imaginario romántico orientalista y la metanarrativa colonialista de los tiempos en los que les tocó vivir. De ahí que en época precolonial y colonial estos discursos tuvieran, por tanto, mayor productividad —son los textos publicados en este caso hasta 1956— pero que, sin embargo, continuaron vigentes en lo que restó del siglo XX en lo que el propio Said ha denominado “imperialismo” (Said, 2003), otros “neocolonialismo” (Nkrumah, 1965) y otros más “fase hegemónica” (Segarra, 2000). Y es que, como ha señalado Suárez Návaz, el colonialismo no es ni mucho menos “un periodo histórico superado, un fósil inerte” (2008: 31).

Así, los textos se deleitan en un teatro urbano *milyunanochesco* pero, también, enfatizan aquellos elementos del paisaje aptos para la modernización occidental. Así, y en esta línea de pensamiento, la literatura española del siglo XX escrita por mujeres recreó párrafos y

párrafos que acentuaron lo inhóspito de las tierras marroquíes que imaginaban. Hago propia la explicación dada por Albert Memmi:

la depreciación del colonizado se extiende también a todo lo que toca. A su país, que es feo; demasiado caliente, asombrosamente frío, maloliente, con mal clima, y una geografía tan catastrófica que le condena al desprecio y a la pobreza, a la eterna dependencia. (1971: 126).

Es decir, Marruecos se convirtió en una metáfora para las novelas y relatos analizados, aunque, lógicamente, también hubo descripciones positivas, que hablaron de un lugar hermoso, idealizado y adecuado para llevar a cabo en él sueños y placeres, pero como ha advertido Martín Corrales, esas imágenes “no dejaron de ser islotes en un inmenso océano de clichés cruelmente peyorativos” (2002: 73).

La segunda de las conclusiones, finalmente, es que esta narrativa —a pesar de algunas excepciones sobre todo en las ficciones de las autoras del último tercio del siglo XX como López Sarasúa o Cabello que ganan en objetividad y tienen voluntad de deshacerse de estereotipos— es, *grosso modo*, vana y somera en el retrato que crea de Marruecos, de su sociedad y de sus costumbres. En último extremo, tengamos en cuenta que algunas autoras sólo estuvieron en Marruecos durante breves estancias —“Hay que desconfiar de los libros que sólo nos relatan unos días” opinó González Hidalgo en su obra sobre la ciudad literaria de Tánger (1993: 7)— y otras ni siquiera habían visitado alguna vez el país. Me refiero a autoras como M<sup>a</sup> Adela Durango o Marisa Villardefrancos, por citar sólo a dos de ellas, de ahí que sus novelas plasmaran representaciones ideales, fruto de la ensoñación, un “orientalismo desde el taller”, como Capelastegui denominó a aquellos pintores orientalistas que jamás salieron de sus países de origen (1992: 112). Por supuesto, eso no imposibilita que pudieran escoger Marruecos como universo de su narrativa<sup>12</sup> pero que las autoras no conocieran de primera mano el norte de África se convierte en fundamental si tenemos en cuenta que las obras de aquellas que tuvieron un conocimiento directo son, como mínimo, menos estereotipadas en comparación con las obras de otras escritoras que nunca estuvieron allí. De alguna manera Rosa María Aranda, que vivió incluso en Marruecos y su impresión no era puro eco sino fruto de la experiencia vital, lo escenifica en su novela *Tebib* (1945). Aranda describe a su protagonista desembarcando en Marruecos y mirando a su alrededor, tras unos segundos declara que aquella tierra se mostraba “vacía de todo pintoresquismo teatral” y “sin la convencional decoración marroquí que muchos pretendían encontrar nada más posar la vista sobre la costa” (1945: 13).

A causa de ello, las obras de las autoras que conocían en verdad la zona son las que suelen derrumbar más clichés y en las que aflora con más asiduidad el orientalismo local, esto es, aquel que ve en lo árabe o lo islámico parte de la propia historia de la España peninsular. Por ejemplo, López Sarasúa que pone en boca de uno de sus personajes que en ocasiones no sabe siquiera dónde se encuentra: “¿está en algún lugar de Andalucía o del Norte de África?” (2000: 228). O, de nuevo Rosa María Aranda, que asegura que el paisaje

---

<sup>12</sup> Pensar lo contrario es inconcebible y supone negar el carácter ficticio esencial a la literatura. Además, sus obras tienen tanto interés o más que el resto, en la medida que en ellas prevalece el valor sociológico que interesa, por ejemplo, a un trabajo de esta naturaleza, interesado en la percepción mental que se tiene de la ciudad *otra* marroquí y no del conocimiento real de las ciudades marroquíes. O lo que es lo mismo, ¿acaso no colaboraron a formar la imagen de África las novelas de Julio Verne o de Emilio Salgari? Pues tampoco esos autores visitaron jamás en su vida este continente.



que ve no es nuevo, porque “en España abundan muchos paisajes idénticos a éste” (1945: 15) y que incluso la ciudad de Tetuán tiene “el aspecto normal de cualquier ciudad española” (1945: 26).

Por su parte, las autoras que no conocían Marruecos —al igual que sucediera con sus análogos varones— se basaban y documentan en las obras de otros escritores que sí habían estado en el norte de África como las de Alarcón o Badía Lebich durante el siglo XIX o Sender, Barea o Díaz Fernández en el XX. El influjo de las obras de esos autores fue decisivo para quienes querían inspirarse sin visitar Marruecos, fue una forma de darle un aire de credibilidad a la trama aunque fuera a través de referencias ajenas. Sus textos los habían leído incluso algunas autoras que sí habían estado en Marruecos pero querían completar aún más su visión de las cosas (Aranda, 1945: 29). Ahora bien, según le permitieran a la autora su pericia y bagajes literarios, en muchas de las obras analizadas puede pensarse que conocían en verdad Marruecos<sup>13</sup>, pero de manera lamentable, la mayoría de las veces se aprecia de modo palpable que el conocimiento era enlatado<sup>14</sup>. Marruecos fue continuamente diferido, un texto se autorizaba a través de otro texto, que a su vez remitía a otro y así de modo sucesivo en lo que Carrasco González ha denominado un “préstamo de falsedades” (2009: 37) y que, de manera irremediable, convirtieron a Marruecos en solo una red de imbricados textos.

La teoría literaria reciente —tomando como punto de partida *La muerte del autor* (1968) de Barthes aunque es indudable que antes que él, Bajtín y Kristeva habían sentado las bases del que sería su discurso<sup>15</sup>— defiende que las obras literarias se crean a partir de otras obras literarias, es decir, que una obra se forma gracias a la existencia de otras anteriores que o la integran, o la repiten o, incluso, la rebaten. De ello resulta que la narrativa española de tema marroquí publicada durante el siglo XX esté formada por historias por todos conocidas, que se han ido transmitiendo de generación en generación y cuyo exagerado parecido con otros textos no golpea al público lector con el fraude sino que lo reconforta en el espacio de lo conocido y de lo esperable. Las cosas son como deben ser ya que apelan a un código compartido, en este caso de la convención de lo que se supone es lo marroquí y es que como ha asegurado María José Vega “la cultura no se conforma mediante la circulación de verdades, sino mediante la circulación de representaciones” (2003: 91). Viajar a las ciudades de Marruecos a través de la literatura española de ficción del siglo pasado no es, por todo esto, un viaje *hacia el otro*, sino un desplazamiento *hacia nosotros mismos*, hacia como percibimos, imaginamos y pensamos unas ciudades factuales que en esta narrativa están hechas de papel, palabras y orientalismo.

---

<sup>13</sup> Sucedió con Pérez Galdós, que noveló Marruecos sin haber pasado nunca de Algeciras (García Figueras, 1961: 89-90). O, también, con Fernández Piñero, quien pese a que no estuvo siquiera en Melilla, fingió ser soldado en Marruecos y publicó crónicas por entregas bajo el seudónimo de Juan Ferragut.

<sup>14</sup> Fernando Eguidazu nos advierte que lo mismo sucedió con la novela del oeste americano firmada por autores españoles, sus escenarios eran profundamente indocumentados, situaban mal los distintos estados y ciudades norteamericanas, distribuían incorrectamente las distintas tribus indias e, incluso, erraban con la fauna, puesto que colocaban en sus ficciones boas e incluso gorilas. (Eguidazu, 2008: 275)

<sup>15</sup> La noción de la muerte del autor conlleva la exclusión del principio de autoridad. De tal forma que este enfoque, partícipe de la postmodernidad, defiende que los textos pertenecen antes a la cultura e historia en la que emergen —una suerte de legado compartido por todo el potencial lector— que al autor o autora que, efectivamente, lo escribió. A causa de ello deja de existir cualquier tipo de dios autorial —(autor)centrismo— y desaparece así la originalidad primigenia de los textos, tengan autor conocido o no, puesto que se considera que éstos no son más que citas infinitas de otros textos y, por ello, del dominio público.

## References

- Abellanosa, J. M<sup>a</sup> (1944). *Y llegó el plenilunio*. Madrid: Graf. Reunidas.
- Ait Sabbah, F, (2000). *La mujer en el inconsciente musulmán*. Trad. Inmaculada Jiménez Morell. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Alloula, M. (2012). *The Colonial Harem*. London: Univ. Minnesota Press.
- Althusser, L. (2003). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". En Zizek, S. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 115-156.
- Aramburu, R. de (1937). *Ojos largos*. Madrid: Editorial Española.
- Aranda, R.M. (1945). *Tebib*. Zaragoza: E. Bermejo Casañal.
- Bacaicoa, D. (1955). *Zohora la negra y otros cuentos*. Tetuán: Manantial.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Burgos, C. de (1989). «En la guerra». En Nuñez Rey, C.. (ed.), *La flor de la playa y otras novelas*. Madrid: Castalia, pp. 163-218.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz García. Paidós, México.
- Capelastegui Pérez-España, P. (1995). *El tema marroquí en la pintura española (1860-1926)*. Memoria de licenciatura, Departamento de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Carrasco González, A. (2009). *Historia de la novela colonial hispanoafriicana*. Madrid: Sial.
- Charles, M. (1993). *Etxezarra*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cabello, E. (1994). «Un fugaz aire sahariano». *Relatos de mujeres viajeras*. Barcelona: Editorial Sua, pp. 225-230.
- Cabello, E. (1995). *La cazadora*. Melilla: Textos Mediterráneos.
- Cabello, E. (2000). *Alizmur*. Barcelona: Meteora.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras*. Trad. R. Cansinos Assens. México: FCE.

- Cerarols Ramírez, R. (2015). Geografías de lo exótico. El imaginario de Marruecos en la literatura de viajes [1859-1936]. Barcelona: Bellaterra.
- Diego, E. de (2008). Contra el mapa. Madrid: Siruela.
- Durango, M.A. (1943). Ojos verdes. Madrid: Pueyo.
- Eguidazu, F. (2008). Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española (1900-1950). Guadalajara: Silente.
- Estevez De Castro, Mª P. (1954). El convoy de la muerte. Madrid: Pueyo.
- Ferreras, J.I. (1972). La novela por entregas 1840-1900. Taurus, Madrid.
- Flavio, R. (1938?). Alma de Marruecos. Barcelona-Sevilla: Betis.
- García Figueras, T. (1961). Recuerdos centenarios de una guerra romántica: la guerra de África de nuestros abuelos (1859-60). Madrid: CSIC.
- González Hidalgo, J.L. (1993). Tánger en la literatura española. Tanger: José Luis Litograf.
- Ibáñez Blanco, B. (1956). Noche nupcial sin novia. Granada: B.I.B. Imprenta José María Ventura Hita.
- Jadraque, M.T. de (1954). Halima. Madrid-Cádiz: Escélicer.
- Kristeva, J. (1980). Poderes de la perversión. Trad. Viviana Ackerman y Nicolás Rosa. Buenos Aires: Editora. <sup>[11]</sup><sub>[SEP]</sub>
- Linares-Becerra, C. (1962). Cita en el paraíso. Madrid: C.L.B.
- López Sarasúa, C. (1971). Muchachas sin besos. Madrid: Editorial Cunillera.
- López Sarasúa, C. (1988). A vuelo de pájaro sobre Marruecos. Alicante: Editorial Cálamo.
- López Sarasúa, C. (2000). La llamada del almuédano. Alicante: Editorial Cálamo.
- López Sarasúa, C. (2002). ¿Qué buscabais en Marrakech? Alicante: Editorial Cálamo.
- Martín Corrales, E. (2002): La imagen del magrebí en España: perspectiva histórica siglos XVI-XX. Barcelona: Bellaterra.
- Martin De La Escalera, C. (1945): Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes. Madrid: Publicaciones África. Instituto de Estudios Políticos.

Memmi, A. (1971). Retrato del colonizado precedido por retrato del colonizador. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Edicusa.

Nkrumah, K. (1965): Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism. Nelson, London.

Nonell, C. (1956). Zoco grande. Madrid: Editorial Colenda.

Propp, V. (2014). Morfología del cuento. Trad. F. Díez del Corral. Madrid: Akal.

Rivas, J.M. (1949). Noches de Tánger. Barcelona: Bruguera.

Said, E. (2003). Orientalismo. Trad. Cristobal Pera y Enrique Benito Sole. Barcelona: Debolsillo.

Segarra, Marta (2000). “Feminismo y crítica postcolonial”. En Segarra, M. y Carabí, A. (eds). Feminismo y crítica literaria. Barcelona: Icaria, pp. 71-93.

Spurr, D. (1993). The Rethoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writting, and Imperial Administration. Duke: University Press.

Suárez Navaz, L. (2008). “Colonialismo, gobernabilidad y feminismos postcoloniales” en Suarez Navaz, L. y Aída Hernández, R. (eds): Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes. Madrid: Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 31-73.

Vega, M.J. (2003). Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial. Barcelona: Crítica.

Villardefrancos, M. (1953). El sol nace de madrugada. Madrid: Biblioteca de Chicas.

Viñuelas, M. (1946). Los vencidos. Madrid: Aguilar.

### **About the author**

Yasmina Romero Morales. Profesora Lectora / Ayudante Doctora, Universitat de Lleida. yasmina.romero@udl.cat