

SOGGETTIVITÀ E TECNICA IN *CORAZÓN TAN  
BLANCO*, DI JAVIER MARÍAS

Paula Regina Siega<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> É doutoranda em Línguas, Culturas e Sociedades no Departamento de Línguas e Culturas estrangeiras da Universidade de Veneza - UNIVE.

### RESUMO

Valendo-se do conceito de reprodutibilidade técnica desenvolvido por Walter Benjamin, este artigo investiga algumas possíveis significações assumidas pela fotografia, pelo vídeo e pela tradução em *Corazón tan blanco*, de Javier Marías. A través destes elementos, o romance nos devolve a imagem de uma pós-modernidade onde a constante intermediação tecnológica conduz à valorização dos “meios” de reprodução e, com eles, de uma economia e de um imaginário caracterizados pela proliferação de simulacros. È assim que original/cópia, autêntico/falso, real/imaginário, revelam-se no texto como termos permeáveis, trazidos à tona por uma contínua reflexão especulativa que evidencia a imanente tensão entre sujeito e técnica.

**Palavras-chave:** literatura, pós-modernidade, meios, técnica, reprodutibilidade

### RESUMEN

Utilizando el concepto de reproducibilidad técnica desarrollado por Walter Benjamin, este trabajo investiga algunos posibles significados asumidos por la fotografía, el vídeo y la traducción en *Corazón tan blanco*, de Javier Marías. A través de esos elementos, la novela nos devuelve la imagen de una “posmodernidad” donde la constante intermediación tecnológica conduce a la valoración de los “medios” de reproducción e, con ellos, de una economía e un imaginario caracterizados por la proliferación de simulacros. Así, original/copia, autentico/falso, real/imaginario, se revelan, en el texto, como términos permeables, evidenciados por una continua reflexión especulativa que destaca la tensión inherente entre sujeto y técnica.

**Palabras principales:** literatura, posmodernidad, medios, técnica, reproducibilidad

## Introduzione

Perché non potrebbe essere una finzione, il mondo che in qualche modo ci concerne?

Friedrich Nietzsche

Nella speranza di decifrare la realtà dotandola di un “senso” capace di sottrarci alla certezza del nulla, la nostra volontà di verità ci porta a rappresentare il mondo attraverso il linguaggio. Nel caso della narrativa letteraria, tale rappresentazione è un tentativo di riproduzione del reale che, veicolata a partire da un soggetto che racconta, finisce per rivelarsi un’operazione impossibile. E di ciò è cosciente Javier Marías:

*En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. ‘Relatar lo ocurrido’ es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención. (MARÍAS, 2006a, p. 18).*

Ammessa l’impossibilità di attingere ad una “verità” tramite la rappresentazione, inclusa quella scientifica, l’uscita al vicolo cieco di un nichilismo passivo sta nel rivalutare, come suggerisce Umberto Galimberti (2005), l’importanza del sentimento nella comprensione del mondo. L’esperienza estetica si presenta, allora, come possibilità di toglierci alle nostre percezioni abitudinarie, dischiudendo nuovi orizzonti e rivelando altre possibili interpretazioni del reale, poiché è attraverso la finzione del linguaggio, del gioco di apparenze da esso stabilito, che il mondo si svela. Anche l’arte è un modo di conoscenza, afferma Gadamer (2004), ricordando che la cognizione del mondo non può essere limitata alla pretesa di obiettività di una “verità scientifica”. Ed è questo punto di vista ad orientare la nostra lettura di *Corazón tan blanco*, di Javier Marías. Presentata come esercizio ermeneutico, essa è volta a identificare alcuni aspetti del testo che ci permettono di indagare sulla nostra propria realtà, mimetizzata laddove

sembra essere negata, ossia, nella continua specularità tra vero e falso, passato e futuro, originale e copia, tecnica e mito. In un gioco narrativo che ci propone continuamente il ritorno dell'uguale, Marías pare indicarci che, nell'immaginario di una società sempre più mediata dalla tecnica, l'ambivalenza simbolica originalmente presente nell'idea del "doppio" è scomparsa sotto l'infinita duplicazione di un'originale di cui si è persa ogni traccia. Nella percezione del mondo propria dell'età della massa, raffigurata criticamente nel romanzo, la possibilità di un'infinita riproducibilità tecnica (Benjamin, 2000) appare allora come elemento determinante che cercheremo di approfondire analizzandone alcuni modi.

### **Lo *spectrum* e il cadavere**

Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione ultima di una lontananza, per quanto possa essere vicina.

Walter Benjamin

In *Corazón tan blanco* la connessione storica tra pittura e foto è contenuta nella descrizione dei ritratti di Teresa e Juana, realizzati da fotografie, come avevano fatto secoli prima i pittori con la camera oscura. Il rapporto stabilito demarca lo stretto legame della fotografia con il reale, allo stesso tempo in cui fa risaltare il carattere falsificante della riproduzione manuale dell'immagine.<sup>2</sup> Diversamente dai dipinti, in cui è l'arte del pittore a prevalere, il fascino di una realtà fissata "*hic et nunc*" fa con che le fotografie sembrano "appartenere" agli oggetti fotografati, ed è su loro che il narratore di *Corazón tan blanco* posa lo sguardo, denotando il nesso di proprietà stabilito tra gli oggetti e le loro immagini con la seguente frase: "*Mi madre sonríe en su foto e sonríe en el cuadro [...]*" (MARÍAS, 2006b, p. 222) dove è l'aggettivo possessivo a distinguere la foto dal quadro, indicato soltanto dall'articolo. L'attenzione del narratore è risucchiata da qualcosa che oltrepassa l'arte del fotografo e che acquisisce ciò che Walter Benjamin chiama "valore magico" della fotografia, presente soprattutto nel culto del ricordo dei defunti, dove il valore culturale dell'immagine trova il suo ultimo rifugio, emanando per l'ultima volta l'aura. Assorto nella sua contemplazione, il protagonista del romanzo

---

<sup>2</sup> L'idea del falso come caratteristica della riproduzione manuale dell'immagine è sviluppata da Walter Benjamin (2000).

sembra cercare di cogliere il punto esatto in cui quella realtà, scomparsa nell'istante esatto in cui è stata fotografata, sia ancora capace di progettarsi con tanta forza nel presente.

Nel suo saggio sulla fotografia, Roland Barthes concepisce la foto come risultato di tre pratiche – fare, subire e guardare – descritte nei seguenti termini:

*L'Operator* è il Fotografo. Lo *Spectator* siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli *archivi* delle collezioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidolon* emesso dall'oggetto, che io chiamerò volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo "spettacolo" aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto. (BARTHES, s/d, p. 11).

Il rapporto della fotografia con la morte, di per se intenso, è potenziato nel romanzo dalla stretta relazione stabilita tra i morti e i ritratti fotografici, segno stesso dell'assenza dei loro oggetti: "*Desde que murió mi madre también está allí su foto [...]*" (MARÍAS, 2006b, p. 222). Ad esso, si unisce il turbamento provocato dall'idea che il passato possa in qualche modo riprodursi nel presente, come nel passaggio in cui Juan, *spectator* del ritratto di Teresa, lo associa al ricordo di Luisa: "*Hay algo en ella que ahora me recuerda a Luisa [...]*" (MARÍAS, 2006b, p. 222). Adesso che il protagonista ha iniziato ad avere ogni tipo di presentimenti di disastro (MARÍAS, 2006b, p. 112), adesso che il futuro minaccia di presentarsi come destino tragico, lo *spectrum* di Teresa è progettato su Luisa e, con esso, l'idea di morte, generatrice di paura.

Secondo Freud (1969), alla sfera dello spaventoso, di ciò che provoca angoscia e timore, appartiene l'elemento "perturbante". Esso è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che improvvisamente viene in superficie, qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichi e che è diventato estraneo tramite un processo di rimozione. Sono soprattutto le situazioni legate alla morte a provocare questo fenomeno, giacché di essa abbiamo un timore istintivo che si manifesta non appena qualcosa lo fa affiorare: "A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri" (FREUD, 1969, p. 294). Alla paura del ritorno dei morti è legata quella del ritorno del

medesimo, anch'essa radicata in una memoria ancestrale: ciò che è accaduto prima a Teresa può accadere adesso a Luisa, ciò che è accaduto al padre può accadere al figlio, come se tutto fosse già predisposto da un misterioso ordine sovranaturale. Il ritratto di Teresa, suscitatore di questi timori, si avvolge così da un alone fantasmagorico e il protagonista ne compartisce il bagliore. Attratto da questa luce, sarà il lettore a cadere nella tentazione di cercare un “senso” per la storia raccontata, trovandone nessi e reciprocità spiegabili attraverso un velo mitologico, rafforzato dall'accostamento della narrativa a *Macbeth*, tragedia che inizia con una divinazione e in cui s'intrecciano morte, sogno e follia. Alla luce dello *spectrum* di Teresa, infatti, Luisa dimostra l'innocenza e la fragilità dei dormienti, come il re ucciso da Macbeth nel sonno:

*Pero ambas tienen una expresión de confianza, Teresa en su retrato y Luisa en persona continuamente, como si no temieran nada y nada pudiera amenazarlas nunca, a Luisa al menos mientras esta despierta, cuando está dormida su rostro es más vulnerable y su cuerpo parece más en peligro.*  
(MARÍAS, 2006b, p. 222)

Icone di un'era finita, la fotografia si rivela in *Corazón tan blanco* l'opposto di ciò che si presenta attraverso il video, penultimo staggio della riproduzione tecnologica a cui sopraggiunge l'iper-realtà digitale. Mediato dalla tecnica fotografica o audiovisiva, il mondo abitato dal protagonista sembra essere scandito da temporalità diverse, contrapponendo un passato non troppo lontano, “[...] *en que todo era reflexivo y pausado y todo tenía peso* [...]” (MARÍAS, 2006b, p. 111), al frenetico ritmo postmoderno, dove la proliferazione degli schermi genera una simultaneità di immagini che cancella ogni traccia di personale identità.

Se la comunicazione presuppone il confronto tra esperienze personali del mondo, il suo processo di fallimento è reso esemplarmente dalla rete di contatti stabiliti da Berta, personaggio che, crollato ogni tentativo di stabilire un rapporto sentimentale, si serve di un'agenzia matrimoniale che opera attraverso videocassette. L'omologazione mediatica cui essa si sottopone è evidenziata dalla necessità di dirigersi a coloro che possano interessarsi al suo “prototipo”:

*Se había hecho un vídeo para la agencia, que desde allí – previo pago – se enviaba a los interesados en alguien como ella. La expresión es absurda, pero es la que se utiliza y Berta misma utiliza, ‘gente interesada en alguien*

*como yo', es decir, Berta acercándose a un modelo anterior pero inexistente en vez de crear el propio. (MARÍAS, 2006b, p. 257).*

L'uniformazione ad un modello che non sussiste più sintetizza un processo di massivo livellamento in cui si sono perse le tracce dell'originale, mettendo in luce la questione del simulacro, caratteristica della post-modernità: "Nella serie, gli oggetti diventano simulacri indefiniti gli uni degli altri e, con gli oggetti, gli uomini che li producono" (BAUDRILLARD, 2002, p.66). Nell'anonimato di un sistema dove si scambiano filmati con "[...] gente con cara y cuerpo pero todavía sin nombre [...]" (MARÍAS, 2006b, p. 258), il linguaggio del video si presenta come possibilità di esaminare l'altro e esprimere giudizi senza essere turbato dal contatto personale:

*Date cuenta de que un vídeo se mira impunemente, como la televisión. Nunca miramos a nadie en persona con tanto detenimiento ni con tanto descaro, porque en cualquier otra circunstancia sabemos que el otro también nos está mirando, o que puede descubrirnos si lo estamos mirando a escondidas. (MARÍAS, 2006b, p. 264)*

L'intima violazione operata da questo tipo di sguardo è potenziata dal personaggio Bill, pretendente di Berta che, preservando la propria identità, spoglia la donna della sua, esigendo di vederla "tutta", anche i suoi "difetti", con precise istruzioni:

*[...] tengo che vederte entera. Entera. Tengo che vederte desnuda. Con el mayor detalle posible. Dices que sufriste un accidente. Dices que cojeas un poco. Quisiera ver esa pierna herida. Cómo ha quedado. Ver tus tetas. Tu coño. Si es posible bien abierto. Ver tus tetas. Tu coño. (MARÍAS, 2006b, p. 270)*

In una sceneggiatura, avremmo avuto il piano totale sul corpo nudo di Berta che, poi, sarebbe sezionato in tanti dettagli resi possibili dallo zoom e dal taglio del montaggio, tipici del linguaggio pornografico ma anche di quello documentaristico, erede di una prospettiva scientifica oggettivante. Nella sollecitazione di una tale esposizione del corpo, oggetto del desiderio di Bill, si configura il principio di Walter Benjamin (2000) per cui, nelle società industriali, si fa valere sempre più il bisogno di impadronirsi dell'oggetto, nell'immagine o nella riproduzione dell'immagine, diminuendo la distanza che lo separa dall'osservatore. Sottostando al desiderio di Bill e consegnandogli l'immagine frammentaria e oggettivata del proprio corpo – "seno, sesso, sesso aperto" –

Berta subisce un processo di reificazione, astraendosi da se stessa e spogliandosi della sua aura, vale a dire, di qualsiasi traccia di sacralità resa da una soglia d'impenetrabilità. Violato dall'apparato tecnologico immedesimato in uno sguardo feticistico, il corpo trasformato in oggetto smette di corrispondere all'immagine del soggetto, diventando irricognoscibile:

*Aquel cuerpo no tenía nada que ver con el que yo recordaba o ya no recordaba, aunque la verdad es que no lo miré más que a través de la cámara, para hacer los encuadres y las aproximaciones que ella me iba sugiriendo, como si verlo indirectamente fuera una manera de no contemplarlo [...]. (MARÍAS, 2006b, p. 288)*

Registrando le immagini ravvicinate di questo corpo, Juan si colloca in una posizione simile a dell'operatore cinematografico, cui funzione è comparabile a del chirurgo:

[...] nel momento decisivo, il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all'ammalato da uomo a uomo; piuttosto penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. (BENJAMIN, 2000, p. 38)

Sezionato e ampliato in ogni dettaglio mediante l'apparecchio di registrazione, il corpo, come il cadavere nel tavolo d'autopsia, è privato di ogni mistero, di ogni valore simbolico. Ravvicinato dallo zoom, è demarcato e suddiviso dal taglio del montaggio per essere riorganizzato come materiale di scambio (la videocassetta). Il mezzo è il messaggio, ci ha insegnato Marshall McLuhan (2002), e così, se la fotografia di Teresa, il suo *spectrum* avvolge la moglie del protagonista in una specie di magica e perturbante familiarità, il corpo di Berta penetrato dalla telecamera (legno bagnato nel quale s'infilano coltelli) non preserva alcuna somiglianza con il corpo di Luisa, marmo impenetrabile e puro:

*No se parecía al de Luisa, que es el cuerpo al que estaba entonces y estoy ahora acostumbrado, aunque me di cuenta en aquel momento de que el de Luisa no lo había observado nunca con tanto detalle, a través de una cámara, este cuerpo de Berta era como madera mojada sobre la que se clavan navajas, el de Luisa como indiscreto mármol sobre el cual suenan los*



*pasos, más joven y menos cansado, menos expresivo e más intacto.*  
(MARÍAS, 2006b, p. 290)

## L'antimeccanismo

Forse, attraverso la tecnica, è il mondo a prendersi gioco di noi, è l'oggetto a sedurci con l'illusione del potere che abbiamo su di esso.

Jean Baudrillard

Nell'epoca della propria riproducibilità, la tecnica è fine a se stessa. Raggiungendo lo staggio definito da Umberto Galimberti come "nichilismo tecnico", in essa qualsiasi senso è negato dal discredito dei fini: "*L'età della tecnica prende avvio quando l'uso della tecnica non ha più in vista alcuna finalità* (neppure il profitto), ma solo il proprio potenziamento" (GALIMBERTI, 2005, p. 399). In tale sistema, l'identità personale è data dalla funzione svolta all'interno dell'apparato tecnico che, consegnando a ciascuno il suo ruolo, assegna a ciascuno la sua maschera, riducendo l'individuo alla sua mansione. In un'era in cui il fine non è più la produzione, il lavoro vede la sua condizione di "forza" tramutarsi in quella di "segno", perdendo ogni referente e svuotandosi di significato per essere assorbito nel processo della propria riproduzione, in ciò che Jean Baudrillard chiama "gigantesco rituale dei segni" dove l'importante non è produrre ma riprodursi (BAUDRILLARD, 2002, p. 22).

La scomparsa dell'individuo sotto la maschera di una funzione voltata unicamente alla perpetuazione dell'apparato tecnico è evidente, in *Corazón tan blanco*, nell'ironica descrizione delle organizzazioni internazionali e dell'importanza che, in esse, la funzione dell'interprete acquisisce:

*Lo cierto es que en esos organismos lo único que en verdad funciona son las traducciones, es más, hay en ellos una verdadera fiebre translaticia, algo enfermizo, algo malsano, pues cualquier palabra que se pronuncia en ellos (en sesión o asamblea) y cualquier papelajo que les es remitido, trate de lo que trate y esté en principio destinado a quien lo esté o con lo objetivo que sea (incluso si es secreto), es inmediatamente traducido a varias lenguas por si acaso. Los traductores e intérpretes traducimos e interpretamos continuamente, sin discriminación ni apenas descanso durante nuestros*

*periodos laborales, las más de las veces sin que nadie sepa muy bien para qué se traduce ni para quién se interpreta [...]. (MARÍAS, 2006b, p. 153)*

Abbandonando qualsiasi legame con il suo scopo originario, il lavoro diventa riproduzione di segni privi di significato e, persi di vista i fini, il sistema produttivo si concentra sui mezzi, personificati nel romanzo dagli interpreti, sollecitati a fungere da intermediari linguistici col fine di realizzare una riproduzione meccanica e fine a se stessa. In una società tecnocrate dove tutti sono funzionari, la crisi si presenta non quando lo scopo non è raggiunto, ma quando il funzionamento dell'apparato è compromesso o si trova minacciato:

*Las mayores tensiones que se producen en estos foros internacionales no son las discusiones feroces entre delegados y representantes al borde de una declaración de guerra, sino cuando por algún motivo no hay traductor para traducir algo o éste falla en medio de una ponencia por alguna razón sanitaria o psiquiátrica, lo que sucede con relativa frecuencia. [...] . Nos vigilan constantemente, como también nuestros inmediatos y remotos jefes (todos ellos funcionarios), para comprobar que nos encontramos en nuestros puestos vertiéndolo todo, sin omitir un vocablo, a los restantes idiomas que casi nadie conoce. El único verdadero afán de los delegados y representantes es el de ser traducidos e interpretados, no que sus discursos e informes sean aprobados o aplaudidos ni sus propuestas tenidas en cuenta o llevadas a efecto [...]. (MARÍAS, 2006b, p. 154)*

Se la traduzione presuppone l'idea di un originale, il meccanismo descritto da Marías rappresenta la completa corruzione di tale rapporto, annientando l'idea stessa di un referente originario. Dimostrando il processo di perdita di significato di un linguaggio concentrato sulla propria riproduzione e il conseguente fallimento del fine della comunicazione, la narrativa si intinge di toni "kafkaniani", come il passaggio in cui un rappresentante governativo si fa tradurre dall'inglese all'inglese, portando alle estreme conseguenze l'operatività offerta dal sistema e dimostrando, attraverso di essa, la sua assurdità.

Esistendo soltanto in funzione della tecnica, l'individuo finisce per essere subordinato alla propria operatività, in un processo di strumentalizzazione che appare molto chiaro nella riflessione che il narratore fa su se stesso:

*Puedo desconectar, pero sólo en ciertos estados de ánimo irresponsable o bien mediante un gran esfuerzo, y por eso a veces me alegro de que los murmullos sean de veras indistinguibles y los susurros imperceptibles, y de que existan tantas lenguas que me son extrañas y no son deducibles, porque así descanso. Cuando sé y compruebo que no hay manera, que no puedo entender por mucho que lo desee e intente, entonces me siento tranquilo y desentendido y descanso. Nada puedo hacer, nada está in mi mano, soy un inválido, y mis oídos descansan, mi cabeza descansa, mi memoria descansa y también mi lengua, porque en cambio, cuando comprendo, no puedo evitar traducir automática y mentalmente [...]. (MARÍAS, 2006b, p. 132-133)*

Essere funzionario della tecnica, tuttavia, vale tanto per chi occupa una posizione subordinata come per chi si trova in una posizione di comando, poiché entrambi, sempre meno dotati di una storia personale, sono prigionieri della propria attività o del proprio potere (GALIMBERI, 2005). Javier Marías rappresenta perfettamente tale situazione quando descrive l'incontro tra le "alte cariche" di Spagna e Gran Bretagna. In un colloquio dove non c'è ha niente da dire, ci sono frasi banali e lunghi silenzi che giustificano l'affermazione del protagonista secondo la quale le cariche più alte servono soltanto a prestare il proprio volto alle foto e alle riprese, celebrare cerimonie per la massa e firmare documenti elaborati dai loro tecnici (MARÍAS, 2006b). La vacuità dei cerimoniali ufficiali in una società di simulacri è resa con molta ironia, e si avverte nella descrizione dell'incontro la netta distinzione tra pubblico e privato, caratteristica delle società industrializzate, dove l'interazione è mediata da un velo sempre più spesso di impersonalità.

In un saggio su Marcel Duchamp, Octavio Paz (2002) teorizza sugli "antimeccanismi", dispositivi che operano in modo imprevedibile e cui funzionamento insolito li annulla come macchine, producendo effetti inattesi. Sono, secondo Paz, macchine che distillano la critica su loro stesse. In un certo senso, è ciò che succede quando Juan cambia volontariamente il significato delle parole che avrebbe dovuto tradurre, provocando un'imprevista ma positiva reazione da parte della rappresentante britannica. Sfuggendo momentaneamente al dominio dell'apparato tecnico, egli si sottrae alla propria funzionalità, manipolando il gioco linguistico e svelando, sotto la "maschera" impersonale e funzionaria della rappresentante inglese, un'isospettabile umanità. Nonostante l'apparenza d'ordine ed efficienza, dunque, la società della tecnica

si regge sul caso e, come in un'opera di Duchamp, è il proprio caso ad offrirci i risultati più "significativi": nella lunga riflessione della rappresentante inglese, fatta dopo una domanda di carattere assolutamente personale, affiora "[...] *un titubeo de remota emoción en su voz aguda, tan remota que posiblemente ya no era recuperable más que bajo esa forma, en la voz imperiosa que de pronto titubeaba -*" (MARÍAS, 2006b, p. 168). Ed è allora, spogliata del suo ruolo, che la donna getta sul protagonista le parole di Shakespeare: "*The sleeping, and the dead, are but as pictures*" (MARÍAS, 2006b, p. 170). Mentre traduce queste parole, Juan sente la testa di Luisa avvicinarsi alla sua fino al punto di ascoltarne la respirazione, come se lei gli sussurrasse qualcosa all'orecchio. L'immagine intensifica l'effetto della citazione, quasi fosse un incantesimo pervenuto da tempi remoti per essere lanciato sul protagonista tramite le due donne, evocando un universo arcaico che porta con sé qualcosa di indecifrabile e pericoloso: "*Come si fuera una profecía, aquella cita vincula una vaga interiorización del mal a un vago destino de destrucción. Y da miedo*" (PITTARELLO, 2006, p. 37). Contagiato da quelle parole, il protagonista, che fin'ora aveva condotto un gioco linguistico puramente "tecnico", è toccato dall'ambivalenza del linguaggio poetico, manifestazione di un sentimento tragico che sarà interiorizzato come "presentimento di disastro". Il turbamento provocato da questa citazione pare indicare che la concezione teoretica del mondo su cui si basa la società della tecnica non è riuscita a cancellare quella tragica,<sup>3</sup> o in altre parole, che la razionalità scientifica non ha ancora sopraffatto la percezione sentimentale o sensibile del mondo, propria dell'esperienza estetica.

Secondo Hans Robert Jauss (1988), l'orizzonte di attesa del lettore, determinato dai suoi riferimenti culturali e delle sue precedenti esperienze estetiche, condiziona la sua percezione di una determinata opera nel momento del suo contatto con essa. È questo orizzonte, dunque, che ci induce, nella lettura di un romanzo, ad aspettare una "fine" della storia che risolva le situazioni lasciate in sospenso durante la narrazione. Per Frank Kermode (2005), quest'attesa di una fine risponde alla nostra necessità di umanizzare il tempo, conferendogli un ordine storico dotato di inizio, mezzo e fine, ereditato dalla struttura del racconto biblico – che inizia con la Genesi e finisce con

---

<sup>3</sup> È Nietzsche (2002) a parlare dell' "eterna lotta tra la concezione del mondo teoretica e quella tragica", descrivendo il processo per cui la tragedia antica è stata cancellata dalla dialettica del sapere scientifico.

l'Apocalissi – dove la fine è consonante con il medio, e il medio con il principio e la fine.<sup>4</sup> In *Corazón tan blanco*, Javier Marías risponde a queste aspettative paradigmatiche soltanto in parte. È vero che l'autore svela le ragioni e circostanze delle morti di Teresa e della prima moglie di Ranz, mantenute celate durante il racconto ma, nella sua conclusione, piega su se stessa la narrativa, smarrendo il senso che fin'ora avevamo creduto di seguire. Ripetendo le parole usate in un momento precedente – quando Miriam canterella una vecchia canzone familiare al protagonista – la narrazione fa un rimbalzo all'indietro, negando il movimento in avanti della storia, idealizzazione propria di una razionalità progressista, per dotarla di una temporalità ciclica, caratteristica del mito. In esso, il passato ritorna sempre uguale nel presente, come il canto femminile mormorato da Luisa, ripetizione di quello di tutte le donne che di generazione in generazione hanno sussurrato le stesse parole, tramandando la memoria di un universo potente e primordiale di cui il narratore – “[...]como un niño perezoso o enfermo que mira el mundo desde su almohada o sin cruzar el umbral [...]” (MARÍAS, 2006b, p. 391) – non osa varcare la soglia.

### Riferimenti bibliografici

- BARTHES, Roland. *La camera chiara*. Torino: Einaudi, s/d.
- BAUDRILLARD, Jean. *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Boringhieri, 1969.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Studi Bompiani, 2004.
- GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e teche*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- JAUSS, Hans-Robert. *Estetica della ricezione*. Napoli, Guida Editori, 1988.
- KERMODE, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona: Gegan, 1983.
- MCLUHAN, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Net, 2002.

---

<sup>4</sup> Anche Umberto Galimberti (2005) parla di senso della storia in quanto trascrizione di una percezione religiosa del tempo, basata nella triade colpa-redenzione-salvezza, lasciata dalla religione in eredità alla concezione scientifica e illuministica della storia, entrambe basate sull'idea di un tempo rettilineo, sostituito del tempo ciclico che è caratteristico del mito.

- MARÍAS, Javier. *Negra espalda del tempo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006a.
- MARÍAS, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006b.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Al di là del bene e del male*. Roma: Newton, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi, 2002.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PITTARELLO, Elide. No he querido saber pero he sabido: Javier Marías y Corazón tan blanco. In: MARÍAS, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Clásicos y Modernos, 2006. P. 5-94.

