

Dialogare nella postmodernità: la parola come negazione della comunicazione negli universi narrativi di Juan José Millás e José María Merino

*Maria Alessandra Giovannini
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

Questo mio breve contributo è il risultato di una riflessione sull'effettivo valore comunicativo del discorso dialogico utilizzato nei romanzi di alcuni fra i più rappresentativi scrittori spagnoli contemporanei, quali Juan José Millás, José María Merino, autori che dal punto di vista biografico si possono ritenere appartenenti alla stessa generazione, che inizia a pubblicare alla fine della dittatura franchista in Spagna, e che i teorici della letteratura ascrivono all'ambito della postmodernità.

Questi autori concedono grande rilievo all'interrelazione dialogica dei personaggi, anche per quel che riguarda la sua utilizzazione all'interno della struttura narrativa dei romanzi; in alcuni casi - come nel romanzo di Millás di cui si parlerà di seguito - l'imponente presenza del dialogo è, in maniera paradossale, inversamente proporzionale alla sua efficacia come veicolo di comunicazione. Con modalità originali, dunque assai differenti, essi sembrano voler sottolineare la perdita da parte del discorso dialogico del proprio ruolo primigenio e ne negano il valore preminentemente comunicativo.

Questa costante rilevata nella scrittura dei nostri autori è correlato a un altro tema fondamentale della postmodernità: la profonda incapacità dell'io di entrare in rapporto con la propria interiorità prima che con la realtà circostante, per cui negarsi all'altro, eludere il confronto con l'altro, significa continuare a mentirsi, a sovrapporre al proprio *yo* una maschera. Entra in crisi lo stesso valore unitario e consapevole di se stessi, per cui nella sua disgregazione e frammentazione, l'io ha perso la propria peculiarità e diviene intercambiabile: neppure *el nombre de pila* riesce ormai a delimitare e definire gli ambiti dell'individualità, a preservare gli uomini e le donne protagonisti di questi romanzi dalla loro sostanziale vacuità.

A volte, l'unica possibilità per queste identità sgretolate di ritrovare un senso è la scrittura, ma anche qui l'azione salvifica della parola scritta si nega: non a caso in molti dei romanzi degli scrittori citati, i personaggi sono a loro volta scrittori, ma impossibilitati ad assolvere al loro ufficio. Sono scrittori che non scrivono.

Questo evidente ossimoro è indicativo della loro impossibilità di dialogare con sé e con la realtà circostante, fino alla definitiva sconfitta della parola che ritorna ad essere una serie di linee inintelligibili, processo di azzeramento del senso che coincide con la sparizione fisica del professor Souto, protagonista di alcuni romanzi e racconti di José María Merino.

Il romanzo da cui inizia la mia riflessione è *Visión del ahogado* di Juan José Millás (1977), la sua seconda prova letteraria, pubblicato all'indomani della fine della dittatura franchista, nel 1977. Segue il racconto di José María Merino, *La imposibilidad de la memoria* (1990: 57-74), pubblicato quasi un decennio più tardi nella raccolta *El viajero perdido* del 1990.

Riguardo al nuovo orientamento della scrittura dopo il periodo sperimentalista degli anni '70, degli autori che iniziano a pubblicare alla fine dell'era franchista e nel caso specifico, *Visión del ahogado* di Millás, Santos Alonso (1985: 10) scrive:

la respuesta al "experimentalismo" ha supuesto una renovada visión de la realidad, de manera que las novelas más significativas de la transición abordan ideológicamente el testimonio de su momento histórico, entendiendo esta afirmación, no como mero costumbrismo, sino como compromiso personal con la problemática del hombre en el tiempo y el lugar que le han tocado en

suerte vivir, marcada fundamentalmente por la desorientación y la indefensión ante una realidad adversa [I corsivi sono nostri].

Basterebbero poche righe per introdurre l'argomento del romanzo da un punto di vista prettamente 'fattuale', usando le parole di Gonzalo Sobejano (1987: 195-215):

Un malhechor obsesivo, buscado por la policía, yerra febril a través de las calles de la capital hasta refugiarse en el cuarto de calderas de un inmueble en cuyo tercer piso su mujer pasa la mañana haciendo el amor con un sádico amigo de ambos ante la mirada de su hija, criatura de muy pocos años (Sobejano, 1987: 13).

Un evento 'straordinario' che coinvolge un ristretto numero di persone e che innesca una serie di effetti a catena che scandiscono le ore di un giorno qualunque di aprile nella Madrid della *transición*: un giorno 'di ordinaria follia'.

Il giovane trentenne Luis Álvarez *el Vitaminas* (soprannome col quale l'amico Jorge lo aveva battezzato in gioventù a causa del suo aspetto malaticcio) vive da alcuni mesi rapinando farmacie. Questa scelta di vita rappresenta per lui un atto di ribellione, di voluta mancata omologazione e di ribadita libertà interiore, così come un anno prima aveva deciso di abbandonare la moglie Julia e la figlia di pochi anni per coerenza nei confronti di se stesso. Da alcuni mesi il suo amico Jorge convive con Julia e sua figlia nella casa che questa un tempo condivideva con il marito.

Julia intanto cerca di far fronte a un'altra giornata di lavoro preparandosi nel bagno della sua casa: oggi però si ferma ad osservare, affascinata e nel contempo angosciata, la propria immagine riflessa nello specchio perché una strana macchia scura su di esso le suggerisce l'esistenza di un occhio che la guarda per scrutarne le nudità, fisiche e interiori. Il ritorno improvviso di Jorge interrompe questo suo ipnotico riconoscersi e proporsi all'occhio indiscreto che guarda dal punto nero in cui il mercurio dello specchio è saltato via.

Il breve resoconto di Jorge a Julia dell'incontro fortuito con suo marito, la notizia che questi è stato avvistato dalla polizia in prossimità della sua casa e la scoperta dell'attività criminosa del *Vitaminas*, sono tutti eventi che innescano nel fragile rapporto di coppia l'esigenza di una verifica e l'inevitabile rottura. Tutto ciò si consumerà lungo il corso di questa giornata passata in casa dove Jorge e Julia proveranno inutilmente a salvare 'i resti di un naufragio' individuale facendo del sesso vissuto in maniera violenta e rancorosa, unica forma di comunicazione rimasta a due persone che non hanno più nulla da dirsi né da darsi.

Mentre si va consumando questa piccola tragedia esistenziale, ciascuno nella sua interiorità fa i conti con il proprio passato, ripercorrendo le tappe salienti della propria vita che costituiscono le premesse della loro identità nel presente. Alla fine di questa duplice *visión del ahogado*, Jorge lascerà Julia al suo destino, finalmente libero di essere quello che in realtà è, libero da responsabilità che non sente come sue, da un rapporto con una donna che in fin dei conti non ama, sentendosi finalmente consapevole del proprio atteggiamento passivo rispetto alla vita.

Il secondo livello di lettura del romanzo riguarda il piano 'metaforico' che rimanda alla storia di una generazione allo sbando negli anni immediatamente successivi alla fine della dittatura franchista [identità anagrafica dei personaggi; il passato adolescenziale comune negli anni della *posguerra*; tematiche generazionali; sfondo storico e geografico in cui viene inserita la vicenda narrata]. In un'intervista a Fabián Gutiérrez¹, Millás stesso ne ha offerto la chiave affermando:

¿qué quise contar con esta novela? Pues quise contar la degradación política centrada en una pareja; en aquella época había muchas parejas que se degradaban porque lo que les había unido era la lucha política; en el momento en que ese mundo desaparece, se miran frente a frente y no tienen nada que decirse. Esa pareja que se va degradando es una metáfora [il corsivo è nostro] de una degradación mucho más general (Gutiérrez, 1992: 127).

¹ Intervista di Fabián Gutiérrez a Juan José Millás del 23 settembre 1991 a Madrid, di cui alcune parti sono riportate nel volume Fabián Gutiérrez, 1992.

Infine abbiamo il piano ‘simbolico’ che ci riconduce all’utilizzazione di uno schema *realista*² per ritornare sul problema cruciale di tutta l’opera del nostro scrittore: la ricerca ed il valore dell’identità del singolo, il riconoscimento dell’io nel confronto con l’alterità.

Ciò presuppone una stretta interdipendenza fra la ricerca personale e la realtà circostante nelle sue molteplici manifestazioni: come contesto generazionale [confronto fra l’io e l’altro= amici, amanti, colleghi, ecc.], contesto storico [confronto fra l’io e l’altro= realtà storica e sociale in cui si vive], contesto politico [confronto fra l’io e l’altro= realtà politica in via di modificazione], contesto geografico [confronto fra l’io e l’altro= la realtà spagnola presente che nasce da un preciso passato e che sta ponendo le basi per il proprio futuro]. Dallo scontro dialettico fra singolo e molteplicità del reale si innesca un meccanismo a *feed-back* che riporta l’io a riformulare dentro di sé la verifica della propria identità, in quanto è un’entità dinamica soggetta a mutamento, proprio in base allo stretto rapporto che inevitabilmente mantiene con la realtà di cui egli stesso fa parte.

L’incomunicabilità dei personaggi di Jorge e Julia dipende dal differente modo con cui essi affrontano questo processo di auto-riconoscimento.

Jorge è un individuo che ha deciso di rimanere testimone freddo e distaccato della realtà che lo circonda, consapevole del fatto che la sua scelta esistenziale è all’insegna del compromesso con quella realtà; egli cerca di limitare i danni del quotidiano ‘anestetizzandosi’ in una sorta di *aurea mediocritas* che rifugge dall’imprevisto. La sua scelta di vita è talmente profonda e radicata che neppure l’inevitabile confronto col proprio passato, e quindi con gli ideali della giovinezza -il cui primo esempio è dato dal ricordo di una manifestazione politica-, riesce a spiazzare quell’atteggiamento cinico e antipatico che è divenuto modello di comportamento.

Le caratteristiche di osservatore passivo degli eventi che definiscono il personaggio Jorge sono reiterate nella narrazione in più punti e soprattutto in rapporto con il personaggio di Julia.

Julia invece è un’individualità che si sta cercando e che reagisce all’evento straordinario fornitogli dal marito in modo diametralmente opposto: il delinquere di Luis è l’*input* di cui ella aveva bisogno per rivisitare il proprio passato, riconoscersi in esso e ritrovarsi come unità psico-fisica in quella giovane donna che invoca disperatamente un occhio estraneo oltre la macchia-serratura dello specchio, in cui pian piano focalizza ogni parte del suo corpo ‘ritrovato’.

Jorge si prefigge di essere testimone di quanto osserva, si dedica quindi a cogliere la realtà utilizzando da *soggetto attivo* il senso della vista: su di un piano simbolico egli cerca di arrivare a quella *percezione integrale* del reale di cui l’occhio gli fornisce il veicolo privilegiato.

Julia cerca di appropriarsi della propria immagine riflessa nello *specchio*, che però è a sua volta tramite di una visione speculare da parte di un occhio nascosto che, osservandola, le restituisce il ruolo di *oggetto passivo* dell’atto della visione: attraverso l’azione uguale e contraria del *guardare/essere guardata* ella giunge alla *visione sintetica* del proprio ‘io’ che le restituisce la *percezione interiore* di sé indissolubilmente unita alla *percezione di sé* come alterità rispetto al soggetto nascosto che la osserva. Pur utilizzando entrambi gli occhi per osservarsi, Julia presenta un’insufficienza ‘cronica’ del proprio senso della vista, come se possedesse «l’occhio unico del Ciclope [che] indica, [...] una condizione subumana» (Sobejano, 1987: 149); perciò si avvale dell’*altro* occhio che la osserva, l’occhio che seppur attivo si rivolge alla sua «*passività* e al *passato*»:

Antes de decidirse a utilizar el cepillo de dientes, desató el nudo de la bata y dejó que las dos partes de la prenda encontrarán asiento. Notó la caricia del tejido en las caderas y esperó con cierta ansiedad la aparición de sus pechos. A la altura de la frente el espejo presentaba una mancha, producida por el craquelado del azogue, que recordaba sin dificultad el agujero de una cerradura antigua. Julia pensó que aquella mancha acabaría por irritarla con el tiempo, pero admitió también que de momento le excitaba la posibilidad de imaginar un ojo al otro lado del espejo (Millás 1977: 21) [I corsivi sono nostri].

² Utilizziamo il termine nell’accezione in cui lo usa Sobejano quando parla di *Visión del ahogado* come di un romanzo in cui si riscontrano dei riferimenti a una realtà storica facilmente riconoscibile da parte del lettore. Cfr. Sobejano, 1987: 144.

Jorge non ricerca se stesso, ha deciso di continuare a vivere nell'ignoranza di sé, per cui si concentra ad osservare la realtà: avendo volontariamente scelto il mondo dell'apparenza, egli diviene il suo testimone oculare; egli *osserva* per evitare di *essere osservato*.

Julia, invece, si concede allo sguardo estraneo nella sua molteplice manifestazione: l'occhio del narratore, l'occhio dietro lo specchio, l'occhio di Jorge, l'occhio del lettore. Nello stesso tempo ella *si osserva*, catalizzando su di sé la doppia valenza (attiva e passiva) dell'atto della visione e ne diviene l'unica beneficiaria. Per questo motivo la descrizione che il narratore fa di Julia, indugiano fin nei minimi dettagli anatomici, stranamente non lascia trasparire *all'esterno* neppure la più piccola *seña de identidad*, perché in realtà la minuzia con cui ci viene descritta ha valore identificativo solo per *l'oggetto osservato*: Julia è un corpo che si riconosce solo in se stesso e le sue peculiarità sono appannaggio unico di questa donna che accetta la propria sfida esistenziale.

En tales estados, la adecuación de Julia con el mundo resultaba natural y perfecta, ya que el olvido de la existencia de un horario no nacía de la erosión de una *memoria perzosa*, sino de la *ausencia de cualquier tipo de memoria*. [...] Contuvo el impulso instintivo de las manos y de los ojos, que como de costumbre habían iniciado un movimiento de atención a los pechos, y se alcanzó la bata para evitar que *la visión anticipada de alguna de estas partes de su cuerpo* prejuzgara de algún modo *la revisión definitiva ante el espejo*. [...]

Ahora estaba ya frente al espejo y se había desatado el nudo de la bata. Pero las puntas de sus pechos actuaban como dos finísimos ganchos que evitaban el resbalón total del tejido, el cual, por otra parte, carecía del apresto necesario para moverse por propia iniciativa. No obstante, se había producido en dirección a los costados un desplazamiento de las dos partes de la tela, que de momento descubría -partiendo del suave abultamiento del vientre- una franja rectangular de su cuerpo que se estrechaba, como algunas zonas del curso de los ríos, a la altura de los pechos por razones de una geografía accidentada, aunque simétrica. [...] Creyó *observar* un brillo inquieto *tras la aparente cerradura*. Restos de azogue, dijo en voz alta para *defenderse de un miedo antiguo* que conservaba aún como *reliquia de la adolescencia*. Luego, con la esperanza de que a la menor ayuda se produjera un nuevo desplazamiento, dio dos pasos atrás ampliando en unos centímetros *su campo de visión, limitado siempre por el marco del espejo*. Tras la madera aparecían ya algunas señales del triángulo del vello; entonces intentó retroceder aún lo necesario para verlo nacer [...]. Adivinó otra vez el brillo *de la pupila* -del azogue- *tras la cerradura*, y en un extraño movimiento destinado a recuperar el equilibrio perdido se deslizó la parte izquierda de la bata y apareció *el pezón enorme y casi moldeable en el espejo*. *Lo miró intensamente, como quisiera guardar memoria de una firmeza pasajera*, pero aun en esto la realidad se mostraba multicolor y tornadiza, porque un *terzer reflejo*, apenas entrevisto *tras la mancha en forma de cerradura*, produjo en el *interior de Julia* una subterránea actividad que fue a manifestarse exteriormente en un ligero endurecimiento del pezón.

Se dejó trabajar por aquella actividad, cuya mayor virtud consistía también en convertir *a la memoria en algo prescindible*, pues mientras *observaba* cómo una *extraña cohesión* apretaba el extremo de sus pechos y cómo al tiempo que la forma cambiaba de algún modo el color, ella *no se sentía vinculada al recuerdo* ni a la evocación, sino más bien *a su propia imagen* [...] (Millás 1977: 22-23) [I corsivi sono nostri].

Il processo di *ri-identificazione* in Luis è già concluso, anzi questo punto rappresenta la premessa che giustifica tutta la serie di scelte 'insensate' che questo personaggio ha operato ancor prima che la narrazione avesse inizio, in quanto la riacquisita *coerenza* con se stesso lo ha portato a tentare di *rimediare* ai precedenti errori dovuti a un *immorale* venire a patti con l'*apparenza*.

Se nell'esempio precedente i rapporti di coppia, quei legami *degradados*, per dirlo con le parole di Millás (Luis-Julia e Jorge-Julia), per motivazioni differenti, finiscono col naufragare, nel racconto di Merino *La imposibilidad de la memoria*, il legame *gastado* fra i due protagonisti -Javier e sua moglie- recupera il proprio senso nel momento in cui la rievocazione del passato da impossibile diviene possibile e forse eticamente necessaria. L'impossibilità di ricordare il proprio passato precedentemente era stata la modalità con cui l'io aveva cercato di difendersi dalla consapevolezza della propria sostanziale inesistenza:

Javier había cambiado mucho, pero acaso fuese cierto que la pérdida de identidad era una de las señales de este tiempo, y que ya no quedaba en el mundo nada humano que pudiese conservar su sustancia. Él mismo lo había afirmado con frases rotundas, en una de aquellas ocasiones en que mantuvieron una conversación alzada sobre lo estrictamente doméstico (Merino, 1990: 114).

Ma all'improvviso qualcosa aveva innescato in Javier il processo irreversibile di recupero della propria identità tramite il ricordo del proprio vissuto. E se nel romanzo millasiano questo processo di autoriconoscimento aveva portato Luis a delle scelte "anarchiche" rispetto alla realtà circostante, per Javier significa scomparire fisicamente, divenire un'entità spirituale, un odore, un suono che a poco a poco diventano elementi di una ritrovata comunicazione con *su pareja*. Se il dialogo fra *compañeros de viaje*, la condivisione di ideali e di scelte di vita si era convertito nell'età della *transición* in simulacro di comunicazione:

Sus largas relaciones con Javier se habían convertido hacía ya muchos años en vida compartida, donde el amor físico ocupaba un espacio necesario, pero bien delimitado, como otra costumbre higiénica, y donde cualquier posibilidad de hijos había quedado desechada por un firme y antiguo pacto entre los dos. [...] Volvió entonces a pensar que Javier, con los años, había cambiado bastante. Se había hecho más introvertido, muy propenso a silencios ensimismados. Dormía cada vez peor, y siempre ayudándose de pastillas. Con el paso del tiempo había dejado de oír música –no sólo en concierto, sino en discos–, apenas compartía con ella comentarios que tuviesen como referencia otras anécdotas que las de la inmediata domesticidad, y sólo algunos libros –ante la insistencia de ella en hacérselos leer– alzaban todavía entre ellos puentes esporádicos para alguna charla que pudiese trascender las vacuidades cotidianas (Merino, 1990: 113).

Il recupero del passato significa ritornare a comunicare con *herramientas* nuove, dove le tracce del processo di riappropriazione del passato lasciate da Javier nella casa vuota, sono le briciole di un discorso ancestrale capace di far ricongiungere il *yo* con se stesso e con la *otredad*, riconciliando il presente col passato, sapendo che già l'atto del ricordare è di per sé una scelta di vita *altra*, lontana dai compromessi compiuti fino ad allora:

Recordó la fe de Javier y su propio enardecimiento, cuando estaba encendido dentro de ellos, como un afán obsesivo, como una vivísima y reconfortante pasión, el odio contra aquel mundo en que vivían; cuando estaban seguros de que todo iba a transformarse y de que eran ellos, precisamente ellos, una parte de lo que iba a ser capaz de transformarlo todo (Merino, 1990: 121).

Ulteriore atto di condivisione delle scelte etico-esistenziali della propria *pareja* significa per la protagonista scomparire anch'essa dalla realtà fenomenica per divenire odore, suono, linguaggio dell'io ritrovato:

Pasó muchos más días allí sentada, con la espalda apoyada en el mueble y los brazos rodeando sus rodillas. Algún yogur, magdalenas, tomates, eran su alimento. Intentó comunicar con el invisible. Su único éxito consistió en aplacar los arañazos y las tiritonas, que ya no se producían en su presencia. [...] El primer día de septiembre se levantó muy temprano, inquieta por un sueño que no era capaz de recordar. Fue deprisa al cuarto de baño y buscó su rostro en el espejo. Reflejados en aquella superficie, aparatos sanitarios, cortinas, fracos, toallas, mostraban una presencia sólida, cuyo bulto acentuaba la doble iluminación de las lámparas eléctricas y del resplandor primero del día. Buscó su propio rostro, pero no lo halló sino la soledad del cuarto vacío, en una perspectiva imposible para cualquier mirada humana. Pues todo rastro visible de sí misma había desaparecido (Merino, 1990: 124-125).

Bibliografía

- Alonso, Santos, 1985, "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre", in *Ínsula* n. 464-465 (julio-agosto).
- Gutiérrez, Fabián, 1992, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Ediciones Júcar.
- Merino, José María, 1990, "La imposibilidad de la memoria", in *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José, 1977, *Visión del ahogado*, Madrid, Alfaguara.
- Sobejano, Gonzalo, 1987, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza", in R. Landeira, L. T. González del Valle, eds., *Nuevo y Novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década del los 60*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 195-215.