

REVELACIONES Y DESCONOCIMIENTO DEL "YO"
EN *EL MUNDO* DE JUAN JOSÉ MILLÁSLUIGI CONTADINI
Università di Bologna

UNA ESCRITURA POLIFACÉTICA

La escritura de Juan José Millás se puede describir de diferentes maneras: como escritura ambivalente, escritura fronteriza, escritura a veces fantástica, pero también como escritura de la revelación y escritura del desconocimiento. Revelación porque involucra el estado emotivo y perceptivo de los personajes, el cuerpo que se descubre en incesante metamorfosis, y porque pone de relieve el gesto que, en su unicidad, constituye un evento. Escritura del desconocimiento por el encuentro frustrado entre el cuerpo y la identidad, entre el referente y la apariencia, entre la emoción y el *logos*. En la novela *El mundo* estos aspectos, presentes en toda la obra del escritor, se exaltan especialmente. Publicada en 2007 y ganadora del premio Planeta, *El mundo* se presenta como una novela de carácter autobiográfico en la que se narran en primera persona algunos fragmentos de la vida de Juanjo, el protagonista, que corresponde abiertamente al nombre de Juan José Millás. Los episodios, a veces tratados con la dosis habitual de humorismo e ironía, no son narrados en orden cronológico y son muy escasas las referencias temporales.

Desde el comienzo está presente el aspecto metanarrativo y el lector puede seguir contemporáneamente los sucesos del narrador en el acto de la escritura y los del personaje, con el mismo nombre, que se concentran principalmente en la época de la infancia y de la primera adolescencia. Se presentan

también algunos acontecimientos de la madurez, mientras que se omiten casi por completo los años de juventud.

La literatura de Millás suele estar orientada a reflexionar sobre sí misma y a ofrecer indicaciones sobre su función, principalmente terapéutica. Fundamental, en efecto, resulta el enunciado que aparece en las primeras páginas en las que el narrador compara la escritura con el bisturí eléctrico que cauteriza la herida en el momento mismo de producirla: "Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas" (Millás 2009: 8).

A diferencia de otras novelas en que el aspecto autobiográfico, aunque presente, era difuminado y no declarado, en *El mundo*, al contrario, la coincidencia entre autor, narrador y personaje se vuelve esencial.¹ Pero, a raíz de las peculiaridades de su escritura, la autobiografía de Millás no puede ser sino muy especial: justamente una autoficción porque niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real (Casas 2010: 193). La novela del autor se configura por lo tanto como un camino para la indagación personal que no deriva en el autoconocimiento (Casas 2012: 32) y que reafirma la imposibilidad de la unidad del "yo"². El estado alucinado y onírico del protagonista, en efecto, favorece de manera determinante una escritura en la cual la referencialidad se pone constantemente en tela de juicio. Su potencialidad perceptiva contamina todos los acontecimientos y la perspectiva del recuerdo de épocas pasadas, absorbiendo lo acontecido y lo no acontecido, no siendo posible distinguir entre enunciado de realidad y enunciado de ficción³.

En esta novela Millás profundiza en el origen de sus experiencias perceptivas, desplegando un verdadero tratado fenomenológico sobre la percepción y sobre la experiencia en cuanto revelación (Merleau-Ponty 1975). Todos sus libros

¹ Con respecto a la coincidencia o, más bien, a la con-fusión entre autor, narrador y personaje, he aquí un fragmento emblemático de la última novela del escritor, *La mujer loca*, en la que el personaje Juan José Millás, narrado principalmente en tercera persona, dice a su psicoanalista: "-Creo que he perdido la distancia entre el narrador y el personaje, tal vez entre el narrador y el escritor. Se han mezclado también. [...] Cuando apareció el Millás de allá, pensé que él podría encarnar la voz narrativa, mientras que el de acá representaría al personaje. Y aún habría un tercer Millás: el firmante de la novela. Al haberse diluido el Millás de allá en el de acá, todas las voces están ahora enredadas. Nunca sé quién habla, ni quien actúa, ni quién firma" (2014: 137). Ello confirma la extrema conciencia del autor frente a temáticas que abarcan cuestiones de identidad a la vez ontológicas y narratológicas y su gran capacidad de elaborar de forma lúdica temas muy serios (sobre la seriedad de lo lúdico de la autoficción véanse: Toro, Schlickers y Luengo 2010: 16).

² Ya Paul de Man, matizando el conocido pacto autobiográfico de Lejeune, afirmaba que en las autobiografías "El nombre en la página del título no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma que da al contrato autoridad legal, aunque no le da en absoluto autoridad epistemológica" (1991: 114).

³ La autoficción solicita ser creída y solicita no ser creída *al mismo tiempo* y el texto, por lo tanto, se convierte en indecible en su totalidad (Darrieussecq 2012: 79-81), siendo una de sus características la perdurabilidad de la ambigüedad (Louis 2012: 74). Además *El mundo* parece avalar lo que afirma Alberca con respecto a la autoficción: "una estrategia para auto-representarse de manera ambigua" (2007: 130).

precedentes parecen una preparación a la redacción de *El mundo*, su novela global. En efecto, en las últimas líneas casi parece que el autor quiera despedirse de sus lectores con la conciencia de haber llegado a la cumbre de su carrera literaria: "Recuerdo que al llegar a casa estaba un poco triste, como cuando terminas un libro que quizá sea el último" (2009: 233).

REVELACIONES

El fenómeno de la revelación consiste en un recorrido de descubrimientos que se remontan principalmente a la infancia y a la adolescencia del protagonista. Se trata de descubrimientos de diversos tipos, que suscitan emociones fuertes e inesperadas y que afectan a eventos de la vida cotidiana como, por ejemplo, el lenguaje y el uso de las palabras, pero, sobre todo, el raro funcionamiento de la realidad y de sus umbrales inestables. La característica de la revelación es la de desplazar al protagonista hacia una dimensión *otra*, poniendo en crisis la realidad conocida (la fundamental obsesión de Millás) porque estriba en un cambio perceptivo y emotivo que permite al protagonista experimentar el otro lado de la realidad, la otra parte de la vida, cambiando su propia mirada sobre el mundo⁴.

Semejante modalidad perceptiva alterada funciona también gracias a expedientes como el éter, la letargia, el sueño, la imaginación, la lectura o puntos de vista sorprendentes que proyectan al protagonista en una constante dimensión fronteriza, entre la vigilia y el sueño, entre la alucinación y la realidad compartida: "Muchas veces, el tránsito del sueño a la vigilia era tan insensible como el paso del estado sólido al estado líquido en el hielo. ¿Tenía el agua memoria del hielo? ¿Guardaba yo memoria de los sueños? Quizá no, porque al despertar continuaba en ellos" (Millás 2009: 52). El objetivo de Millás, por lo tanto, no es establecer verdades o contar acontecimientos realmente ocurridos. Lo que el autor persigue, como ocurre a menudo en obras autoficcionales (Casas 2012: 31), es representar fragmentos de una verdad íntima y subjetiva.

Uno de los elementos más sorprendentes y decisivos para el protagonista es la revelación de su propia calle, la calle Canillas donde Juanjo vive con sus padres y sus muchos hermanos y que cree conocer perfectamente: "La calle de Canillas, por otro lado, era el límite de la realidad" (2009: 24). La revelación es la mirada extrañada que procede de un punto de vista insólito. El ventanuco del sótano de su amigo enfermo del corazón y apodado irónicamente el Vitaminas:

Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me encontraba en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta. (Millás 2009: 48)

⁴ "Cuando repensamos lo que hemos vivido, creamos otro yo. [...] nos desdoblamos, nos multiplicamos y nos situamos en dos lugares al mismo tiempo" (Demetrio 1999: 14).

En efecto, el tema que la novela tiene como fondo es el intento de huida del joven Juanjo de la calle, de su barrio que, a pesar del nombre (Prosperidad), representa la pobreza, el abandono, la escasez y las constricciones de aquellos años difíciles: "Aunque he dedicado gran parte de mi vida a escapar de aquellas calles, no estoy seguro de haberlo conseguido" (Millás 2009: 24). Ese intento de fuga vuelve a proponerse en el personaje narrador adulto que solo a través de la escritura comprende que se trata de una fuga imposible pues a menudo descubre la calle de su infancia en los lugares más dispares (New York, Quito, México, etc.). La calle de su infancia no es sino la metáfora del mundo.

Todas las revelaciones que vive el joven Juanjo, tienen una correspondencia en la edad adulta porque el protagonista narrador, ya escritor consagrado, puede recordarlas no en cuanto dato objetivo perteneciente al pasado, sino como una emoción que nunca le ha abandonado y que él guarda entre los acontecimientos más significativos de su vida (Millás 2009: 8, 51, 60, 73, 75, 91, etc.). El escritor narrador puede de tal manera reivindicar la extrema sensibilidad y la capacidad visionaria del joven Juanjo como fuente extraordinaria de creación literaria. Él, que de adulto no sabe ofrecer explicaciones plausibles y precisas en torno a muchos sucesos vividos de pequeño, reconoce el carácter alucinatorio u onírico de sus experiencias y, por lo tanto, la imposibilidad de establecer una frontera clara entre realidad y ficción: "Si me preguntaran si soñé o realicé esa escena, no sabría qué decir. La realicé desde luego y decenas de veces, pero cómo no tener en cuenta su calidad onírica..." (2009: 52). Lo que acontece, por consiguiente, asume el mismo valor discursivo y semántico de lo que no acontece o que acontece sólo perceptivamente en una dimensión diferente de la real⁵.

Es cierto, sin embargo, que los protagonistas *millasianos*, por lo general, saben distinguir los dos aspectos, el alucinatorio y el concreto. Ellos son conscientes de las diferentes dimensiones en que están colocados en cada momento, aunque la experiencia alucinatoria se revele a menudo mucho más importante que la efectivamente registrable. En el caso de *El mundo* estamos frente a una novedad: narrando episodios del pasado, acaecidos muchos años antes, el personaje narrador adulto ya no consigue distinguir lo que ha ocurrido de lo que no ha ocurrido. Lo que recuerda es la emoción probada, a menudo improvisada y casual: "Ahora, desde la perspectiva confusa de la madurez, no sería capaz de establecer dónde se encontraba la frontera entre el sueño y la vigilia, ni siquiera qué me ocurrió a un lado y qué al otro de esa frontera" (2009: 51). En efecto, la infidelidad de la memoria es otro tema que acostumbra a aparecer en las digresiones metadiscursivas de la autoficción: la memoria crea un tiempo falso e idealizado, también inestable y voluble, acorde con la identidad cambiante del individuo (Casas 2010: 206). La experiencia alucinatoria, además, invade todos los ámbitos de la vida del pequeño Juanjo, involucra su percepción y modifica no sólo los pensamientos y las sensaciones, sino también las prerrogativas y la con-

⁵ "Pensé entonces que cada uno de nosotros lleva dentro un «lo que no», es decir, algo que no le ha sucedido y que sin embargo tiene más peso en su vida que «lo que sí», que lo que ha ocurrido" (Millás 2002: 65-66).

sistencia de los gestos cotidianos: "El sueño tenía mayor capacidad de contagio que la vigilia; lo contaminó todo, y para siempre" (2009: 51).

LA FICCIÓN DOBLE

En la parte central de la novela asistimos a uno de los episodios más emblemáticos. El protagonista narrador cuenta lo sucedido en una fiesta muy concurrida en casa de un editor en la que padece un ataque de claustrofobia mezclado con pánico y consigue fugarse, tras varias peripecias, pasando por la terraza del apartamento adyacente. Una vez en la calle el protagonista tiene una revelación: "ve" tras tantos años la Calle, la calle de su infancia, con la misma agudeza perceptiva con la que la había mirado muchos años antes desde el ventanuco del sótano del Vitaminas: "la realidad había adquirido la excelencia que otorgan unas décimas de fiebre a cualquier escenario [...]. Todo estaba por estrenar, por ver, todo estaba por inaugurar" (2009: 89). A esas alturas decide coger un taxi e ir al antiguo barrio de su juventud. Mas es el diálogo con el taxista que constituye el presagio de otras revelaciones sorprendentes: "comprendí en ese instante que mi calle era una imitación, un trasunto, una copia, quizá una metáfora del mundo" (2009: 92). Semejantes revelaciones concentradas en pocos instantes adquieren el sentido de un verdadero evento extraordinario: "Ocurrió dentro del taxi, entre aquel hombre maloliente y yo, algo inefable de verdad: un milagro, una revelación" (2009: 93). El protagonista intuye que todo gira en torno a la percepción de la realidad, a la manera con la que ésta es mirada y al lugar en el que uno se coloca para observarla: "El problema era que no nos colocábamos en el lugar adecuado para observar la realidad" (2009: 94). Incluso la muerte, según esta nueva perspectiva, no es sino un "desplazamiento dentro de la vida" (2009: 93). Excitado por dichas revelaciones decide volver a casa del editor desandando lo andado por el mismo camino, es decir, a través del apartamento adyacente⁶. Una vez regresado el protagonista se da cuenta de que está viviendo nuevamente lo que ya había vivido antes de salir de aquella casa, como si estuviera atrapado en una dimensión en la que se repite lo que ya ha ocurrido: "Sabía a cada instante lo que haría al siguiente y me entregaba sumisamente a la repetición con la esperanza de que en algún momento apareciera un recodo, un callejón, una grieta que me permitiera escapar de aquella situación duplicada" (2009: 101). En un momento determinado el protagonista se desmaya y sólo después de haberse recuperado comprende que todo lo que acaba de vivir podría haber sido un sueño: "Pasó un tiempo indeterminado durante el que debí de soñar que lograba llegar a la terraza para alcanzar desde ella la casa vecina y salir a la calle, al mundo, por la puerta falsa. [...] en el caso de que hubiera sido un sueño, pues lo recordaba todo, absolutamente todo, como real, incluso como hiperreal" (2009: 103-104). Una de las partes más significativas de la obra, pues, corresponde a un sueño, o mejor aún, al relato de un sueño que copia lo que ya

⁶ Véanse el recorrido de ida y vuelta a través de la puerta secreta en el cuento: "La puerta secreta" (Millás 1994: 117-121).

ha ocurrido⁷. Aquí Millás funda una paradoja, que es también un procedimiento característico de su escritura, relatando un episodio perfectamente verosímil y de inmediato poniéndolo en duda de forma explícita (proyectándolo en una dimensión onírica) lo que, como advierte Alberca, corresponde a una de las características fundamentales de la autoficción (2007: 131).

Semejante episodio, que ocupa un considerable número de páginas, está orientado a representar la cima de un proceso de descubrimientos empezado en la infancia y en la adolescencia y que solo en la madurez adquiere un sentido universal. En la madurez la experiencia más reveladora es la escritura (además del psicoanálisis⁸, como afirma el mismo narrador), experiencia fronteriza, siempre en vilo entre lo real y lo latente: “La frontera, la tierra de nadie, la no pertenencia, el territorio de la escritura” (Millás 2009: 53). Por eso el largo acontecimiento de la fiesta en casa del editor es representado a través de un relato duplicado, es decir, relatado dos veces, la primera vez como si fuera (quizá) realidad y la segunda como si fuera (quizá) sueño. Relato de un relato, pues, ficción de una ficción, metáfora de la escritura que a través de puertas secretas, canales escondidos y recorridos inesperados, se coloca siempre en una zona límite.

Por otro lado, la idea del doble, característica general de Millás, está presente también cada vez que el escritor narrador de *El mundo* se menciona a sí mismo y a sus obras. Juanjo, de hecho, vive una especie de duplicado literario, aunque con muchas variantes, de lo que numerosos personajes de Millás ya han vivido en el interior de sus escritos. Todo acontecimiento abarca aspectos insondables, partes ocultas indescifrables y sin embargo presentes. Toda realidad lleva consigo su doble que desplaza dimensiones y fronteras. Toda acción, todo gesto, por su carácter simbólico, se repite revelando un sentido inaugural y al mismo tiempo conservando la apariencia de lo que es conocido.

Millás, por tanto, desestabiliza la jerarquía entre realidad y ficción, entre vida y literatura. No es la ficción la que toma prestada la realidad para elaborarla, sino que es la vida misma que, a la hora de recordarla y relatarla, se revela extraña, incomprensible, siempre huidiza, una ficción que casi nunca nos pertenece y

⁷ “En un momento clave de *El mundo*, el narrador, invitado a dar una conferencia en la Universidad de Columbia, en Nueva York, decide disertar sobre «la importancia de lo irreal en la construcción de lo real», y, al volver sobre el relato de su infancia, inventa una versión ligeramente distinta de la que había relatado al principio del libro. Lo real sólo revive por escrito, sugiere Millás, con la corriente eléctrica de la fantasía; la fabulación es tan esencial como la fábula. Este tipo de escritura nos recuerda la etimología de la palabra ficción, de *ingere*: hacer, dar forma, moldear, elaborar. En la novela la memoria, ya sea real o imaginaria, viene sutilmente compaginada, alterada. Hay, gracias a la ficción, un orden nuevo. La ficción constriñe, selecciona y elimina, pero también enfoca una materia que carecía de contorno preciso” (Schifino 2008).

⁸ El psicoanálisis, en otros textos del autor tratado a menudo de manera irónica, emerge en *El mundo* con una función visionaria y reveladora: “Los cincuenta minutos de sesión significaban cincuenta minutos de visión. No era raro que al abandonar la consulta tuviera que pasear durante una o dos horas para digerir lo que había visto desde el diván” (Millás 2009: 105). Afirma Doubrovsky: “la escritura [...] se articula, en efecto, como la experiencia del análisis, pero para continuarla, quizá para sobrepasarla” (Doubrovsky 2012: 49).

que desvela la necesidad ontológica del ser humano de fingir ser lo que no es⁹. Disimular es una de las palabras clave del quehacer literario del autor.

UN MUNDO DE LITERATURA

El juego de la ficción implica otra de las características del autor y que, en el caso de *El mundo*, es puesta de especial relieve: el aspecto metaliterario.

Es fácil, en efecto, individualizar desde el comienzo de la novela personajes, episodios y situaciones vividas por el pequeño Juanjo que han servido de inspiración para la creación de las novelas y de los cuentos del autor en su carrera literaria. El mismo narrador, lejos de esconderlo, favorece el reconocimiento dando a menudo indicaciones precisas. Millás, por lo tanto, en esta novela abre, por lo menos en parte, su taller al lector que puede descubrir de qué manera nacieron los principales y característicos temas de su obra y sus personajes más extravagantes, creando al mismo tiempo una gran ambivalencia por construir el relato de su vida sobre obras de ficción¹⁰. Si la narración alude a menudo a otras narraciones, el aspecto referencial queda enjaulado en la paradoja de un círculo vicioso en el que realidad e imaginación se intercambian continuamente los papeles, convirtiendo en ambivalentes los límites y las jerarquías. La realidad reconocible y compartida, en efecto, es también la literatura con su estatuto social, pero que pertenece, al mismo tiempo, al ámbito que por antonomasia pone en tela de juicio la realidad, privilegiando la imagen al concepto. Ámbito en que la realidad se vuelve inestable, oscilante, sistemáticamente empujada más allá del límite de su objetividad.

Además, el relato parcial y fragmentado de la vida de Juanjo activa procedimientos intertextuales que abarcan la literatura universal: Borges, Cortázar

⁹ "Si el hombre es, en el mundo, el lugar de una duplicación empírico-trascendental, si ha de ser esta figura paradójica en la que los contenidos empíricos del conocimiento entregan, si bien a partir de sí, las condiciones que los han hecho posibles, el hombre no puede darse en la transparencia inmediata y soberana de un cogito; pero tampoco puede residir en la inercia objetiva de lo que, rectamente, no llega, y no llegará nunca, a la conciencia de sí. El hombre es un modo de ser tal que en él se funda esta dimensión siempre abierta, jamás delimitada de una vez por todas, sino indefinidamente recorrida [...]. Por ser un duplicado empírico-trascendental, el hombre es también el lugar del desconocimiento –de este desconocimiento que expone siempre a su pensamiento a ser desbordado por su ser propio y que le permite, al mismo tiempo, recordar a partir de aquello que se le escapa [...]. ¿Cómo puede ser el hombre esta vida cuya red, cuyas pulsaciones, cuya fuerza enterrada desbordan infinitamente la experiencia que de ellas le es dada de inmediato? ¿Cómo puede ser este trabajo cuyas exigencias y leyes se le imponen como un rigor extraño? ¿Cómo puede ser el sujeto de un lenguaje que desde hace millares de años se ha formado sin él, cuyo sistema se le escapa, cuyo sentido duerme un sueño casi invencible en las palabras que hace centellear un instante por su discurso y en el interior del cual está constreñido, desde el principio del juego, a alojar su palabra y su pensamiento, como si éstos no hicieran más que animar por algún tiempo un segmento sobre esta trama de posibilidades innumerables?" (Foucault 1968: 313-314).

¹⁰ Refiriéndose a menudo a sí mismo en cuanto autor de obras conocidas (como ocurre sobre todo en *El mundo*) y a través de la frecuente puesta en escena ficticia del acto de creación, Millás dibuja una figura de sí, una "ficción de autor", como sostiene Premat, recortándose un espacio conceptual muy dinámico en el panorama literario español con unas cualidades que favorecen y que reflejan el debate especialmente sobre la práctica literaria, la idea de identidad, la relación entre literatura y realidad, entre subjetividad y otredad (2009: 21-27).

y Kafka, como es sabido, pero también Jean-Paul Sartre (*La palabras*) por la relación del protagonista con el espejo del armario; Will Self (*Cómo viven los muertos*) por la idea del barrio de los muertos, Tolstói por la técnica del extrañamiento (Schifino 2008). Se trata de un juego refinadísimo en el cual cada episodio significativo es al mismo tiempo una revelación literaria. Con respecto a *El mundo*, por tanto, el término autoficción es doblemente acertado, sea porque la realidad, aparentemente reconocible, es mirada a través de una perspectiva alucinatoria y onírica, sea porque ya pertenece a la literatura del propio Millás y a la literatura universal. La realidad es necesariamente al mismo tiempo una ficción¹¹. El término que mejor describe esta obra sería, si nos dejamos llevar por el juego del autor, no simplemente autoficción, sino *autometaficción* en cuanto síntesis del fenómeno del metadiscurso, característico de la autoficción (Casas 2010: 205-210), y del procedimiento que Schlickers designa como autotextualidad¹². El texto de Millás, en efecto, puede ser leído también como una reflexión sobre su quehacer literario que le permite evidenciar aún más la naturaleza fragmentaria y heterogénea del relato (Gasparini 2008: 309). Además, los reflejos que el texto activa entre sí mismo y otros textos del autor provocan, *borgesianamente*, una *mise en abyme*, como advierte Colonna¹³, un juego de espejos: la novela trata de cómo nacieron otras novelas, las cuales remiten a su vez a la novela misma que el lector tiene entre sus manos. La obra se reduplica *n* veces para dar la ilusión de una reflexión al infinito (Colonna 2004:131) creando aquel efecto de encuentro / desencuentro según el cual el autor se reconoce y al mismo tiempo no se reconoce en lo que ha sido, en lo que ha engendrado gran parte de su literatura.

DESCONOCIMIENTO Y DESENCUENTRO

La posibilidad de experimentar otras dimensiones de la realidad ofrece posibilidades ulteriores, pero al mismo tiempo vuelve imposible el reconocimiento del sí que se descubre desperdigado, diluido, perceptivamente y emotivamente descolocado. La emoción, improvisada y casual, eternamente cambiante, es el opuesto de la lógica y elude todo reconocimiento identitario. El narrador adulto se sorprende de cómo el pequeño Juanjo, aquel niño afligido y enfermizo, haya podido sobrevivir a tantas adversidades. En las representacio-

¹¹ A este respecto, sugiere Doubrovsky: "Si la verdad de un sujeto es la ficción que rigurosamente se construye, la verdad de una ficción es ficticia. Más aún, lo ficticio, para un sujeto, es el orden mismo de lo real" (2012: 63).

¹² La autotextualidad es la aparición explícita o implícita de otro texto del mismo autor como forma peculiar de la intertextualidad (Schlickers 2010: 64).

¹³ Las consideraciones de Vincent Colonna sobre la *mise en abyme* forman parte de la tercera categoría, "la autoficción especular", entre las cuatro delineadas por el estudioso francés para describir los varios tipos de autoficción (2004: 121-134). *El mundo* tiene también rasgos de la segunda categoría, "la autoficción biográfica", en la que el escritor imagina su existencia a partir de datos reales y avala su texto con una verdad al menos subjetiva (2004: 93). Mientras que la cuarta categoría, "la autoficción autoral", se adaptaría a otros textos de Millás en que el narrador-autor asume el papel de reportajista, desarrollando una existencia casi sin cuerpo, que corre paralela a la historia (por ejemplo: *Hay algo que no es como me dicen*, 2004; *María y Mercedes*, 2005; y, en parte, *Dos mujeres en Praga*, 2002, y *La mujer loca*, 2014) (2004: 135).

nes que lleva a cabo de sí mismo, él se ve vivir, pero no consigue individualizar una atadura de continuidad que a través de un suceder de eventos encadenados haya podido conducir al muchacho hasta la edad adulta y convertirlo, por tanto, en el escritor que está escribiendo un libro sobre su vida.

Y cada vez que se me aparece la calle me veo también a mí mismo e intento entenderme con una piedad a la que, con el paso del tiempo, he logrado despojar de lástima. No me doy lástima sino curiosidad. ¿Cómo logró sobrevivir a todo aquello alguien tan frágil? ¿Cómo, me pregunto, logró salir adelante aquel conjunto de huesos, aquel puñado de carne que creció en el hueco de una escalera, en la oscuridad de un sótano...? (Millás 2007: 104-105)

Otro momento sobresaliente del libro se produce cuando el narrador relata el lunes en el que el joven Juanjo hace novillos para huir de la violencia que cotidianamente tenía que aguantar en su escuela. La imagen que nos ofrece de aquel rapaz desesperado suscita más rabia que piedad, como afirma el mismo narrador. Una imagen de sí que se ha vuelto en el tiempo artificial, despegada, ajena, y que subraya aún más el desencuentro del cual también está compuesta esta novela:

... las yemas de mis dedos caen ahora sobre el empedrado del ordenador, fingiendo escribir, cuando en realidad están clavando los clavos de un ataúd en el que pretendo encerrar definitivamente aquellos años, los clavos de un libro que debería tener la forma de un féretro. Cuando lo acabe, cuando acabe este libro, o este sarcófago, arrojaré las cenizas de mis padres al mar y me desprenderé a la vez de los restos de mí mismo, de los detritos de aquel crío al que hemos abandonado debajo de una cornisa, con sus pantalones cortos, sus calcetines largos, su angustia masiva, su falta de futuro, un crío con toda su muerte a las espaldas. Un crío que me produce más rabia que lástima porque no me pertenece. Es imposible que este hombre mayor que escucha a Bach mientras golpea con furia el teclado del ordenador haya salido de aquel muchacho sin futuro. Podría presumir de haberme hecho a mí mismo y todo eso, pero lo cierto es que resulta imposible entender lo que soy a partir de lo que fui. O soy irreal yo o es irreal aquél. (Millás 2009: 203-204)

En este fragmento se representa de manera emblemática la necesidad de ajustar cuentas con aquella parte de sí preponderante, con aquel yo en que el narrador adulto ya no se reconoce, cuyas emociones ya no le pertenecen, a pesar de haber caracterizado su existencia casi por completo. En esta forma de adulterio psicológico¹⁴, como sugiere Demetrio, frente al propio pasado prevalece el estupor, el desconocimiento y la imprescindibilidad de la metamorfosis.

En el Epílogo emerge la necesidad de una tercera persona, expresada explícitamente, como acontece en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y en otras

¹⁴ Demetrio habla de "necesidad de adulterio psicológico contra ese yo dominante que, pretendiendo siempre representar nuestra conciencia, ha acabado por confundirla con la «razonabilidad», con el sentimiento del deber, con el pedante problema de mostrar una coherencia con el mundo y con uno mismo" (1999: 15).

narraciones (por ejemplo *La soledad era esto* y *El orden alfabético*) en las que hay una alternancia entre narrador homodiegético y heterodiegético. Aquí el narrador relata un gesto muy especial, latente desde *Dos mujeres en Praga*, y presente durante la narración de *El mundo*: esparcir las cenizas de sus padres, según su última voluntad, en el mar de Valencia, ciudad de nacimiento de Millás y de su familia de origen. El personaje-escritor tras esparcir las cenizas, no sin cierta dificultad, en la playa encuentra un hombre que le llama por su apellido pidiéndole ayuda: "Millás, écheme una mano" (2009: 230). La reacción del protagonista es de rechazo hacia su propio apellido que advierte como algo extraño. Millás es sin duda el nombre del padre, pero ya no el suyo: "Curiosamente, aunque Millás es también mi apellido, yo sólo escuché el de mi padre" (2009: 230).

Sin embargo, el protagonista decide acoger la petición de ayuda. Aquel hombre desearía esparcir las cenizas de su hija muerta en un accidente de tráfico, pero no tiene valor suficiente: "Fingiéndolo que yo también era Millás (pues en aquel instante el apellido se había desprendido de mí), lo acompañé hasta la orilla" (2009: 230). El misterioso señor, pues, ejecuta dócilmente todas las indicaciones que recibe cual fuera un personaje guiado por un narrador externo. Estamos otra vez frente a una duplicación de los acontecimientos que acaban de ser narrados, esta vez con una variante: la exigencia de un narrador externo a la historia relatada y externo a la misma novela. De hecho, el narrador inserta un breve fragmento, muy significativo, en el que se nombra a sí mismo en tercera persona como si quisiera empezar a desprenderse de sí y de la novela que está por terminar, desprenderse por lo tanto de la ficción de una ficción, de aquel personaje ficticio que lleva su mismo nombre. El Epílogo, efectivamente, en el que se coloca esta escena, forma parte del libro, pero ya no de la novela: "De súbito, me encontraba fuera de la novela, pero intentando llevar a cabo un acto (desprenderme de los restos de mis padres) que la completaría. Así fue como Juanjo, es decir yo, convertido en un hombre [...], alcanzó la playa de su infancia, aparcó el coche, salió de él, tomó las dos bolsas del Corte Inglés y se dirigió con ellas a la orilla" (2009: 226).

A este respecto, es interesante un breve pasaje de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* en el cual el protagonista Jesús da muestra de no poder soportar el papel de narrador de sí mismo y alude a la necesidad de verse narrado en tercera persona para poder mejor sostener la carga de las emociones: "Era preciso no perder la calma, actuar como si fuera una tercera persona quien se hacía cargo de aquella excitación. [...] todos estos acontecimientos necesitaban un lugar desde el que contemplarlos, y ese lugar era el de la tercera persona" (Millás 1995: 112-113). Todo ello representa un deseo de trascenderse, de distanciarse y de descubrirse como *otro*. Aquí Millás da un paso más en el proceso de desconocimiento y de dispersión de su identidad: si al comienzo lo que se representaba era fundamentalmente la imposibilidad del reconocimiento y por lo tanto la imposibilidad constitutiva de la unidad del yo, ahora, en esta parte liminar de la obra (entre la novela y lo que está fuera de ella), ya no hay posibilidad de delinear ni siquiera fragmentos de identidad. El yo se percibe totalmente como otro, lo que implica vivir en la distancia, colocarse en un espacio límite, convertirse en representación.

Una vez esparcidas las cenizas, el protagonista empieza a sentirse libre de su pasado, libre de aquel yo voluminoso, afligido y enfermizo que ha caracterizado la mayor parte de su vida. Se siente libre de todo lo que ha significado hasta aquel momento su nombre atado indisolublemente a aquella dolorosa memoria: "Quizá desde el momento en el que me desprendí de las cenizas, que era un modo de poner el punto final a la novela, yo había empezado a dejar de ser Millás, incluso de ser Juanjo [...]. No sé en qué momento comencé a ser Juan José Millás, pero sí tuve claro [...] que aquel día había comenzado a dejar de serlo" (2009: 233).

El sujeto es reconocible solo en cuanto prótesis de la escritura, emergencia del acto de escribir¹⁵, a la espera de una voz *otra* que le nombre y le rescate, como anuncia Julio en la página final de *El orden alfabético*: "Espero una voz que me nombre y me rescate de esta situación tumultuosa" (Millás 1998: 267). Los personajes pueden decir que existen solo porque alguien puede hablar de ellos, conscientes, como sostiene Foucault, de ser principalmente objeto de la acción del lenguaje, y no porque ellos tengan la facultad del lenguaje (Foucault 1968: 305)¹⁶.

La tercera persona comporta necesariamente una delegación, un reenvío de la posibilidad de nombrar a un narrador heterodiegético. De esta manera se expresa la aporía fundamental del sujeto que necesita nombrarse y al mismo tiempo objetivarse. Necesita escribir y hablar de sí, pero contemporáneamente requiere una instancia diferente de sí para poder ser nombrado. En toda la literatura de Millás destaca una continua tensión entre primera y tercera persona, sea como elección dominante de una novela sea como dinámica interior a ella.

El nombre, pues, en vez de reforzar la identidad, amplifica el efecto de extrañamiento, como si fuera algo postizo, al igual que la misma identidad: material voluminoso y molesto, cuya presencia, impuesta por la tradición, ya no dice de las tensiones y de las problemáticas que los seres humanos están destinados a vivir (Contadini 2002: 149). En este sentido, *El mundo* es una novela de desconocimiento entre el mismo protagonista y el autor narrador que rechaza toda definición y hasta renuncia a su propio nombre. El yo es un simple sujeto gramatical vaciado de su significado profundo, y que se reconoce sólo en su dimensión de otredad. Lo que queda es una voz sin nombre, una "figuración del yo", adaptando a Millás las reflexiones de Pozuelo Yvancos: "una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial" (2010: 30).

Conectada con la idea de la tercera persona está la imagen final del sujeto que se convierte en un escenario en el que acontecen los eventos: "Quizá

¹⁵ Alberca define la autoficción también como un artificio, o una ortopedia, diseñado para sostener la fragilidad identitaria del sujeto moderno, necesitado de un suplemento de ficción sin el cual su existencia carecería de entidad suficiente (2007: 127).

¹⁶ Significativas son, a este respecto, las palabras de Julia (la mujer loca de la última novela de Millás) que indican el nivel de profunda conciencia del escritor sobre este tema: "el lenguaje no está en nuestra mano, sino nosotros en la suya. Y nos usa para apretar o aflojar los tornillos de la realidad, para cortar los cables del mundo, para serrar las cañerías del universo" (2014: 186).

no seamos los sujetos de la angustia, sino su escenario [...]. Yo era el escenario en el que se había dado el apellido Millás" (Millás 2009: 232). De esta manera el protagonista renuncia a ser sujeto, sujeto, por tanto, del dolor y de la angustia, y sujeto al dolor y a la angustia, simplemente lugar, cuerpo, en el que los eventos acontecen.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Casas, Ana (2010): "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 193-211.
- (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- Contadini, Luigi (2002): *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Rimini, Panozzo.
- Darriussecq, Marie (2012): "La autoficción, un género poco serio". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 65-82.
- Demetrio, Duccio (1999): *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona, Paidós.
- Dobrovsky, Serge (2012): "Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 45-64.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París, Seuil.
- Giovannini, Maria Alessandra (2012): *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Nápoles, Il Torcoliere.
- Louis, Annick (2010): "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-96.
- Man, Paul de (1991): "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos suplementos. La autobiografía y sus problemas teóricos*, n.º 29, pp. 113-118.
- Merleau-Ponty Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- Millás, Juan José (1994): "La puerta secreta". En: *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*. Madrid, Alfaguara, pp. 117-121.
- (1995): *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid, Alfaguara.
- (1998): *El orden alfabético*. Madrid, Alfaguara.
- (2002): *Dos mujeres en Praga*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2009): *El mundo (2007)*. Barcelona, Planeta (Colección Booket).
- (2014): *La mujer loca*. Barcelona, Seix Barral.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

- Prósperi, Germán (2013): *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Santa Fe, UNL.
- Schifino, Martín (2008): "El mundo de Millás", *Revista de libros*, n.º 134. Disponible en <<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-mundo-de-millas>>. Última visita: 04.09.2014.
- Schlickers, Sabine (2010): "El escritor ficionalizado o la autoficción como autor-ficción". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 51-71.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine; y Luengo, Ana (2010): "La auto(r)ficción: modelización, problemas, estado de la investigación". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-29.