

Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás

CÉSAR AUGUSTO AYUSO
IES Camino de la Miranda(Palencia)

Juan José Millás (Valencia, 1946), con una obra importante y consolidada, es en la actualidad uno de los narradores más reconocidos y originales en castellano. Se reveló en los años llamados de la Transición y ha aportado una visión nueva del fenómeno y los planteamientos narrativos, contribuyendo a la superación de la tendencia “experimentalista”, mayoritaria en la última década del franquismo¹. Su realismo renovado, o innovador, asume la complejidad narrativa para crear un mundo de ficción y un estilo propios en los que, por debajo de su aparente brillantez y juego novelístico, se esconden intenciones más profundas de enjuiciamiento de la realidad.

El peso del pasado

La primera obra de Juan José Millás es ya una obra valiosa. *Cerberos son las sombras* (1975), que fue Premio Sésamo, está llena de profundidad en su planteamiento, una dialéctica interior generada desde la propia escritura, y es original en su propuesta simbólica y correcta e incisiva en el lenguaje empleado. El clima de asfixia, de cerco, de miseria moral se va cerniendo paulatinamente a medida que el relato avanza y el lector queda prendido en la trampa que se tiende a todos los personajes. A pesar de que entonces pasó desapercibida, vale muy bien para comprender las claves de su posterior narrativa, pues muchas de sus obsesiones y planteamientos están ya en ella, aunque cambie el tono o el enfoque.

Cerberos son las sombras es una parábola estremecedora, dolorida, insultante, de lo que puede ser la vida. Subyacente el mito de Saturno devorante de sus hijos, el protagonista y los seres de su familia son devorados arbitrariamente por la vida. Esta novela es una pesadilla -una confesión epistolar dirigida al padre-, una introducción sin reparos en las zonas más oscuras y abyectas de la impotencia y la

¹ En el año 1975 Eduardo Mendoza y Juan José Millás publicaron sendas novelas: *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras* que, según palabras de Constantino Bértolo, “abren el horizonte de lo que puede o debe considerarse hoy como narrativa española actual”. Ver su artículo “Introducción a la narrativa española actual”, Madrid, *Revista de Occidente*. nº 98-99, julio-agosto 1989. p. 43.

desolación humanas. La vida como huída, como ocultación permanente e inútil, pues innominados esbirros, implacables verdugos, acabarán por hacer patente que sólo la claudicación, la crueldad y la condena existen al final de un siniestro camino.

Esta cosmovisión, que tiene que ver con los grandes maestros de la novela europea del absurdo y la crueldad, parte de la situación de fracaso individual, vital, del protagonista, quien hereda la culpa o la impotencia de su padre, con cuyo fracaso carga. Esa carta (la novela) al padre es una carta a sí mismo. Empieza así:

Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad. Y, sobre todo, de no haber encontrado el punto medio entre la soledad y los otros¹.

Un pasado ominoso, una adolescencia embarrancada en la imposibilidad de los sueños, marcarán ya la vida para siempre una vez que se ha adquirido conciencia de la madurez: “Ignorábamos que cada vez que un sueño se moría se reducía también nuestra capacidad de ser felices”.

Como su padre, con quien se identifica, es víctima este personaje de la inadaptación, lo que le lleva, como a aquél, a una renuncia moral, que es vital, a un proceso de degradación personal sin retorno. Esta inadecuación de la propia vida con las obligaciones e imposiciones del exterior se expresa en la novela en la dicotomía padre/madre. El sujeto, de parte del padre, está frente a la madre, aunque a su merced, sometido por ella a un “chantaje moral”, de modo que es ella en realidad quien alimenta su infelicidad. “Pensé que no podría ser nunca auténticamente libre mientras mi madre viviese”, dice. Todo le lleva a una división interior, a la esquizofrenia, debatiéndose en la escritura por clarificar una identidad escindida.

Los protagonistas de sus siguientes novelas aparecerán igualmente como seres en conflicto con la realidad exterior, seres ineptos para ciertas circunstancias, inadaptados o marginales. En *El jardín vacío* (1981), la tercera por orden de aparición, es la que más elementos tiene con la primera, en cuanto que recrea un clima enrarecido, onírico, inquietante y sombrío, donde lo real al uso pierde perfiles meridianos para adentrarse en los túneles de la memoria. Román, el personaje central, es un ser del que sus más allegados opinan que “la vida le ha trastornado”.

Él mismo, al hacer el inventario de los sucesos que han formado la trama de su vida, se da cuenta de que su manera de sentir las cosas es defectuosa y anormal, y lo achaca a que algunos rasgos de su carácter “debieron espesar en los momentos mismos en los que se producían los primeros coágulos de mi personalidad”. Y también se da cuenta de que se ha visto determinado por acontecimientos ajenos, por lo que les sucedió a los otros. Según dice, “una contienda en la que no participé,

¹ Madrid, Alfaguara, 1989, p. 9.

una huida en la que no fui el perseguido, una muerte que no corrompió mi cuerpo, una desaparición en la que no fui el desaparecido. En fin”.

La memoria

Es la memoria el reducto de estos seres divididos, frustrados, desengañosos. A ella acuden como refugio, como explicación de su actual situación, o para conjurar la realidad que los anega.

Román se mueve por el barrio donde su niñez se desarrolló, un barrio que está en derribo, pronto a desaparecer ante las nuevas urgencias ciudadanas. Los escenarios de su memoria, el barrio y la casa en ruinas, están en la precariedad, emborronados. Queda un jardín vacío, abandonado, que exhala un olor a podredumbre. Ese cadáver en putrefacción -la tía Jerobita- es todo un símbolo de un pasado abyecto que infesta el presente del protagonista.

Los tres personajes que dan cuerpo a *Visión del ahogado* (1977) luchan igualmente contra los retazos de la propia memoria, del pasado que los unió, ahora prolongándose en un presente sin salidas. Jorge, Julia y Luis, el Vitaminas, rondando los treinta años, arrastran las secuelas de su adolescencia en el mismo barrio. Ante sus vidas rotas, recuerdan un tiempo de sueños, que no fue mejor, aunque eso les parezca a ellos al volver sobre él. Para el Vitaminas, la memoria “es el sucedáneo de la experiencia”, la incapacidad de hacer frente a la realidad, a sus acometidas.

Jorge, por su parte, ha descubierto que en el fondo de las grandes decisiones nunca hubo grandeza ni verdad, “sino una puerta falsa que conducía al desengaño”. Unidos por la trama del azar, son tres seres que buscan las claves de su fracaso vivencial, sentimental, tratando de recuperar la memoria, acercándose al olvido. Para Jorge, la situación en que se halla en la novela -con Julia, en su casa, sitiados por la policía- es el fruto de un error y una deuda: el enamoramiento hace años de la chica, cuando adolescentes, lo que le llevó a matricularse en aquella Academia. Entonces el Vitaminas condicionó su vida, la determinó. El final no puede ser más desolador: el Vitaminas, descubierto por la policía, tras cometer un crimen, ni siquiera acaba suicidándose, mientras Julia y Jorge, que trataron de recuperar un tiempo perdido, rompen su idilio. Quedan así tres islas a la deriva. En manos del azar, cuyo rostro nunca pudieron ver aunque se burla a sus espaldas, y sin portillos para la esperanza.

En estas tres novelas primeras, en que los personajes que persiguen los fantasmas de la memoria acabarán sucumbiendo a todo proyecto esperanzador, el espacio donde su vida se desenvuelve tiene un gran poder simbólico. Lugares cerrados, acotados, determinan el rendimiento final. En *Cerberos son las sombras*, el espacio cerrado, asfixiante, se desdobra: por una parte, el sótano desde el que escribe -que describió como un antro de lobreguez-; por otra, la casa vieja e

igualmente cuajada de sombras y desconchados a que le lleva la memoria, donde transcurrió la vida. En esta obra, además, el sentido de oclusión es total. Mantiene en ella el sentido de que el mundo es un lugar sin escapatoria, y para ello gusta de establecer dobles planos narrativos y juegos de espejos que remiten unos a otros. Los ratones en el sótano, donde él escribe, sus crueles luchas y hostigamientos, el espectáculo de la destrucción saturnal de las crías, alude a la historia de su familia y a la vida en general. Y si alguna vez habló de la vida como una jungla, al final la cárcel y la tortura a la que se ve abocado, al descubrirse su confinamiento, harán que el sufrimiento moral de sus escondrijos anteriores culminen en lo físico.

En cuanto a *El jardín vacío*, las referencias a un mundo cerrado y maloliente son bien claras. En esta novela vuelven a repetirse algunas de las imágenes de la anterior, como son las referencias a una huida clandestina desde una ciudad junto al mar hasta Madrid en un camión, toda la familia camuflada. La vida es un acto clandestino, siempre el ayer hipotecó un presente que hace aguas por todos lados. La infancia podrida queda en la memoria.

Atrapados en los laberintos de la memoria, donde nunca ha de hallarse el hilo de Ariadna, en *Visión del ahogado* vuelven los personajes a dar la sensación de estar atrapados en una ratonera. Ellos mismos, sin saberlo, se aíslan, se encierran, a pesar de que les falta el aire. La pareja Julia y Jorge en la casa de la mujer y Luis el Vitaminas merodeando por el barrio donde su vida se fraguó, sin escapar de él tras su crimen y yendo a refugiarse a la carbonera de la casa que compartió con Julia, donde sin duda le buscaría la policía. Para estos personajes las circunstancias se revelarán harto crueles, y el ambiente exterior sórdido y espeso, de modo que, cuando ellos buscan defenderse en el aislamiento, en realidad no están sino entregándose a la fatalidad².

El miedo y el odio

Los personajes de esta novela están mediatizados por el miedo, se mueven exclusivamente a impulsos de él. El Vitaminas deambula por las calles con él metido en el cuerpo, y Jorge y Julia se defienden del miedo intentando una relación más íntima. Y el miedo, que les hace ser clandestinos y marginales, está en los otros protagonistas de manera perenne.

Sin embargo, ellos reaccionan frente a la vida, desde su impotencia y su miedo, movidos por el odio, un odio que harán extensible a cuanto les rodea, como secreción natural de las fuerzas oscuras que los hace desvalidos.

² El entorno físico alcanza tanta importancia como los personajes, según apunta Santos Alonso en su obra *La novela en la transición*, Madrid, Puerta de Sol/Ensayo, 1983, p. 64. Insiste también en este carácter simbólico de los espacios cerrados Ignacio Javier López en "Novela y realidad: En torno a la lectura de *Visión del ahogado*, de Juan José Millás", *Anales de la literatura Española Contemporánea*, vol 13, 1988, p. 49.

El Vitaminas alberga un sordo rencor contra todo al ser consciente de que el tiempo confundió su destino. Y otro personajes de esta novela, Jesús Villar, el que le delatará, casado ahora con quien fue la primera novia del criminal, un personaje extraño, es poseedor igualmente de un larvado rencor hacia todos y hacia todo. En su imaginación maquina modos de protesta: envenenar perros, quemar buzones... Será el antecedente de esa enigmática Organización el Muelle Real que aparecerá en la siguiente, *El Jardín vacío*, que tantas venganzas perpetra contra la sociedad.

Román, el protagonista de ésta, ante el recuerdo cuarteado de un pasado que se niega a aparecer en la superficie y se mantiene turbio y cenagoso en los fondos de la memoria, se ve asaltado por el odio. Su madre se lo confiesa: “No es la memoria, hijo, es el odio”.

Mayor peso, si cabe, tiene este sentimiento en el hermano Turis, el personaje que centraliza la historia de *Letra muerta* (1983). Personaje también inadaptado, confesará que las únicas verdades que le han sido reveladas son el odio y la culpa. Por ello entra a formar parte de la Organización clandestina que lucha por vengar “los agravios más antiguos”.

Tanto la culpabilidad como el resentimiento les nacen a los personajes como fruto del oscuro pasado, con ellos se encuentran cultivados en sus vidas de tropiezos anteriores, como una herencia. Turis, que ha mantenido con su madre una relación edípica, inmaduro para enfrentarse a las solicitudes comunes del exterior, descubrirá las raíces de su angustia cuando la madre agonizante le declare su amor exclusivo y excluyente. Él, que entró a la vida conventual siguiendo órdenes superiores de la incuestionable Organización, terminará por admitir como identidad y salvación lo que tuvo un comienzo de simulacro. La acomodación a la vida religiosa se le impone como lo más fehaciente, como lo legítimo. Él escribió: “el mundo es un lugar inhóspito y por eso, a veces, aquí me encuentro a salvo de la falta de acogimiento que se revela en todo”.

La realidad cuestionada

Lo que subyace en todas las novelas de Millás es el cuestionamiento de la realidad, el escrutinio de enigmas y misterios que pasan fugazmente, veladamente, por la vida y que pudieran guardar el meollo de la precaria existencia. De este modo, es difícil que las personas sigan el hilo que las puede conducir a la propia identidad cuando todo lo real se pone en duda.

Continuando con *Letra muerta*, hay un planteamiento existencial al presentar la vida como un deseo inútil, como un anhelo imposible, como una insatisfacción. El P. Beniopa le referirá al hermano Turis que el deseo del hombre no tiene objeto, “porque no hay nada ni nadie en este mundo capaz de llenar el agujero o el vacío que nos produce el hecho de existir”. Aunque semeja la visión agustiniana, no es necesario hacer de estas palabras una lectura en clave cristiana. Todo lo que al

hombre compete está en el aire. La realidad es etérea y cambiante y las razones para afirmar o negar siempre están a mano.

Al final, cuando apariencia y realidad son una mancha borrosa en la vida del suplantador, este se preguntará de quién ha sido él víctima. ¿Existe esa pretendida Organización o es una añagaza de algo real: la misma Iglesia institución? La conclusión pudiera ser que la vida es chantaje. El personaje extraño de Seisdedos confirmará esta ambigüedad. No hay respuestas.

La factibilidad de la Organización clandestina se puso igualmente en entredicho al final de *El jardín vacío*. ¿Era un sólo individuo? ¿Fue todo una idea en la mente de quien concibió las sutiles estratagemas de una venganza organizada y repartida? En *Papel mojado*, el inspector le responderá al protagonista, Manolo G. Urbina, que no le va a detener, a pesar de la culpabilidad en el asesinato de su amigo, pues está abocado a un castigo peor que la cárcel. Si mató para apoderarse de una novela que firmar como suya, en adelante “irá de una novela a otra como un Caín imaginario, despojado de la realidad y de sus adherencias”.

La misma ambigüedad, la misma imprecisión en las referencias existía ya en su primera novela, eminentemente reflexiva, interiorizante, que se vale de la parábola para presentar las fisuras de una realidad cuestionada. Se impone la relatividad de todo, la dialéctica incesante entre lo que abarca la realidad y lo que pertenece a la apariencia.

El desorden de tu nombre (1988) incide en el problema con nuevas aportaciones. Difícil es deslindar la verdad del sueño, lo real de lo imaginario. Tras las convenciones por todos aceptadas, puede saltar la sorpresa, pues como el psicoanalista le explica a Julio, el protagonista, sería preciso convenir más bien en la intercambiabilidad de todo:

Lo cierto es que su lugar y el mío, por poner un ejemplo, son perfectamente intercambiables³.

Algo que es muy parecido a lo que, al final de *Letra muerta*, le dijo Seisdedos a Turis:

Lo que existe son todos esos lugares que ocupamos, pero las personas son intercambiables. Acepte eso y aceptará también que usted ha encontrado entre nosotros su lugar⁴.

³ Madrid, Alfaguara, 1988, p. 125.

⁴ Madrid, Alfaguara, 1984, p. 132.

La crisis de identidad

Puede considerarse que tres novelas aparecidas en muy poco tiempo –*El desorden de tu nombre* (1988), *La soledad era esto* (Premio Nadal 1989) y *Volver a casa* (1990)– muestran un nudo común, al ser un juego acibarado, desde los mismos presupuestos de la escritura, en torno a unos problemas que en él llegan a hacerse obsesivos: la perplejidad, el desnorte, el vacío de unas vidas que se hallan en el ecuador de su aventura existencial. Configuran las tres un subconjunto coherente en el que las coordenadas de las historias contadas y la cosmovisión narrativa tienen demasiados puntos de encuentro.

Sin duda, son los protagonistas quienes mejor definen la nueva elección de Millás. Personajes entrados en la cuarentena que afrontan una crisis de identidad y de valores, náufragos que bracean en un mar proceloso tras haber arrojado, sin opción posible, el pasado por la borda, un pasado que les ha marcado y les dejó en la estacada. Todos ellos –dos hombres: Julio Orgaz en *El desorden de tu nombre* y Juan en *Volver a casa*, y una mujer: Elena Rincón en *La soledad era esto*– inician a través de la historia narrativa una nueva vida, en la que se incluye el cambio de pareja, nuevas aventuras sentimentales. Si bien, es muy distinta la evolución y el resultado de cada una de las tres vidas que caminan en pos de una clarificación personal y un equilibrio emotivo. Julio Orgaz será un triunfador, aunque para ello haya tenido que poner entre paréntesis cualquier exigencia ética. Elena Rincón encuentra su liberación al final de la novela, tras un arduo camino de lucha consigo misma y con los vínculos de su pasado acomodaticio, incluido su cónyuge, o al menos está en disposición de encontrar esa armonía interna escogiendo, como lo hace, el distanciamiento y una cierta soledad. Juan, por el contrario, va perdiendo progresivamente su identidad, tras un trueque de personalidad con su hermano José, hasta disolverse en la locura.

Aun con resoluciones diferentes en las tres novelas, los planteamientos de fondo comparten una visión unitaria y esencial. El mito de Saturno devorando a sus hijos, que tan bien se ejemplificaba en su primera novela, *Cerberos son las sombras* (1975), sigue planeando en estas tres: la vida despedaza las ilusiones de unos seres que se encuentran perdidos en la mitad del camino, una vez que todo sueño de juventud se ha disuelto, sin recuperación posible. Para bien o para mal, los protagonistas buscan cambiar de vida al tiempo que cambian de imagen física, de “look”, pero la voz en off del narrador deja bien claro, en cada una de ellas, el hueco ante el que, más tarde o más temprano, sus vidas se despeñarán. Arrellanado en la parodia, entre la burla y la amargura, Millás, como un nuevo existencialista, advierte del peligro inminente, y, lo que es más grave, de la inutilidad de toda comedia. Que Juan, el protagonista de *Volver a casa*, vaya deshilachándose como un muñeco de guiñol, disolviéndose en el disparate y el absurdo, empujado a una muerte sin gloria, indica la intención de su autor de recusarlo todo.

Parecidas estrategias conducen paralelamente a la recuperación de las señas de identidad perdidas: Julio Orgaz acude a un psicoanalista y Elena Rincón a los informes de un espía contratado por ella misma, mientras una serie de cartas cruzadas entre Juan y otros personajes sirven igualmente para arrojar luz desde otro punto alternativo que no sea el foco primario de enunciación, desde el que se conduce el hilo narrativo del relato⁵. Y hay también toda una serie de guiños y tics novelescos, muy propios del autor, que aparecen de muy diversos modos en las tres novelas y que crecen en el caldo de cultivo de una civilización burguesa y consumista y permiten identificar a un grupo generacional muy concreto. Un mundo cerrado y asfixiante que atrapa, en sus trampas urbanas, a “yuppies” convictos de posmodernidad.

Elena Rincón abandona el mundo amoral de su esposo Enrique Acosta y se enfrenta a un desmoronamiento personal buscando nuevas vías para rehacer su vida. Se crea en la novela un mundo propio, se aísla, una vez que toma conciencia de que su lucha es el propio debate “entre acoplarse a lo que llaman realidad o levantar una realidad propia en la que retirarse a vivir”. El descubrimiento del diario de su madre actúa de portillo para el cambio. Claves simbólicas de su mundo serán el reloj y la butaca: el tiempo y la capacidad de análisis, la meditación, pues la vida hay que tomarla como propia y encaminarla, no dejando que transcurra por carriles ajenos que vienen trazados de antemano. Piensa en ella que cada uno elige su infierno, “aquel en que se encuentra más cómodo”.

El hotel es la morada neutra, el nido de quienes pierden toda cálida relación con su propia intimidad. Como a Elena Rincón, también a Juan le asalta, cada vez que sale del hotel, el horror de no encontrar a la vuelta nada suyo, nada que le identifique. Desde un principio percibe la inseguridad y llega a preguntarse quién se oculta detrás de su rostro, a quién representa en su deambular por las ciudades del mundo. Distintivo cariz neurótico toma esa renuente negación a mirarse al espejo, o esa obsesiva confirmación de la personalidad palpándose la cadena que lo distingue de su hermano gemelo José, el escritor. Este ser asaltado por repentinos terrores, que se siente vigilado y puebla su vida de voces ajenas (conversaciones escuchadas en cafeterías, tertulias televisivas, programas de radio...) percibe todo fragmentariamente hasta concluir en la desintegración de toda lógica vital, en la disolución entitativa de su yo en un mundo que se le toma fantasmal.

El teléfono no paraba de sonar. Lo cogió un par de veces y rogó a los periodistas que le dejaran en paz, que la vida no tenía argumento, ni pies ni cabeza y que ellos, con sus llamadas, estaban empezando a darle sentido a todo aquel disparate⁶.

⁵ A esta pluralidad de voces narrativas alude Fabián Gutiérrez en su estudio *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992, p. 49.

⁶ Barcelona, Destino, 1990, p. 237.

La reducción al absurdo

En las últimas novelas sigue echando mano el autor de personajes desencantados e inadaptados, pero al hacerlos moverse en una realidad mágica y arbitrariamente transformada, con marchamo y rasgos alucinatorios, presentan caracteres hilarantes, bufos, pues se decanta claramente por el enfoque lúdico de la ficción, por una reducción del sentido dramático de sus vidas al absurdo. La visión, alterada, adquiere en su amplia distensión visos de humor negro y hace patente en el desarrollo de las historias su intención corrosiva. La desmesura y ficción libre, la dislocación lógica, son sólo un rodeo para denunciar, una vez más, la terrible distancia que existe entre los sueños y la realidad, entre la inocencia infantil y el desencanto adulto, entre la necesidad de saborear la felicidad y el dolor de descubrirla como un imposible por haber errado el camino. Los personajes de Millás siempre yerran su camino y, cuando lo descubren, el novelista les inventa atajos, atajos que, lejos de llevarlos a alguna parte, muestran más a las claras su soledad y su extravío.

Tanto en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) como en *No mires debajo de la cama* (1999) el arranque es conocido. Sus personajes no desdicen de otros anteriores. Cuando el autor se hace cargo de ellos para narrar su historia, están en un momento de encrucijada en la vida en que se cuestionan su situación y su proceder en ella. A lo largo de la ficción va descubriendo el lector que, como en novelas anteriores, sus problemas de autoaceptación provienen de una relación extraña o insatisfactoria con sus padres en la infancia o en la juventud. La dramatización de ese problema de personalidad y conformidad con su destino y la aparente solución es lo que aporta de nuevo el novelista al presentarles como entes de ficción que tienden a resolver su conflicto.

Para Jesús, el protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, el problema de la personalidad le obsesionaba ya en su niñez y adolescencia. Entonces era encontrar su puesto entre los amigos, en el barrio; ahora, ya maduro, asegurar un puesto, un status con el que afirmarse e identificarse en el circo social. La pérdida de su puesto laboral desencadena una ficción de la ficción, una ficción paralela que, enraizándose en la cotidianidad, supera esta elevando a su autor por encima de consecuencias esperadas gracias a un desdoble de personalidad. Esta construcción fantasiosa de la personalidad surge como defensa en una sociedad que mediatiza y utiliza al hombre. El autor dirige su invectiva a lo que llama con toda retranca “socialdemocracia”, en clara referencia a las circunstancias políticas y económicas españolas de los años ochenta y noventa. Acreecencia los rasgos esquizoides de este tipo de sociedad, dirigida desde presupuestos socialistas con prácticas de liberalismo salvaje: “la socialdemocracia se caracteriza por ser la única filosofía de la vida que permite hacer lo contrario de lo que predica en nombre de lo que predica”, y también, “el socialismo no consiste en tratar a todos igual, sino en no tratar igual a los que son desiguales”.

El resultado de estas circunstancias es la plural, por no decir caótica, personalidad del protagonista, en un trasvase continuo entre apariencias y realidades, que hacen de su historia una maraña de máscaras sucesivas y de simulaciones. La explicación soterrada es esta: nadie es él, sino lo que le hacen ser los otros, el entorno en que se mueve, las circunstancias. Dice Jesús, recordando sus años de muchacho cuando se hacía el subnormal: “Por eso había olvidado lo que era, porque no me costaba representar lo que no era”. Olvidarse de la realidad, del propio problema, tratando de desviarse de ellos con suplantaciones, como autodefensa. Y a base de camuflarse, el protagonista ve el mundo, y lo interpreta, desde su propia deformación.

De repente comprendí que el mundo estaba dirigido por idiotas que habían sabido disimularlo; igual que yo (...) Los dirigentes políticos, los economistas, los obispos son subnormales, porque si han llegado tan lejos es porque tuvieron que disimular más⁷.

El conflicto personal subyace y el disparate conduce, en la propia novela, a un callejón sin salida:

Toda la vida pendiente de la calificación de los otros, de su mirada, para construirme una identidad, que resultó ser una prótesis, con la que poder salir de aquel barrio y triunfar, y ahora resulta que no había salido o que no había abandonado en él al niño que me lloraba por las noches, ese niño minusválido y bastardo y muerto e invisible⁸.

Es flagrante el desencanto que sufre el protagonista al descubrir que crecer es un engaño, pues el mundo adulto, la sociedad establecida, es una copia a gran escala del microcosmos infantil del barrio: “La ley del mundo continúa siendo la ley de la calle, de mi calle”, comenta al encontrarse con Luis, el cabecilla de entonces. Y el final de la novela no puede ser más elocuente, con la confusión de personajes e identidades y la disolución de las máscaras, para terminar confesando, en inversión homérica, no haber sido “nadie”.

El final de la novela es como despertar de un buen sueño y encontrarse con la más deplorable realidad. El engranaje encantatorio y bufo queda súbitamente cortado y el protagonista es reducido a un alienado de droga y sexo. Y así se agranda el rumor de los problemas que, una vez más, pululan en el fondo de la novela porque atañen al protagonista: la búsqueda del padre y el cainismo, el fantasma del hermano usurpador (la bastardía a que hace alusión el título). Y el correspondiente corolario, que reduce a una absurda presencia la vida del hombre. ¿Es fidedigno, es legítimo su origen? ¿Se puede saber con certeza? Y el destino ¿no le es siempre robado? Aparte de las limitaciones y las gabelas que impone la sociedad, por las que la culpa, bien puede pensarse que en su reiteración de las

⁷ Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 36-37.

⁸ *Ibidem*, p. 198.

discordancias familiares Millás propende a considerar que hay en el ser humano una imposibilidad radical de labrarse un destino satisfactorio, de justificar sin amargor su vida.

La historia parabólica de *No mires debajo de la cama* es una inmersión también en lo absurdo, pero, al contrario de aquella no termina con una reducción final a los límites escuetos de la descarnada realidad. La protagonista es en este caso una mujer, Elena Rincón, que, entrada en la treintena y habiendo alcanzado una desahogada posición en la judicatura, se siente sin embargo decepcionada de la vida, pues habiendo llegado a su propósito este no la colma. La culpa revierte en el padre, que creía y le hizo creer a ella “que los jueces movían el mundo”. Tras encontrarse fortuitamente con lo arbitrario y maravilloso en una emergente realidad invadida por el juego de lo irracional, logra el equilibrio vital que le faltaba. En el último mensaje que deja a su padre en el contestador le transmite “que ya no eran los jueces quienes movían el mundo, sino los cojos”.

Como en la novela anterior, el meollo de la peripecia humana de sus personajes está en la novelesca transgresión de la realidad, en un trasvase continuo de relaciones humano-ambientales que dibujan un denso y prolífico laberinto de sorpresas que sobrepasan la lógica de posibilidades de lo real y transforman a sus personajes en seres cuyos actos escapan a lo convencional. En el caso de Jesús, era un bigote el que le hacía sentir la “universalidad” de su cuerpo y sentir como propios, fundiéndose en ellos, momentos y espacios ajenos, porque “la realidad no era sino una región del cuerpo, quizá del pensamiento; podía actuar sobre ella como sobre las uñas o el cabello”. En el caso de los personajes de *No mires debajo de la cama*, el solapamiento entre realidad y ficción adquiere otros matices y lo anormal les viene de fuera, les invade, de algún modo, mientras que en la anterior la transformación era un sentimiento de efecto interno.

El sentimiento de Elena Rincón de que ser juez —y por tanto su vida— no servía para nada tiene su correlato en la ficción en la idea de que la realidad está agotada, tal como confiesa su compañero el forense. Agotados los valores, el mundo se trastoca y lo invade el absurdo. Los objetos inertes cobran vida y, adoptando modelos de actuación de los humanos, se inmiscuyen en el mundo de estos para revelar el contrasentido en el que viven. La parábola del calzado, cuyos pares de los pies buscan independizarse, pone en evidencia la complementariedad de los sexos, los cruces de hombres y mujeres buscando la armónica simetría de la pareja, y descubre el valor de lo asimétrico, lo irregular y lo desproporcionado, que, como intuye con su cojera la protagonista, “permitía emprender iniciativas socialmente imposibles desde la perspectiva anterior”.

Esta convalidación del relativismo es una puesta en entredicho de las convenciones y de la visión estándar de la realidad, que condicionan totalmente las decisiones del hombre, y por lo tanto su vida y su acceso a una experiencia satisfactoria. En clave de humor extravagante, de explotación del absurdo, la

realidad, o su representación social, es lo que se cuestiona. Desde ella no se cumplen las expectativas humanas, no se colman los deseos existenciales. Expectativas que surgen en la ignorancia y en la inocencia de los primeros años y que terminan arrumbándose en la madurez, pues el forense alimenta su idea apocalíptica del fin de la realidad en la convicción de que “el mundo ha ido empeorando a medida que crecía, que crecíamos”.

Bajo distintas formas y puestas en escena narrativas, Millás es siempre fiel a una sustancia de contenido. Varía el planteamiento narrativo, el enfoque, el tono, el voltaje del humor, pero la concepción trágica de la existencia humana es una constante —hay en él numerosos motivos que recuerdan a Kafka—, ya sea expuesta con tintes más sombríos, como sucedía en la primera etapa, o más disparatados. Y no todas las novelas tienen el mismo final amargo, desencantado, aunque ninguna abrigue esperanzas, pues lo más que consigue es evadirse de la tachadura final de la negación de todo sentido sin abandonar la parodia y el divertimento, como sucede en *No mires debajo de la cama* y sucedía en *El desorden de tu nombre* y *La soledad era esto*⁹.

La parodia

En este cuestionamiento de lo real, en este replanteamiento novelístico de ciertas claves existenciales, Juan José Millás ha sabido variar los caminos. Ha escrito distintas novelas, pero con ciertos posos comunes, con un cierto trasvase de ideas de unas a otras, más o menos enmascaradas según la cuestión o el estilo lo requiriese. La forma parabólica, con fuerte dosis de hermetismo y ocultación onírica, es la de novelas como *Cerberos son las sombras* y *El jardín vacío*, que, aunque escatiman un tiempo real, la inmediata posguerra española, toman vuelos intemporales y más arduos en su significado final. Más reales, aunque sin abdicar de un símbolo más abarcador, serían *Visión del ahogado* y *Letra muerta* —más explícita la primera, más compleja la segunda—, sobre todo en lo que a la Organización se refiere.

En las siguientes, *Papel mojado*, *El desorden de tu nombre*, *Volver a casa*, y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* apuesta el autor por la parodia, cambia radicalmente el tono de sus historias sin por ello olvidar sus principios. La primera de estas cuatro es una parodia del género policiaco, escrita con indudables guiños de humor aunque con secuelas todavía de sombra, pues el improvisado detective, el pretendido relator del caso, no es sino un fracasado sentimentalmente que no pudo conseguir a Teresa y tampoco conseguirá a Carolina. Ello le permitirá apreciar la realidad con tonos impresionistas: “La calle estaba más desierta que mi vida, a pesar de que todavía no eran las doce.”

⁹ Comentando esta última novela, apunta Joaquín Marco que, puesto que el protagonista encuentra al final su identidad y su equilibrio, purificado de anteriores desajustes, el autor supera así el cerrado pesimismo de los existencialistas, cuyos planteamientos reaviva medio siglo después. En *ABC Literario*. 3-III-1990.

El desorden de tu nombre no sólo parodia la novela criminal, sino ante todo la novela rosa. Esta novela, escrita en tono alegre, aparentemente distendido, parece ser una superación de *Visión del ahogado*, pues el protagonista acierta a sobreponerse de sus fracasos anteriores y, en la crisis de los cuarenta, endereza el rumbo de su vida viendo cómo sus sueños se hacen milagrosamente realidad. Es Julio Orgaz el prototipo del triunfador nato, frente a los mediocres y derrotados personajes de aquella, un individuo pujante que triunfa profesionalmente y encuentra un amor revitalizador en Laura, deshaciéndose del marido de esta con un envenenamiento sin huellas. Además, ha logrado barrer la mala conciencia que tenía del pasado, pues ha dejado de reconocer “La Internacional”, que le obsesionaba, estigma de sus años más jóvenes. Ha exorcizado sus demonios y no conoce fronteras. Sin embargo, en esta situación insólita, fruto de una transmutación de lo real, planea la duda de la inviabilidad, a no ser como recurso novelesco.

Ácida, crítica, *Volver a casa* es toda ella una parodia existencial. La vida toda queda puesta en entredicho cuando proclama “personaje de mierda” a su primer actante, prototipo de cuantos seres van degradándose, aniquilándose, por ser radicalmente infelices, incapaces de ver realizados sus sueños de juventud. ¿Hay un culpable? ¿Es acaso la sociedad, que estraga a José Estradé, escritor de éxito? ¿O son otras las causas más profundas, enraizadas en lo psicológico: la madre, la familia... –de las que tanto se queja Juan, marcado desde pequeño?

Diestro narrador que no cesa de ensayar técnicas nuevas y de explotar ingeniosos recursos en la trama hasta límites inverosímiles, la parodia de Millás se alarga y alcanza múltiples ámbitos narrativos: el de lo policial (la pérdida del hermano), el de la serie negra (Beatriz y el espiritismo, el Museo de la Desesperación, el teléfono...) y, sobre todo, el de la propia literatura (los temas y los modos de novelar, el montaje editorial, los críticos...) son en este libro los más burlados.

En *Tonto, muerto, bastardo e invisible* la parodia alcanza a los cuentos de hadas y a la legendaria materia de héroes. Gracias a un objeto mágico, el bigote postizo, se metamorfosea y accede a un mundo fantasioso en que la realidad se acomoda a sus deseos. Empieza contando cuentos a su hijo, cuentos que él inventa y esa materia oral va poco a poco adquiriendo cuerpo en la escritura, es decir, en su vida. Él pasa a confundirse o encarnarse en el Olegario de su inventiva y termina finalmente apelando al cuento de hadas. El último capítulo quiere ser un remedo de nuevo episodio de Hansel y Gretel, los personajes de Hans Christian Andersen¹⁰. El final de la novela revela que toda distorsión fantástica no ha sido sino un espejismo, porque toda escritura de ficción no es sino un cuento de hadas que escamotea la inadaptación, la soledad y la impotencia humanas en la vida real. Discurre así en su colofón:

¹⁰ Aprovechando la elección de Dinamarca como espacio donde proseguiré la ficción narrativa, hace también un pequeño homenaje a Hamlet cuando alude, humorísticamente, a su supuesto hermano como “el usurpador del trono aquel de Dinamarca” (p. 240)

Fui caminando hacia el hotel haciéndome preguntas fundamentales sobre mi existencia, lo había perdido todo, quizás los héroes de verdad lo pierden todo, siempre. Creo que lamenté haberme convertido en Olegario, mejor dicho, estaba empezando a lamentarlo cuando vi en una esquina unas sombra pequeña hurgando en un cubo de basura...¹¹

La supuesta brillantez de ficción en estas novelas le han exigido al autor su óbolo, pues a los personajes más creíbles y mejor desarrollados de sus primeras obras, en los que se advierte un proceso interno de mayor densidad, les suceden otros de mayor descarnadura psicológica, con menor riqueza de matices, más caricaturescos, reconocibles por una serie de tics y manías que pueden con frecuencia sorprender, pero que no ayudan a ahondar en la complejidad de sus personalidades.

Metanarratividad

El desorden de tu nombre es una novela en la que el aparato narrativo fagocita el propio intento de profundidad personal, quedando en sugerente propuesta narrativa. Casi tan importante como la historia amorosa en sí es la historia del origen y desarrollo del propio discurso, pues en él expone el autor su ficción sobre la misma escritura. El héroe, Julio Orgaz, se encuentra, además de todo lo otro que colma su vida, una novela escrita sobre su mesa, tal como él siempre había soñado. Para él triunfar fue siempre ser escritor, y su ambición, articular una novela “donde lo que ocurre y lo que no ocurre se articule formando un solo cuerpo”. Ello se cumple.

Parecido marchamo se advierte en *Volver a casa*, rizando aún más el rizo, pues ya se apuntó que supone una brillante parodia, empezando por el mismo hecho de la escritura, trasunto a su vez de la existencia humana. Al parodiar la misma escritura, da en ella un paso más. Cuestiona la invención de novelas y el acto de escribir, y también el mundo que rodea al escritor. Es provechoso escribir novelas sin argumento, se dice en ella, puesto que “tienen pocos lectores, pero son muy bien recibidas por la crítica”. A los críticos les da miedo ir más allá del texto, esa es la razón.

En ella multiplica las asechanzas que por lo común rodean a sus personajes. Sitúa al protagonista en un laberinto de imposible salida, exprimiendo hasta el máximo esa certeza suya de que lo cotidiano tiene su truco, un doble fondo en el que siempre puede suceder lo imprevisible. Su habilidad metaficcional se emparenta aquí con Unamuno al proponer la contraposición de dos hermanos gemelos, uno de los cuales devorará moral y existencialmente al otro. Pero no sólo por esto, también, como en el rector salmantino, es el protagonista creación literaria de un narrador oculto: en este caso, Juan de José Estradé, su hermano, el novelista. Habilidadoso ejercicio de estilo, con elementos narrativos aprovechables que, sin embargo, no logran que la novela en su totalidad sea una figuración sólida y coherente.

¹¹ *Ibidem*, p. 240.

Las primeras novelas parecían más acordes, menos artificiosas. En todas ellas, siempre, sobrevolándolas, la relatividad de todo, pues ficción y cotidianidad llegan a confundirse, y sueño y verdad. Así, en esta añagaza que el autor lleva al extremo – la metaescritura aparecía ya en novelas como *Cerberos son las sombras*, *Letra muerta* o *Papel mojado*–, da otra vuelta de tuerca implantando la fantasía de la escritura perfecta en el mismo terreno que las otras fantasías que el protagonista ve realizadas. Y si Turis escribía su diario sin otro fin que el de servirle de consuelo en su soledad y darle “satisfacción vanidosa y autocomplaciente”, sabiéndolo letra muerta y texto sin futuro, sólo apto para recoger “los desperdicios de su fluctuante estado de ánimo”, Julio Orgaz encuentra su vida justificada al hallar esa novela escrita. Como en *Papel mojado*, es “desquite de tanta vida inútil”, pero pasa el problema al lector, pues confesará que el lector es, con harta frecuencia, el que más pierde de todos los personajes, pierde “el tiempo y la inocencia”¹².

Otros modos de ensayar que la literatura es trasunto de la vida se realiza en las dos últimas novelas. En *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, novela que está escrita en primera persona, Jesús, el protagonista cree prolongar su cuerpo, su identidad en la misma escritura. Él mismo se narra, se convierte en “cuerpo narrativo”:

Quiero decir que al contar mi existencia de este modo, mi cuerpo se transformaba de inmediato en el cuerpo de la escritura, yo iba desapareciendo en aquel cuerpo, en el de las palabras, pero en esa forma de desaparecer accedía a algo real, tocaba con la punta de los dedos la realidad porque escribir era al fin una experiencia real¹³.

En este proceso la persona real se convierte en ente de ficción, se transforma en Olegario, “un héroe de novela” que toma un cuerpo tan real, que puede moverlo por cualquier escenario sin salir del apartamento desde donde escribe. Al final, ya se ha visto, pierde la “universalidad del cuerpo” y con él su doble literario.

El volatín metanovelesco continúa y se exagera, si cabe, en *No mires debajo de la cama*. En ella, lo que se narra en la novela, la vida de los personajes, parece sacada de la misma novela que sus dos principales personajes femeninos están leyendo y que lleva ese mismo título. No oculta el narrador en tercer persona que su narración tiene un decidido aire novelesco, fabuloso, desrealizado. Conversando

¹² Gonzalo Sobejano ha sido el primero en estudiar estos aspectos metafictionales en el autor. Pueden consultarse sus artículos “Juan José Millás, fabulador de la extrañeza” en R. Landeira y L.T. González del Valle, eds. *Nuevos y novísimos*. SAS, Boulder, Colorado. 1987, pp. 195-215; “Sobre la novela y el cuento dentro de una novela” en *Lucanor*, Pamplona, nº 2, diciembre 1988, pp. 73-93 y “Novela y metanovela en España” en *Ínsula*, Madrid, nº 512-513, agosto-setiembre 1989, pp. 4-6. También puede verse Fernando Villarmía Ugarte: “El desorden de tu nombre de Juan José Millás, novela escritiva”, en Esteban Torre y José Luis García Barrientos: *Comentarios de textos literarios hispánicos* (homenaje al profesor Garrido Gallardo), Madrid, Síntesis, 1997.

¹³ *Ibidem*, p. 187.

sobre la muerte de Vicente Holgado, comenta el forense que la amputación de los pies no dejó huellas, al menos que la sangre se le helara en las venas, algo – reconoce – que no sucede en la vida real, pero sí en una novela. Entre las peripecias del calzado y las de las protagonistas en busca de su acomodación y su sitio en la vida, de su independencia e identidad, hay una confluencia, una correspondencia que. Dice en un momento, refiriéndose a Elena Rincón:

Recordó en haber leído en *No mires debajo de la cama* una escena en la que una zapatilla deportiva con cámara de aire presentaba dificultades respiratorias. Aún no había terminado la novela. Quizás aún estaba leyéndola, leyéndose, y se leyó tomando un taxi en el que penetró con las dificultades propias de una coja reciente¹⁴

En el encuentro final, las dos mujeres coinciden en la página de lectura de la novela, que a su vez es la página del libro real. Puede considerarse la terminación de este como un cierre en falso, pues deja un final abierto en el que el lector puede hacer cábalas sobre si ese encuentro entre ambas llegaría a ser decisivo, a espaldas de los dictámenes sociales sobre el emparejamiento de sexos. El dilema, una vez más, del novelista entre apariencia y realidad, entre cumplimiento y deseo.

Entremezclando, y confundiendo, escritura y vida, Millás no ha hecho sino traspasar el desasosiego de los personajes de sus novelas, su mundo obsesivo y problemático, al mundo real del propio lector. Es un doble salto mortal, pues continúa imbricando la ficción en la realidad y la realidad en la ficción, con la consiguiente reclamación de que no hay escapatoria posible¹⁵.

Para este autor, la novela es un simulacro y la vida está ahí, con sus enigmas y sus interrogantes, siempre necesitada del sueño, de su sacudida desconcertante y misteriosa, cuando no se confunde con él. Por eso su mirada de novelista cuaja en esas historias que “son metáforas de algo”, como experiencias de otra cosa que no puede expresarse de un modo diferente¹⁶.

¹⁴ Madrid, Alfaguara. 1999, p. 195.

¹⁵ “Escritura y acción se identifican: la escritura es acción, y la acción se constituye en la palabra”, escribía Germán Gullón a propósito del autor en su artículo “Los nuevos narradores”, *Cuenta y Razón*, Madrid, 48/49, julio-agosto 1989, p. 16.

¹⁶ Lo apunta él mismo en su reflexión titulada “El revés de la trama”, recogida en Marina Mayoral (coord.): *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura. 1989. p. 104.