

Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás

Escribo, luego existo. Luego existe un mundo irrevocable por obra y gracia de mis palabras, de la palabra, del verbo que se hace carne y habita en nosotros.

Alvaro Pombo, *El hijo adoptivo*

El marco

A pesar de que en el panorama de la novela actual no es clara la aco-tación generacional al convivir sin estridencias tendencias diversas y auto-res nuevos y consagrados, la crítica ha incluido, atendiendo a cuestiones cronológicas y estéticas, a Juan José Millás en la promoción literaria del 68. Bajo esta etiqueta se engloba a un conjunto de novelistas que reaccio-nan contra el realismo testimonial y social de la generación precedente (la del medio siglo) porque entienden que la producción anterior no ha logra-do los éxitos políticos anhelados y, además, ha conducido a la novela española a una pobreza artística extrema al sacrificarse la forma a un contenido que se pretendía revolucionario políticamente y concienciador en lo social. Por otra parte, las estructuras del país, entre los años 60 y 70, han sufrido importantes transformaciones que convierten las fórmulas chatas de la novela del realismo social en instrumentos obsoletos para reflejar el nuevo estado de las cosas.

Los novelistas del 68 o del 70 defienden la necesidad de una literatura que sea ante todo objeto artístico, lenguaje liberado de la mimesis; literatu-ra que recoja la innovación técnica y formal. Este ideario estético cuenta con los precedentes de los renovadores occidentales del género (Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner...), la obra de los narradores hispanoamericanos, y

el camino abierto por Juan Benet. La obra de Benet aparece como el hecho literario decisivo que marca la transición entre el realismo de los años 50 y 60 y la narrativa que vendría a continuación. La novelística benetiana ya no propone un ofrecimiento al lector para que éste conozca o reconozca el mundo en que vive, sino un planteamiento ético o estético sobre cómo ser o sentirse en el mundo. Su obra significa la integración, en nuestra cultura, de la tradición anglosajona. La novela deja de ser lugar de lo público para convertirse en espacio de lo privado donde la memoria, tomada como metáfora o sombra de destino interior, se constituye en protagonista de la materia narrativa:

Comencé a leer a Juan Benet hacia el año 74, en vísperas de la publicación de mi primera novela. A partir de ese instante el conocimiento de su obra se transformó en un deslumbramiento sucesivo.¹

En 1975 aparecen dos autores, Eduardo Mendoza y Juan José Millás, con dos novelas, *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras*, que abren el horizonte de lo que se ha venido en llamar narrativa española actual. La apuesta novelística de *Cerberos son las sombras* presentaba unas exigencias de lectura superiores a las de Mendoza. Esta circunstancia provocó que, a pesar de la atención de la crítica, su novela no tuviese una repercusión literaria amplia. Será con *Visión del ahogado* (1977) cuando su narrativa empiece a despertar el interés del público y del mundo literario en general.

Escrita en primera persona bajo el pretexto de una larga carta al padre, *Cerberos son las sombras* destaca por un inteligente equilibrio entre tensiones dobles: entre lo exterior y lo interior, entre lo reflexivo y lo narrativo, entre lo público y lo privado, reflejando conexiones intertextuales con Kafka, el existencialismo francés y la atmósfera moral del realismo italiano.

Su argumento remite —a la manera de la producción de Benet— a un pasado histórico concreto (la derrota) pero ajeno a la voluntad de testimonio o a la fácil desideologización. Para Gonzalo Sobejano², en esta novela Millás retoma de Benet la capacidad de controlar la lectura por medio de un narrador que se adelanta a las posibles reflexiones del lector, y el poder de un lenguaje que no rehuye el reto de la sintaxis; como Benet, el autor de *Cerberos son las sombras* construye un universo en el que lo ético fusiona lo íntimo con lo colectivo. No obstante el punto de partida, Millás evoluciona a partir de *Papel mojado* (1983) hacia planteamientos narrativos muy distintos para abrazar la tendencia metaficticia del posmodernismo, aspecto que se consolida en *El desorden de tu nombre* (1988) y *La soledad era esto* (1990), finalizando el *tour de force* ante la estética realista. Nuestro autor juega con el legado literario tradicional,

¹ Millás, Juan José: «Un reto» [*La huella de Benet*], *El Urogallo*, núm 35 (marzo 1989), p. 72.

² Sobejano, Gonzalo: «El lugar de Juan Benet», *El Urogallo*, núm 35 (marzo 1989), pp. 66-68.

incorpora elementos costumbristas, los ensambla y, luego, se distancia con ironía de ellos, alterando la mirada del lector. No hay que olvidar que en la escritura del final del milenio el escritor es más que nunca un lector que transmite a otros lectores su personal experiencia de la cultura, de una tradición literaria en permanente estado de gestación, en permanente productividad. La escritura se hace escritura sobre la escritura y, al hacerse así, adquiere caracteres de lectura, pero también de crítica. Atendiendo a este marco y desde la conciencia de que «ya todo está escrito» y que todo texto es un palimpsesto, Millás fusiona en sus obras una moderada renovación formal, herencia del experimentalismo turbulento de la década de los 70 con la narratividad (la vuelta a la historia, al placer de contar) instaurada en el 75 por él mismo y por Mendoza.

Poética

La atmósfera posmoderna propicia la proliferación de la ficción meta-novelsca en la narrativa actual. En palabras de Gonzalo Sobejano³: unir íntimamente la escritura de una aventura con la aventura de la escritura. A este respecto el propio Millás, al reflexionar sobre las relaciones y diferencias entre creación y crítica, justifica su tendencia a hacer literatura sobre la literatura: necesidad de hablar sobre los aspectos teóricos que le preocupan de la ficción literaria, pero con la auténtica voz del creador:

[...] es muy diferente hablar de los problemas de la novela desde el punto de vista de un teórico que hacerlo desde el punto de vista de un artesano. El artesano de la literatura está más acostumbrado a manejar obsesiones que a manipular ideas y siempre que nos ponemos a hablar de los problemas de orden técnico que suelen surgir cuando estamos escribiendo, los novelistas solemos impostar un discurso que no es el nuestro. Es el discurso de la crítica[...]

Cuando los novelistas nos ponemos a hablar de nuestros problemas, deberíamos hacerlo con nuestra propia voz, desde la literatura, no desde la crítica.⁴

Consecuentemente sus novelas se constituyen en auténticos marcos para la exposición de los problemas de la escritura y del creador, talleres reveladores a los ojos del lector de los mecanismos del acto de novelar. A través del recurrente recurso metadieético intenta desentrañar las posibles conexiones entre lo real y lo ficticio. Para el autor ambas entidades carecen de rasgos específicos y visibles, tienen en común su inestabilidad a la manera de «aquellos compuestos químicos que se descomponen con facilidad»⁵. Pero, además, la «literatura o es una metáfora de la realidad o no es nada»⁶. El escritor se sitúa en un punto medio de esta relación como «alguien que da forma a algo sin substancia (la Realidad) con un

³ Sobejano, Gonzalo: «Juan José Millás: fabulador de la extrañeza», recogido en: Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, vol. IX, p. 321

⁴ Marco, José María: «Entrevista con Juan José Millás», *Quimera*, núm. 81, 1988, p. 20.

⁵ Millás, Juan José: «Literatura y realidad», *Revista de Occidente*, núm. 85 (junio 1988), p. 124.

⁶ Font, Marga: «La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás», *Integral*, núm. 174 (junio 1994), p. 33.

instrumental que carece de instrucciones de uso (la Literatura)»⁷. Si la literatura es el instrumento que da forma a algo sin sustancia como es la realidad, entonces se entiende que aquélla se constituya en vehículo de conocimiento y de autoconocimiento, metáfora de la vida:

Creo que leemos para muchas cosas, entre otras porque a medida que aprendemos a leer aprendemos a darnos a nosotros mismos. Básicamente leemos para saber. La literatura es una forma de conocimiento que no es mejor ni peor que otros modos, como el racional o científico, simplemente es diferente. [...]

La buena literatura es metáfora de un mundo o no es nada. La función de la literatura es transmitir información sobre la realidad; otra cuestión es qué entendamos por realidad⁸.

Sorprende que, paralelamente a esta trascendencia otorgada al hecho literario, haya también una conciencia de la fragilidad de la literatura. En *Letra muerta* (1984) se dice que la novela no tiene destinatario; en *El desorden de tu nombre* hay ambigüedad sobre la autoría de la obra que da título a la novela. Millás afirma que la literatura no tiene destinatario, porque el hecho de escribir es absolutamente solitario y el escritor no sabe para quién escribe al carecer el lector de rostro. Además, hoy en día sabiendo que los libros que se imprimen ahora no se leerán dentro de cien años, porque la tinta que se utiliza es muy perecedera, la fantasía de la inmortalidad o supervivencia de la obra ha desaparecido:

Quizá sea esta la idea que recorre alguna de mis novelas, que todo lo que uno escribe es letra muerta, y lo que no es letra muerta, es papel mojado⁹.

Este «constructor de relatos», «artesano de la literatura»¹⁰ confiesa la poderosa fascinación que desde siempre ha sentido por la trama y el argumento¹¹. Dice trabajar sin esquemas previos y esboza una poética de la creación: partiendo de una experiencia interior emerge una idea-nebulosa que acaba configurando, gracias a los diferentes materiales narrativos, la trama. Pero todo ello no es más que un decorado a través del cual el lector penetra en la verdadera peripecia, que finalmente resulta ser una peripecia moral¹².

Frecuentemente Millás cita al maestro Juan Benet para defender la creencia de que el estilo es el fundamento sobre el que se construye todo, porque el estilo se entiende como la búsqueda y el hallazgo de la propia voz. Del estilo surge el tono y el punto de vista, que son los elementos más importantes y difíciles de hallar en el momento de redacción de la novela¹³. Un aspecto importante sobre la reflexión estilística es el que concierne al lenguaje, al uso de las palabras. Es evidente que éstas sufren un desgaste a causa de su canje comunicativo, pierden sus denotaciones y connotaciones; por tanto, el gran reto de la buena literatura es decir

⁷ Millás, Juan José, «Literatura y realidad», op. cit., p. 123.

⁸ Font, Marga., «La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás», op. cit., p. 32.

⁹ Marco, José María., «Entrevista con Juan José Millás», op. cit., p. 26.

¹⁰ Millás, Juan José., «Literatura y realidad», op. cit., p. 123.

¹¹ Millás, Juan José., «El revés de la trama», recogido en: Mayoral, Marina (coord.), *El oficio de narrar, Madrid, Cátedra, 1989*, pp. 96-97.

¹² Millás, Juan José., «Una peripecia moral», *El Urogallo*, núm 43 (diciembre de 1989), p. 75.

¹³ Marco, José María., «Entrevista con Juan José Millás», op. cit., p. 24.

«cosas de manera que parezca que se dicen por primera vez». En consonancia con esa necesidad de producir la sensación de nombrar por vez primera, de devolver insinuaciones y sugerencias, puebla Millás su prosa novelística de diferentes registros lingüísticos: el acervo filosófico, el lenguaje notarial, el sociolecto político o moral, el vocabulario científico. Registros que sirven de lecho para la hegemonía de una metáfora renovadora y moderna, que es, sin duda, uno de los rasgos más elocuentes de su expresión.

Manipular obsesiones

Yo soy un escritor, y un escritor manipula obsesiones¹⁴.

El mundo temático de Millás es el mismo desde su primera hasta su última novela: el papel de los otros (y dentro de esos «otros», el padre y la madre por su condición de espejo, reflejo y rechazo), los problemas de encontrar un punto medio entre la soledad y los demás, el juego trágico entre lo exterior y lo interior, la extrañeza que se oculta en lo cotidiano, la búsqueda de lo siniestro. En realidad esta enumeración temática puede concretarse en dos obsesiones: la identidad y la pesadilla.

En *Letra muerta* el protagonista-narrador convertido en lego de un convento bajo el nombre de «Hermano Turis», escribe en unos cuadernos escolares un documento privado en el que se manifiesta escindido entre su originario terrorismo y su progresivo acomodamiento a las costumbres de la comunidad religiosa que intenta minar. La pesadilla de Turis no nace de la soledad en familia o de la convivencia en la sociedad, como sucedía a los solitarios protagonistas de *Cerberos son las sombras*, *El jardín vacío* y *Visión del ahogado*, sino de la angustia del individuo intentando determinar a qué comunidad pertenece: si al grupo terrorista empeñado en destruir la tradición o al grupo estabilizante obstinado en preservarla. Y el resultado es el desvanecimiento del individuo entre uno y otro extremo. Turis va sintiendo esta metamorfosis y va escribiéndola en esas páginas que él llama «letra muerta» porque no van dirigidas a nadie. En el hilo narrativo de la novela se proyectan dos funciones: por un lado, reflejar la visión crítica y desmitificadora de la vida conventual desde la mirada de Turis; por otro, ordenar y explicar una realidad compleja. Así se comprende la constante dualidad de la novela: la oposición interior/exterior como marco para la confirmación de la identidad. En *El desorden de tu nombre* el enigma de la identidad se desarrolla en el ámbito del psicoanálisis. El narrador coloca al protagonista, Julio Orgaz, como paciente del

¹⁴ Ibid, p. 31.