

Dale Knickerbocker

Dos mujeres en Praga, de Juan José Millás: novela onto-epistemológica.
O: el ser como víctima/verdugo

En la penúltima novela de Juan José Millás, *Dos mujeres en Praga* (galardonada con el Premio Primavera 2005), se hacen patentes dos temas predilectos del escritor-periodista español: la extrañación del contorno social y la índole problemática de la identidad. Millás también se vale de algunas de sus técnicas narrativas preferidas; entre ellas, la autoreflexividad metaficticia y el empleo de una serie de motivos reiterados antonímicos. No obstante, esta obra se distingue entre las novelas de Millás por el hecho de que no hay un protagonista sino cuatro. A raíz de una profunda alienación, cada uno de ellos rechaza su propia identidad, y los cuatro juntos participan en la creación de otras nuevas basadas en sus fantasías, que se convierten en una suerte de realidad consensuada. Para Millás, *escribir es escribirse*. Todos ellos “leen” los “fragmentos textuales” que aportan los otros para luego intervenir con su propia “narración,” y así sucesivamente. De esta forma se hace resaltar por primera vez en la novelística millasiana que el acto de narrar(se) presupone la homóloga actividad de leer(se), de interpretar(se). Por lo tanto, la obra debe ser considerada una obra a la vez ontológica y epistemológica: vivir es escribirse y leerse. La vida se representa como un constante proceso de narrarse –formar una autoimagen–, leerse, y volverse a narrar. Esta primera conclusión plantea otra cuestión: ¿La preferencia por una vida ficticia de autoría propia es el efecto de una realidad alienante? o ¿son los personajes mismos responsables de la enajenación del entorno que experimentan? El presente ensayo afirma que Millás ofrece un desenlace indeterminado: por un lado, se puede concluir que el ambiente familiar y social enajena al individuo y que éste se defiende como puede recreando su mundo a su gusto en un proceso sano y necesario

de adaptación psicológica. Por otro, es posible afirmar que el mecanismo mental descrito arriba se ve subvertido por una ironía que sugiere el potentísimo atractivo que el autoengaño tiene para el ser humano. Mediante esta polisemia, se observa el verdadero rostro de la extrañación según Millás: el individuo como víctima/verdugo. Víctima de una sociedad alienante; verdugo de sí mismo por desear lo que no tiene y despreciar lo que tiene.

In his penultimate novel, “Dos mujeres en Praga” (winner of the 2005 “Premio Primavera”, Spanish author-journalist Juan José Millás returns to two of his favorite literary obsessions: the individual’s alienation from society and the problematic nature of human identity. He does so by making use of self-reflexive metafictional devices and the reiteration of a series of antonymous paired motifs. However, the author breathes new life into these themes and techniques, offering not one protagonist but four. Due to a profound alienation, each main character rejects their own identity and, together, they weave new ones for themselves, creating a sort of communal consensus reality. For Millás, to write is always a reflexive verb: to write one’s self. Each of the four reads the “texts” provided by the others and in turn contributes his or her own “narrative” to their common story. In this manner, for the first time in his opus Millás emphasizes that the act of narrating (one’s self) presupposes the act of reading, of interpreting (one’s self). This work should thus be considered both ontological and epistemological: to live is to write one’s self and read one’s self. Life is presented as a constant process of self-narration –of creating a self-image–, interpreting it, and rewriting it. This conclusion poses another question: is the preference for a self-authored fictional life the effect of an alienating reality, or are the characters responsible for the estrangement they feel from their surroundings? This essay concludes that the author provides an indeterminate denouement: on one hand, it may be read it as affirming that existence is inherently alienating and that the individual’s creation of a fantasy world is a healthy and necessary self-defense mechanism. On the other, the ending can also be seen as ironically subverting such a conclusion, suggesting the powerful attraction that self deception holds for human beings. Through this polysemia, one spies the true nature of alienation according to Millás: the individual as victim and victimizer. Victim of an estranging society and self-executioner due to the rejection of the relationships one has and the desire for those one does not.

La índole problemática de la identidad es un tema que ha obsesionado a Juan José Millás durante toda su carrera de escritor; desde la publicación de *Letra muerta y Papel mojado* en 1983, el autor se ha valido de la autoreflexividad metaficticia para la elaboración de este tema¹. Otra preocupación íntimamente vinculada a la identidad es la extrañación del individuo de su entorno: el autor ha retratado muchos protagonistas que, motivados por una angustia provocada por dicha extrañación, han rechazado su identidad, y han creado otra basada en sus fantasías². En otra parte, afirmo que para Millás, escribir es escribirse, una práctica metafóricamente ontológica³. El presente ensayo propone demostrar que la penúltima novela del autor, *Dos mujeres en Praga* (galardonada con el Premio Primavera 2005; en adelante, DMP), desarrolla este concepto del ser, pero con un importante cambio de énfasis. En ella, se hace resaltar por primera vez que el acto de narrar presupone la homóloga actividad de leer, de interpretar. Por lo tanto, DMP debe ser considerada una obra a la vez ontológica y epistemológica: vivir es escribirse y leerse. La vida se representa como un constante proceso de narrarse –formar una autoimagen–, leerse, y volverse a narrar. Esta hipótesis plantea otras cuestiones, también consideradas aquí: ¿hasta qué punto son capaces de “leerse” acertadamente los personajes? ¿La preferencia por una vida ficticia de su propia autoría es el efecto de una realidad alienante? o ¿son ellos mismos responsables de la enajenación del entorno que experimentan?

DMP se distingue entre las novelas de Millás por el hecho de que no hay un protagonista sino cuatro. Todos ellos experimentan una extrañación respecto al mundo y, después de conocerse, participan en la elaboración de una historia que satisface sus deseos y fantasías, que se convierten en una suerte de realidad de consensuada en el nivel diegético⁴. Uno de los cuatro protagonistas, el narrador, transcribe estas experiencias en el texto que compone la novela, que incluye comentarios meta-diegéticos por parte de los cuatro sobre el proceso de tramarla. La presencia de cuatro personajes que se turnan contribuyendo materiales a su “narrativa” común permite al autor subrayar la indispensable función que la lectura desempeña en la creación de la identidad de cada personaje dentro de la nueva historia vital. Cada uno de ellos “lee” los “fragmentos textuales” que aportan los otros para luego intervenir con su propia “narración,” y así sucesivamente.

En DMP, Millás emplea una serie de motivos reiterados antonímicos a fin de plantear y desarrollar esta temática: entre estos se destacan interior/exterior, sujeto/objeto, dentro/fuera, realidad/irrealidad, verdad/mentira, zurdo/diestro, bastardo/legítimo, ficción/reportaje, y los dos lados de la vida o de la realidad⁵. Además de estas oposiciones, la ciudad titular viene a ser antitética a Madrid, donde los eventos tienen lugar. A lo largo de la novela, dicha serie de motivos se usa para vincular metafóricamente los temas de la textualidad y la identidad.

Las cuatro vidas que se entretienen en DMP son las de Luz Acaso, prostituta solitaria y enfermiza de edad mediana; de Álvaro Abril, joven autor de una exitosa novela; de una muchacha, María José, que huye de una familia y un futuro que no le interesan, y que parece enamorada de Abril; y del narrador, un periodista famoso nunca

nombrado⁶. Luz Acaso, cuyo nombre sugiere la tenebrosa índole de su identidad, acude a Talleres Literarios, una empresa que ofrece ayudar a cualquiera a escribir y publicar su autobiografía. Ahí conoce a Álvaro, que se encarga de su caso. Al salir de su primera entrevista con él, Luz conoce a María José, que está haciendo autostop. Más tarde, en un cóctel literario, Álvaro se encuentra por primera vez con el narrador y le cuenta de sus encuentros con Luz. Interesado por lo que ha escuchado, el periodista se pone en contacto con ella mediante un anuncio por palabras en el que ella ofrece sus servicios profesionales. A fin de informarse mejor sobre su relación con Abril, el periodista queda con ella bajo el pretexto de estar investigando la vida de las prostitutas para un futuro reportaje. Los cuatro emprenden una relación peculiar a raíz de una obsesión compartida por las relaciones familiares y las adopciones: Luz miente a los tres acerca de su historia personal (nunca del todo aclarada). María José se muda a casa de Acaso, quien la “adopta” como si fuese su hija. Álvaro termina enamorándose de la muchacha, y convenciéndose de que fue adoptado, de que Luz es su madre biológica y el periodista su padre. Por su parte, el narrador, divorciado y hace mucho desinteresado en mantener relaciones con su familia de verdad, acaba aceptando el papel paterno. Al final, Luz muere de neumonía, quizá a causa del SIDA. Además, María José emprende una relación sentimental con Álvaro, y se queda con la casa y las pertinencias de su nueva “madre,” ¿su plan desde el comienzo, tal vez?

Luz Acaso vive sola y parece que su única forma de contacto con otros seres humanos antes de conocer a Álvaro y a María José fuera la rara forma de prostitución que practica. Tiene una serie de entrevistas con el joven: en la primera, afirma que es viuda, y que al velatorio de su marido asistió una mujer que apuntó en el libro de firmas que ella era la verdadera viuda. En la segunda, le cuenta que de muchacha puso a un hijo en adopción; en la tercera, que le habían quitado el útero quirúrgicamente. En cada reunión, Luz actúa igual: mezcla la verdad con lo inventado en su historia, para la próxima vez confesar que había mentido anteriormente. No obstante, insiste en que, mientras contaba sus experiencias, las recordaba en todo detalle y sentía las emociones correspondientes por haber fantaseado tantas veces con ellas, justificándose con aseveraciones como éstas: “se trataba de una mentira que no era una mentira, porque mientras la contaba era verdad” (p. 70) y “Parece contradictorio, pero dentro de mí no lo es.” (p. 49)

En la última sesión, prometiéndole contarle a Álvaro la verdad, reconoce que ella misma es la prostituta “Fina” que visitaba al difunto: “La gente se esconde para hacer cosas prohibidas, pero nosotros nos escondíamos para hacer lo permitido, incluso lo bien visto. Éramos como el matrimonio que vivía en la puerta de al lado...” (p. 134) Luz y su cliente manifiestan un comportamiento que se verá replicado por los cuatro protagonistas en la creación de su texto vital común. Los dos representan el uno para el otro un drama que corresponde a la necesidad, a la fantasía del hombre –pero que parece también satisfacer un deseo psicológico– (amén de una necesidad económica) de Luz: “Durante los siguientes días me sentí como una viuda. Todavía me siento así (...) He clausurado la habitación en la que nos acostábamos, como si no existiera.” (p.

135) Este dato sí parece verdadero, ya que el narrador confirmará que ella mantenía un cuarto siempre cerrado en su casa. En su vida tan solitaria, Luz aprovecha la oportunidad de vivir una ficción que siente como si fuera una realidad, creando una suerte de prótesis emocional que sustituye la falta de una vida doméstica normal.

De forma paralela, Luz hará uso de lo que aprende sobre el joven escritor y el periodista-narrador para contribuir a la escritura de nuevas identidades para los cuatro. Por supuesto, este proyecto no podría realizarse sin la complicidad de sus co-autores, y las reacciones del novelista ante las historias de su “madre” indican su entrega total a y activa participación en el juego. A pesar de que en la segunda cita Luz confiesa haberle mentado, Álvaro la anima a seguir, declarando: “Las fantasías... también forman parte de la realidad.” (p. 49) Después de contarle que alguien había adoptado a su hijo, ella comenta (aparentemente al desgaire): “Mi hijo tendría ahora su edad,” a lo que el joven responde con la mentira de que él es adoptado (p. 54).

Cuando Luz conoce a María José, le narra entre lágrimas aun otra versión de sus circunstancias vitales: dice ser funcionaria de baja por depresión (p. 13). A su vez, la muchacha le relata que sus padres son dueños de una pescadería, y que ella no quiere ni estudiar ni ser pescadera, ya que ambas cosas significan para ella una forma de vida convencional e insoportable. Se describe a María José como a una joven que lleva un parche en el ojo derecho, que cojea del mismo lado, y que apenas usa ese brazo –no porque le faltara el uso de dichas partes corporales, sino porque reprime su lado diestro– para luego “escribir con la parte de mí que no sabía hacerlo” (p. 18), para enfrentarse “a la norma, al patrón, al canon.” (p. 19) Afirma que “pensé que había vivido apoyándome demasiado en el lado derecho, reproduciendo lugares comunes, tópicos, estereotipos, cosas sin interés. Se trataba... de escribir un texto zurdo.” (p. 18)⁷ Así como el cliente/marido, la joven llena un hueco emocional para Luz. Cuando se entera de que María José quiere escribir dicho texto sobre el lumbago, Luz le miente afirmando ser zurda y padecer de esa enfermedad para mantenerla interesada en su amistad. Como Fina y sus clientes, María José crea una imagen falsa, esta vez física, de su ser para consumo ajeno –y propio–, puesto que anhela alterar su forma de ser mediante esta disciplina.

La noción del texto zurdo planteada por María José tiene su origen en la teoría de la literatura propuesta por la investigadora Marthe Robert, mencionada por Millás en otras obras suyas, que el narrador resume así: “sólo había dos tipos de escritores (...) aquellos que escribían desde la convicción de que eran bastardos y aquellos otros que lo hacían desde la creencia de que eran legítimos.” (p. 122)⁸ Estas categorías corresponden respectivamente a la literatura no realista o fantástica y a la realista. En DMP, los textos zurdos están vinculados simbólicamente a la fantasía, la bastardía, la irrealidad, la ficción, y Praga; los textos diestros, a la verdad, la legitimidad, la realidad, los reportajes, y Madrid. Millás convierte la metáfora de la literatura del bastardo en la literatura zurda de la muchacha y, por extensión, en las historias que Luz se inventa, en la obsesión de Álvaro Abril de ser adoptado, y en la fantasía del narrador de ser su padre.

Como ha observado Natalia Álvarez Méndez, en la obra de Millás, los espacios experimentan “semiotizaciones” positivas o negativas (p. 233). En DMP, las urbes denominadas Praga y Madrid cobran esos valores semióticos, respectivamente, por el uso que Millás hace de ellas. La muchacha declara que “La ambición de un proyecto como el mío requiere un espacio físico singular para llevarlo a cabo: tal vez un país zurdo, una ciudad zurda...hay lugares como Praga que me parecen zurdos.” (p. 22) Acto seguido comenta “casualmente” que estar en casa de Luz “era como si estuviéramos en Praga” (p. 22), y después, “Qué suerte, vivir en Praga sin necesidad de salir de Madrid. Creo que en una casa como ésta sería capaz de escribir una gran obra sobre el lumbago.” (p. 58) Cuenta el narrador lo siguiente sobre la resultante situación doméstica de las dos: “En la vida cotidiana, María José adoptó un poco el papel de hija” (p. 105); “—Somos dos mujeres en Praga—decía María José encogiéndose de felicidad—. Fíjate qué título para una novela.” (p. 103) Praga y Madrid vienen a representar dos modos contrarios de ver, entender y escribir el mundo; es decir, dos sistemas de valores. Además, esta alusión metaficticia a Praga, la ciudad titular de la novela que las dos mujeres protagonizan, llama la atención a la índole doblemente literaria de su existencia: se narran a sí mismas dentro de la obra que relata su historia.

Millás se vale de la repetición de los mismos tópicos para trazar un paralelo entre Álvaro y las dos mujeres: él también vive solo y, a pesar de sus veintitantos años y de haber tenido madre, se siente huérfano. La orfandad aquí representa la alienación que el joven experimenta respecto a su familia, que el narrador confirma: “Se encontraba en aquella familia como un extranjero.” (p. 108) Su enajenación de la realidad y de sí mismo se manifiesta metafóricamente en un cambio en su forma de percibir su contorno: le parece que los ruidos que escucha proceden de una “dimensión ajena a la suya” y su propia voz “de una instancia paralela.” (p. 39)⁹ De la misma manera que Luz incorpora fragmentos de realidades ajenas en las historias que hilvana sobre su vida, el joven explica así al narrador la extrañación que siente respecto a su familia: “Un día, tendría nueve o diez años, oí a mi madre hablar por teléfono con alguien. Dijo: ‘Estoy arrepentida; ahora no volvería a hacerlo,’ y al darse cuenta de que yo la estaba mirando dio la vuelta avergonzada y continuó hablando en voz baja. Nunca me lo dijeron claramente, pero siempre lo supe.” (p. 149) Álvaro decide interpretar esta frase inocua, que podría significar tantas cosas, como prueba de su adopción: de ella brotarán las fantasías que determinan cómo se percibe a sí mismo, a su familia, y a la realidad circundante.

Por otro lado, los sentimientos que demuestra hacia su madre son claramente edípicos¹⁰. Álvaro revela que, de pequeño, espiaba a su madre duchándose, escena que recrea una noche en casa con una prostituta madura: “Mientras Álvaro la observaba se excitó con la fantasía de que la viuda madura fuera el verdadero fantasma de su madre muerta.” (p. 44) Su obsesión edípica se hace patente también en una misiva a su difunta madre, en la que declara: “deseé ser adoptado más que ninguna otra cosa en el mundo, pues si era adoptado podía disfrutar sin culpa de aquellas experiencias delictivas. *Uno encuentra lo que busca y yo encontré multitud de señales en esa direc-*

ción.” (Énfasis mío, p. 191) El joven decide conscientemente *leer incorrectamente* las señas de su identidad, y crear y creer una ficción que prefiere a la realidad. La carta concluye así: “¿Cómo no voy a tener la sensación de que el mundo me debe algo? Me debe unos padres verdaderos y una mujer con la que pueda relacionarme sin buscarte en ella” (p. 192), declaración que hace patente que Álvaro se siente víctima de sus circunstancias.

Juntas, Luz y María José se aprovechan de las obsesiones de Álvaro, urdiendo los hilos del texto vital en el que se va a ver envuelto. En una de sus entrevistas con el periodista, Luz admite que le había contado la mentira que había dado en adopción un niño que ahora tendría su edad, consciente de que iba a hacer que el joven estuviera “fantaseando con la posibilidad de ser mi hijo.” (p. 74) Al informarle a María José del suceso, ésta responde contribuyendo al futuro argumento de la historia: “si Álvaro Abril fuera hijo tuyo y yo me casara con él podría ser tu hija política.” (p. 75) María José relatará al periodista que Álvaro “Es un genio y, aunque él todavía no lo sabe, me está destinado” (p. 171) –fantasía que al final ella realiza. Con este propósito, llamará más tarde al novelista fingiendo ser una ex-monja cuya conciencia le exige confesar la “verdad”: que Abril fue adoptado, que su madre biológica se llamaba Luz Acaso, y que sólo sabía del padre que era periodista y trabajaba en aquel momento en un reportaje sobre prostitutas– algo que el narrador había hecho. En estos fragmentos, se ve que tanto la narrativa que María José se inventa sobre su relación con Luz como la que emprende con Álvaro cumplen una función psicológica y otra pragmática.

Impulsado por la llamada de la “monja” María José, Álvaro llama a su “madre” –o sea Luz–: “Soy yo mamá’ –repuso Álvaro– y Fina se echó a llorar al otro lado.” (p. 147) Los comentarios del narrador sobre este “parentesco” merecen citarse enteros:

“Cuando Álvaro me relató esta primera llamada, me impresionó la facilidad con la que llegaron a un acuerdo tácito para que cada uno se comportara como esperaba el otro. Luz, o Fina, (...) necesitaba un hijo y Álvaro necesitaba una madre, de modo que cumplieron su papel a la perfección. (...) Álvaro la llamaba a las doce y durante una hora se intercambiaban vidas más o menos ficticias cuyo común denominador había sido la espera de aquel momento en el que el destino los uniera. Tampoco cayeron en la tentación de quedar para verse. El pacto tácito implicaba que la relación sería sólo telefónica. En realidad, era como si a través de este aparato, se comunicasen con otra dimensión en la que cada uno cumplía unos sueños de maternidad o filiación que la realidad les había negado.” (p. 148)

Sintiéndose solos y alienados, Luz y Álvaro, y por extensión se sugiere que muchas personas contemporáneas, se refugian en los contactos que la tecnología posibilita. Forjan relaciones imaginarias por teléfono, protegiéndose así de los peligros emocionales que puedan ocasionar lazos humanos auténticos, irónicamente aumentando así el extrañamiento del que padecen.

A petición de su editor, quien está preparando una antología de cartas escritas por autores famosos para sacarla el Día de la Madre, Álvaro escribe una epístola a su madre real que llama la atención sobre la ficcionalidad de la obra a la vez que sirve de clave interpretativa de los trastornos psicológicos del escritor. Hace resaltar que, para él, escribir es escribirse, y que trata de superar la autoalienación por medio de la escritura, como expresa metafóricamente: “No podía pasar mucho tiempo sin producir frases (...) porque las frases eran también el tejido con el que tapaba la ausencia de tu cuerpo y la del mío a veces, pues hay días en que no me siento y en los que casi no me veo en el espejo. (...) Todo es escritura, como verás.” (p. 193) Esta declaración subraya la ironía subyacente en el propósito del novelista de relacionarse con su nueva “madre” Luz, ya que había afirmado anteriormente: “No quiero una novela, quiero una vida real.” (p. 115) La vida real que desea no es tal, sino una existencia basada en sus fantasías, un texto que escribe, papel mojado.

Existen varios paralelos entre Álvaro y el narrador: divorciado y con una hija que está por casarse, éste último también rechaza todo lazo con su familia real, disculpándose así: “No estoy dotado para los vínculos afectivos, aunque había intentado sustituir aquella falta con una familia del mismo modo que el cojo o el manco sustituyen la suya con una prótesis.” (p. 120)¹¹ Como en el caso del joven novelista, la extrañación de su familia se convierte en una obsesión relacionada con el parentesco. En un momento, el periodista señala el creciente enlace entre los dos hombres; significativamente, en términos literarios: “los hilos de la trama, como vemos, ya estaban uniendo sus intereses y los míos.” (p. 81) Autoalienados de sus familias, Álvaro y el periodista se dejarán enredar en el texto común.

En otro paralelo, el narrador también tiene fantasías que surgen de frases ajenas que hacen mella en él. Un día, durante una pelea con su mujer sobre cómo criar a la niña, él intenta imponer su voluntad proclamando “Sé perfectamente lo que hago porque es mi hija”, a lo cual su mujer responde “¿Estás seguro?” (p. 99). Aunque consciente de que era una broma, reconoce que

“De este modo perdí a mi hija real, si es mi hija real. Desde entonces, ya sólo pude verla como a una hija adoptada. (...) Me porté bien con ella, pero fui un padre distante y esa distancia marcó para siempre nuestra relación. (...) estábamos cada uno en una orilla. No me conmueve, ni yo a ella. Me emociona más la idea de un hijo irreal que todos estos años hubiera estado creciendo en el lado oculto de mi vida...” (p. 100)

Es significativo que, a diferencia de los otros tres personajes principales, el periodista acepte parte de la culpabilidad por la propia extrañación de su familia –un dato quizá relacionado con ser el responsable de contar la historia común, puesto que este papel le proporciona cierta distancia y la oportunidad de reflexionar.

Un amigo soltero del narrador profiere otra frase influyente, mencionando que si hubiera tenido hijos, el mayor tendría veinticinco años (p. 64). La afirmación afecta

profundamente al periodista, que también padece de remordimientos, y éste reflexiona que “en la vida de las personas era más importante lo que no sucedía que lo que sucedía. (...) 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 le ha ocurrido.” (pp. 65-66) Dicho “lo que sí” obviamente corresponde a la realidad diestra, “lo que no” al texto zurdo de las fantasías ideadas por los cuatro personajes principales.

El periodista escucha otra oración impactante mientras firma libros en una librería, cuando un joven le comenta: “eres igual que mi padre. Podrías ser su hermano gemelo.” (p. 77)¹² El narrador, curioso, va a espiarle y el parecido es tal que exclama “me vi venir por la acera de enfrente” (p. 80), encuentro especular que constituye una clara metáfora de su alenación. Este encuentro le sugiere la posibilidad de ser adoptado (aunque sabe que no lo es) y le inspira “a pensar en la adopción como materia para un gran reportaje. Como un gran reportaje novelesco, quiero decir.” (p. 79) El oximoron “reportaje novelesco” contribuye a la ironía de la obra: se supone que el género periodístico se limita a relatar datos verificables y verificados; no obstante, el papel que los otros protagonistas-autores le han asignado es el paradójico de narrar, de alguna forma hacer constar, una ficción, su aportación a la historia común. Es significativo que el personaje que narra y comenta las relaciones entre ellos, que parecería llevar la voz cantante, sea el único que no contribuye material a la sustancia de su propia identidad, aceptando pasivamente la que los otros le crean juntos. El anonimato del periodista hace resaltar esta carencia de voz. Contribuyen a dicha ironía las continuas aseveraciones del tipo “así me lo diría” (p. 44) o “me diría luego” (p. 45) en las que el narrador insiste en que se limita a relatar fielmente la información que los otros personajes le han proporcionado.

Juntas, las tres frases ajenas anteriormente citadas informan las obsesiones del narrador y explican por qué reúne materiales sobre las adopciones: “Lo cierto es que un par de frases cercanas en el tiempo (...) desencadenaron la recogida de documentación sobre la adopción y la publicación de mi primer relato de ficción.” (pp. 100-1). Dicho relato sirve el mismo propósito narrativo respecto al periodista que la carta que Álvaro escribió a su madre: pone al desnudo sus fantasías y obsesiones. Titulado “Nadie,” el cuento relata las experiencias de Luis Rodó, un hombre de edad mediana, que recibe un día una llamada de una joven, Luisa (la “nadie” titular), que implícitamente le acusa de ser su padre, algo que varios datos parecen verificar¹³. El narrador comenta “Luego, una idea disparatada me vino a la cabeza: Y si Álvaro Abril fuera mi Nadie?” (p. 116). El periodista explica que había tenido semejante relación y que, por su edad, el joven sí podría ser hijo suyo e incluso llama a la ex-amante para comprobar que no es así. El disparate o fantasía llega a obsesionarle y a cambiar su vida, su realidad, reafirmando la noción del “hijo” de que las fantasías también son reales.

La relación entre el narrador y Luz Acaso también demuestra el vínculo entre la extrañación, la fantasía, la metaficción y la identidad. Cuando él especula que sólo “la lógica de un relato fantástico” Podría haberla motivado a ser prostituta, ella explica

que “Empezó como un juego (...), y llegó un momento en que ya no sabía hacer otra cosa” (p. 152), constatando que algo lúdico o fantástico se había convertido en realidad. El narrador descubre en la sección clasificada del periódico muchos anuncios ofreciendo distintos tipos de servicio en los que viene el mismo número de teléfono, y sus observaciones iluminan el concepto de la identidad sugerido en la novela:

“... los teléfonos móviles tejan sobre el universo una red de ansiedad que se superponía a la de la telefonía fija (...) creábamos (...) capas, densas como mantas, de palabras que atravesaban la atmósfera buscando destinatarios imposibles. (...) El móvil permitía llevar a cabo multitud de juegos sin el riesgo de los teléfonos fijos, pues al no estar a nombre de nadie, no hay manera tampoco, si tú no quieres, de que lo relacionen contigo, y puedes desprenderte de él cuando te canses arrojándolo simplemente al cubo de la basura.”
(pp. 159-60)

Estas ruminaciones metafóricas ofrecen una radiografía del individuo en la sociedad de consumo contemporánea: ya que uno no quiere arriesgarse a sufrir los posibles desengaños de una relación verdadera, crea imágenes de sí mismo, basadas en fantasías y necesidades psicológicas propias, para consumo ajeno, y consume a su vez las identidades no menos fantásticas que ofrecen otros. Como comenta Luz, haciéndose eco de Álvaro: “Qué manía tiene todo el mundo con la realidad. Pues las cosas irreales también existen.” (p. 155) Gracias a la telefonía móvil, se establece un mercado de identidades de consumo que se conforman a los deseos individuales, un negocio sin riesgo, debido al anonimato y el hecho de que todas estas identidades, como los aparatos mismos, son desechables. Sin embargo, este mercado tampoco ofrece la posibilidad de una comunicación auténtica, y así sólo contribuye a aumentar la extrañación y la ansiedad. Esta iluminación permite al narrador darse cuenta de que él también ha creado su propia alienación: “A su lado, advertí que en los últimos años me había aislado de la realidad casi sin darme cuenta.” (p. 161) Así, no es casualidad que Luz sea prostituta, una profesión camaleónica en la que la practicante tiene que interpretar el papel que el cliente elija; ni que Álvaro sea novelista, una carrera que consiste en producir ficciones para consumo ajeno; ni que el narrador sea periodista y María José aspirante a este oficio. Estas actividades consisten en elaborar y, en el caso del narrador certificar, realidades.

Este fragmento constituye una de las mejores expresiones onto-epistemológicas de la obra de Millás:

“Cuando escribo un reportaje, siempre soy consciente de que, al seleccionar, de entre toda la documentación previa, los materiales definitivos, no hago otra cosa que manipular la realidad para que encaje en una lógica que sea comprensible para los lectores y para mí. Pero no siempre me creo lo que escribo. (...) Otras veces sucede al revés: hay mentiras que no resistirían la mínima confrontación

con la realidad, pero que dentro de mi cabeza funcionan como un mecanismo de relojería. Mentiras, en fin, que merecerían ser verdades. La idea de que Álvaro Abril fuera mi nadie, mi hijo, pertenecía a este tipo de mentiras. (...) lo era en alguna dimensión de mí.” (p. 117)

Así describe el narrador su proceso de escribir artículos periodísticos, textos “diestros” por excelencia: la realidad aparece reflejada, se supone que con una fidelidad del cien por cien (una suposición de la que él parece desconfiar), en los documentos. Sin embargo, él tiene que leer/interpretar los documentos, lo cual inevitablemente implica ejercer un tipo de “violencia” sobre ellos que aleja el texto resultante de la realidad original. Éste a su vez se verá sometido al mismo proceso por parte de los lectores. El periodista compara su escritura explícitamente con la de un oficial que posee mucha autoridad tiene en España sobre la certificación de la realidad, el notario: “yo no era consciente de escribir del mismo modo que muchos notarios no se dan cuenta de que crean la realidad que en su opinión sólo están autenticando” (p. 218), poniendo así en duda esta “autenticación”¹⁴. El hecho de que el narrador pase directamente de estas observaciones sobre el proceso de escribir reportajes a unas reflexiones sobre su forma de leer/interpretar su propia vida implica que ésta debe entenderse de la misma manera: como proceso de lectura y escritura. Es decir, los seres humanos “leemos” nuestra realidad y para comprenderla tenemos que convertirla en narrativa como el periodista hace con la documentación. Después, “escribimos” el nuevo texto de nuestra vida que será, a su vez, interpretada por nosotros mismos, *ad infinitum*. Existir es leer(se) y escribir(se). Para Millás, hasta los textos supuestamente más realistas, “legítimos” o “diestros” son fantásticos, “bastardos”, y “zurdos”: la legitimidad es lo que es ficción o mentira.

63 { knickerbocker

Este razonamiento permite al narrador llegar a la siguiente conclusión acerca de la historia comunicada en DMP: “Procuré, a la hora de seleccionar unos hechos y desestimar otros, aplicar (...) mi sentido común–, lo que quizá significa que este relato es la suma de dos invenciones (de tres, si contamos el material aportado por Álvaro). Lo interesante es que todos los materiales, pese a su procedencia, siempre fueron compatibles.” (p. 105) Este fragmento sugiere cuál es la función de la fantasía en el proceso onto-epistemológico: interpretamos la realidad de acuerdo con nuestras fantasías y, por lo tanto, sacamos las conclusiones que deseamos, lo cual nos lleva a actuar en consecuencia. Puesto que los cuatro personajes principales comparten fantasías y obsesiones complementarias, las historias o narrativas que cada uno proporciona al texto que compone su relación se casan perfectamente.

El periodista se convence de que la afirmación de Álvaro es atinada: las cosas irreales también existen. El deseo o la fantasía influye en nuestra percepción de y actuación en la realidad y, por lo tanto, debe considerarse “real”:

“Fina (o Luz Acaso) había estado sonsacándome hábilmente cosas de mi propia vida que utilizaba con Álvaro para describirle un padre imaginario (aunque

real, pues se trataba de mí) cuya imagen fuera gratificante para ambos (...) fui haciéndome cargo de que estaba siendo víctima de una ficción que mi propio deseo había contribuido a levantar. Era todo mentira, de acuerdo, sí, pero empezaban a encajar tan bien los materiales de esa quimera, que tenía que repetirme continuamente es mentira, es mentira, porque a medida que pasaban los minutos era más verdad.” (pp. 163-64)

Mediante la “gratificante” expresión de las fantasías es posible aliviar el dolor de la extrañación que uno siente respecto a su mundo. Millás representa las partes de la historia común que los individuos contribuyen a través de la metáfora de la quimera, bestia mitológica que poseía cabeza de león, cuerpo de cabra, y cola de serpiente. El reconocimiento por parte del periodista de su propia responsabilidad en crear la ficción sirve para aumentar sus sentimientos de culpabilidad por el abandono de su familia real y para crear una ambivalencia en él hacia el “texto” que los protagonistas escriben juntos, datos que habrá que tener en cuenta al considerar el desenlace.

Al final de la novela, el narrador contrasta los valores “zurdos” de Luz, María José, y Álvaro con los “diestros” que él había mantenido durante toda la vida y que ya le parecen vulgares, vacíos, y culpables de su extrañación. Aquéllos se ven vinculados con Praga, éstos, con Madrid: “me asomé a la ventana con el ojo izquierdo y vi una calle de Praga por la que yo había pasado la única vez que estuve allí. Deseé recorrerla de nuevo, esta vez con el lado izquierdo, pero al salir fuera, esa misma calle se convirtió en una calle de Madrid.” (p. 215) Uno de los valores zurdos es la *indefinición*: “Comprendí que tampoco María José me ayudaría a trazar la frontera entre las fantasías de Luz (o Fina), y la realidad, pero por primera vez en mi vida disfruté de aquel estado de indefinición.” (p. 173) Añade después:

“... comprendí que si tuviera que escribir un reportaje sobre aquellas mujeres ya no trataría de averiguar si Luz era puta o funcionaria, o si tenía una depresión o un sida. Tampoco si María José era hija de un pescadero o de un mecánico. Toda mi escala de valores, fuera cual fuera, se había ido al carajo, y apareció ante mi ojo izquierdo un orden distinto. Supe que había vivido una vida honrada, pero banal, llena de excitaciones convencionales, manejadas a distancia por otro que no era yo. Comprendí que en la aspiración de María José por escribir un libro zurdo había un proyecto de insubordinación que valía por todas mis realizaciones.” (pp. 212-13)

El final de DMP también es indefinido, indeterminado: “Fui conociendo detalles de la vida de Luz Acaso, pero ninguno que me sirviera para separar las fronteras de la realidad de las de la ficción: no conseguí aclarar...si había sido funcionaria de Hacienda con depresión o una puta con sida, tal vez no había sido ni una cosa ni otra.” (p. 227) Tampoco se aclaran los motivos de María José: “cuando conocí personalmente a María José, obtuve mucho material de ella, pero no me fue fácil distinguir lo verdadero de

lo falso. Tampoco supe si en su cabeza estas categorías permanecían separadas.” (p. 105) Además, paradójicamente, como albacea del patrimonio de Luz, el narrador confirmará (de nuevo en su papel de certificar realidades) que la joven lo hereda todo. Este desenlace indeterminado parecería indicar que el libro que el personaje ha escrito acerca de las experiencias de los cuatro sí es una obra zurda.

Sería conveniente volver en este momento a la cuestión planteada al principio de este ensayo: ¿es la sociedad contemporánea –con toda la tecnología que tiene a su disposición para crear nuevas identidades y realidades– tan alienante que no existe más remedio que refugiarse en una ficción de confección propia? ¿Esta creación es un acto de cobardía, una huida de la realidad –o una autoafirmación, un desafío?– Germán Prósperi astutamente observa que los motivos de DMP proveen al lector de las pautas necesarias para su lectura; de acuerdo con esta observación, propongo que la obra ofrece dos lecturas posibles: una diestra, y otra zurda. Según una interpretación zurda, Luz muere feliz después de unir a los dos jóvenes enamorados, que por su parte vivirán *happily ever after* en su casa de Praga, con María José dedicada a la escritura de obras zurdas. Y el periodista por fin escribirá su novela: DMP misma. Así, habría que sacar la conclusión de que el contorno familiar y social enajena al individuo y que éste se defiende como puede recreando su mundo a su gusto en un proceso sano y necesario de adaptación psicológica, aunque las nuevas relaciones con su ambiente sean fantásticas.

Una interpretación diestra de DMP verá en Luz a una mentirosa, en María José a una estafadora, en Álvaro a un chillado ingenuo y en el narrador a un hombre patético intentando crear una familia de repuesto ya que ha desperdiciado toda oportunidad para amar y ser amado por la suya. De acuerdo con esta perspectiva, el mecanismo mental descrito arriba se presenta subvertido por una ironía que sugiere el potentísimo atractivo que el autoengaño tiene para el ser humano. El narrador intenta disculparse comentando que “todo eso le ocurriría ya a un tipo acabado, un tipo que no había sido querido en los momentos de su vida en los que lo necesitó” (pp. 219-20), pero la afirmación más bien sugiere una autocompasión bien desarrollada. También apoya esta lectura la forma en que explica su decisión de aceptar el encargo de Abril de escribir la historia contenida en DMP: “De acuerdo, hijo –añadí de forma algo miserable. No comprendía cómo alguien podía desprenderse de un material tan rico, aunque yo mismo rechazaba el que me proporcionaba mi hija verdadera, que continuaba enviándome correos en apariencia neutros a los que no daba respuesta.” (p. 226) El narrador deja pasar la oportunidad de asistir a la boda de su hija, que le devuelve el regalo que había enviado con una nota citando las palabras de Cordelia, hija rechazada por su padre, el rey Lear: “No te conozco, anciano.” (p. 229) El lector no puede menos que reprochar su apatía. Además, él mismo ofrece las siguientes reflexiones metaficticias acerca de su situación:

“... al recordar que Álvaro Abril daba clases en Talleres Literarios sobre la construcción del personaje, pensé que Luz Acaso había levantado magistralmente el suyo: como Penélope, deshacía por las noches la identidad que tejía durante

el día. De este modo, siempre era la misma y siempre era distinta. Así nos hacemos también las personas reales: en una contradicción permanente con nuestros deseos. Damos la vida por lo irreal y desatendemos lo real. Amé a quienes no tuve y desamé a quien quise, decía Vicente Aleixandre, creo, uno de los locos poetas que he leído con provecho.” (pp. 226-27)

Parece que Millás subvierte una posible lectura positiva del periodista con una ironía no exenta de cierto patetismo. En la “contradicción permanente” mencionada por el narrador se observa el verdadero rostro de la extrañación según Millás: el individuo como víctima/verdugo. Víctima de una sociedad alienante; verdugo de sí mismo por desear lo que no tiene y despreciar lo que tiene.

Confirma esta interpretación una breve y aparentemente poco importante anécdota que comunica el narrador. Al leer los anuncios clasificados, encuentra uno que le anima a llamar “si lo que necesitaba era una razón para vivir.” (p. 158) Cuando el periodista le pide dos razones a la voz femenina que contesta, ésta le pregunta si tiene dos piernas. Cuando el hombre contesta afirmativamente, le dice “Ahí tienes dos razones para vivir” (p. 159) –resulta que la voz es la de una niña doceañera parapléjica. La moraleja socava la autocompasión del narrador y, es posible especular, también la creencia de Álvaro de que el mundo le debe algo y que será feliz en su nueva vida.

Como mencioné al comienzo de este ensayo, he afirmado que para Millás, escribir es escribirse. En DMP, vivir es escribirse –y representarse e interpretarse– haciendo de esta novela lo que podría llamarse una novela *onto-epistemológica*. A causa de una profunda extrañación, e incorporando fragmentos de realidades o discursos ajenos en la creación de su historia común, los cuatro personajes principales (re)escriben la “realidad” que es su vida. Parece que el lema millasiano pudiera ser *scribo ergo sum*; es igualmente posible que fuera, haciéndose eco de Bécquer, *vivir es padecer*. Como tantos personajes creados por este autor, los cuatro protagonistas de DMP son tan víctimas de sus propias fantasías como de la situación posmoderna que les ha tocado vivir. Y, si he optado por una lectura diestra de una obra que bien puede ser zurda, se me perdonará. Al fin y al cabo, redacto estas líneas con la mano derecha.

Bibliografía

- Agawu-Kakraba, Yaw** (2001). “The Dramatization of Self-Transformation and the Doubling of Literary Fictionality, Juan José Millás’s ‘Ella imagina’.” *Crítica Hispánica*, 23, pp. 7-15.
- Agawu-Kakraba, Yaw** (1999). “Juan José Millás’s *La soledad era esto* and the Process of Subjectivity.” *Forum for Modern Language Studies*, 35, 1, pp. 81-94.
- Álvarez Méndez, Natalia** (2000). “La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás, *La soledad era esto*.” *Cuadernos de Narrativa*, 5, pp. 231-41.
- Ballesteros, Isolina** (1995). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New Cork, Peter Lang.

Bértolo Cádenas, Constantino (1994). "Apéndice" a Juan José Millás, *Papel mojado*. 14ª ed.

Cabañas, Pilar (2000). "Cartas, diarios, informes, El lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás." *Cuadernos de Narrativa*, 5, pp. 133-52.

González Landa, María del Carmen (1992). Signos reiterados en *La soledad era esto*." *Actas del IV simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Visor, Madrid, pp.633-42.

Gordon, Bárbara (1994). "Doubles and Identities in Juan José Millás's *Cerberos son las sombras*." *Romance Languages Annual*, 6, 486-91.

Giovanni, María Alessandra (2000). "La realidad y su 'doble', El espacio en la obra de Juan José Millás." *Cuadernos de Narrativa*, 5, pp. 243-54.

Knickerbocker, Dale (1997). "Búsqueda del ser auténtico y crítica social en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás." *Anales de Literatura Española Contemporánea* 22. 2, pp. 211-33.

Knickerbocker, Dale (2000). "Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás." *Actas del XXIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Florencio Sevilla y Carlos Alvar Eds. Tomo 2, Madrid, Castalia, pp. 681-86.

Knickerbocker, Dale (2000). "Identidad y otredad en *Primavera de luto* de Juan José Millás." *Letras Peninsulares*, 13. 2, pp. 561-80.

Knickerbocker, Dale (2003). *Juan José Millás, The Obsessive-Compulsive Aesthetic*, New York, Lang.

Knickerbocker, Dale (1998). "La reiteración de motivos en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás." *Revista Hispánica Moderna*, 51.1, pp. 147-60.

Kunz, Marco (2000). "La caja, la grieta y la red, La psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás." *Cuadernos de Narrativa*, 5, pp. 215-30.

Orejas, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros.

Merlo Morat, Philippe (2000). "La construcción de la identidad de los personajes en la obra de Juan José Millás, Mismidad, ipseidad, alteridad." *Cuadernos de Narrativa*, 5, pp. 255-65.

Millás García, Juan José (1988). *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino.

Millás García, Juan José (2002). *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa.

Millás García, Juan José (2006). *Laura y Julio*, Barcelona, Seix Barral.

Millás García, Juan José (1981). *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara.

Millás García, Juan José (1999). *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.

Millás García, Juan José (1998). *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.

Millás García, Juan José (1983). *Papel mojado*, Madrid, Anaya.

Millás García, Juan José (1990). *La soledad era esto*, Barcelona, Destino.

Millás García, Juan José (1995). *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.

Millás García, Juan José (1990). *Volver a casa*, Barcelona, Destino.

Prósperi, Germán. "Poética de la novela en *Dos mujeres en Praga* de Juan José Millás." Ensayo inédito.

Robert, Marthe (1972). *Origins of the Novel*, Trad. Sacha Rabinovitch, Bloomington University Press, Indiana.

Segura, Camila (2005). "La soledad era esto de Juan José Millás, La reconstrucción de un yo fragmentario." *Ciberletras*, 12.

Sobejano, Gonzalo (1987). "Juan José Millás, Fabulador de la extrañeza" en Landeira, M. y González del Valle, L.T. *Nuevos y novísimos, Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los '60*. Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 195-215.

González del Valle, L.T. (1989). "Novela y metanovela en España." *Ínsula*, pp. 512-513; pp. 4-6.

Vélez Quiñones, Harry (1996). "Juan, José, and Millás, Memory, Desire, and Literary Identity in Juan José Millás's *Volver a casa*." *Revista Hispánica Moderna*, 49, pp. 149-64.

Notas

¹ Sobre la identidad en la obra de Millás, véanse los artículos de Phillippe Merlo Morat, Yaw Agawu-Kakraba, Isolina Ballesteros, Constantino Bértolo Cadenas, Barbara Gordon, Harry Vélez Quiñones, Camila Segura, y mis ensayos y libro. Acerca de los aspectos metaficticios de su obra, ver los estudios de Pilar Cabañas, Francisco G. Orejas, y el artículo de Gonzalo Sobejano, "Novela y metanovela".

² En su ya clásico artículo "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza", Sobejano define la extrañación como "el efecto enajenador del mundo descrito sobre la conciencia que vive o describe ese mundo" (196), definición que yo sigo. Por razones retóricas, hago uso de los términos "enajenación" y "alienación", que poseen varios significados, como sinónimos de extrañación.

³ Ver mi "Escritura, obsesión e identidad".

⁴ Me valgo de los términos narratológicos que expone Gérard Genette. El teórico francés define *historia* como "el significado o contenido narrativo" y "*relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo" (83), y especifica que diegético describe algo que "se refiere o pertenece a la historia" (334).

⁵ Prósperi señala que el anonimato del narrador también es una forma de aludir al autor extratextual, Millás mismo, con quien comparte muchas características.

⁶ Acerca de los motivos reiterados, ver los valiosos ensayos de Marco Kunz, María González Landa y Germán Prósperi, y mi libro.

⁷ La oposición zurdo/diestro o derecha/izquierda también es importante en *No mires debajo de la cama*.

⁸ Millás se refiere a la teoría de Robert en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y *El orden alfabético*.

⁹ La distorsión de percepción sensorial, sea por la locura, la fiebre, u otras causas, se hace patente también en *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto*, *Volver a casa*; *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, *El orden alfabético*, y *Laura y Julio*. Con frecuencia es en estos momentos cuando el protagonista experimenta una suerte de epifanía—muchas veces de índole irónica.

¹⁰ El tema edípico se destaca también en *Volver a casa*, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, *El orden alfabético*, y *Laura y Julio*.

¹¹ El motivo de las prótesis, como metáfora de una extrañación o carencia emocional, se nota también en *El desorden de tu nombre*, *Volver a casa*, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, *El orden alfabético*, y *No mires debajo de la cama*.

¹² Unos gemelos protagonizan *Volver a casa*, y el motivo se repite también en *No mires debajo de la cama* y *Julio y Laura*.

¹³ La repetición de nombres y apellidos entre obras es una constante en Millás: el protagonista de *Nadie* se llama Rodó, igual que uno de los personajes de *El desorden de tu nombre*.

¹⁴ En el sistema jurídico español, los notarios desempeñan una función de gran importancia: abogados poseedores de un título avanzado especial, sólo los jueces tienen mayor autoridad.