

Germán Prósperi

“Las palabras dan miedo”. Fotografía y literatura en la obra de Juan José Millás

Venus Rajada, Bs. As., Losada, 2005

La obra narrativa de Juan José Millás, iniciada en 1975 con la publicación de *Cerberos son las sombras* ha adquirido perfiles definidos en la serie de la literatura española contemporánea a partir de la indagación de tópicos metatextuales que definen su especificidad. Novelas, cuentos y la instauración de un nuevo género, el articuento, posicionan a Millás como una figura de escritor altamente polémica. A esta serie, se han sumado los textos *Todo son preguntas* (2005), *El ojo de la cerradura* (2006) y *Sombras sobre sombras* (2007) en los que Millás lee una serie de fotografías publicadas en el diario *El País*. El autor valenciano plantea que a diferencia del texto periodístico, que se deja leer, las fotografías leen al que las mira y este sujeto debe responder a esa intromisión. En este artículo se analizan las modalidades de las respuestas de Millás a esta operación de lectura.

119 { texturas 7-7

Juan José Millás' literary works started in 1975 with the publication of "Cerberos son las sombras". His novels, with clear features in the series of contemporary Spanish literature, have inquired into the metatextual topics which define his specificity. Novels, stories and a new genre, the articuento, make Millás a highly polemic writer. Like the other narratives in the series, Millás has added up now "Todo son preguntas" (2005), "El ojo de la cerradura" (2006) y "Sombras sobre sombras" (2007) in which he reads a number of photographs from the newspaper El País. The Valencian author claims that, unlike the newspaper article, which allows to be read, photographs read those who look at them and this subject must answer to that meddling. In this paper we analyze the modalities of Millás' answers to this reading operation.

I. Mirar

En 1980, Roland Barthes se quejaba de una ausencia. Este tópico central en la última etapa de su trabajo se sustenta en la falta de un libro, lo cual la vuelve intensamente extraña, ya que Barthes se había ocupado de discursos, mitos, lenguajes, pero no de libros. El antecedente más cercano de esta *posición de queja* está en *Fragmentos de un discurso amoroso*, en el cual la escritura intenta reponer la ausencia de lo que se enuncia como tema, es decir la afirmación de que el discurso amoroso es de una extrema soledad (1977 [2005]: 11), una enunciación (y no un análisis) de un yo que habla en sí amorosamente, frente a otro que no habla. Ese texto intenta entonces reponer un discurso, del mismo modo que tres años después, otro texto intenta reponer un libro. En efecto, *La cámara lúcida*, la obra que Barthes dedica a la fotografía nace de la constatación de la dificultad que los estudios sobre este discurso demuestran a la hora de enfocar la especificidad de la fotografía, ya que por el contrario despliegan sus intereses entre un análisis de la técnica fotográfica o una lectura histórica o sociológica. Pero Barthes, busca otra cosa:

Yo constaté con enojo que ninguno [libro] me hablaba precisamente de las fotos que me interesan, de las que me producen placer o emoción. ¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico o, en el otro extremo, la Fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la fotografía pensaba en tal o cual foto preferida, y ello me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido (...) Así iba yo, no osando reducir las innumerables fotos del mundo, ni tampoco hacer extensivas algunas de las mías a toda la Fotografía: en resumen, que me encontraba en un callejón sin salida y puede decirse que 'científicamente' solo y desarmado.
(Barthes 1980 [2005]: 33)¹

Nuevamente volvemos a encontrar al que está solo, el sujeto que ama y ahora a aquel que mira fotografías o quiere hablar/escribir sobre ellas. Para Barthes el lector de fotografías es un sujeto que ama y está solo o, dicho de otro modo, para poder mirar fotografías es necesario haber amado y estar ahora solo. Ese principio atraviesa la escritura de *La cámara lúcida* como un intento de decir, no de recuperar, el amor hacia la madre del autor, muerta unos meses antes. La madre, que es el corazón del libro y al mismo tiempo su lectora imposible, es el pretexto para que Barthes, semiólogo al fin, enuncie hipótesis, las contraste, las demuestre, las refute. El libro, dividido en dos partes, realiza básicamente dos operaciones. En primer lugar, expone una metodología a través de la cual se van a mirar² (segunda operación) aquellas fotografías que el autor selecciona, esas que *dicen para mí*, esos cuerpos que no pueden reducirse a un corpus. La aparente diferencia entre *studium* y *punctum*³ se revela finalmente como el nexo entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella. Entre todos los cuerpos disponibles, se prefiere el cuerpo de la madre muerta, vista en la famosa foto del invernadero que nunca se muestra (tomada

cuando la madre del autor era una niña) y que se describe al fin de postular la esencia de la fotografía, es decir la obstinación del referente en estar siempre ahí, ya que “la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*.” (p. 132). Esta perspectiva es la que impide al sujeto leer fotografías, ya que no hay una estrategia capaz de convertir en algo comunicable lo que se siente al verlas, el dolor no puede hacerse duelo.

Este recorrido incluye el cambio más relevante en el proyecto barthesiano, aquel a través del cual el sujeto que escribe intenta ser un sujeto escrito, el crítico deviene en personaje de novela. Así, toda la obra posterior a *El placer del texto* (1973) puede leerse como ese desvío voluntario hacia una ficción que se gesta en los territorios de la intimidad en tanto lucha contra el pudor, acción que parece alcanzar su mayor concreción en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). La tensión del libro está cifrada en la conocida frase del inicio, “*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*”, y se concretiza en una enunciación diferida, a partir de la cual el yo se vuelve progresivamente él. Lo que une este texto con *La cámara lúcida*, entre otras cosas, es la presencia de fotografías entendidas como placer del autor (Barthes, 1975 [2004]: 5), placer que lo llevará a formular la ciencia del ser único (1980 [2005]) y a elegir aquellas fotografías que fascinan al autor, esas imágenes que están marcadas por un tiempo concreto, la infancia:

Ahora bien, tengo que reconocer que son sólo las imágenes de mi infancia las que me fascinan. Mi infancia no fue desdichada gracias al afecto que me rodeaba, pero fue, sin embargo, bastante ingrata debido a la soledad y a las dificultades materiales. No es pues la nostalgia por una época dichosa la que me mantiene encantado ante estas fotografías, sino algo más turbio.
(Barthes, 1975 [2004]: 17)

121 { próspere

Ese *algo más turbio* será categorizado 5 años más tarde como el *punctum*, tal como dijimos. Sin embargo, este detenerse en lo turbio, en lo fascinante, tiene un límite que es la vida productiva, ese umbral del que habla Barthes como anuncio de “un imaginario distinto, el de la escritura” (Barthes, 1975 [2004]): 18). El que deviene escritor encuentra allí un sentido teórico, ese que le demuestra que “el tiempo del relato (de la imagería) termina con la infancia del sujeto: no hay biografía más que de la vida improductiva” (18). Al terminar el tiempo del relato comienza la escritura y desaparecen las imágenes. Este principio ordenador de la imaginación barthesiana opera metodológicamente en el modo en que el sujeto se cuenta a sí mismo a través de una historia entendida como resistencia a la entrada de la imagen, la cual retendría la escritura y no permitiría su avance. Es por eso que el texto avanza sin imágenes ya que la representación de un *individuo civil* en tanto escritor sería motivo de pérdida de la independencia de los signos. La imagen de la escritura nunca puede ser figurativa, de allí la justificación que plantea el cese:

Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro sin ser nunca retenido, asegurado o justificado por la representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando. (Barthes, 1975 [2004]): 18)

Nos preguntamos entonces cuál es ese espacio vacío que la desaparición de la imagen deja surgir, qué presencias ocupan el lugar de esas imágenes a las cuales se ha optado por no mirar más. La respuesta obvia está en la escritura, sin embargo hay un rasgo más curioso, diríamos con Barthes, más turbio. En el principio de la escritura desaparecen todas las imágenes salvo una, la de la mano que va escribiendo y que es vista sólo por el autor, del mismo modo en que es vista la foto de la madre en el invernadero en *La cámara lúcida*. Aquí también hay un principio metodológico por el cual el autor ve y cuenta pero no muestra, la madre y la mano (el objeto que traza la escritura) son objetos de la intimidad. Este trazo es también el recorrido por un aprendizaje, ése que se narra en tanto prácticas de mirada. Se aprende a ser escritor mirando a la madre-niña-muerta pero nunca se muestra al sujeto resultante, se es hijo de una madre, pero hijo escritor de una imagen. No existe la representación del escritor, no hay registro de esa práctica o simplemente no hay opción por mostrarlas y cuando aparecen, sólo se recupera de las imágenes el espacio, la generalidad, el *studium*. Así, aparecen hacia el final de la primera parte (la de las imágenes) de *Roland Barthes por Roland Barthes*, tres imágenes que muestran al autor escribiendo, pintando y ordenando papeles, pero el epígrafe pertenece ya al orden de la confesión y no de la justificación, la confesión de un estado y no la justificación de un oficio:

Mi cuerpo sólo esta libre de todo imaginario cuando reencuentra su espacio de trabajo. Este espacio es en todas partes el mismo, pacientemente adaptado al goce de pintar, de escribir, de clasificar. (Barthes, 1975 [2004]): 54)

El espacio es siempre el mismo y debe adaptarse al goce del trabajo, ese hacer que no resiste la fotografía. Esto es un límite infranqueable ya que la escritura avanza y la imagen se detiene. ¿Cómo lograr entonces que la imagen vuelva a aparecer y cómo escribir sobre la fotografía? Esta pregunta será respondida sólo por aquel que ha aprendido a mirar y por lo tanto a escribir. Pero el resultado o el estatuto de esa escritura puede ser variable ya que el espacio es el mismo pero la imaginación es siempre otra.

II. Mirar un texto en primera persona

Al momento de pensar este artículo, las dudas tuvieron que ver con comunicar una extrañeza, una inseguridad y, en definitiva, una incompetencia. Escribir sobre la obra de Juan José Millás es una ocupación que preferimos desde hace mucho tiempo. La pregunta es por qué la dificultad de escribir crítica sobre la obra de un autor que

creemos conocer pero que sin embargo nos desconcierta. La razón de esta incomodidad está en el hecho de que la escritura de la que hoy nos ocupamos no se inscribe en los géneros a través de los cuales Millás se instala en el sistema, sino que se ocupa de fotografías. ¿Las lee, las mira, las comenta?

La obra narrativa de Juan José Millás, iniciada en 1975 con la publicación de la novela *Cerberos son las sombras* ha adquirido perfiles definidos en la serie de la literatura española contemporánea a partir de la indagación de tópicos metatextuales que definen su especificidad. Novelas, cuentos y la instauración de un nuevo género, el artificio⁴, posicionan a Millás como una figura de escritor altamente polémica. A esta serie, se han sumado los textos *Todo son preguntas* (2005), *El ojo de la cerradura* (2006) y *Sombras sobre sombras* (2007), textos en los que se reúnen los comentarios a una serie de fotografías cuya selección es justificada por el propio autor en los prólogos de los tres textos.

Todo son preguntas se postula desde el título como una paradoja, ya que en la formulación de la ausencia de respuestas está la posibilidad de la gestación del libro. El volumen, estructurado como “parte del álbum de familia de una sociedad” (Millás, 2005: 12), reúne los comentarios a 31 fotografías publicados en el diario *El País* de Madrid durante agosto de 2004. En el Prólogo, titulado *Las fotografías nos leen*, se declara una tesis que delinea una metodología centrada en el que mira:

Lo que nos desconcierta de la foto del álbum colectivo, es decir, de la fotografía de prensa, es que, a diferencia del texto periodístico, que por lo general es pasivo en el sentido de que se limita a dejarse leer, la fotografía nos lee. Una vez que nos sentimos leídos es muy difícil no responder de algún modo a esa ‘intrusión’. Los textos que ilustran cada una de estas fotografías, publicados en el diario El País a lo largo del mes de agosto de 2004, son mi respuesta a ese sentimiento. (Millás, 2005: 14)⁵

123 { próseri

Lectura y no mirada, pero al mismo tiempo escritura que *ilustra* pero no *comenta*, respuestas que son paradójicamente preguntas que invaden con pretensión de totalidad. Podemos inscribir de este modo, este nuevo libro de Millás en la reposición de una ausencia, aquella sobre la que se quejara Barthes en 1980. Este libro no analiza las fotografías, no clasifica, no ordena, simplemente muestra una decisión por la cual el que mira elige esas fotos y no otras. Este primer punto de contacto entre la obra de Barthes y la de Millás nos exime de una exposición, de un alarde, ya que no pretendemos analizar fotografías, sino escribir crítica sobre lo que un novelista dice sobre algunas fotografías. De este modo, volvemos sobre la centralidad de un movimiento que sale al cruce en ambos textos. Barthes, el que desea ser novelista, escribe su impresión, su aventura –tal como él la describe– y Millás, el que se constituye como novelista, desea escribir como un crítico fotográfico. La diferencia entre ambos autores está en que Millás no incluye fotografías de su propio álbum ya que lo familiar se traslada a lo social, a la foto de prensa, la que se lee como extraña, recordemos que

el novelista no soporta la imagen de sí mismo pero sí el relato de su aprendizaje, en el que Barthes ocupa un espacio central. Así lo demuestra el comentario que acompaña a la fotografía que forma parte de *El ojo de la cerradura* y que muestra a Victoria Cirlot, una profesora de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona con motivo de la publicación de su último libro. El narrador del comentario que acompaña la fotografía comienza relatando una experiencia del pasado en la que se detiene frente a una ventana y escucha una música con la cual cree estar implicado y que lo persigue por años. Este narrador confiesa que sólo regresa a esa escena en sueños hasta el momento en que ve la imagen de la Profesora Cirlot, lo que permite explicar el *déjà vu* como extrañeza de aquello que hemos tenido cerca:

En cuanto a los ojos, si son los de Victoria Cirlot, a la que no conocemos, ¿por qué nos miran de ese modo? Decía Barthes que toda fotografía debe tener o que él llamaba el punctum, un espacio para la extrañeza. En esta fotografía, todo es punctum, porque todo nos extraña. Ahora bien, como no nos podemos extrañar sino de algo que nos haya sido familiar, la conclusión es estremecedora. En cuanto al libro, titulado 'Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval', lo adquirí, pero no me atreví a leerlo. (Millás, 2006: 105)

Este aprendizaje se constata en el texto anterior en el que leemos el modo en que la obra de Millás se desarrolla en un movimiento inquietante e incómodo a través del cual la figura del novelista pretende olvidar su educación literaria y se interna en la búsqueda precisa de describir lo que ve. Pero en su propia aventura, esa figura de escritor negada, regresa de un modo incontrolable ya que es la única garantía de que la escritura pueda progresar, es decir, volver a narrar. Millás no profundiza en el *studium*, no construye una sociología, profundiza en el *punctum*, en aquello que sólo de la imagen le interesa mirar.

Los intereses de *Todo son preguntas* pueden reunirse en dos tópicos que son en realidad uno; así, la mirada al cuerpo como entidad biológica y al cuerpo político y social se entrecruzan en la presencia de aquello que define una identidad, Millás mira cuerpos. Este tópico, definido ampliamente por la crítica como obsesión (Díez de la Varga, 1994; Knickerbocker, 1997, 1998, 2003, Bértolo, 1989; Prósperi, 1999, 2001, 2006) permite leer *Todo son preguntas* como una nueva indagación acerca de los modos en que la narración se dice a sí misma. La obra de Millás despliega una serie de operaciones tendientes a configurar una poética particular del relato entre las que es posible mencionar las ideas sobre los sujetos que narran, las concepciones del lector, conceptos sobre la ficción, tentativas programáticas de definir la literatura y un repertorio finito de tópicos siempre referidos a los modos en que el texto narrativo produce un discurso sobre sí mismo.

Es posible además identificar en la obra de Millás una serie de constructos ficcionales que analizados bajo una perspectiva teórica, adquieren valor categorial al interior de la propia obra. Esto implica que la terminología meta (metanovela, metatexto,

metanarración, metaficción, entre otros) se muestra insuficiente en tanto matriz metodológica de lectura de una obra que produce su propio programa. Así, la obra despliega un repertorio de matrices de lectura que sólo en su función sínoma (Tianov, 1927 [1970]) adquieren estatuto de sentido. Entre estas matrices es posible mencionar *el otro lado de las cosas*, *la novela bastarda*, *el escritor legítimo*, *el escritor ilegítimo*, *la novela zurda*, entre otras.

Esta característica a partir de la cual la obra es una expansión de sus posibilidades de existencia adquiere estatuto de problema, en tanto que, lo que en otros narradores españoles contemporáneos es una de varias posibles líneas caracterizadoras de una poética, en Millás es su propia obra. La equiparación de obra y metaobra constituye la marca específica de la escritura milliana. Esto es constatable además cuando advertimos que Millás ha producido muy pocas escrituras programáticas en tanto prólogos, ensayos, envíos y otras formas de escrituras metatextuales, que sí podemos identificar en otros narradores y en muchos poetas.

III. Mirar un cuerpo

Los cuerpos que Millás mira se reconocen también en el espacio de la extrañeza. Así, la primera fotografía comentada en *Todo son preguntas* muestra a dos niños obesos comiendo en un local de hamburguesas. La lectura obvia, que Millás comienza pero no desarrolla, tiene que ver con un análisis del imperialismo y sus efectos, ya que los niños fotografiados son rusos y no norteamericanos. A partir de este hecho, el novelista agazapado en el crítico fotográfico, presenta una historia en primera persona que surge del recuerdo. El crítico que mira a los niños rusos obesos, recuerda un artículo sobre laboratorios que experimentan con sustancias capaces de invertir los sabores de los alimentos, haciendo desagradable aquello que naturalmente agrada y provocando el rechazo de lo que naturalmente enferma. Este tópico del intercambio, centro de la poética de Millás⁶, habilita en el relato la aparición de otro sujeto, el novelista que irrumpe:

Dirán ustedes que cómo soy capaz de acordarme de un artículo tan antiguo, pero es que acababa de volver de la playa y me pregunté, al leerlo, si no sería posible manipular el mes de septiembre para que tuviera el sabor de agosto y hacer más llevadero el estrés posvacacional. Aunque luego pensé que no, que es mejor que cada cosa tenga su sabor y Dios el de todas. Precisamente, este año me he traído a la playa el Quijote, con perdón, para ir preparando el cuarto centenario, y no quiero ni pensar que lo hubieran manipulado de tal modo que me supiera a una novela del Oeste. Cuando me apetece una novela del Oeste, leo una novela del Oeste, aunque tenga más grasas que toda la obra de Cervantes. Puedo permitírmelo porque tengo el colesterol bajo (y lo digo sin pudor porque carece de mérito: es genético). A lo que íbamos: que mientras las grasas circulen en una sola dirección, estamos perdidos, porque la grasa única es el

vehículo del pensamiento único, como demuestra el rostro abotargado de los críos de la foto. O sea, que durante las vacaciones, aunque no se prive usted de nada, excluya de su horizonte gastronómico la hamburguesa al objeto de variar la dieta de pensamiento unilateral dispersa en la carne picada. Eso sí, entre paella y paella métase en el cuerpo un Tolstoi para contrarrestar el colesterol malo. (Millás, 2005: 19)

Lo que esta historia muestra es que así como el análisis sociológico no avanza en la lectura de la foto, el relato ficcional sí puede hacerlo y despliega una serie de temas que el lector reconoce con facilidad al mismo tiempo que advierte la ironía que es la que permite leer a su vez lo social. El novelista no traiciona.

Sin embargo, hay algo que no se reconoce, algo novedoso en esta escritura y tiene que ver con el final, el cual se articula como un relato didáctico. La moraleja que pretende educar acerca de la buena alimentación se desplaza hacia los consejos por el buen gusto literario, pero al estar atravesada por la ironía, no permite trazar los límites precisos entre lo que se enseña y lo que se pretende rechazar. Esta actitud de zozobra, tiene que ver con el mito de un origen que Millás reconoce y al cual rinde homenaje. Las escenas de la ingesta provechosa en términos de una buena lectura están presentes en la literatura española desde la Edad Media. El ejemplo más recordado es aquel que el Infante Don Juan Manuel incluye en el Prólogo de *El Conde Lucanor* para mostrar la manera en que su libro fue escrito, el cual no sólo posee las “más apuestas palabras” sino también “algunos ejemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren”⁷. La manera de explicar la mixtura es a través de una metáfora médica, aquella por la cual se cuenta el modo en que se endulzan las medicinas utilizadas para curar el hígado.

Esta idea del órgano enfermo atraviesa el texto de Millás y se traslada al cuerpo social sobre el que se realiza la crítica, cuerpo que tiene grietas, fisuras por las que la voz del novelista puede surgir. El movimiento va de los cuerpos marcados, cuerpos fuera del sitio donde se los espera, hacia lo social patológico, pero siempre por el camino de la enseñanza irónica. Así, se posa la mirada sobre los cuerpos de un padre y una hija palestinos que pierden su casa en un bombardeo, el cuerpo del recientemente fallecido escritor Manuel Vázquez Montalbán, el rostro de la actriz Renée Zellweger, el rostro enmascarado de una mujer palestina que ha sido quemada por haber quedado embarazada antes de casarse, el cuerpo enfermo de cáncer del gorila Copito de nieve en el zoológico de Barcelona, la lengua de Leticia Ortiz antes de ser princesa, un manifestante boliviano que salta una barricada, Bush festejando con un pavo de plástico el día de acción de gracias con las tropas norteamericanas en Irak, el cuerpo amenazante de Condoleezza Rice (renombrada Condolencia Arroz), dos espectadoras de una muestra de esculturas que Gunther von Hagens realiza con trozos de cadáveres, una anciana llorando porque perdió su casa en Madrid, Aznar levantado por el brazo por Mariano Rajoy la noche en la que el PP perdió las elecciones, los cuerpos desordenados de las ministras del nuevo gobierno de Rodríguez Zapatero,

el cuerpo de una joven manifestante emergiendo de una barrera militar, los cuerpos de Blair, Bush y Aznar en una cumbre, una mujer somalí masticando un trozo de piel de camello para apaciguar parcialmente su hambre.

Este desfile de cuerpos dislocados es la excusa para la narración de un suceso paralelo que siempre es ficcional. La relación entre lo doble (lo que muestra la fotografía y lo que el novelista cuenta) se estatuye como una nueva marca de esta poética en la que se sostiene que lo que se narra puede estar provocado por lo social (el *studium* barthesiano) pero que siempre responde a los cultos de un oficio, ese hacer a través del cual un novelista que pretende ser crítico de fotografías regresa a un origen didáctico en el que la narración se inicia. De este modo, el peligro de devenir otra cosa, es salvado en un punto en el cual sólo avanza el relato, ya que el novelista estuvo siempre en la misma posición, como los cuerpos de las fotografías que lee, estático y mirándonos.

Entre todos los textos que Millás escribe en *Todo son preguntas* hay uno en el que comenta la fotografía de Iciar Bollain, directora de la película *Te doy mis ojos*, el día en que el film es presentado en el festival de Cine de San Sebastián. Además de interesarse por el hecho retratado, el evento de la presentación, Millás novelista se detiene en el embarazo de siete meses de la directora. Es decir, en el centro de un libro sobre la fotografía, Millás se detiene en una madre futura, en un cuerpo en trance de ser otra cosa, tal como lo hiciera Barthes en su texto de 1980. Lo revelador aquí es que el texto que acompaña la fotografía incluye una declaración que puede leerse como una Poética, ya que al referirse a la gestación del niño y a la preparación de la película, el narrador postula:

Es posible que entre 'Te doy mis ojos' y Liam, que así se llamaría el niño, existiera también un intercambio de energías impalpables. No hay nada más apasionante que la descripción de un proceso creativo, si exceptuamos la de los procesos creativos paralelos. (Millás, 2005: 102)

Es posible advertir entonces que *Todos son preguntas* describe dos procesos creativos paralelos, el conocido proceso de crear ficciones y el nuevo camino de leer fotografías para volver a encontrar la ficción. Cuando el sujeto declara lo que la poética recobrada postula, debe abandonar la ironía y centrarse nuevamente en el lugar del novelista; por eso la descripción es apasionante en extremo, exagerada, desmedida, como los cuerpos dislocados y como la literatura misma.

Esta práctica, la de hacer literatura, parece ser la matriz que liga los tres textos sobre la fotografía partir de la relación entre maternidad y escritura. En efecto, *El ojo de la cerradura*, reenvía al tópico de la mirada o de quien mira, ya que esta vez lo que se recoge son comentarios sobre fotografías también de la prensa pero que incluyen esta vez la posibilidad de decir la intimidad:

Gran parte de las fotografías seleccionadas para este libro, incluida la de la cubierta, tienen la virtud de que, sin dejar de ser profesionales y de referirse a asuntos públicos, irradian un halo de fotografía familiar, de representación íntima. Parecen escenas captadas a través del ojo de una cerradura, lo que constituye una singularidad sorprendente. Cierren un ojo, asómnense y verán. (Millás, 2006a: 11)

Los modos de decir la intimidad aparecen como centro en la última novela de Millás, *Laura y Julio*, sobre la que no nos detendremos ahora pero de la cual ya nos hemos ocupado.⁸ Cerrar un ojo y ver, taparse un ojo y ver, anular un lado del cuerpo y escribir lo que se ve en un acto de voyeurismo que plantea la doble prohibición, la del acto de estar viendo y la de contar lo que se vio. La escritura de estos textos sobre la fotografía es la oposición a ambas leyes que obturan la mirada o permiten sólo el recorte del campo. El ojo tapado, en postura de trance, vuelve a encontrar un cuerpo conocido como lo demuestra el texto en el que Millás comenta la fotografía de Letizia Ortiz embarazada de su primera hija y en la que parte de una tesis ya expuesta el año anterior por la cual “los procesos narrativos y los biológicos son muy semejantes” (Millás, 2006: 107) ya que en todo origen está inscrita la totalidad de la historia de un sujeto o de un relato que también puede hacerse de sombras:

128 { texturas 7-7

El argumento es la sombra de la novela como el dolor es la sombra de la enfermedad, decía Robert Musil. El argumento es la sombra del hombre. Lo acompaña allá donde va. Es su zona oscura. La historia del Arte no se puede escribir sin la historia de la sombra. La del hombre tampoco. Ese bebé invisible es el verdadero argumento de una foto cuya luz parece provenir del interior de Leticia y no del flash. Todo lo que sucede alrededor del bebé es trama porque llega un momento de la vida en que uno, lo quiera o no, se convierte en trama. La madre es la trama desde la que se negocia con el destino, o con el argumento. Empiezas a escribir la novela con una idea previa cuando de súbito aparece una bifurcación y tienes que tomar decisiones. Has de ser muy flexible en eso (...) Si has venido a la vida para ser rey o periodista, pero al correr en esa dirección encuentras un destino mejor, has de tener el coraje de cambiar el argumento de tu novela o de tu vida.” (109)

Vemos de este modo la reiteración de una fórmula didáctica para decir una poética y el abandono de toda ironía. Este desvío obliga a volver a mirar aquello que está allí, es decir el modo de novelar y el modo de exponer ese oficio aprendido. Esta operación se reitera en *Sombras sobre sombras* a través de la presencia de la fotografía de un feto en el que se reconoce, por supuesto, un aire familiar. El comentario que acompaña sirve de pretexto para reiterar los tópicos del pasaje y los dobles, que han dado identidad a toda la obra novelística de Millás.

El caso es no parar para olvidarnos de que mientras vamos de un lado a otro, lo único que hacemos de verdad es viajar desde el útero al ataúd, dos palabras con u, como ulular y lúgubre. Casi todas las palabras con u dan miedo, pero la más aterradora es “ú” (...) ¿Quién entiende a este feto cuyo gesto, sin embargo, nos resulta tan extrañamente familiar? ¿Cómo saber qué quieren decir las cenizas de papá? ⁹ (Millás, 2007: 133)

Las palabras dan miedo como la muerte, del mismo modo que extrañan y aterran las imágenes de las fotografías que se muestran en la prensa diaria, esas que deben ser vistas por el ojo de una cerradura para descubrir sólo sombras y nada que puede ser transmitido por el lenguaje. Esto habilita una poética a través de la cual se insiste en las relaciones entre literatura y vida y los diálogos entre literatura y muerte o entre los modos de decirla o la imposibilidad de contarla una vez que se haya producido. Entre los textos de *Sombras sobre sombras* se incluye uno titulado “El aparecido” en el que se intenta decir algo acerca de la fotografía de un hombre condenado a muerte:

Esta fotografía se publicó el 30 de noviembre para ilustrar un trabajo sobre la pena de muerte. Se trataba de una imagen sumamente locuaz a la vez que tercamente muda, pues te lo decía todo y no te decía nada. Mejor aún: estaba cargada de un sentido que el lector del periódico podía comprender, pero que era incapaz de expresar. Si la primera obligación de una buena foto es dejarte sin palabras, ésta era genial. “Me quedé mudo”, decimos, para expresar no tanto la falta de sentido como su exceso. No hay forma humana de ponerse, verbalmente, a la altura de algunos retratos. Pese a ello, la imagen continúa teniendo una consideración ancilar respecto al texto. Esta fotografía es la demostración, no diremos de su superioridad, porque no se trata de eso, sino de su autonomía. (Millás, 2007: 47)

129 { prósperi

Lo que este texto demuestra es la imposibilidad de decir la muerte, por eso se elige hablar antes de que la muerte ocurra, en ese espacio de tiempo que separa el fin de la inocencia del comienzo de la escritura. En este sentido las fotos elegidas en el texto de 2007 poseen un rasgo que podemos identificar, por el momento, con ese *algo más turbio* al que se refirió Roland Barthes y que cifra las dificultades del aprendizaje del novelista en la búsqueda por quedarse mudo ante la violencia del mundo.

De este modo, entre Roland Barthes que busca reconocer a su madre muerta en la niña del invernadero y Juan José Millás que encuentra una poética en las fotografías de futuras madres y futuros padres muertos, puede intuirse todo un espacio de inestabilidades que tiene que ver con el modo en que mira un novelista, ese voyeur que añoramos como el único poseedor de la lengua que podrá contarnos en secreto, como un aparecido, aquello que dicen las cenizas de papá. Las palabras dan miedo.

Bibliografía

- Barthes, Roland** (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, [2004].
- Barthes, Roland** (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, [2005].
- Bértolo, C.** (1989). "Introducción a la narrativa española actual" en *Revista de Occidente*, 90-99, julio-agosto de 1989.
- Diez de la Varga, Yolanda** (1994). *Juan José Millás, obsesiones de un narrador*, Zaragoza, Caja de Zaragoza.
- Knickerbocker, D.** (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.
- Knickerbocker, D.** (1998). "La reiteración de motivos en Tonto, muerto, bastardo e invisible de Juan José Millás" *Revista Hispánica Moderna* 51. 1.
- Knickerbocker, D.** (2003). Juan José Millás. *The Obsessive-Compulsive Aesthetic*. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures. Peter Lang Publishing, Inc.
- Millás, Juan José** (1975). *Cerberos son las sombras*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José** (1988). *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José** (1990). *Volver a casa*, Barcelona, Ediciones Destino Colección Áncora y Delfín.
- Millás, Juan José** (1994). "Mecánica popular" en Llamazares, J., Marsé, J., Millás, J. J., Muñoz Molina, A., Pérez Reverte; A. *Cuentos de La isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José** (1998). *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José** (1999). *No mires debajo de la cama. En el amor todos buscan la horma de su zapato*. Madrid: Punto de lectura.
- Millás, Juan José** (2002). *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa.
- Millás, Juan José** (2005). *Todo son preguntas*, Barcelona, Península.
- Millás, Juan José** (2006). *El ojo de la cerradura*, Barcelona, Península.
- Millás, Juan José** (2007). *Sombras sobre sombras*, Barcelona, Península.
- Prósperi, G.** (1999). "La otra novela: *Volver a casa*, de Juan José Millás" en Brizuela, M. (ed) (1999) *El Hispanismo al final del milenio*, Córdoba, Comunicarte.
- Prósperi, G.** (2001). "Una teoría sobre el novelar: *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás. *Revista Texturas* 1, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Prósperi, G.** (2006). "Nuevos casos desde el otro lado: *Dos mujeres en Praga*, de Juan José Millás" en Nilda Flawia de Fernández y Silvia Israilev (comp.) *Hispanismo. Discursos culturales, identidad y memoria*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Prósperi, G.** (2007). "Literatura, ejemplos, afectos. *Laura y Julio*, de Juan José Millás." Trabajo leído en el VII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, 21-24 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Mimeo
- Tinianov, Iuri** (1927). "Sobre la evolución literaria" en Todorov, T. (1970) (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.

Notas

¹ Las comillas en el original.

² El camino que Barthes describe, incluye una serie de acciones que excluyen la lectura. "Como Spectator, sólo me interesaba por la Fotografía por *sentimiento*; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso." (p. 52).

³ "Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto *mediano*, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, 'el estudio', sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos (...) El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (...) es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme (...) Este segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)." (Barthes, 1980: 58-59)

⁴ Entre la obras que reúnen estas escrituras, véase *Algo que te concierne*, Madrid, El País-Aguillar, 1995; *Cuerpo y prótesis*, Madrid, El País, 2000 y *Articuentos*, Barcelona, Alba, 2001.

⁵ Comillas en el original

⁶ Cfr. especialmente *Cerberos son las sombras* (1975), *El desorden de tu nombre* (1988), *Volver a casa* (1990), *Mecánica popular* (1994), *El orden alfabético* (1998), *No mires debajo de la cama* (1999), *Dos mujeres en Praga* (2002).

⁷ Citamos por la edición de José Manuel Fradeja Rueda en Plaza y Janés. Madrid, 1984.

⁸ 'Literatura, ejemplos, afectos. *Laura y Julio*, de Juan José Millás.' Trabajo leído en el VII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, 21-24 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. En prensa.

⁹ Comillas en el original.