

La autoficción como poética: el mundo de Juan José Millás

Autofiction as a poetics: the world of Juan José Millás

CONSTANZA TANNER

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[constanza025\[at\]gmail.com](mailto:constanza025[at]gmail.com)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, N° 14, páginas 145-167 (noviembre 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 15/12/2016, aceptado el 20/03/2017 y publicado el 30/11/2017.



RESUMEN: El presente trabajo tiene por objetivo analizar el empleo de la autoficción en la novela *El mundo*, del escritor valenciano Juan José Millás (2009). Proponemos entender el recurso de la autoficción como el mecanismo que le permite a Millás, en primer lugar, referir por escrito la propia experiencia vital literaturizada, y en segundo lugar, ofrecer al lector una explicación respecto de lo que moviliza su escritura, a fin de legitimar diversos aspectos de su poética. A través de la autoficción, Millás interpela al lector a través de la perspectiva individual de un narrador escritor para que reconozca su propia visión del mundo en las vivencias de un yo a la vez autobiográfico y novelado. Como cierre, postularemos que esta estrategia de enunciación se vincula con el realismo posmoderno teorizado por Joan Oleza, en tanto constituye un modo de referir la realidad desde el convencimiento de su carácter inestable y subjetivo.

PALABRAS CLAVE: Juan José Millás, autoficción, realismo posmoderno, pacto ambiguo, desdibujamiento de fronteras

ABSTRACT: The present work aims to analyze the use of autofiction in the valencian writer Juan José Millás' novel *El mundo* (2009). We propose to understand the resource of autofiction as the mechanism that allows Millás, in first place, to refer in writing the literaturized life experience itself, and in second place, to offer the reader an explanation as to what mobilizes his writing, in order to legitimize various aspects of his poetics. By means of autofiction, Millás interpellates the reader through the individual perspective of a writer narrator to recognize his own vision of the world in the experiences of a self at once autobiographical and fictional. As close, we will postulate that this strategy of enunciation is linked to the postmodern realism theorized by Joan Oleza, inasmuch as it constitutes a way of referring reality from the conviction of its unstable and subjective character.

KEYWORDS: Juan José Millás, autofiction, postmodern realism, ambiguous agreement, border's blur

INTRODUCCIÓN: MILLÁS EN CONTEXTO

La obra literaria del escritor valenciano Juan José Millás respondía, en sus comienzos, a las características de la denominada generación del 68. Dentro del sistema literario español, la generación del 68 implicó una vinculación de autores y autoras jóvenes a partir de su toma de posición respecto de la sociedad post-franquista, posición definida por la decepción y la desesperación, y transformó la escritura en una forma de reivindicación político-social. A través de una gran variedad temática y estética, marcada por la mixtura de géneros y la multiplicación de voces narrativas, la literatura de finales de los 60 y de los 70 en su totalidad revela el dominio de una poética anti-realista y la hegemonía de lo que Joan Oleza (1993) denomina un mundo novelesco “poderosamente experimentalista” (1993: 114). La novela funciona, en este contexto, como un instrumento de reflexión sobre la escritura, de enfrentamiento contra todos los sistemas establecidos y de recuperación de procedimientos de vanguardia.

Las producciones iniciales de Millás –cuya primera novela se publica el mismo año de la muerte de Franco, 1975– se construyen entonces en torno a la búsqueda, propia de la estética posmodernista, de transgresión permanente a través del lenguaje, a la vez que el interés de la narración se centra en mayor medida en lo individual que en lo social. En este sentido, María del Pilar Lozano Mijares (2007) señala que la novela posmoderna en general, y la española en particular, se ocupan del ser que habita en un mundo deconstruido y carente de los grandes relatos que antes lo afirmaban, por lo que intentarán dar respuestas a preguntas sobre las clases de mundos existentes y, a la vez, sobre el modo en que dichos mundos pueden construirse (o no) en un texto. Este marco de experimentación funcionó como contexto propicio para las búsquedas metaficcionales y para el desdibujamiento de la ambigua frontera entre ficción y realidad, elementos que resultan centrales en la totalidad de las producciones de Millás y que dieron origen, en su novela *El mundo*, al trabajo autoficcional. En el libro *La*

autoficción. Reflexiones teóricas, Ana Casas destaca la creciente impronta autoficcional en la narrativa española y resume los aportes de los numerosos estudios sobre el tema en

[...] la noción de indefinición genérica inherente a la autoficción a partir de dos conceptos fundamentales: el de ambigüedad dada la recepción simultánea de dos pactos de lectura en principio excluyentes (el pacto autobiográfico y el pacto novelesco) y, en segundo lugar, el de hibridismo al combinar la autoficción rasgos propios de los enunciados de realidad y los enunciados de ficción (Casas, 2012: 22).

Antes de continuar, cabe hacer aquí una aclaración epistemológica. Cuando, a lo largo de las próximas páginas, se haga referencia al término “realidad”, deberá considerárselo como dotado de un valor múltiple: en primer lugar, referirá a los hechos concretos del mundo empírico del autor –a “lo que ocurre verdaderamente”, de acuerdo con la definición propuesta por la Real Academia Española– y, en este sentido se opondrá a la categoría de “ficción”; en segundo lugar, remitirá a lo real diegético, es decir, a las experiencias relatadas como parte de la historia en una obra de ficción. Por último, será “realidad” aquello que el narrador o los personajes designen como tal, diferenciándolo de sus fantasías o de las invenciones que nazcan, por ejemplo, de su oficio de escritores. Al respecto debe destacarse que los personajes de Millás se caracterizan por otorgarles a sus experiencias fabuladas una importancia igual, o incluso mayor, que a los acontecimientos narrados como efectivamente ocurridos, por lo que podría aplicarse en la lectura de la obra millasiana la aseveración de Serge Doubrovsky (1980) sobre el vínculo entre la autobiografía, la verdad y el psicoanálisis: “Si la verdad de un sujeto es la ficción que rigurosamente se construye, la verdad de una ficción es ficticia. Más aún, lo ficticio, para un sujeto, es del orden mismo de lo real. La ficción no es fantasía” (Doubrovsky en Casas, 2012: 63).

La proliferación de textos meta y autofccionales, entre otras características, llevan a Oleza a afirmar que la transición hacia la democracia en España “ha carecido de novelas”, y

que “[...] la generación del 68 no quiso entenderse con España, no aceptó la historia a la que nacieron, por no historiar ni siquiera se historió a sí misma” (Oleza, 1993: 121). En la misma línea de pensamiento de Oleza, el crítico y editor Constantino Bértolo reprobaba en una entrevista de 2011 las obras de carácter metafictivo, que denominaba “novelas de sensibilidad literaria”, y cuestionaba “Una narrativa [española actual], incluso la que se presenta con aires experimentales, que se cobija en uno de los dogmas literarios de nuestro tiempo de cobardes: la novela debe limitarse a plantear preguntas y no debe ofrecer respuestas” (Bértolo, 2011). La obra de Millás ha recibido críticas orientadas a su aparente falta de conciencia histórica o a su deuda en cuanto a compromiso social, pero el criterio utilizado para diagnosticar esta “experimentación vacía”, esta “sensiblería” en términos de Bértolo, ha sido por lo general el modo como el realismo tradicional comprende que debe ser la relación entre historia y novela: unívoca y claramente manifiesta. Si se considera, en cambio, una estética posmoderna, ni el realismo histórico que rechaza todo tipo de experimentación es la única forma de realismo, ni la revisión histórica explícita es el único medio para proponer una toma de posición frente a la realidad. Después de todo, y ateniéndonos a la propuesta del filósofo Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), la verdadera eficacia estética del arte y, especialmente, de la ficción, radica en que permite una reconfiguración de la experiencia sensible, en tanto hace surgir nuevas formas de sentir y nuevos modos de subjetividad política.

A partir de las consideraciones expuestas hasta el momento, la hipótesis guía para nuestro análisis será que la autoficción le permite a Juan José Millás, en su obra *El mundo*, presentar y legitimar aspectos de su poética, en tanto constituye su particular mecanismo de posicionamiento frente a la realidad. Mediante la narración autoficcional, Millás comparará su propia actividad de escritor con la que despliegan los personajes de sus obras, explicando así los mecanismos de creación que mueven a ambas y ofreciendo un marco para comprender la motivación de la escritura. El análisis permitirá, en última instancia, reconocer en *El mundo*

un tipo de realismo cuyo vínculo con la historia difiere del defendido por el realismo tradicional, acercándose en cambio a lo que Joan Oleza define como realismo posmoderno.

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA VIDA

El mundo fue galardonado, en 2007, con el Premio Planeta de novela. Sin embargo, Germán Prósperi señala que la recepción de la obra por parte de la crítica estuvo signada por la incomodidad:

Desde las posturas que lo consideran un texto mixto entre la novela y la autobiografía y contaminado con expresiones de las columnas periodísticas (Ayala-Dip, 2007), hasta aquellos que sostienen que el texto no desarrolla una línea argumental sólida y deja fuera a los lectores no millasianos (Orihuela, 2008) (Prósperi, 2013: 271).

Para Prósperi, la correcta crítica de esta obra será aquella capaz de reconocer que el enlace entre la creación ficcional y lo autobiográfico son marcas permanentes en la obra de Millás, y no suponen por tanto una afrenta al pacto de lectura.

El lector podrá reconocer, en primer lugar, la identificación nominal explícita entre el autor –Juan José Millás– y el narrador protagonista –Juanjo Millás–y, en segundo lugar, la presencia de datos autobiográficos del Millás empírico. Entre los numerosos ejemplos que pueden mencionarse, algunos son datos que componen la biografía más difundida del autor y que, por lo tanto, son de fácil acceso para el lector: el narrador nace en Valencia y, a la edad de seis años, se traslada con su numerosa familia a Madrid; obtiene su primer puesto de trabajo en una caja de ahorros; estudia Filosofía y Letras en la universidad; su esposa, que se llama Isabel, lo acerca al psicoanálisis que tanta importancia tendrá en su vida; se desempeña como administrativo en el gabinete de prensa de Iberia y, públicamente a partir de la década del 70, como periodista, novelista y cuentista. Esta profusión de datos autobiográficos se ve reforzada

por la mención, a lo largo de toda de la obra, de las novelas escritas por el narrador, cuyos títulos coinciden con las producciones de Millás.

La identificación nominal entre autor-narrador-protagonista y la presencia de datos autobiográficos son dos de las condiciones que, al coincidir, sientan las bases para la autoficción. En tanto género híbrido y transgresor, Manuel Alberca señala que la autoficción es la expresión resultante de la multiplicidad de tendencias, modelos e influencias que, como se señaló en la “Introducción”, define a la narrativa hispana e hispanoamericana actual, y, al mismo tiempo, una manifestación consecuente con el vuelco de los autores hacia el individualismo y la introspección. En términos de Alberca:

[...] la autoficción contraviene la norma autobiográfica, pues, como ya se ha visto, introduce el principio de la identidad nominal dentro de un relato de ficción. Y al mismo tiempo impugna también la poética novelesca, en la medida que anula el principio de distanciamiento entre autor y protagonista (Alberca, 2007: 224).

La meditación metanarrativa, uno de cuyos ejemplos es la autoficción, es entonces uno de los más destacados mecanismos de la narrativa contemporánea, y subraya la condición de artificio literario de la obra en tanto experimentación, desdibujando los límites entre realidad y ficción.

Cuando Ana Casas introduce los textos compilados en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, señala que uno de los fenómenos que da origen a las teorizaciones en torno a la metafiction¹ es “[...] la actitud que, desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad, ha

¹ Respecto de este concepto, remitimos a la definición propuesta por Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox* (1984), dada la generalizada aceptación que ha alcanzado por parte de teóricos y críticos: “[...] es ficción sobre ficción, esto es, ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa” (Hutcheon en Orejas, 2003: 32). Asimismo, sugerimos el trabajo de dos autores que desarrollan una historia del concepto desde su nacimiento, considerando las vertientes angloamericanas, europeas e hispánicas: (Orejas, 2003 y Prósperi, 2013).

marcado la evolución de la representación literaria del yo, caracterizada por el creciente escepticismo frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo tiene de sí mismo” (Casas, 2012: 13). La narración metaficcional y autoficcional le permiten al autor, en este sentido, exponer su visión de la realidad desde una conciencia plena de su carácter subjetivo, parcial y marcado por la incertidumbre: en palabras de Domingo Ródenas de Moya, se trata de la *autoconciencia autocrítica* que constituye una de las señas de identidad de toda la cultura novecentista. Asimismo, y en tanto la autoficción se sitúa en el límite entre lo autobiográfico y lo novelesco, el autor puede literaturizar no sólo su vida sino también sus vidas potenciales, con el fin de establecer un cruce entre lo que realmente fue, lo que le hubiera gustado que fuera y lo que nunca llegó a suceder pero se expresa en términos de acontecimiento ocurrido. A partir de que los datos autobiográficos y las circunstancias ficticias se mezclan en un pacto ambiguo, el sujeto hablante es a la vez empírico y fabulado, rechazado y deseado. Podemos entonces interpretar a la autoficción como simulacro, de acuerdo con la utilización del término que realiza Jean Baudrillard:

Infierno de la simulación que no es ya el de la tortura, sino el de la torsión sutil, maléfica, inacabable, del sentido. [...] Ello no desemboca forzosamente en la desesperación, sino a menudo en una improvisación de sentido, de sin sentido, de múltiples sentidos simultáneos que se destruyen (Baudrillard, 1978: 39).

Como señalábamos, y en primer lugar, *El mundo* es galardonada por la editorial Planeta, lo que podría condicionar al lector a receptar la obra en clave de ficción y encontrarse en la trama con la aparente contradicción de los numerosos datos autobiográficos. Sin embargo, y en segundo lugar, en una entrevista de 2001 a cargo de Katarzyna Beilin, Millás contaba que su primera novela, inédita en tanto la consideraba llena de “torpezas”, partía de su situación personal real –la vida de un profesor en un pueblo de la sierra de Madrid–, y que este vínculo entre lo real y la ficción se convirtió en su primera obsesión. Si

se atiende a ambas miradas, *El mundo* autoriza una lectura en clave autoficcional de la que Juanjo Millás propone una definición propia: “A veces, en las novelas se filtran fragmentos de realidad que dejan manchas de humedad, como una gotera en la pared de una habitación” (Millás, 2007: 136); no sólo se presentan datos correspondientes a la experiencia personal del autor, sino que se revela la transformación de estas vivencias en materia para la creación de ficción.

LA NOVELIZACIÓN DE LA MEMORIA

El mundo se presenta como una narración construida a partir de memorias, por lo cual se autoriza su lectura como relato de vida o, en términos de Prósperi, como confesión. Los numerosos pasajes que inician con “recuerdo”, “no olvidaré nunca” o “años más tarde”, junto con el uso del pretérito para la conjugación verbal, son las huellas formales de un diálogo permanente entre el pasado y el presente. En tanto la memoria del niño impacta aún en el presente del hombre, se retorna literariamente a la infancia para buscar en ella las causas del estado actual del narrador, comprobando así la oposición entre ambos mundos. Un cierto elemento del presente del narrador, como el frío, “[...] hace saltar por los aires el registro de la memoria” (Millás, 2007: 13), iniciando el mecanismo por el cual se revisa la experiencia infantil desde una relectura adulta y, en forma de confesión, se transforma esta *relectura* en *escritura* para hacer conocedor de la experiencia a un otro lector. Al interpretar lo narrado en *El mundo* como relato de memorias, coincidimos con Alberca en que “la experiencia personal más literaturizable, o lo que es lo mismo mitificable, es sin duda la infancia. La infancia [...] es el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética” (Alberca, 2006): la novela de Millás se instaura como un diálogo permanente entre el niño de la calle Canillas –pobre, con frío y con dificultades para el aprendizaje–, que experimenta el mundo con sorpresa y miedo, y el adulto –escritor consagrado, pero acosado todavía por las obsesiones infantiles–, que reflexiona para establecer causas y consecuencias. De este modo, *El mundo* da

cuenta de las que Luis Villamía destaca como “[...] las dos principales cualidades de una novela de autoficción: por un lado al sugestividad proteica de una superposición de planos narrativos y por otro, la indagación heurística de una revelación íntima” (Villamía, 2015: 46).

Joan Oleza señala que, entre la segunda mitad de los 80 y los primeros 90, la narrativa española comienza a incorporar el posmodernismo de acuerdo con una visión productiva, entendiéndolo como emergencia de una nueva subjetividad nacida de la diferencia y como ruptura de las antítesis modernistas que separaban la estética de la política y la institución artística de la praxis vital. En este marco, Oleza postula la posibilidad de un nuevo realismo, “abierto, plural y posmoderno”, que no rechace la representación de la realidad pero reconozca la subjetividad y la relatividad inherentes a toda posible mimesis, que coloque la realidad “bajo sospecha”. En este sentido la obra de Millás, y en especial la novela que nos ocupa, expande hacia la vida cotidiana un modo estético de percepción del mundo, permitiendo que las posiciones de autor, crítico y lector (creación, mediación y recepción) se entremezclen no sólo al nivel del texto, sino en la existencia misma de un único sujeto que asume simultáneamente los tres roles. De este modo, el Juanjo Millás de *El mundo* despliega estrategias discursivas para referir su experiencia vital mediante la actividad del escritor, pero ha debido para ello ser, en primer lugar, lector de su propia vida, y, en segundo lugar, crítico de la experiencia infantil desde la mirada del adulto.

Para Oleza, una de las características centrales de la percepción de la realidad en la cual se sustenta el realismo posmoderno es que toma por base “[...] la evocación y la recreación de la memoria, complementado en muchos casos por las vías oscuras del conocimiento: el sueño, los estados alucinatorios, la imaginación delirante” (Oleza, 1993: 123). Al acordar con esta perspectiva, podremos vincularla con la lectura que Luigi Contadini propuso sobre la novela que nos ocupa, y sobre la totalidad de la obra de Millás, como una escritura de la revelación y del desconocimiento, complementariedad que funda una paradoja “[...] relatando un episodio perfectamente verosímil y de inmediato poniéndolo en duda de forma explícita

(proyectándolo en una dimensión onírica” (Contadini, 2015: 176). De este modo, la escritura de Millás es para Contadini

Revelación porque involucra el estado emotivo y perceptivo de los personajes, el cuerpo que se descubre en constante metamorfosis, y porque pone de relieve el gesto que, en su unicidad, es un evento. Escritura del desconocimiento por el encuentro frustrado entre el cuerpo y la identidad, entre el referente y la apariencia, entre la emoción y el logos (2015: 171).

Al considerarla, entonces, como una mitificación de la propia experiencia acorde con el realismo posmoderno, la autoficción en Millás supone, al mismo tiempo, un condicionamiento para el lector y una supresión de límites para el autor. Con respecto a lo primero, la autoficción pretende, en términos de Alberca, la vacilación de una lectura cuyos esquemas receptivos se rompen hasta volverla ambigua, complejizando el proceso de desciframiento. Así, no se corresponde con el sentido de la autoficción la comprobación por parte del lector de los datos supuestamente autobiográficos proporcionados por la novela, ya que se busca presentarlos como verdad y ficción a la vez. En consecuencia, el lector se encuentra en *El mundo con Juanjo Millás* como “niño de segunda mano”, al que “no le era posible sufrir más”, que se cuestiona: “¿Por qué hice aquello? Tal vez porque mis padres se pasaban la vida discutiendo. Tal vez porque era el último de la clase. Tal vez porque éramos pobres como ratas. Tal vez porque siempre cenábamos acelgas [...] Tal vez porque Dios no se me aparecía” (Millás, 2007: 122-123). Sin embargo, no es parte del pacto contrastar de forma empírica el número de hermanos del Millás autor o su rendimiento académico, sino que la tarea del lector es comprender los datos expuestos como motores de la acción del narrador. Se trata, en términos de Luis Villamía, de que “[...] se reemplaza la necesidad del espectador de reconocer el parecido del narrador-autor por la de descifrar códigos semióticos que alteran, o quizá mejor, multiplican el significado de la novela” (Villamía, 2015: 52).

Con respecto a lo segundo, la autoficción le otorga al autor la libertad de partir de un hecho verdadero para recrear su propia historia distorsionada, y así ampliarla, transformarla u ordenarla según sus causas a partir de una verdad de base. Por ello es posible analizar esta novela de Millás de acuerdo con la clasificación de la autoficción que propone Vincent Colonna (2004). El crítico francés sostiene que uno de los subgéneros dentro de la autoficción es la autoficción biográfica, en la que “El escritor sigue siendo el protagonista de su historia [...], pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (Colonna, 2004). Así, el autor conduce al lector a aceptar los hechos narrados de modo que se comprendan como “mentiras verdaderas”, como “distorsiones al servicio de la veracidad”: “Gracias al mecanismo de la ‘mentira verdadera’, el autor modela su imagen literaria [...] puede redactar ahora su vida o un episodio de su vida, novelándolos más o menos, sin que el grado de dicha novelización tenga demasiada importancia” (Colonna, 2004). A propósito de esta distinción, Manuel Alberca afirma que este modelo de autoficción basado en la biografía es el más frecuente, y que incita al lector a establecer conexiones extratextuales entre lo ficcionalizado y los hechos supuestamente ocurridos, de los cuales la narración se constituye como visión retrospectiva: el eje del relato es la reflexión presente sobre la experiencia pasada.

De este modo, el autor rompe con la condición restrictiva de verdad propia de la autobiografía, al exagerar o enfatizar los hechos a voluntad, como la condición criminal del robo que Juanjo hace a su padre para costear la visita al sótano del Vitaminas: desde la libertad del autor, esta escena presenta al narrador “[...] animado por la impunidad de mis actos y en una carrera ya desenfrenada hacia la delincuencia” (Millás, 2007; 53). Se trata de recuperar del pasado sólo aquellos elementos que contribuyan a la trama narrativa, lo que Germán Prósperi explica cuando sostiene que “Los núcleos del *bios* son seleccionados a partir de las consecuencias que los mismos tuvieron en la formación del personaje como escritor y que impactaron en el modo de concebir sus narraciones” (Prósperi, 2013: 275). Esta es,

precisamente, la idea de “línea de ficción” que Ana Casas recupera de la perspectiva psicoanalítica de Lacan, el “[...] proceso a través del cual el individuo, que trata de comprenderse a sí mismo, selecciona determinadas facetas de su experiencia haciendo que estas desemboquen en el tiempo presente y contribuyan a dar una imagen coherente de la historia de su vida” (Casas, 2012: 13).

Al mismo tiempo, el autor puede organizar y subdividir su historia personal para presentarla de un modo que mantenga el suspenso y la atención del lector en calidad de relato de ficción –así, en *El mundo* varios pasajes concluyen con “como se verá” o “como veremos”–, y reestructurar la cronología de los hechos para dotarlos de un nuevo sentido: “[...] gracias a aquel corte [el viaje a Madrid] sé perfectamente a qué etapa corresponde cada recuerdo” (Millás, 2007: 21). Esta técnica anti-cronológica, que no vincula los hechos causalmente sino a partir de la heterogeneidad de las referencias –memorias, palabras ajenas, micro-relatos de creación propia, lecturas de autores conocidos– y del fragmentarismo que da a lo narrado el carácter de sucesión de escenas, es uno de los mecanismos más profusamente utilizados en la autoficción en términos de Ana Casas.

Otras de las técnicas que menciona Casas son los juegos vinculados con la voz narrativa y las alteraciones de la focalización, ambas posibles de observar en *El mundo*. En primer lugar, el diálogo permanente entre el niño y el adulto que se mencionó al comienzo del análisis permite lo que Casas define como la “fragmentación del yo en narrador y narratario” (2012: 36). En consecuencia, Millás podrá juzgar desde la versión adulta del narrador las experiencias de la versión infantil, dotándolas del sentido necesario para enlazarlas con el presente del Juanjo Millás escritor. Con respecto a lo segundo, los numerosos pasajes introspectivos y de análisis de los hechos llevan a Millás a dotar a su narrador, en ocasiones, de saberes que no se corresponden con los de la focalización inicial: el grado de conocimiento que Juanjo tiene de lo que pensaba el Vitaminas en el “barrio de los muertos” roza el carácter omnisciente – “[...] había llegado a su sitio, lo que se le notaba en el modo en que miraba las cosas, como si

quisiera familiarizarse con ellas antes de regresar convertido en cadáver” (Millás, 2007: 61)—, por lo cual se desdibuja la pretensión de “verdad” de la narración de memorias y se la acerca en cambio al terreno de la imaginación.

En síntesis, Millás puede aplicar en esta narración de carácter “autobiográfico” los mismos mecanismos que estructuran sus “ficciones” —como, por ejemplo, la intercalación dentro de la trama de cuentos adjudicados a otras personas— en tanto, como señala Casas, la autobiografía y la ficción comparten las libertades retóricas del lenguaje, su posibilidad de funcionar como metáfora. Cuando se olvidan estas licencias del autor, es decir, el manejo literario que la autoficción permite de su experiencia personal real, el riesgo que señala Alberca es que la obra sea leída de modo exclusivo en clave autobiográfica, lectura que explicaría la crítica según la cual *El mundo* “deja fuera a los lectores no millasianos”. Por el contrario, son las libertades poéticas las que le permiten a Millás introducir las reflexiones sobre el contexto histórico, político y social cuya supuesta ausencia se le critica. Al ficcionalizar una vida, el autor es capaz de referir una época: “Cuando empecé a crecer, ya estaba todo roto: rotas las vidas de mis padres, eso era evidente, y rotas las nuestras, que habíamos sido violentamente arrancados de la clase social y del lugar al que pertenecíamos” (Millás, 2007: 23).

EXPERIENCIA COMPARTIDA Y ESCRIBIR EL MUNDO

Señalamos ya que una condición propia de la autoficción es la permanente ambigüedad instaurada entre realidad y ficción. César Augusto Ayuso (2001) señala que en las narraciones millasianas “todo lo real se pone en duda”, en tanto los personajes conviven con una realidad etérea, cambiante y permanentemente cuestionada. En *El mundo*, por un lado, el narrador describe sus experiencias personales de iniciación (a la lectura, a la escritura, al sexo, a la percepción de la realidad desde un ángulo diferente); pero por otro lado, es esta misma forma de presentar su vida real la que da pie para vincularla con la creación de personajes ficticios

que realiza Juanjo en tanto escritor. Resulta central, entonces, para la interpretación de la obra en clave autoficcional, que el narrador recuerde su encuentro con la lectura como una *identificación* con los personajes de ficción y una *apropiación* de procesos ajenos: en *El mundo* se narra, ante todo, la conversión de un sujeto en lector y, en consecuencia, su familiarización con los mecanismos de construcción de personajes. Así, Juanjo podrá decir de su obra que “[...] no era una novela propiamente dicha, sino una digestión, un proceso metabólico, una asimilación” (Millás, 2007: 162).

A partir de este vínculo entre el Millás lector y el Millás autor, literaturizado desde la autoficción a través de la figura de Juanjo, será posible establecer paralelismos entre las experiencias del narrador en *El mundo* y las de los personajes de diversas obras millásianas. En primer lugar, se produce el reconocimiento en la vida real de acontecimientos imaginados – como el reencuentro de Juanjo con María José en el marco de la universidad –, mecanismo cuyas consecuencias Millás trabaja ampliamente en la novela *Dos mujeres en Praga* (2002) y que Ayuso define como “desmesura” y “ficción libre”. Vinculado con esto, se explora la conversión de personas reales en personajes de la propia ficción, a partir de la consideración de la historia personal como un relato sobre el que se tiene el poder del autor. En la mencionada entrevista a cargo de Beilin, Millás afirma que para construir una experiencia es necesario proyectar sobre la realidad no sólo las imágenes de los deseos propios, sino también los deseos ajenos; en *Visión del abogado* (1997), los personajes de Jorge y el Vitaminas actuarán a partir de estas consideraciones.

Pero, fundamentalmente, las experiencias del narrador en *El mundo* son las mismas que el Millás empírico les adjudicará a los personajes de sus novelas, en cuanto a hechos puntuales, nombres, obsesiones recurrentes, espacios significativos, relación entre el sujeto y los objetos (prótesis), vínculo entre la ficción y el periodismo o importancia del psicoanálisis, entre otros. Entonces, de acuerdo con la hipótesis del presente trabajo, se comprueba que inúmeros pasajes de la obra permiten otorgar un “marco real” –nacido de las experiencias personales de

Millás— para los “hechos ficticios” de las novelas, siendo el mismo Juanjo Millás quien autorice a relacionarlos. Así, se presentará a Luz, María José, el Vitaminas, la madre objeto de deseo, el padre temible y distante, el convento, la escena de las cenizas de los padres sobre el teclado de la computadora o de la fiesta en casa del editor como hechos que sucedieron en la vida del autor, pero cuya reflexión e interpretación son posibles únicamente a partir de su trasposición a la escritura de ficción a través de la autoficción.

El punto de contacto entre las experiencias del narrador —Juanjo desde una lectura en clave ficcional, Millás desde una lectura en clave biográfica— y los personajes de sus novelas es que en ambos casos se representa al mismo sujeto: el ser humano posmoderno, marcado por el desarraigo, la condición de inadaptado y la marginalidad. Se trata de lo que Florencia Garramuño denomina *pos-yoes*: “[...] un sujeto compuesto que vale por varios o por un ser cual sea cuya individualidad, en tanto identificación de una autoridad única, se desarma en el deshilachamiento de esas construcciones” (Garramuño, 2009: 36). El sujeto que sostiene las experiencias narradas en las novelas de Millás no tiene seguridades sino crisis de valores, y no es el sujeto de conocimiento del realismo tradicional sino un sujeto “sufriente y gozoso” en permanente transformación. En consecuencia, el narrador protagonista de *El mundo* siente que “todo estaba fuera de quicio”, que “nada encajaba en su molde” y que el mundo era “un lugar extraño y misterioso”, en el que todas sus acciones estaban signadas por el complejo de inferioridad y por el peso de ser “el vástago más inteligente de la familia más pobre”.

Otro elemento fundamental para la lectura de *El mundo* en clave autoficcional es que el propio narrador vincula la obra, el “libro con forma de féretro”, con la idea de “biografía artificial”. Según la teoría de Juanjo, toda persona recibe en su vida una gama de recuerdos falsos, una biografía artificial, para que no reconozca su inherente vacío y su condición de simulacro: Millás, que sí la reconoce, utiliza la novela para mostrar cómo el presente se desconecta del pasado en tanto en uno de los dos hay irrealidad, anulando la posibilidad de comprender *lo que es* a partir de *lo que fue*: “O soy irreal yo o es irreal aquel” (Millás, 2007:

203). Por un lado, la obra puede leerse en clave biográfica en tanto retoma la experiencia de la escritura como criminal, marcada por la vergüenza, la huida y el sufrimiento. El narrador describe la escritura de este féretro para su infancia y vincula cada acción con momentos de la niñez: así, escribe de prisa y con la cabeza agachada, del mismo modo en que de niño huía de las palizas de la academia y aproximadamente a la misma hora de aquella fuga; así, las teclas de su computadora golpean del mismo modo que la lluvia en el rostro del niño desamparado; así, escribe con música de Bach para tratar de aliviar la narración de un capítulo que preferiría “haber soñado”, “escribir bajo hipnosis”. Al escribir la experiencia de la niñez, el adulto repite los gestos y los sentimientos que le eran propios, enlazando biográficamente ambos tiempos. Y será el Millás real quien marque esta relación en la entrevista con Beilin: “En cierto modo he conseguido convertir en una manera de vida lo que en mi infancia era un modo de huir de la realidad” (Millás, 2001).

Pero, por otro lado, la novela puede leerse en clave de ficción, de artificio: gracias a un narrador escritor, Millás queda habilitado para resaltar de modo literario la originalidad de la mirada que lo autoriza a contar historias. A través de la metaficción, el escritor vuelca su atención hacia el modo en que un mundo cambiante y fracturado puede ser representado desde la palabra, en tanto es dependiente de la subjetividad, e intenta mostrar desde adentro la problemática relación entre escritura, lectura y creación. Y la particularidad en Millás es que no hay reflexión sobre el contexto histórico, social o político que no se enlace con reflexiones sobre la acción y el momento de la escritura, el poder de la palabra y las posibilidades del lenguaje, es decir, con la dimensión metadiscursiva que Ana Casas señala como un mecanismo recurrente de la autoficción. A través de lo que define como puesta en abismo, Prósperi reconoce este vínculo indisoluble entre “experimentalismo metafictivo” y “crítica social” como una marca millasiana presente en todas sus obras. Se trata, en síntesis, de la función política del arte que señalábamos a propósito del pensamiento de Rancière:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las nuevas formas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (Rancière, 2010: 65-66).

Como medio de legitimación de una mirada original sobre el mundo, el yo autoficcional construido por Millás detalla cómo fue siempre el único en “darse cuenta” de las cosas, por oposición a sus hermanos o su padre, y cómo sólo él podía “advertir el contraste” entre lo que los adultos decían y lo que expresaban sus ojos: para Contandini, el resultado es la reivindicación de la “extrema sensibilidad” y la “capacidad visionaria” del joven Juanjo. Al otorgarle la conciencia de que él “no era uno de ellos” pero tampoco sabía exactamente adónde pertenecía, Millás presenta a su narrador como dotado de “algo valioso” que le permite entrar en contacto con el mundo desde una percepción hiperreal, alucinatoria y, lo que es más importante aún, narrar (*crear*) desde allí. Se trata, en suma, de la opción por “volver a diseñar la poética realista”, de la voluntad de “[...] representar la realidad desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje determinado, la plena restitución de un designio de mimesis relativa, subjetiva, emanada del imaginario personal, así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida” (Oleza, 1993: 122).

Hacia el final de la novela, las lecturas en clave biográfica y en clave ficcional terminan por enlazarse de un modo plenamente millasiano. La experiencia real del narrador/escritor comienza a avanzar de la mano de la trama ficcional del libro, en tanto el viaje de Juanjo Millás a Valencia para arrojar las cenizas de sus padres al mar es, al mismo tiempo, contado por el narrador y escrito en la novela. El personaje se mueve por la carretera real y progresa simultáneamente por la superficie ficcional del libro, y, cuando despierta de su ensoñación, su acción decisiva sigue anclada a la novela. Asiste entonces a la condición que Katarzyna Beilin señalaba en la presentación de su entrevista con Millás: los personajes millasianos que logran

alcanzar un tipo de estabilidad equiparable a la felicidad son aquellos que no admiten ser reducidos al fracaso de sus acciones en la vida real, sino que recurren al poder transformador del discurso proyectando sus deseos sobre la “pantalla de la realidad” y reformulando sus posibilidades a partir de un esfuerzo consciente de su imaginación.

CONCLUSIONES

Se señalaba en la hipótesis del presente trabajo que la autoficción funcionaba para Juan José Millás como un mecanismo por medio del cual presentar y legitimar aspectos de su poética. En términos de Prósperi, la hibridación entre biografía y ficción tiene en *El mundo* un carácter de “cierre inevitable”, constituyéndose en el

[...] espacio en el que la búsqueda de escenas de lectura y escritura encuentra el origen de estas prácticas y el modo en que las mismas han producido una poética. De este modo, lo que el texto muestra son las escenas primeras, el punto de partida que ha conducido al oficio del novelista (Prósperi, 2013; 271).

Y en tanto, como se expuso en el trabajo, la reflexión sobre la escritura y sobre el poder de la palabra está vinculada en Millás a toda posible crítica a la realidad, la autoficción permite también legitimar la posición que el escritor adopta respecto de su contexto. Tanto en sus ficciones como en esta autoficción, Millás tematiza al sujeto atomizado, fragmentado y dividido ante la realidad propio de la posmodernidad, que reconoce que ninguna de las palabras que pueda expresar sobre el mundo será definitiva ni hegemónica. Responde así a la recepción de la posmodernidad que Joan Oleza ubica a partir de la segunda mitad de los 80: el sujeto que experimenta es “[...] a la vez social (sujeto desyoizado, descentrado, objetivado, propio de una sociedad de masas) y diferenciado (sujeto que ha perdido su ambición universalista y dominadora, sujeto constituido por el reconocimiento de sus diferencias)” (Oleza, 1993: 117). Pero en *El mundo* Millás presenta una doble perspectiva desde la cual el

sujeto puede leer esta diferencia constitutiva: por un lado, el Millás niño se ilusiona con un futuro marcado por la huida del pasado, la separación y la pérdida, en tanto en él reconoce el destino de los héroes de película; por otro, el sentirse excéntrico en todos lados resulta en “[...] un Juanjo inerme, desvalido, un Juanjo huérfano, desamparado, solo” (Millás, 2007: 220).

Como señala Ayuso, las obras millasianas revalidan el relativismo para cuestionar la visión estándar que se tiene sobre la realidad, y puede añadirse que, en el proceso, reubican la escritura en un lugar de productividad y de transformación de lo real. *El mundo* es así un ejemplo del realismo posmoderno propuesto por Oleza, en tanto sus temas son “[...] los más nobles de la tradición realista: las cambiantes relaciones entre realidad e imaginación, entre ficción e historicidad, el trauma del desarraigo, la crisis de identidad [...] son los conflictos que caracterizan la necesidad de entenderse con la realidad” (Oleza, 1994: 124), presentados desde el convencimiento de que toda imagen de la realidad es pasible de fractura, negación y reformulación, es decir, es el resultado de una percepción necesariamente subjetiva. En esta novela, Millás tratará temas de la tradición realista no como una consecuencia de retomar autoficcionalmente experiencias y memorias con un trasfondo real, sino en tanto puede aplicar en ella los mismos mecanismos que utilizaba en sus obras cuestionadas por experimentalistas.

En lugar de ser un mero juego estético, la autoficción es en Millás el medio para explicar su escritura a través de la escritura que despliega un personaje, legitimándola como su opción personal para acercarse a la realidad, y para exponer —y legitimar a su vez— la originalidad del punto de vista que tiene respecto de la realidad: “Este viajero experto en escritura es también alguien que aprendió a mirar desde los sótanos y a interpretar lo que ve como si fuera una clave que permite explicar los mensajes que provienen del otro lado” (Prósperi, 2013: 284). Y la originalidad de la mirada millasiana radica, como señalamos, en la función productiva otorgada a la escritura y a la palabra. Si seguimos la lectura que Lauro

Zavala propone para la metaficción, comprenderemos hasta qué punto Millás recupera y expande sus posibilidades deconstructivas:

[...] al relativizar sus propias convenciones, la metaficción es una estrategia de interpretación del mundo y de la literatura más confiable [...] En la lectura de la metaficción podemos reconocer las convenciones que hacen que un mundo (en este caso ficcional) sea coherente, y a la vez podemos relativizarlo y tomar distancia frente a este mundo, observando sus posibilidades y contradicciones internas, sus fisuras y su tal vez demasiada perfección formal (Zavala, 2010: 366).

Millás sostiene, a través del narrador de *El mundo*, que el lenguaje no puede ser pensado simplemente como un instrumento que el hablante modifique a voluntad; por el contrario, al modo de una prótesis, el lenguaje se convierte en elemento constitutivo del cuerpo y tiene la capacidad de moldearlo del mismo modo que a la realidad: “más que hablar con él, somos hablados por él”. En último término, las digresiones del autor que favorece especialmente la autoficción le permitirán a Millás aclarar que no todos los lenguajes tienen este nivel superior de productividad, ni con cualquiera será posible referirse a la realidad del mismo modo, sino que será una condición propia del desdibujamiento de fronteras que permite la literatura, de la reconfiguración de los parámetros de la experiencia sensible que para Rancière definen a la ficción:

Aunque me había comprometido absurdamente a hablar de la relación entre mis dos novelas publicadas y la agonía del franquismo (tema muy de la época), al abrir la boca me salieron las primeras palabras de una charla que había pronunciado mil veces de forma imaginaria en el interior de esa fantasía en la que María José asistía a una de mis intervenciones públicas. Diserté, en fin, sobre la importancia de lo irreal en la construcción de lo real (Millás, 2007: 149).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel. (2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 115-134.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva
- AYUSO, César Augusto. (2001). Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás. *Castilla: Estudios de literatura*, 26, 19-34.
- BAUDRILLARD, Jean. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BÉRTOLO, Constantino. (2011). Entrevista a Constantino Bértolo; entr. VANOLI, Hernán. *Culturamas*. URL <http://www.culturamas.es/blog/2011/03/14/entrevista-a-constantino-bertolo/>.
- CASAS, Ana. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En CASAS, Ana (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros.
- COLONNA, Vincent. (2004). Cuatro propuestas y tres deserciones. En CASAS, Ana (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros.
- CONTADINI, Luigi. (2015). Revelaciones y desconocimiento del “yo” en El mundo de Juan José Millás. *Pasavento*, III-1, 171-183.
- DOUBROVSKY, Serge. (1980). Autobiografía / verdad / psicoanálisis. En CASAS, Ana (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros.
- GARRAMUÑO, Florencia. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- MILLÁS, Juan José. (2001). Vivir de la huída: entrevista con Juan José Millás. BEILIN, Katarzyna Olga (entrevistadora). *Confluencia*. 17-1, 117-128.
- (1977) *Visión del abogado*. Madrid; Alfaguara.
- (2002). *Dos mujeres en Praga*. Barcelona; Espasa.

- (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- (2016). El delirio le da sentido a todo. En RUIZ, Juan Cruz (Comp.). *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- OLEZA, Joan. (1993). La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo. *Compás de letras*, 3, 113-126.
- OREJAS, Francisco. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.
- PRÓSPERI, Germán. (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- RANCIÈRE, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- VILLAMÍA, Luis. (2015). El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual. *Pasavento*, III-1, 43-55.
- ZAVALA, Lauro. (2010). Leer metaficción es una actividad riesgosa. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12, 353-369.