

Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI
Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y
la cultura españolas contemporáneas

Mariela Sánchez

(editora)

Al cuidado de Raquel Macciuci



Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI
Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura
y la cultura españolas contemporáneas

Mariela Sánchez
(editora)

Al cuidado de Raquel Macciuci

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Imagen de tapa principal y tapas interiores: Paula Castillo

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1845-1

Colección Trabajos, comunicaciones y conferencias, 41

Cita sugerida: Sánchez, M. (Ed.). (2019). Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 41). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Prof. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Ella imagina y La Lengua Madre: algunas reflexiones sobre Juan José Millás dramaturgo

Maria Alessandra Giovannini

Dentro de la larga producción novelística de Juan José Millás, desde su primera novela, *Cerberos son las sombras*, de 1975, hasta la última, *Que nadie duerma*, de 2018, el autor valenciano ha experimentado diferentes géneros literarios. De su única prueba poética de finales de los años 80 –*De corpore insepulto*, de 1989– a los cuentos; de las obras híbridas en las que textos narrativos breves se juntan con dibujos o fotografías de otros autores –una especie de didascalía literaria a otras formas artísticas– a los editoriales, publicados en periódicos, sobre todo en *El País*, que el mismo Millás bautizó con el neologismo *articuentos*, reeditados en volúmenes (*Algo que te concierne*, 1995; *Cuerpo y prótesis*, 2000). Pero, más allá de las diferentes formas a través de las cuales se realiza su universo literario, hay unas constantes temáticas y conceptuales que van estructurando ese universo como algo coherente y entrelazado: en cualquier obra de Millás encontramos referencias puntuales a otras obras suyas, una palabra o, mejor, la utilización de palabras y/u objetos de manera inédita, que construyen unidades de sentido que se rigen solo dentro del universo creado por el escritor. Me estoy refiriendo a la componente *intratextual* que recorre

a lo largo de toda la obra millasiana como si fuera una obra unitaria, una única gran obra compuesta por la pluralidad de novelas, cuentos, artícuentos que, al final, se propone como una realidad *otra* que solo en aquellas páginas consigue seguir existiendo. Utilizo el término *intratextual* en el sentido propuesto por Philippe Hamon, en su trabajo sobre Zola, “Realismo e/o intertextualità: *La Bête humaine* di Zola”, como una de las tres diferentes facetas que componen el concepto de *intertextualidad*:

Questa componente intertestuale può lasciarsi scomporre in tre sottocomponenti: 1- Una componente *intratestuale* (...) che deve riferirsi ai suoi romanzi precedenti poiché (...) fa riferimento, esplicitamente o implicitamente, mediante la citazione di un contenuto, d’un titolo, o mediante la citazione d’uno dei suoi personaggi, (...), a una delle sue opere precedenti. (...)

2- Una componente *intertestuale*: Zola cita, esplicitamente o implicitamente, a mezzo della citazione di un nome o a mezzo del riferimento a un contenuto, (...) un testo letterario o un testo non letterario scritto da altri. (...)

3- Una componente *metatestuale*: Zola cita, direttamente e indirettamente, concetti, generi letterari, modi o tipi di scrittura. (Hamon, 1998, pp. 99-100).

Jean-François Carcelén (1994), en *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L’Écriture*, enfoca el análisis de la obra millasiana según las categorías del género fantástico propuestas por Tzvetan Todorov (1970). El hispanista francés recoge el término *extrañeza*, utilizado por Gonzalo Sobejano (1995) para definir la calidad distintiva de las primeras novelas de Millás —es decir, *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983), *Letra muerta* (1984)—, que coincide con la categoría todoroviana del *étrange pur*, a la que Carcelén pone al lado el concepto freudiano de *inquiétante étrangeté* (el ‘perturbador’). Él detecta,

en la sucesiva producción del autor (en las novelas que se escribieron después de la publicación del estudio de Sobejano), un deslizamiento de la categoría del *étrange pur* hacia la del *fantastique-étrange* ('fantástico extraño'). Carcelén llama ese proceso *dérive fantastique*. Los extremos de esa deriva serían *El jardín vacío* (1981) y *Volver a casa* (1990), mientras que *Letra muerta* (1984), *El desorden de tu nombre* (1987) y *La soledad era esto* (1990), los momentos intermedios; en *Primavera de luto y otros cuentos* (1989) la inserción de lo fantástico es todavía más evidente hasta llegar a la cumbre en el monólogo *Ella imagina* (1994). Las conclusiones a que llega Carcelén serían que

(...) dans ses premiers romans, notamment dans *El jardín vacío*, le recurs au "fantastique-étrange" coïncide avec la volonté de montrer le désordre d'un monde qui soumet l'individu à ses contraintes, à son 'terrorismo cotidiano'. Par la suite, le regard porté sur ce monde ne change pas de nature, mais l'auteur semble acquérir une certaine distance qui entraîne de plus en plus son écriture vers le ludique et le fantastique. (Carcelén, 1994, p. 299).

Yo pienso que con las novelas publicadas desde mediados de los años 90 –*Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) y *No mires debajo de la cama* (1999)– la 'deriva fantástica' de que habla Carcelén ha ido más adelante, hacia la categoría de *fantastique pur* ('fantástico puro'), es decir, hacia el predominio del plano fantástico en la historia narrada que marca la imposibilidad de sobrevivir del yo en la realidad y su desesperada tentativa de continuar existiendo en una dimensión ficticia. Además, poco a poco, se impone como determinante el papel de la escritura, de la literatura, como única posibilidad de rescate y para construir esta realidad *otra* que intenta mistificar lo real, que, al mismo tiempo, está consciente de ser eso, mistificación, realidad subrogada. El paso sucesivo que llegará a realizar el personaje millasiano es independizarse de lo real y aceptar su plena realización únicamente en la realidad mistificada y fugaz de

la escritura, de la literatura. De hombre en carne y hueso a personaje literario –y aquí se impone la lección de Unamuno.

Sin toda esa larga introducción a la obra millasiana sería difícil entender su teatro, que vive en ósmosis con su narrativa –la intratextualidad de que hablaba antes–, porque también sus monólogos caben dentro de la reflexión del autor sobre la rareza de la existencia, del papel de la palabra como constructora de realidades, y por eso de la tentativa de manipularla y corromperla para manipular y corromper la realidad misma; del invisible y precario límite entre diferentes reales, poniendo en tela de juicio incluso que exista ese límite. Por eso encontramos objetos y palabras y espacios que operan como, por así decir, *puertas espacio-temporales* de las diferentes caras de la realidad y que guardan su diferente connotación solo dentro del universo de sentido de su escritura. La amplificación de sentido de esos elementos diegéticos temáticamente significativos, que recurren a lo largo de la obra millasiana, ha conseguido crear, desde el y gracias al ámbito lingüístico, del propio *idiolecto*, según la definición de Luigi Contadini, que para mí es, al mismo tiempo, construcción del mundo narrativo del escritor que recorre y cortocircuita únicamente dentro de sí mismo. Es decir, su mundo es una realidad paralela regida por leyes propias y definida por relaciones inusuales entre sus elementos, culturales y lingüísticos, una realidad que guarda su sentido solo dentro de sí misma. Por eso, los personajes millasianos que logran ir dentro y fuera de esa realidad, al volver atrás, en la realidad que todos pensamos real, se convierten en *outsiders*, seres ya incomprensibles para los demás.

Lo dicho hasta ahora abarca también a Millás dramaturgo.

Millás escribe solo dos obras dramáticas, con veinte años de distancia la una de la otra: el monólogo *Ella imagina*, publicado en 1994 (pero escrito en 1991), primera parte del volumen titulado *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, donde lo restante está formado por 31 cuentos, libro cuya heterogeneidad está justificada y unificada por el aspecto temático que recorre desde el principio hasta

el final, es decir, las obsesiones de su protagonista. *Ella imagina* fue estrenado el 23 de diciembre de 1994 en la Casa de la Cultura de Villena (Alicante), bajo la dirección de José Carlos Plaza y luego representada en varios teatros en España y América Latina, interpretada por Magüi Mira.

La segunda obra es *La Lengua Madre*,¹ que nace como un texto escrito para ser leído en varias conferencias, incluso la celebrada en el Instituto Cervantes de Nápoles el 17 de noviembre de 2015, texto luego adaptado para la escena por Millás y Juan Diego, que es también su intérprete. El monólogo dramático fue estrenado el 1 de noviembre de 2012.

El teatro de Millás es esencialmente teatro de palabras, es decir, que alrededor del texto, los demás medios escénicos están reducidos a lo mínimo, y solo a través de las palabras se dibujan espacios, situaciones y tiempo en los que esto ocurre. Así empieza la obra:

(Ella sale con cautela de un armario e inspecciona el espacio en el que se encuentra hasta reconocerlo. Se trata de una habitación de hotel fantástica. Estamos en el interior de una fantasía y todo debe colaborar a conseguir ese efecto).

Bueno, aquí está otra vez esta obsesión, pero me parece una obsesión vacía porque no veo a Vicente en ella. Como no esté en el cuarto de baño... ¿Vicente? ¿Vicente? No hay nadie. Me quedaré un rato obsesionada, por si vuelve... Yo no sé por qué la gente tiene gatos pudiendo tener obsesiones. Las obsesiones hacen más compañía que los gatos, que desaparecen durante horas y luego, cuando se te ponen encima para que los acaricies, no sabe una dónde han estado ni de qué tienen manchadas las patas. Las obse-

¹ El texto inédito me fue proporcionado por el mismo Millás cuando le escribí para contarle que iba a trabajar sobre su teatro en este congreso. Como me dijo que había muchas versiones, me envió la que le resultaba más correcta y es precisamente sobre este texto, escrito en ordenador, que voy basando mi análisis, agradeciéndole a Juanjo su disponibilidad.

siones no pueden alejarse de los cuerpos porque viven en ellos, de su sangre. (Millás, 1994, p. 9).

Las acotaciones de *Ella imagina* marcan la dislocación de *ella* en cinco espacios diferentes –la habitación de hotel, el piso belga, el comedor familiar de su infancia, el estercolero y el mar– que, al mismo tiempo, se revelan intercambiables por ser, a la vez, manifestaciones de la fantasía de Vicente Holgado en que vive la protagonista y espacios de la memoria de *ella*, de la vuelta al pasado de su subconsciente.

Por ese mundo del dentro y fuera –dentro y fuera / dentro y fuera, recita el refrán que continúa repitiendo *Ella*, marcando el ritmo de la narración–, es posible transitar gracias a objetos que guardan ambos lados de la realidad (dentro y fuera): armarios, cajas de zapatos, zapatos, calcetines, lavadoras, objetos cóncavos a los que *Ella* atribuye la calidad de comunicar entre ellos, como si existiera un mundo subterráneo comunicante en su interior, y que permiten el trasvase de una realidad a otra. Y aquí tendría que recordar cómo todos estos objetos actúan, desde la primera novela de Millás, como puertas espacio-temporales que permiten transitar de una realidad a otra o de uno a otro lado de la realidad y que su recurrencia a lo largo de toda la obra millasiana –hasta su penúltima novela, *Desde la sombra* (2016), donde el armario define el espacio más importante a nivel simbólico de la narración– constituye el elemento de mayor impacto intratextual.

Pero, siendo *Ella imagina* una pieza teatral, a la serie de objetos cóncavos que permiten pasar de dentro a fuera –o de fuera a dentro–, se les añade también el espacio escénico mismo, donde el telón marca lo fronterizo entre la realidad mistificada del teatro y la realidad constituida por el público que asiste a la representación.

Otra vez Millás nos induce a una *mise en abyme* donde los planos de lo real se multiplican y donde se pierde el sentido de los límites entre ellos.

Escribe Ana Casas:

El tercero de los aspectos pertenecientes al género dramático es la reflexión metateatral. La integración del público y su papel activo en la representación recuerdan las prácticas metaliterarias presentes en otras obras de Millás. (...) La ficción dentro de la ficción constituye un motivo central también en el monólogo, en el que la protagonista ‘imagina’ que está dentro de un teatro y que el público la observa, realizando así otra de sus fantasías predilectas. Además, se corresponde temáticamente con el eje del discurso, el dentro y el fuera. (...) El telón es la tapadera de la caja que deja al público fuera de la fantasía, y a ‘ella’ dentro. (Casas, 2009, p. 209)

Al final, la elaboración del *puzzle* de la existencia de *ella*, en el que todo termina encajándose, será el resultado de esta búsqueda frenética de Vicente Holgado, entrando y saliendo del armario que constituye el tema-expediente del monólogo, para encontrarse en sitios distintos que caben todos dentro de la obsesión que *ella* comparte con su amante ausente. En otras palabras, las obsesiones al final logran que la protagonista recupere su identidad, claro está, siempre y solo en el ámbito de lo fantástico.

*

Las reflexiones sobre el lenguaje como constructor –o destructor, a ver– de la realidad constituyen el tema conductor del monólogo *La Lengua Madre*.²

El protagonista de la pieza teatral se presenta como profesor, un lingüista, quizás, que está por empezar su conferencia delante de un público, es decir, como un técnico del lenguaje, capaz de detectar las manipulaciones obradas sobre él que nosotros ya no percibimos como absurdas, algunas asociaciones de términos que, en su sustancial *ilogicidad*, revelan la impostura del Sistema sobre la sociedad,

² Millás, 2012, pp. 1-13 (texto inédito). De aquí en adelante las citas del texto llevarán los números de página correspondiente directamente al final de las citas mismas.

influyendo sobre cada individuo, unidad amplificadora de la manipulación colectiva.

Ya decimos que el teatro de Millás es esencialmente un teatro de palabra, por eso las acotaciones sirven solo para presentar al protagonista y situarle en su espacio, porque luego se le dejará a las palabras el papel de dibujar ulteriores espacios y tiempos del discurso. Aquí el principio de la obra:

LA LENGUA MADRE

*EL ESCENARIO SIMULA SER LA CABECERA DE UNA SALA DE CONFERENCIAS. HABRÁ, PUES, UNA MESA CON SU JARRA Y SU VASO DE AGUA. VEREMOS, AL LADO DE LA MESA, UN GRAN CARTEL, SOBRE UN SOPORTE DE MADERA, CON LA FOTO DEL CONFERENCIANTE (QUE ES EL ACTOR) Y LA SIGUIENTE LEYENDA: **HOY, DÍA EQUIS, CONFERENCIA DE DON FULANO DE TAL EN DEFENSA DEL ORDEN ALFABÉTICO. LOS ESPECTADORES SERÁN UTILIZADOS COMO SI FUERA EL PÚBLICO ASISTENTE A LA CONFERENCIA. EL ACTOR SALE A ESCENA ACOMPAÑADO POR UNOS APLAUSOS Y ENSEGUIDA COMIENZA A HABLAR.***

Buenas tardes, amigos... Gracias, muchísimas gracias por acudir a esta convocatoria “en defensa de la gramática y del orden alfabético”... Me... emociona comprobar que muchos de los aquí presentes formamos ya parte de un grupo, digamos, posicionado ante la más que probable catástrofe que se avecina. ¿No es así? Parece que en otros lugares del país también se están produciendo este tipo de encuentros en teatros, casas de cultura, ateneos, asociaciones... Porque los síntomas están ahí, amigos... ¿Se dan cuenta de que hoy todo son trampas verbales al servicio de oscuros intereses?... , atentados contra la palabra de los que nosotros somos víctimas y que están dando lugar a expresiones disparatadas, no se lo pierdan, como crecimiento negativo... Si es que es un sindiós, coño. (Millás, 2012, p. 1)

La conciencia de estar todos bajo el peligro inminente de ver disuelta nuestra realidad es el motivo que induce a la reflexión del protagonista sobre las causas de este deterioro y de nuestra colectiva superficialidad en no haber advertido antes la incipiente catástrofe. Y cito:

¿Cómo comenzó esta catástrofe? ¿Cómo es posible, amigos, que no fuéramos capaces de percibir las señales que conducían al deterioro de la gramática y a la más que probable desaparición del orden alfabético? El orden alfabético, Dios mío, el orden alfabético, a punto ya de ser abolido pese a ser el único fiable, pues todos los demás, el religioso, el político, el económico, el social, etc., han ido cambiando constantemente. El orden alfabético, sin embargo, no se había atrevido a modificarlo nadie a través de la historia. ¿Por qué? ¿Por razonable? ¿Por justo? ¿Por lógico? No, no, nada de eso, es el más arbitrario, pues después de la A, en vez de la be, podría haber venido cualquier otra letra, ¿por qué no?, pero venía la be, y eso no se ha atrevido a tocarlo nadie, ni los pobres, ni los ricos, ni el campesinado ni el proletariado industrial, ni las derechas, ni las izquierdas, ni las monarquías, ni las repúblicas, ni las dictaduras, ni las democracias. Ni la reina loca de Alicia en El País de las maravillas se atrevió con él. A nadie, ni en la situación histórica más turbulenta que cupiera imaginar, se le habría ocurrido decir: oiga, vamos a colocar la ce en el lugar de la a para hacerle un homenaje a Cristo, o la be para destacar la importancia de Buda, o la eme, para reivindicar a Marx. Ni Franco, que alteró los apellidos de uno de sus nietos para perpetuarse a través de él, osó poner la efe como la primera letra del abecedario. Tampoco a Calígula, que nombró cónsul a su caballo, se le pasó por la cabeza la posibilidad de que el abecedario comenzara por la ce. Y todo ello pese a que este orden, el alfabético, obliga a convivir en el mismo espacio a objetos o seres que no tienen nada que ver entre sí. (Millás, 2012, pp. 3-4)

Poco a poco las reflexiones del protagonista sobre la lengua llevan el discurso a su propia experiencia sobre el sentido que, a lo largo de su vida, desde niño, las palabras han tenido en la construcción de su personalidad. Algo como una referencia autobiográfica que marca un sentimiento de nostalgia con respecto a su pasado existencial que, sin embargo, sirve para oponer aquel pasado al presente histórico, blanco de la entera pieza. Cito de *La Lengua Madre*:

A partir de cierta edad, las palabras se convierten en la sustancia de tu historia física y de tu historia química. Entonces comprendes que tu relación con el mundo está basada en un conjunto de malentendidos provocados por las palabras, por el modo en que las escuchaste por primera vez, por el daño que te hicieron, por el esfuerzo que tuviste que llevar a cabo para digerirlas. Te das cuenta de que las palabras, que son la herramienta para comprender el mundo, son también las que te extrañan de él. Nombran la cosa, sí, y te la acercan, pero sólo en la medida en que te alejan de ella. Las palabras son las embajadoras de la realidad porque no hay otro modo de relacionarse con ella, con la realidad, que a través de las palabras. Pero estas embajadoras son con frecuencia estrambóticas, contradictorias, difíciles. Tienen un significado dentro de ti y otro fuera de ti. Las palabras llevan una doble vida, como la mayoría de las personas complicadas. (Millás, 2012, pp. 19-20).

La lectura del significado de algunas palabras, cogidas al azar pero siguiendo el orden alfabético del diccionario, provoca en el protagonista recuerdos relacionados con su vida, contados con el sentido del absurdo y con la ironía a los que nos ha acostumbrado Millás, que, sin embargo, sirven de apoyo para enganchar el tema verdadero, su aptitud crítica frente a la contemporaneidad. Cito otra vez de la obra:

Para decirlo todo, Ricardo el pobre estudió económicas y se dedicó a la banca. Y lo que yo digo es que vale que fuera abúlico o que fuera abulense, eso está olvidado, son cosas de la infancia, pero lo

de vender productos basura a los jubilados no tiene perdón. El domingo, por cierto, vino a comer a casa con su mujer y a la hora del café me preguntó por mi capacidad de deuda. Capacidad de deuda, no se lo pierdan. Suena bien, ¿verdad? Pues cuidado con lo que suena bien porque esa música es la que nos ha llevado al desastre. ¿Qué es eso de la capacidad de deuda?, dije yo. Pues la cantidad en la que te puedes empeñar para comprarte un coche, dijo él. No necesito un coche, dije yo. Quien dice un coche dice un lavavajillas, dijo él. Tampoco un lavavajillas, dije yo. Ricardo no comprendía que yo ni tuviera deudas ni las deseara. Casi me tacha de insolidario porque el mundo, según él, se movía gracias al crédito. Lo contrario del crédito, se atrevió a decirme, es el descrédito, o sea, que si no debo el coche o la casa o la nevera estoy desacreditado. Yo creo que las cosas se empezaron a torcer el día en el que, en vez de calcular nuestra capacidad de ahorro, empezamos a calcular nuestra capacidad de deuda. Eso se dice, ¿no?, que esta es una crisis de la deuda. No se sabe de nadie que se haya tirado por la ventana por culpa de los ahorros, pero todos los días se suicida alguien por culpa de las deudas. (Millás, 2012, p. 10).

El tema de la corrupción a nivel fonético de las palabras que conduce al deterioro de su significado y, por eso, de la realidad, había sido reiterado también en su novela *La mujer loca* (2014), a cuya protagonista se la juzgaba loca por vivir jugando con las palabras hasta convertirse en cirujana de palabras *mancas*, un texto donde, más allá de la transposición, evidentemente, fantástica de la diégesis, Millás cuestionaba sobre temas muy relacionados con lo real y debatidos hoy en día, como la eutanasia. Con eso quiero decir que, en los últimos años y en su últimas obras, nuestro autor está enfocando temas –ya subyacentes en su narrativa– patentemente relacionados con la realidad contemporánea, una más evidente referencia a su contexto histórico que, hasta hace poco, encontrábamos preeminentemente en los articulentos, por

su misma naturaleza, siendo artículos de reflexiones sobre acontecimientos sociales y políticos del mundo alrededor. Y cito:

La palabra que es, pese a todas sus contradicciones y defectos, un tesoro, el único tesoro, por cierto, que es patrimonio de todos porque lo hemos construido entre todos. Eso significa que todos y cada uno de nosotros somos coautores, por ejemplo, de El Quijote. Aunque también de los discursos de Nochebuena del Rey. Vaya una cosa por la otra.

Por eso mismo, porque la lengua la hemos construido entre todos y porque es más grande que cada uno de nosotros, nos puede parecer indestructible, ¿verdad que parece indestructible? Pues no lo es. (...) Es imposible, amigos, hablar mal y pensar bien. Debería haber una sensibilidad ecologista respecto al lenguaje como la hay respecto a la naturaleza porque también la lengua es un ecosistema que sufre con las agresiones a las que la sometemos.

De hecho, nosotros, gente sencilla, normal, de clase media, acostumbrada a utilizar palabras como merluza, pan, agua, hijo, nube, cielo, palabras como colesterol, mantel, geranio, sábana, diabetes, cirrosis, palabras como butano, aspirina, palabras como lunes o sábado, palabras como hijo, cuñado, abuela, palabras como mortadela o choped o perejil o garbanzo, nosotros, que hasta hace poco abríamos el periódico y entendíamos lo que leíamos, aunque nos pareciera absurdo, porque el mundo es absurdo, esa es su condición fundamental y no hay quien la cure, nosotros, digo, ustedes y yo, nos desayunamos cada día con expresiones como desplome financiero, crédito estructurado, deuda pública, hipoteca subprime, deslocalización empresarial, cash flow, burbuja financiera, prima de riesgo, armonía fiscal, rescate económico, tramo minorista, fondo de inversión, bono basura, activo tóxico, intereses de demora, etcétera, etcétera, etcétera. Y esa jerga incomprensible con la que nos acostamos y con la que nos levantamos está acabando con nuestro vocabulario fundamental y con nuestro pensamiento

doméstico y con la vida de todos y cada uno de nosotros y de nuestra modesta economía en beneficio de ese ser sin rostro al que denominamos Mercado. (Millás, 2012, pp. 22- 23)

Refiriéndose a la componente intratextual del monólogo, ya en la novela *El orden alfabético*, Millás había abordado el tema sobre el poder mayéutico de la palabra en construir la realidad y, al revés, cómo su manipulación hace peligrar el sentido de la realidad misma. En la novela, en el sueño febril de su protagonista adolescente, la desaparición del objeto-libro implicaba necesariamente la completa destrucción de la memoria histórica colectiva de la civilización hasta la regresión a una condición animalesca, porque el lenguaje, parte constitutiva y esencial de la escritura, constituye el medio para inventar la realidad.

Para Millás, nombrar las cosas significa crearlas, por eso la pérdida de una sola letra del alfabeto produce en la realidad fenoménica efectos devastadores inimaginables. A la modificación fonética del significante corresponde la variación sustancial de la naturaleza del significado. En este sentido, la novela *El orden...* se tiene que leer como la crónica anunciada del fin del mundo, y en eso Millás es muy definitivo, más allá de la aparente edulcoración de su trágica reflexión sobre el destino de la humanidad, por realizarse en un plan fantástico. El progresivo desmoronamiento del andamio lógico sobre el cual el hombre, desde los albores de la civilización, había construido su realidad está directamente relacionado con la pérdida articuladora y luego mnemónica de palabras y conceptos que de aquel mundo habían sido artífices.

Todo lo que existe es, pues, consecuencia de la victoria del Orden frente al Caos, de la acción constante de un principio regulador que no es sino el orden alfabético, que dispone y coloca las cosas en sucesión. La creación del mundo había empezado por la *explosión* de la letra A que había cebado el proceso incesante cuyo resultado es, precisamente, la realidad, un proceso que se tenía que considerar completo solo

llegando hasta la letra Z. La retracción del lenguaje, su gradual pero constante desaparición, significa que ya se ha emprendido el camino hacia atrás, y que la carretera al revés de la Z a la A deja tras sí la nada, la vuelta al caos.

Aunque, claro está, en *El orden...* Millás hacía implícita referencia a nuestra realidad histórica, en concreto, a la globalización hipertecnológica del fin del milenio. Me parece que, en *La Lengua Madre*, al poder creativo de la palabra se añade una reflexión más comprometida, más política, de su autor con respecto a la realidad, utilizando su irónico compromiso con lo fantástico para apuntar el dedo contra el poder destructivo del mundo financiero que nos domina a todos, que, a través de un lenguaje mistificador y mentiroso, constructor de una realidad paradisiaca, sigue empujando nuestra *aldea global* a la ruina.

De todo lo dicho en estas páginas, me parece evidente como el discurso acerca la naturaleza profunda del lenguaje, su capacidad creadora y enriquecedora del sentido mismo de la realidad y, al revés, su poder destructor de lo real –procurado por el degenerado uso de las palabras en la sociedad hipertecnológica y pos-capitalista de hoy en día– es unos de los ejes fundantes de la escritura de Juan José Millás. La reflexión sobre el poder mayéutico de la palabras, junto al tema del Doble –en sus diferentes facetas–³ que se concretiza también en la desesperada búsqueda del yo posmoderno de su propia identidad en el mundo, con la final aceptación de la imposibilidad de conseguirla más allá del espacio ficticio y mistificador de la literatura –es decir, de hombre en carne y hueso a personaje–, crean un circuito inter e intratextual auto-referencial en la escritura millasiana que asegura su unidad de sentido y, al mismo tiempo, marca el gradual desarrollo del proceso de auto-concienciación que el Personaje millasiano cumple a lo largo de las páginas de toda la obra de nuestro escritor.

³ Para una visión completa de los temas presentes en el universo narrativo de Millás, a lo largo de toda su producción novelística, desde su primera novela hasta las de final del siglo XX, cfr. Giovannini, 2012.

Referencias bibliográficas

- Carcelén, J.-F. (1994). *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* (Tesis doctoral inédita). Université Stendhal Grenoble III, Grenoble.
- Casas, A. (2009). Una poética de lo fronterizo: *Ella imagina* de Juan José Millás. En I. Andrés-Suárez y A. Casas (Eds.), *Juan José Millás* (Colección Cuadernos de Narrativa) (pp. 203-215). Madrid: Arco Libros.
- Giovannini, M. A. (2012). *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Nápoles: UNIOR/Il Torcoliere ed.
- Hamon, P. (1998). Realismo e/o intertestualità: La Bête humaine de Zola. En F. Fiorentino y L. Carcereri (Eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria* (pp. 94-109). Roma: Collana I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Bulzoni Ed.
- Millás, J. J. (1975). *Cerberos son las sombras*. Madrid: Gráficas Espejo.
- Millás, J. J. (1977). *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1981). *El jardín vacío*. Madrid: Lega.
- Millás, J. J. (1983). *Papel mojado*. Madrid: Anaya.
- Millás, J. J. (1984). *Letra muerta*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1987). *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1989a). *De corpore insepulto*. Madrid: Ultismo.
- Millás, J. J. (1989b). *Primavera de luto y otros cuentos*. Barcelona: Destino.
- Millás, J. J. (1990a). *Volver a casa*. Barcelona: Destino.
- Millás, J. J. (1990b). *La soledad era esto*, Barcelona: Destino.
- Millás, J. J. (1994). *Ella imagina*. En *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1995a). *Algo que te concierne*. Madrid: El País-Aguilar.
- Millás, J. J. (1995b). *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara.

- Millás, J. J. (1998). *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1999). *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2000). *Cuerpo y Prótesis*, Madrid: El País-Aguilar.
- Millás, J. J. (2012). *La Lengua Madre* (texto inédito).
- Millás, J. J. (2014). *La mujer loca*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2016). *Desde la sombra*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2018). *Que nadie duerma*. Madrid: Alfaguara.
- Sobejano, G. (1995). *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*. Madrid: Alfaguara.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil: Paris.