

Anastasio, Pepa. “Juan José Millás: La realidad y el delirio” in (En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo. Edited by Enric Bou and Elide Pittarello. Iberoamericana Vervuert Verlag, 2009. Pgs 207-221

Pepa Anastasio
Hofstra University

Juan José Millás: la realidad y el delirio.

Introducción

Juan José Millás (Valencia, 1946) publica su primera novela, *Cerberos son las sombras* en 1975. En los años siguientes publica *Visión del ahogado* (1977) y *El jardín vacío* (1981), y a continuación, *Papel mojado* (1983) y *Letra muerta* (1984). Estas cinco novelas son el objeto de un conocido ensayo de Gonzalo Sobejano dentro del volumen editado en 1987 por Ricardo Landeira y Luis T. González-del-Valle, *Nuevos y novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. El ensayo de Sobejano, titulado “Juan José Millás, fabulador de la extrañeza” dice de ellas que son “edificios poemáticos destinados a memorable supervivencia” (Sobejano 1987: 214), y su lectura de las obras dará la pauta para cualquier estudio que se haga de ellas de ahí en adelante. Las características que de acuerdo a Sobejano unifican estas cinco novelas son el ambiente de pesadilla angustiosa; la extrañeza (entendida como una versión de lo siniestro, aquello que es familiar y extraño a un tiempo), así como la extrañación, “el efecto enajenador del mundo descrito sobre la conciencia que vive o describe ese mundo” (1987: 196). *Visión del ahogado*, en concreto, se ha interpretado como un trasunto de ese momento en la historia reciente de España que marca la transición de la dictadura a la democracia¹. Sobejano dice que los protagonistas de la novela “[s]on *los desplazados del 60*, con su vaivén de la apatía a la anarquía, los que atestiguan el franquismo avanzado, ya marchito y extenuante, en que se formaron o deformaron. Y la novela capta muy bien ese *ritmo de angustia* de una juventud incapaz de mejorar” (1987: 208, énfasis en el original). Sobejano usa una cita de la novela que ilustra bien esa angustia. Así, en palabras de Jorge, uno de los tres protagonistas: ‘Pasan los años sin que nada, bueno o malo, madure en mí. No soy peor ni mejor que aquel adolescente insoportable. Ni siquiera soy distinto. Me parece que no tengo acceso a nada. Me parece que todo esto ya estaba previsto’ (Millás 1977: 212). Más recientemente Brad Epps ha vuelto a la novela para interpretarla como una representación de la actitud de desencanto que cristaliza ya en los últimos años del franquismo. Señalando la ausencia en la novela de referencias a hechos políticos o históricos concretos Epps sugiere que el texto de Millás es una pequeña historia sobre seres pequeños, quizá mezquinos, cuyas vidas transcurren y se relatan sin ningún asomo de grandeza ni heroísmo, sin posibilidad alguna de redención (Epps 2001: 30). Por otro lado, Epps señala que, en contraste con versiones más celebratorias que proliferarán en los primeros años de la democracia, el ambiente reflejado en la novela de Millás “does not bring to mind the *Movida*, or the *Destape*; it does not represent something wild, ecstatic, glamorous, campy, or kitsch. Instead, it stays with what has not quite changed: the routines of daily work, the presence of the police, the eyes and ears of others” (2001: 32). Al hablar de su novela de 1977 en una entrevista reciente Millás corrobora estas lecturas: “Mi intención [al escribir *Visión del ahogado*] fue comentar la transición sin nombrar la dictadura y de hecho creo que ese recurso

¹ Sobejano cita un estudio anterior de Constantino Bértolo en 1983 que declara *Visión del* “debe ser leída, en parte, como una parábola política, pero también como una clave emocional que precede al más desasegante diagnóstico sobre la alta transición : *Visión del ahogado*” (Mainer 2000: 320).

resultó eficaz. Yo creo que es una novela que refleja muy bien la atmósfera de esos años” (Beilin 2001: 120).

No obstante, si bien el influyente ensayo de Sobejano unificaba las primeras cinco novelas de Millás, lo cierto es que se aprecia un antes y un después de *Cerberó, El jardín vacío y Visión*². La novela de 1983 *Papel mojado* se libera de lo que el mismo autor llama “encorsetamiento”: los pasajes reflexivos ceden el paso a recursos que tienen que ver más con la técnica narrativa; el sentido del humor se hace más explícito y la paradoja va ganando terreno (Cabañas 1998:117). Estos elementos se verán reforzados en *El desorden de tu nombre* (1988), la novela que le establece como uno de los autores más leídos de lo que se dio en llamar (quizá como estrategia de mercado) la “nueva narrativa” española.

En un importante ensayo para *Revista de Occidente* a finales de los ochenta, Constantino Bértolo enfatiza precisamente que desde *Papel mojado*, y sobre todo en *El desorden de tu nombre*, Millás aprovecha al máximo la narratividad no sólo como motor de la lectura, o como vehículo para facilitar el acercamiento al lector, sino como “el lugar donde se encuentra la propia sustancia de la novela” (Bértolo 1989: 47). La narratividad y la complicidad con el lector son, para Bértolo, características salientes en muchas de las novelas publicadas en España desde el fin de la dictadura hasta el momento en el que escribe. Otros rasgos generales que él aprecia en esas novelas, y que han sido comentados por la crítica sucesiva, serían: la indagación sobre el proceso de construcción de los referentes simbólicos colectivos; la presencia de un narrador escéptico; el aprovechamiento de las mitologías culturales más populares; y el continuo planteamiento sobre cómo representar el mundo que proponen (1989: 49-60).

Como explica Bértolo, en el momento en el que escribe su ensayo han aparecido “dos docenas y media de nuevos narradores” (1989: 29). En aquel contexto, y frente a la presión de las leyes del mercado en la creación literaria y la proliferación de literatura que él denomina “ligera”, Bértolo proponía, a manera de criterio para valorar el vasto conjunto de las obras publicadas, si éstas exploraban “los nuevos referentes simbólicos de nuestra sociedad, los mecanismos de formación de las subjetividades privadas o colectivas o las transformaciones en las escalas de valores con que nos relacionamos con nosotros mismos y con los otros” (1989: 58). Los criterios para establecer el valor de la literatura, como ha indicado John Guillory, no pueden despojarse del contexto histórico y social en el que se crean (Guillory 1995: 237). El presente volumen, sin embargo, incluye a varios de los autores en los que Bértolo se detuvo en su ensayo de 1989. Otros faltan, y el lector sabrá encontrar significado en la ausencia. En lo que se refiere a la obra de Juan José Millás, en las páginas que siguen me propongo definir algunas líneas generales que han marcado su trayectoria hasta su última novela de 2007, *El mundo*. Si damos por buenos los criterios que propuso Bértolo, esta lectura nos dará también noticia de la trayectoria que han seguido los referentes simbólicos colectivos desde los 70 hasta el momento actual.

La herida

² Los estudios sobre la novelística de Millás tienden a ocuparse de su obra en cuatro grandes grupos: sus tres primeras novelas; lo que se ha llamado la trilogía de la soledad (*El desorden de tu nombre, Volver a casa, La soledad era esto*); su cuentística; y sus novelas de finales de los 90, *Tonto, muerto, bastardo en invisible* y *El orden alfabético*.

El mundo (publicada en 2007 y ganadora del mediático premio Planeta) es una novela autobiográfica, o una biografía novelada, que cuenta la historia, efectivamente, de Juanjo Millás, el individuo que nace en Valencia en los años cuarenta y cuya familia numerosa se muda a mediados de los cincuenta al barrio madrileño de la Prosperidad. Es la historia también del escritor Juan José Millás, autor de 14 novelas, varios volúmenes de relatos y numerosos artículos y reportajes periodísticos. Como en toda la obra millasiana, la memoria tiene una función central en esta nueva historia. En la contraportada del libro Millás afirma que más que planear la novela, ésta le arrolló empujándole hasta el taller de trabajo en la casa familiar de la calle Canillas donde su padre, fabricante de aparatos de electromedicina, le muestra la efectividad y precisión del bisturí eléctrico, proporcionándole además la frase fundacional de la novela: “Fíjate, Juanjo, cauteriza la herida en el momento mismo de abrirla” (Millás 2007: 8). Esta es, por extensión, la idea que sirve también de fundamento a la literatura de Millás: la escritura, afirma el narrador, como el bisturí “abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (2007: 8).

El tiempo de la novela alterna entre el presente de la escritura y el pasado remoto de la infancia en la calle Canillas, pasando por distintos momentos de la vida del narrador protagonista, que la novela ordena no de manera cronológica, sino a la medida del tiempo de su memoria. El lector es consciente, a lo largo de las cuatro partes y un epílogo en que se divide el cuerpo de la novela, tanto de la voz narrativa del adulto que escribe como de la voz del niño/joven cuyas experiencias (físicas como el frío, pero sobre todo psíquicas, como los sueños y las fantasías) va narrando. Algunas de esas experiencias aparecerán después transformadas en las novelas y cuentos de Juan José Millás; a veces el narrador informa de ese hecho, otras veces el lector familiarizado con la obra de Millás reconoce acontecimientos u obsesiones. En el universo millasiano desde *Cerbera*, novelas, cuentos y personajes vienen manteniendo una larga conversación; el lector está acostumbrado a encontrar distintas encarnaciones de la misma obsesión. Una de esas obsesiones es la de la no pertenencia.

El texto presenta al joven protagonista poco después de que su familia haya llegado a un Madrid frío e inhóspito donde Juanjo se va convenciendo, a medida que crece, de que entre él y su familia, la calle, el barrio, hay un abismo: “yo no era uno de ellos” (2007: 125). Este cuestionamiento de la realidad subjetiva es característico de Millás y también de muchas de las novelas de los 80, como en ocasiones ha señalado la crítica: “La búsqueda de las señas de identidades escamoteadas por el régimen dictatorial ha dejado paso, una vez superado ese problema, a la puesta en duda de la identidad, de la realidad,” sugiere Enrique Murrillo en 1988, y en una muy citada frase añade: “A la vieja pregunta del ‘¿quién soy yo?’, la nueva narrativa nos responde: ‘soy ficción, soy una historia que me cuento a mí mismo’” (Murrillo 1992: 303). Como uno de los personajes de *El mundo* le dice al narrador: “Eres escritor [. . .] porque generaste recursos para contarte la realidad modificándola al mismo tiempo que te la contabas” (Millás 2007: 152).

Si la literatura abre las heridas al mismo tiempo que las cierra, es porque ocurre desde ese espacio liminar, el de la no pertenencia, que provoca dolor pero que ofrece consuelo en la medida en que proporciona un lugar desde el que mirar la realidad para comprenderla, o al menos para cuestionarla. En *El mundo*, se hace un recuento de los distintos lugares liminales, estados de conciencia desde donde al narrador le ha sido posible percibir el otro lado de las cosas: la invisibilidad que le otorgaba ser el mediano entre los hermanos; la fiebre; el estado convaleciente; el hachís; el psicoanálisis; los sueños, y claro, la imaginación y la literatura, espacio liminal por excelencia, el borde de la herida.

El discurso psicoanalítico le ha servido a Millás como instrumento eficaz para indagar en la subjetividad. Ya desde *El desorden de tu nombre* el autor ha venido haciendo un uso irónico y consciente del psicoanálisis, un recurso indispensable para alcanzar cierto tipo de autenticidad, en cuanto que representa, según lo expone el protagonista de *El desorden*, una “esperanza de recomposición interna” (Millás 1988: 19).

La crítica ha subrayado con insistencia la tendencia de los narradores de los 80 a la introspección y el intimismo, insistencia que en ocasiones tiende a ser una acusación al escapismo o al narcisismo³. Sin embargo, la indagación en la subjetividad no es obstáculo, en el caso de Millás, para presentar una visión crítica de la sociedad en la que se mueven sus personajes. Esto es, su narrativa no se aleja de la problemática colectiva. De hecho, los personajes de sus relatos, que muchas veces no tienen nombre, o que reciben una y otra vez los mismos (Teresa, Laura, Julio, Vicente), pueden entenderse como dobles de nosotros mismos, poniendo así en entredicho la percepción de quiénes somos y de la realidad en la que vivimos.

Automatismo

Sobejano ha usado el término “acomodación” para referirse a una cuestión ya presente en *Letra muerta*: “a fuerza de aparentar, se viene a ser aquello que se aparenta” y así “el individuo se convierte en un autómatas: una apariencia de individuo manejado o conducido realmente por una instancia superior cuyos fines permanecen ocultos al obediente muñeco” (1992: 320). Escribiendo sobre *Visión del ahogado* Brad Epps advierte el uso repetido del concepto de “adecuación” en la novela, que él interpreta como ‘either a forgetting of the *misery of history* or a sad, sick accommodation or resignation to it’ (2001: 26, énfasis en el original). No es difícil ver el poso existencialista en esta preocupación millasiana por la acomodación, o la adecuación: al fin y al cabo es una versión de la *mauvaise foi* sartriana. Ya en *Visión del ahogado*, Jorge critica la imitación de comportamientos sacados de la industria de la cultura:

no hemos vivido nuestra vida, sino que hemos imitado la de los otros; o mejor dicho, la que creíamos que vivían los otros. El cine y las canciones nos han proporcionado unos modelos de comportamiento que no guardaban ninguna relación con nuestras circunstancias” (Millás 1977: 211).

La búsqueda de un ser auténtico, en cuanto que consciente de los referentes que lo componen, ha sido una de las bases de su narrativa⁴. Como el narrador de *El mundo* explica, la noción de mimetismo—“Un fenómeno según el cual las cosas próximas tendían a establecer semejanzas” (2007: 184)—ha tenido gran influencia en su vida. Vicente Holgado, el personaje que protagoniza muchos de los relatos de Millás y que funciona como compendio de las obsesiones de los personajes de sus novelas, a menudo fabrica su identidad de manera mimética, a través de la imitación de gestos aprendidos de los otros. El término “gestos” (frente a “acciones”) es, de hecho, habitual en la narrativa de Millás, sin embargo, lo que cambia desde sus novelas iniciales es la manera en que la falta de “acciones” y la abundancia de “gestos” son juzgados por el autor implícito de los textos. Este cambio es un cambio de registro, de la mirada trágica a la mirada cómica. Como explica Henri Bergson, las acciones son movimientos conscientes, con intención,

³ Los ensayos incluidos en el volumen de *La historia y crítica de la literatura española* dedicado a “Los nuevos nombres 1975-1990” contienen numerosas alusiones a esa tendencia. Por ejemplo, José Carlos Mainer (54-72) y Santos Sanz-Villanueva (249-284).

⁴ Dale Knickerbocker ha escrito acerca de esta cuestión en un artículo de 1997, “Búsqueda del ser auténtico y crítica social en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás”.

y corresponden a la tragedia. Los gestos, por el contrario, son movimientos mecánicos o automáticos, que no involucran a la persona entera, sino solamente una parte aislada de ella. La comedia se ocupa de los gestos, no de las acciones (Bergson 1911: 143). Las primeras novelas de Millás parecen no perdonar a los personajes imitadores de gestos y los juzgan por ello, como lo hacía Jorge en *Visión del ahogado*. El sentido del humor, como señalaba el mismo Millás, se hace más evidente en las novelas posteriores a *El jardín vacío*, y eso le permite un cambio de registro. Algunos ejemplos: en el relato “El no sabía quién era” Vicente logra “sincronizar” sus movimientos en el exterior y así consigue abrir una cuenta corriente “reproduciendo las frases y los gestos que había visto en las películas,” y se hace con un plato combinado en una cafetería al pedirlo “tal como había visto hacer a un personaje en un documental de televisión” (Millás 1994: 74). En *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, por ejemplo, Olegario, un *alter ego* inventado por el protagonista Jesús, disimula su condición de tonto a través de la imitación:

Llevaba siempre en el bolsillo un cuaderno en el que tomaba nota de las frases que escuchaba y que le parecían especialmente útiles para ocultar su condición. Luego, por la noche, en la habitación, las memorizaba pronunciándolas frente al espejo imitando los gestos de los otros. Aprendió a cruzar las piernas cada vez que decía algo importante y a levantar las cejas de este modo cuando fingía no haber escuchado bien alguna cosa (Millás 1992: 62).

Pero estas instancias de repetición y mimetismo no apuntan a una crítica de los personajes, sino más bien al automatismo incrustado en el comportamiento social, a donde se dirige la crítica del autor. Dice Bergson que imitar consiste en resaltar el elemento de automatismo que se ha colado en el individuo (1911: 33-34). Es divertido observar los movimientos mecánicos de los otros, sin embargo, como señala Jesús en *Tonto*: “muy pocos soportan ver su propia trayectoria fuera de sí; no hay reproducción de uno mismo, en fin, que no parezca una burla” (1995: 40). Es precisamente esta incomodidad provocada en los otros la que da significado al gesto de Jesús cuando, despedido de su puesto ejecutivo en la empresa estatal para la que trabajaba, decide instalarse en el pasillo con un trozo de papel de embalar sobre el que dibuja con rotulador “los utensilios propios de un escritorio” con la intención de imitar “los movimientos del que trabaja en una oficina”. Los empleados se acercan curiosos a ver el espectáculo y se ríen al ver a Jesús de esa guisa, lo cual provoca esta reflexión: “Reconocí esas risas y sonreí a mi vez, porque sabía que no eran producto del placer, sino del miedo” (1995: 38).

Las situaciones que plantean las novelas de Millás recuerdan a veces al teatro del absurdo, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que la educación sentimental e intelectual de Millás pasa por el existencialismo del que también se nutre el teatro del absurdo. Uno de los pasajes más memorables de su novela *El orden alfabético* parece hacerle guiños a *La cantante calva* de Ionesco (Millás 1998: 236). Tanto el teatro del absurdo como la narrativa millasiana parecen compartir una visión deshumanizada, en el sentido de Ortega; pero como éste indica la deshumanización no implica “asco a lo humano, a la realidad, a la vida,” sino que “es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y repugnancia al verla confundida con el arte” (Ortega y Gasset 1987: 33). La fascinación de Millás por las figuras de cera (*Volver a casa*); por los autómatas (*Tonto*); o por los maniqués (*El orden*) aluden, finalmente, a esa sensación de lo siniestro [lo que Freud describe como *das unheimliche*]: lo que nos parece familiar y aterrador a un tiempo, la sospecha de encontrar en esos dobles de nosotros mismos la vacuidad y la falta de propósito que nos dejaría perdidos, pidiendo más vida, como los replicantes del film posmoderno por excelencia *Blade Runner*. La referencia a la película de Ridley Scott no es gratuita ya que

forma parte de los referentes que componen el repertorio imaginativo de Millás. Hacia el final de *El mundo*, el narrador alude ella:

Me viene a la memoria la escena de *Blade Runner* en la que los replicantes observan las fotos de sus padres falsos, de sus hermanos falsos, de sus abuelos falsos, al tiempo que construyen una historia familiar falsa (todas lo son). Sospecho desde hace algún tiempo que todos nosotros, también usted, lector, somos replicantes que ignoramos nuestra condición (2007: 203).

Se ha dicho que en cierta manera, y a pesar del énfasis en la subjetividad, la nueva narrativa propone una nueva concepción del realismo en cuanto que le preocupa la representación de referentes simbólicos colectivos. La importancia que se le otorga a los elementos formales (la estructura de la trama; la utilización de distintos géneros para generar distintos significados; la abundancia de referencias intertextuales; la ironía como elemento narrativo; la repetición de símbolos u obsesiones, etc...) podría hacer pensar que la realidad que presentan es sumamente “estilizada” y narcisista, tendiendo hacia el solipsismo. Sin embargo, y aprovechando la referencia anterior a Ortega, quizá sería fructífero establecer conexiones entre la nueva narrativa de los ochenta y la novela vanguardista de los 1920, acerca de la cual José Manuel del Pino ha escrito, interpretando a Ortega: “la victoria del arte nuevo no es otra que la presentación de la forma artística en grado de máximo alejamiento de la forma real, pero *sin que se quiebre el lazo que las conecta*” (Del Pino 1995: 33, mi énfasis). Desde *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (donde el protagonista acaba convertido en un personaje de Hans Christian Andersen) Millás ha venido incorporando elementos fantásticos, excesivos y parabólicos en sus novelas (*El orden alfabético* imaginaba un mundo en el que desaparecían las palabras; en *No mirés debajo de la cama* los zapatos cobran vida, y en sus relatos, en fin, es habitual que los personajes puedan viajar a través de armarios empotrados). Sin embargo toda su obra habla de lo que nos hace humanos; al fin y al cabo, para Millás, “la literatura o es metáfora de la realidad, o es la representación de un mundo, o no es nada” (Rosemberg 1996: 144).

La calle, el barrio, el mundo

No es entonces extraño que el título de la última novela de Millás sea, precisamente, *El mundo*. Uno de los pasajes más significativos de la novela refiere la experiencia del pequeño Juanjo invitado por su amigo Vitaminas a observar su calle desde el sótano de su casa, experiencia que le proporcionará una visión alternativa de la realidad, y por lo tanto, la certeza de que hay otro lado:

Miré y vi una perspectiva lineal de mi calle [. . .] Me pareció una tontería, al menos durante los primeros minutos, pasados los cuales tuve una auténtica visión. Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas. Entonces no disponía de esas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me encontraba en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta. [. . .] Más que mi calle, era una versión mística de mi calle (2007: 48).

El narrador explica que esa visión de la calle le acompañará durante el resto de su vida hasta llegar a comprender que su calle “era una imitación, un trasunto, una copia, quizá una metáfora del mundo” (2007: 92) y que su obligación era contar la historia de esa calle, esto es, la

historia del mundo. Si bien la totalidad de la obra de Millás nos enfrenta con una noción de la realidad “interna, psíquica, conformada por las ideas, los delirios, las emociones, y en la que habitan los impulsos más oscuros del hombre” (Millás 1988b: 124), la calle real de la que habla está en un lugar determinado: el suburbio del barrio de la Prosperidad, con su frío, sus descampados, sus farolas rotas y con la presencia vigilante del ojo de dios y del estado. Huir de ese barrio real, con su opaca realidad, se convierte en el objetivo del protagonista de *El mundo* (2007:161), como ha sido también el objetivo de muchos de los personajes de Millás, quienes no han dejado nunca de pensar en ese barrio:

He visto la Calle, es decir, una especie de versión platónica de mi calle, en otras ocasiones, después de haberla recorrido en aquel sueño, y siempre la Calle era una especie de maqueta del mundo. [...] Y cada vez que se me aparece la calle me veo también a mí mismo e intento entenderme con una piedad a la que, con el paso del tiempo, he logrado despojar de lástima. No me doy lástima, sino curiosidad. ¿Cómo logró sobrevivir a todo aquello alguien tan frágil? (2007: 104-105)

El barrio tiene una presencia angustiante en las novelas de los 70 (*Visión* y *El jardín*). Después, dos de las mejores novelas de Millás en los 90, *La soledad era esto* y *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, contienen personajes que reflexionan acerca de ese barrio y del lugar que ocupa en su conciencia. Enrique, marido y antagonista de Elena en *La soledad era esto*, visita el barrio desde su posición en el gobierno democrático, y la confrontación con las condiciones de vida de la gente en los suburbios le hace consciente de que “afortunadamente” ya no era uno de ellos:

Estuvimos haciendo un proyecto de remodelación de un barrio periférico para el Ministerio de la Vivienda y cuando fui allí y vi las condiciones de vida de la gente me acordé de la lucha de clases y todo eso. Esa noche [...] comprendí que, en otro tiempo, siempre que hablábamos de la lucha de clases lo hacíamos desde el punto de vista de los perdedores. Sin embargo, yo, personalmente, había ido ganando esa lucha en los últimos años, pero todavía hablaba como si estuviera en un barrio periférico. Entonces decidí reconvertirme (1990: 87).

La novelística de Millás encierra una crítica a esa actitud “reconvertida”. Enrique--la generación a la que representa--se desdice del compromiso político que en su momento abrazara, y es su postura cínica la que le permite pasarse al bando de los vencedores sin un asomo de mala conciencia. Al fin y al cabo, ésta, como dirá Jesús en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, es patrimonio de las clases medias y bajas (1995: 171), a las que él ya no pertenece. Esta novela es quizá la que mejor ejemplifica la presencia del barrio en la conciencia de los protagonistas millasianos. *Tonto* puede interpretarse como una crítica mordaz al abandono, por parte de la clase política, del proyecto político moral en beneficio del liberalismo económico, o la socialdemocracia, como se denomina en la novela, que domina la política europea (y también la del gobierno socialista en España) en los noventa.

El argumento de la novela es el siguiente: Despedido del puesto ejecutivo que ocupaba en una papelería multinacional, y una vez fuera, Jesús abomina de la corrupción que reina en el sistema. El despido, junto a la reciente muerte de sus padres, le obliga a replantearse su lugar en el mundo y le empuja a emprender un curioso proceso de autoanálisis a través del cual intentará dar con las claves que han definido su identidad hasta ese momento. A lo largo de ese proceso, y con la excusa de contarle un cuento a su hijo, Jesús inventa un personaje, Olegario, en cuya historia irá poniendo elementos de su propia biografía con el propósito de comprenderla. La

novela culmina con la absoluta identificación entre el personaje protagonista y el ser de ficción que éste crea.

La novela no solamente refleja el escenario político de la España de los primeros 90, sino que el parecido es mucho más profundo: Jesús, el protagonista de *Tonto*, puede entenderse como una metáfora del país mismo, un ejemplo de la proliferación del nuevo sujeto político caracterizado por el cinismo y producto, como han señalado Eduardo Subirats y otros, de la (in)transición española⁵. Si las novelas *Visión del ahogado* y *El jardín vacío* suponen un reflejo del desencanto característico de los 70, la novela de 1995 puede entenderse como una metáfora de una sociedad empeñada en olvidar sus orígenes—el barrio—para abrazar sin un asomo de mala conciencia la falsa promesa de modernidad que representa la Europa socialdemócrata.

Como lo explica Jesús:

Yo, lanzado a la vida, ocupado en disimular mi deficiencia, mi subnormalidad, había ido cerrando las puertas que me alejaban de aquel niño, de aquel barrio lleno de casas húmedas y arrugadas como una caja de zapatos expuesta a la intemperie. Había creído encontrar la salida por haber triunfado más o menos en la imitación de los gestos de mis contemporáneos [. . .] El caso es que el niño estaba ahí, en algún lugar de mi universo [. . .] a una distancia que era medible en cantidades de memoria (1995: 116).

En la novela de 2007 el narrador vuelve a reencontrarse con el barrio y con el niño en un intento de reconocerse en los dos:

Es imposible que este hombre mayor que escucha a Bach mientras golpea con furia el teclado del ordenador haya salido de aquel muchacho sin futuro. Podría presumir de haberme hecho a mí mismo y todo eso, pero lo cierto es que resulta imposible entender lo que soy a partir de lo que fui. O soy irreal yo o es irreal aquél (2007: 203).

Quizá parte del éxito de esta novela de 2007 resida en que ese niño y ese barrio tienen una familiaridad siniestra para el lector. Sospecho que si diéramos un paseo por el barrio de *El mundo* no tardaríamos en encontrarnos con los niños que una vez fueron Juan Marés y Juan Faneca; Javier Miranda; ciertos protagonistas de las novelas de Belén Gopegui; no pocos héroes de Muñoz Molina, y también, sin duda, muchos de los personajes de Almodóvar. La novelística de Millás, en definitiva, cuenta la historia de nuestra calle, de todas las calles. Su mayor virtud, en mi opinión, es la constatación de que existe una realidad distinta a la versión mostrenca que a veces presenciamos, ese “cuadro de costumbres”, como dice Juanjo, en que la gente actúa de un modo práctico, “como si no existiera en su interior una dimensión onírica, una instancia delirante, como si la ciudad entera no fuese un delirio en sí misma” (2007: 226). Lo que la obra de Millás viene constatando desde 1975 es la existencia de esa realidad alternativa y delirante.

⁵ En otro lugar he analizado esta cuestión más detenidamente. Ver Anastasio (2004).

Bibliografía

- Anastasio, Pepa. (2004): “*Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás”: El sujeto político español y la fantasía de la novela familiar”, en: *Symposium* 58:2, 122-135
- Beilin, Katarzyna Olga. (2001): “Vivir de la huida: Entrevista con Juan José Millás”, en: *Confluencia* 17:1, 117-28.
- Bergson, Henri. (1911): *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Trad. Clouesley Brereton y Fred Rothwell. New York: MacMillan.
- Bértolo, Constantino. (1989): "Introducción a la narrativa española actual", en: *Revista de Occidente* 98-99, 29-60.
- Cabañas, Pilar. (1998): “Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 580, 103-120
- Castilla, Amalia. (1995): “Mi novela es una metáfora literaria de lo que sucede en este país”. *El País*, 10 de febrero, 37.
- Del Pino, José Manuel. (1995): *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- Epps, Brad. (2001): “Battered Bodies and Inadequate Meanings: Violence and Disenchantment in Juan José Millás’s *Visión del ahogado*”, en: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 5, 25-53.
- Guillory, John. (1995): “Canon”, en: Frank Lentricchia and McLaughlin, Thomas (Eds.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press.
- Knickerbocker, Dale F. (1997): “Búsqueda del ser auténtico y crítica social en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás” en *ALEC* 22, 221-33.
- . (2003): *Juan José Millás: The Obsessive Compulsive Aesthetic*. New York: Lang.
- Mainer, José-Carlos. (1992): “Cultura y sociedad”, en: Darío Villanueva et al: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 54-72.
- . (2000). “Juan José Millás”, en: Jordi Gracia et al: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. IX/I: Los nuevos nombres: 1975-2000, Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 320-325
- Millás, Juan José. (1975): *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara, 1989.
- . (1977): *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara.
- . (1983): *Papel mojado*. Madrid: Anaya.
- . (1984): *Letra muerta*. Madrid: Alfaguara.
- . (1988): *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- . (1988b) "Literatura y realidad", en: *Revista de Occidente* 85, 122-25.
- . (1989): *Primavera de luto y otros cuentos*. Barcelona: Destino.
- . (1990): *La soledad era esto*. Barcelona: Destino.
- . (1990): *Volver a casa*. Barcelona: Destino.
- . (1994): *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Madrid: Alfaguara.
- . (1995): *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara.
- . (1997): “Prólogo”, en: Sigmund Freud *Relatos Clínicos*, Trad. Luis López Ballesteros. Barcelona: Siruela, 9-13.
- . (1998): *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- . (1999): *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara.
- . (2002): *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa.

- . (2007): *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- Murillo, Enrique. (1992): "La actualidad de la narrativa española", en: Darío Villanueva et al: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 299-305.
- Ortega y Gasset, José. (1925): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1987.
- Rosemberg, John R. (1996): "Entre el oficio y la obsesión: Una entrevista con Juan José Millás", en: *ALEC* 21, 143-160.
- Sanz Villanueva, Santos. (1992): "La novela", en: Darío Villanueva et al: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 249-284.
- Sobejano, Gonzalo. (1987): "Juan José Millás: fabulador de la extrañeza", en: Ricardo Landeira y Luis González-del-Valle (Eds): *Nuevos y novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- . "Juan José Millás: fábulas de la extrañeza", en: Darío Villanueva et al: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 315-322
- Subirats, Eduardo (Ed.). (2002): *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca nueva.