

LECTURA EN CLAVE POSTMODERNA DE UNA NOVELA DE J. J. MILLÁS: *EL DESORDEN DE TU NOMBRE*

Gloria BAAMONDE TRAVESO
Universidad de Oviedo

Hablar de recursos postmodernistas en la novela puede parecer una aspiración excesivamente pretenciosa cuando el término *postmodernismo* es todavía tan amplio y tan ambiguo que da cabida a interpretaciones ambivalentes y contradictorias. Así, mientras algunos teóricos piensan que corresponde a un nuevo período histórico con implicaciones culturales, sociales, políticas y económicas (JAMESON, 1991), otros consideran que se trata de una opción estilística entre muchas otras que se manifiesta en todas las artes en el último tercio del actual siglo y, de un modo más temprano y sistemático, en la arquitectura.

Me interesa sobre todo considerar el postmodernismo en esta segunda acepción y todavía restringiré más mi propósito: me limitaré a aquellos indicios por los que la novela española actual parece modificar, alterar u oponerse abiertamente a las tendencias anteriores. Y, concretando todavía un poco más mi propósito, me centraré en el estudio de una novela española actual—*El desorden de tu nombre* de J.J. Millás— para ver en qué medida participa de lo que se ha dado en llamar la reacción antimodernista generalizada en América y en Europa en las dos últimas décadas del siglo XX.

Bien es verdad que la evolución de la literatura española en el siglo XX merece una consideración aparte. De todos es sabido que el desarrollo del modernismo y de las vanguardias históricas, que se había iniciado con anterioridad a 1936, quedó truncado por la guerra civil. Con posterioridad a esta fecha la literatura española vivió un período singular y sólo recobró el paso de la literatura extranjera mediada la década de los sesenta. Se inicia entonces en la novelística española un camino de renovación vanguardista y experimentación que condujo a un formalismo excesivo. Bajo la influencia de las corrientes teóricas, los novelistas desatendieron uno de los elementos fundamentales de este

género –la trama– para centrarse sobre todo en las técnicas de la escritura (SANTOS ALONSO, 1989:11). Como consecuencia de todo ello el número de lectores de la novela descendió considerablemente.

El año 1975 señala el fin del período experimentalista y el comienzo de una nueva etapa para la novela española (SANTOS ALONSO, 1989:11-12) caracterizada por una gran variedad de tendencias. Todas ellas tienen, sin embargo, un denominador común: la vuelta a la novela de corte tradicional que recupera el gusto por el arte de contar, aunque sin olvidar las técnicas conseguidas por las vanguardias y el experimentalismo. Esta fórmula, en la que todavía continuamos, devuelve la novela a los lectores como lo prueban los éxitos de ventas.

En esta situación, de diálogo entre lo viejo y lo nuevo, los críticos advierten, tanto en los temas como en las técnicas narrativas, algunos síntomas de los que se han venido considerando propios del postmodernismo. Son temas recurrentes en la novela actual: la duda sistemática sobre la identidad humana y sobre la realidad, la tematización paródica del autor y del lector, el regreso al pasado –piénsese en el gusto por la novela histórica recreada con esquemas genéricos populares como la novela policíaca o el folletín–, etc. Las técnicas, si no se renuevan, adquieren nuevas funciones: sigue estando presente la metanarración, se prodiga la duplicación de comienzos y finales y la indeterminación, la retractación, etc. (BUCKEY, 1990; CALINESCU, 1991). Y desde una perspectiva crítica hacia el postmodernismo, el síntoma más significativo sería esa tendencia hacia una narrativa “light”, de fácil consumo, que también los críticos detectan (AMOROS, COMTE, OLEZA, 1990).

El desorden de tu nombre es una novela publicada en esta última década (1988) y mi propósito es rastrear en ella los temas y procedimientos considerados como postmodernistas. Esta novela forma parte de una ya larga lista de las publicadas por Millás: *Cerberos son las sombras* (1974), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983), *Letra muerta* (1984), *La soledad era esto* (1990), *Volver a casa* (1990). En todas ellas existe una línea temática fundamental que le ha valido la calificación de “fabulador de la extrañeza” (SOBEJANO, 1987): la búsqueda de la frontera siempre incierta entre realidad y apariencia, sueño y vigilia, deseo y posibilidades reales.

El Desorden se sirve de la metanarración para construir una complicada trama, en apariencia sencilla, sin embargo, en la que se presenta el siguiente argumento: Julio, ejecutivo de una importante editorial, es o se cree escritor. Después de su divorcio y de la muerte de su amante, Teresa Zagro, empieza a sentir alucinaciones auditivas en las que escucha la Internacional y, por otra parte, no puede discernir con claridad entre realidad y fantasía. Acude entonces a la consulta de un psicoanalista y se enamora casi simultáneamente de una mujer casada, Laura, a la que encuentra siempre en un parque próximo a la consulta.

Laura resulta ser la mujer del psicoanalista. Ninguno de los tres advierte esta coincidencia en un primer momento, pero, poco a poco, se van enterando: primero Laura, después el psicoanalista y finalmente el propio Julio quien paradójicamente está escribiendo una novela con el mismo argumento y el mismo desenlace. Es Laura la que asesina a su marido con una coartada perfecta que no permite sospecha alguna.

En esta novela hay una reflexión constante en torno a la literatura o, de manera más concreta, en torno a la narración en la que afloran, a veces de forma paródica, la mayoría de los problemas teóricos desde, los más abstractos hasta aquellos otros de orden práctico más inmediato. Un estudio de carácter teórico podría extraer de ella ideas acerca del proceso de emisión, de composición y de recepción de la obra literaria. Así, por ejemplo, a lo largo del texto de la novela hay reflexiones implícitas o explícitas sobre la inspiración, que se vincula a la mujer, sobre la angustia psicológica del escritor o sobre la idea de que escribir es una necesidad y una forma de autoexploración y autoconocimiento. También podemos encontrar ideas sobre la ficción, sobre los mecanismos de composición de la novela —el punto de vista, la verosimilitud, el cierre del relato, etc. A través del propio protagonista y de su profesión entran además a formar parte de la ficción la lectura, la crítica y toda la problemática del mundo editorial sobre el que se vierte una profunda crítica.

Tal como ha apuntado Sobejano (SOBEJANO, 1989) se trata de una novela autorreflexiva en un triple sentido, puesto que en ella se tematizan y se transforman en soportes estructuradores tanto el proceso de escritura como el de lectura y el de la narración a través del discurso oral.

En *El desorden de tu nombre*, como hemos dicho anteriormente, hay una reflexión en torno al autor ficticio y al proceso de escritura. El protagonista alude de manera continuada a una novela que está fraguando, pero el lector no sabe finalmente a qué carta apostar puesto que la ambigüedad del texto no permite deducir con claridad si se ha escrito tal novela ni quién ha sido el autor. Lo que el lector real tiene entre sus manos parece ser el producto de ese proyecto ficcionalizado.

El texto de la novela se centra además en el acto de la lectura y del lector ficticios, ya que, debido a su profesión, Julio, el protagonista, ha de leer un libro de cuentos de un joven autor, Orlando Azcárate. De este modo el proceso de lectura se incrusta también en el tejido de la novela.

Por si esto fuera poco, la reflexión sobre la literatura y sobre la narración se hace presente en el discurso de los personajes, ya que el proyecto de la novela es comentado por el protagonista en una serie de monólogos y diálogos —con el psicoanalista, con Laura, con Orlando Azcárate, etc. Además, buena parte del argumento se anticipa en esos diálogos y monólogos y de este modo el produc-

to (la historia) precede al proceso de escritura lo que da origen a un complicado juego con la metaficción.

Estos tres procesos se superponen y se interfieren ininterrumpidamente de tal manera que la ambigüedad y la indeterminación más radicales se instalan en la novela desde la primera línea hasta la última a través de la metanarración y de los variados juegos intertextuales. En este sentido hay que apuntar una consideración significativa en torno al uso que se hace de la metanarración. Este procedimiento es tan antiguo como la propia narración y, por tanto, no es específico del postmodernismo ni de cualquier otro movimiento anterior, pero en cada caso cumple funciones diferentes. En esta novela de Millás se utiliza para plasmar uno de los temas recurrentes en su narrativa: la dificultad para tener un conocimiento cierto acerca de la realidad y de la existencia humana que, en mi criterio, enlaza perfectamente con la incertidumbre gnoseológica y epistemológica que preside este fin de siglo. El narrador juega con el narratario hasta límites insospechados: le hace conocer datos a los que no tienen acceso cada uno de los personajes por separado, pero a la vez le escamotea otros —como el momento en que Julio conoce la verdadera identidad del marido de Laura— o le sumerge en su propia duda existencial y ontológica. Al final de la novela todas las posibilidades permanecen abiertas. Así:

—Puede ser que Julio Orgaz, el protagonista, sea efectivamente escritor y que la trama sea el resultado del proceso de escritura. En este caso la cuestión de la realidad de los hechos no resulta pertinente ya que nos movemos en el terreno mismo de la ficción.

—La segunda posibilidad es la de que se trate de una novela cuyo protagonista es un escritor que no escribe y vive “realmente” una historia de amor.

—El lector puede pensar de igual modo —y esta sería una tercera posibilidad— que está ante una novela cuyo protagonista es un escritor que no escribe y vive una historia de amor que finalmente acaba escribiendo. Se trataría entonces de hechos vividos con anterioridad y ficcionalizados posteriormente.

—Por último existe una cuarta posibilidad: que se trate de una novela cuyo protagonista es un escritor que no escribe e imagina una historia de amor que tampoco escribe. En este caso todo resulta imaginario y gira en torno al mundo del deseo.

Pero los juegos con la metaficción no se detienen aquí, sino que en el texto de la novela se tejen nuevas relaciones metanarrativas e intertextuales ya sea con los cuentos de Orlando Azcárate, con el diario de Laura o los que el propio Julio Orgaz imagina y cuenta al hilo del relato.

Tanto los cuentos de Orlando Azcárate como los de Julio Orgaz presentan siempre algún grado de semejanza bien con una situación o escena concretas o bien con el sentido global de la novela. Se trata por tanto de una estructura

especular o de “mise en abyme” (DALLENBACH, 1977). Los relatos incrustados contribuyen, por tanto a ahondar en los ejes semánticos fundamentales de la obra y a dar profundidad a la narración. Resultan también un importante resorte para la creación de la atmósfera onírica y el clima de desasosiego que están presentes en *El desorden* al igual que en otras novelas de Millás (SOBEJANO, 1987). Pero la función básica de estos cuentos es la de crear un perspectivismo existencial u ontológico que en la narrativa actual ha venido a complementar e incluso a sustituir el perspectivismo psicológico. En el caso de esta novela los cuentos parecen, pues, plantear una cuestión fundamental muy del gusto de este autor y muy propia de nuestro siglo. La pregunta sería: ¿qué diferencia a la vida “realmente” vivida de cualquier otra posibilidad de vida imaginada o soñada? Tal como señala el protagonista:

Mi trabajo y mis inclinaciones me han obligado a leer muchas novelas y he podido advertir que adolecen del mismo defecto que la vida: su radical parcialidad; la existencia y los libros son unilaterales: o bien describen lo manifiesto, o bien se hunden en un falso latente, falso porque suele estar hecho con materiales que pertenecen a lo que se ve (pág. 57)

Dos de los cuentos –uno de Julio Orgaz y el otro de Orlando Azcárate– ilustran paradigmáticamente este perspectivismo ontológico del que venimos hablando. En *El concurso* (pág. 51) un escritor decide presentar un cuento a un concurso en el que el narrador presenta el crimen de su mujer disfrazado de suicidio. Mientras se falla el concurso la mujer del escritor se suicida. El autor siente que el cuento lo delata y se ve así atrapado por las circunstancias del relato en su vida real: el suicidio de su mujer puede parecer un crimen. Trata entonces de rescatar el cuento de manos del jurado y esto le lleva a una cadena de asesinatos. El desenlace de la novela presenta una situación similar que, hasta cierto punto, resulta de su inversión: el asesinato de Carlos Rodó se disfraza de suicidio.

Julio Orgaz, por su parte, idea un cuento (pág. 66) en el momento en que llega con Laura a su apartamento en el que anticipa una solución truculenta para una situación similar a la que los dos protagonistas están viviendo: una mujer acompaña a su amante al apartamento en el que vive, pero una vez allí, el amante muere y la mujer escapa huyendo. Sin embargo, el bolso que ha dejado olvidado la delata por lo que acaba suicidándose. La situación de Julio y Laura va a tener una solución bien distinta: quien acaba muriendo es el marido de Laura.

En otro de los cuentos *La vida en el armario* (pág. 77) se presenta el caso de un hombre que se introduce de forma fortuita en la vida de una mujer –metido

en un armario que le llevan de una mueblería— y se siente atraído por ella de un modo inexplicable, ya que lo único que conoce es su mano —podríamos hablar de conocimiento metonímico—, caso similar a su enamoramiento de Laura.

La mitad de todo (pág.76) es otro de los cuentos de Azcarate en el que, a modo de exemplum, se ilustra la parcialidad de la existencia humana al presentar la mediocridad en la que vive sumido un padre y su familia al renunciar a la mitad de todas las cosas en la vida: los afectos, el triunfo, las cosas materiales, etc.

Sería excesivamente largo e innecesario analizar todos los relatos —cuentos, sueños, etc.— presentes en el texto, pues todos ellos vienen a incidir básicamente en las relaciones alternativas entre literatura y vida. En esta confrontación reiterada que se prodiga a lo largo de la novela es sintomático comprobar que lo que se ofrece como “irreal” —ficciones, deseos, sueños— es lo que acaba imponiéndose. Así, por ejemplo, el psicoanalista —Carlos Rodó— se enamora de Laura —su mujer— a través de lo que cuenta Julio Orgaz de sus relaciones con ella. Lo mismo ocurre con los deseos y los sueños de los dos protagonistas —Julio y Laura— que se ven cumplidos en el desarrollo de la novela en contra de la lógica habitual en el mundo ordinario.

La naturaleza de los relatos, todos ellos frustrantes y angustiosos, junto a la inestabilidad de la frontera entre ficción y vida —sin que, por otra parte exista en el universo de la obra una “realidad” que nos permita contrastar cualquiera de las propuestas— produce el desasosiego del protagonista principal y la atmósfera onírica que envuelve toda la narración. Es lo que Gonzalo Sobejano, partiendo de la categoría de lo extraño propuesta por Todorov, denomina extrañificación, esto es, “el efecto enajenador del mundo descrito sobre la conciencia que vive o describe ese mundo” (SOBEJANO, 1987:196).

Así pues, la perplejidad y la extrañeza se apoderan del protagonista y, por medio de él, también del lector. Los hechos que se narran son cotidianos y perfectamente verosímiles, pero la articulación de la trama y el contexto onírico e inquietante de la novela los transforman en extraños e inexplicables. Creo que un buen ejemplo de esta atmósfera de sueño es la reiteración de las apariciones del canario que Julio Orgaz tiene en su casa. Este pájaro vinculado a su hijo y a Teresa Zagro, su amante muerta, es la expresión simbólica de la culpa. El animalito se hace visible en los momentos más inoportunos y Julio siente entonces una extraña ocupación que lo altera profundamente y le impide comportarse con naturalidad. Sólo después de la muerte del canario se siente liberado —Julio lo asfixia, aunque dice que se ha muerto de un infarto (premonición de la muerte del marido de Laura).

Sin embargo la atmósfera onírica no resulta tan angustiosa en *El desorden de tu nombre* como en otras de las novelas de Millás, ya que el marco del psi-

coanálisis hace verosímil lo que en ella acontece. La elección de este marco no es fortuita. Voces más autorizadas que la mía en la crítica psicoanalítica quizás podrían rastrear en el texto de la novela algunos fenómenos paradigmáticos de la terapéutica freudiana. Es evidente que afloran a la superficie del discurso reviviscencias del pasado, obsesiones y conflictos internos no superados.

La elección de una trama psicoanalítica le permite al novelista plantear otro de los temas fundamentales de la novela: la identidad de la persona humana. Esta elección tampoco resulta casual, pues no en vano fue Freud el primero en cuestionarse la unidad de la conciencia. Desde el propio título de la obra —El desorden de tu nombre— se sugiere al lector la inestabilidad de la personalidad de los seres humanos. Pero, además del título, son muchos los pasajes de la novela en los que se vuelve una y otra vez sobre este tema.

Julio Orgaz tras la muerte de su amante, Teresa Zagro —observése que Zagro es el anagrama de Orgaz— sufre una crisis nerviosa que le lleva a convertirse en un hombre nuevo. Ese hombre usurpará su cuerpo, su trabajo y sus gustos personales. Tal metamorfosis, que confirma la génesis kafkiana de los relatos de Millás señalada por Sobejano (SOBEJANO, 1987), inaugura una interrogante sobre la identidad del protagonista y de los seres que le rodean.

En sus ensoñaciones Julio comienza superponiendo las imágenes de Teresa y Laura a las que en muchos instantes parece confundir, como si ambas no fuesen sino una prolongación de su propia necesidad, de su propia identidad tal como parece sugerir la transformación de Orgaz en Zagro. Pero para Julio el papel de su psicoanalista, Carlos Rodó, y el suyo también resultan intercambiables. De hecho el desarrollo de la trama lleva a la sustitución de uno por el otro. Su parecido y complementariedad es señalado por ellos mismos en numerosas ocasiones y subrayado abiertamente por el otro psicoanalista que aparece en la novela, el viejo maestro de C. Rodó quien le advierte:

Fíjese: los dos tienen edades parecidas, los dos poseen un grado de ambición social y profesional importante, en ambos existen indicios de remordimiento general que ninguno reconoce y los dos parecen estar locamente enamorados de la misma mujer. Oyéndole hablar cuando describía a su paciente e interpretaba sus impulsos, yo tenía la impresión de que ud. hablaba de sí mismo. Su paciente es su espejo. (pág. 122)

La confusión y superposición de personalidades continúa hasta el final de la novela, pues Julio Orgaz, cuando ya ha desaparecido el marido de Laura, cree ver en ella a Teresa disfrazada de viudita.

Esta atmósfera inquietante y de desasosiego en la que no se puede discernir

entre la realidad y la fantasía queda diluida gracias al humor y a un final que podríamos calificar de demasiado optimista. El éxito de los dos protagonistas principales –Laura y Julio– es total y milagroso. Laura, gracias a una coartada perfecta, consigue asesinar a su marido y hacer que su muerte parezca un suicidio. De este modo, como ella misma declara, deja de ser una mujer dominada por su marido para tomar las riendas de su propio destino. En el caso de Julio el triunfo es todavía más rotundo: triunfo profesional, económico, biológico, amatorio y literario, según la descripción de G. Sobejano (SOBEJANO, 1990:16), que lo interpreta como el mayor de los fracasos por tratarse de la adaptación a la mentira.

La naturaleza del tema de trasfondo filosófico y la complicada estructura que acabamos de analizar puede inducirnos a pensar en una novela densa de muy difícil lectura. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. *El desorden de tu nombre* es una novela de lectura amena y agradable. Buena prueba de ello es la cantidad de ediciones que se vendieron en el mismo año de su publicación. Tal como afirma el propio Millás a propósito de esta obra en una entrevista publicada en el revista *Quimera*, se trata de un relato construido con “complejidad sencilla” o “sencillez compleja”, en el que en la superficie de la narración no “se nota el ruido de la maquinaria”. Y, en efecto, la maquinaria no se nota: queda en el trasfondo para dar agilidad y tensión a la trama y relevancia a un conflicto amatorio cotidiano. Los personajes viven conflictos íntimos, a veces poco motivados, sobre un contexto histórico social desdibujado, a los que la perfecta composición de la obra da coherencia e interés.

Por todo ello, *El desorden de tu nombre* es una novela que sigue el signo de los tiempos: gustar y atraer al público.

Y todos los artificios están al servicio de este primer objetivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MILLÁS, J.J. (1988): *El desorden de tu nombre*, Madrid, ed. Alfaguara.
- ALONSO, S. (1989): "La transición: Hacia una nueva novela", *Insula*, n. 512-513, Agosto-septiembre, pp. 11-12.
- AMORÓS, A. (1990): "El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990", *Insula*, n. 525, septiembre, pág. 9
- BUCKEY, R. (1990): "La novela de la ruptura" en *Narrativa española actual*, Ediciones de la Universidad de Castilla y la Mancha, pp. 67-72.
- CALINESCU, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad. (Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo)*, Madrid, ed. Tecnos, 1991.
- COMTE, R. (1990): "El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990", *Insula*, n. 525, septiembre, pp. 9-10.
- DALLENBACH, L. (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, ed. du Seuil.
- JAMESON, F. (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- OLEZA, J. (1990): "El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990", *Insula*, n. 525, septiembre, pág. 11.
- SOBEJANO, G. (1987): "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" en R. Landeira y L. T. González del Valle (eds.): *Nuevos y novísimos*, SSSAS, Boulder, Colorado, pp. 197-215.
- SOBEJANO, G. (1989): "Novela y metanovela en España" en *Insula*, n. 512-513, Agosto-septiembre, pp. 4-6.
- TODOROV, Tz. (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, ed. Tiempo Contemporáneo.