

# **EL PESO DE MIS AUTOBIOGRAFEMAS. CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL MUNDO DE JUAN JOSÉ MILLÁS**

**Gaetano Antonio Vigna**

(Universidad de Valladolid, España)

[gaetanantonio.vigna@uva.es](mailto:gaetanantonio.vigna@uva.es)

Fecha de recepción: 26-12-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

## **RESUMEN:**

Este trabajo quiere analizar la construcción del sujeto/objeto autobiográfico de Juan José Millás en *El mundo* (2007). Para ello, aborda esta autobiografía novelada, siguiendo a Sylvia Molloy, como una construcción elaborada a partir de unidades básicas del género autobiográfico, los autobiografemas. Analizaremos, primeramente, la escena del nacimiento. Seguiremos con el análisis del autobiografema de la casa. Estudiaremos, al final, el encuentro con el libro y el aprendizaje de las letras. Las cuestiones resultantes nos permitirán apreciar los recursos empleados por el autor-narrador a la hora de matizar la identidad de su personaje dentro de una novela marcadamente ficcional.

**Palabras clave:** Juan José Millás; autobiografema; nacimiento; casa; lectura.

## **ABSTRACT:**

The aim of this paper is to analyse Juan José Millás' self-representation in his *El mundo*(2007). In order to do this, and according to Sylvia Molloy, we conceive this novel as a text where the autobiographemes determine the identity of the main character. The first autobiographeme we study is the (re)presentation of the birth. We will investigate, then, the invention of the house of the childhood. The last autobiographeme refers to the reading scene. The analysis will allow us to appreciate the rhetorical devices used by the author-narrator to define the identity of his character in a fictional novel.

**Keywords:** Juan José Millás; autobiographeme; birth; house; reading scene.

## INTRODUCCIÓN

En el año 2007 Juan José Millás publica *El mundo*<sup>1</sup>, obra que le vale el Premio Planeta ese mismo año y, en 2008, el Premio Nacional de Narrativa. Este texto autoficcional, que el mismo autor connota como autobiografía novelada, nos presenta la infancia de Juanjo en Valencia y su primera adolescencia en Madrid. El recurso del viaje que desencadena la trama contrapone dos tiempos y dos espacios. De hecho, tenemos, por un lado, la vuelta al tiempo perdido de la infancia y, por otro, el recorrido físico que el narrador cumple, desde Madrid hasta Valencia, para arrojar las cenizas de los padres en una playa. A lo largo del texto, es posible apreciar la alternancia y la tensión entre el tiempo perdido y el presente de la escritura. Si en la rememoración del pasado el autor-narrador estiliza la identidad de su propio personaje a partir de situaciones narrativas simbólicas, en el presente de la redacción podemos apreciar sus efectos y la carga emocional que las ha revestido. Esta es la razón por la que se alternan dos visiones, la del niño protagonista y la del autor empírico que contempla la realidad presente. En el viaje a su pasado personal, Millás perfila rasgos peculiares del yo niño que fue y que le llevarán a la escritura creativa, creando supredisposición a la fabulación. Nos encontramos, por lo tanto, frente a un yo cuya identidad aparece esbozada, y estetizada, a partir de escenas vivencias, los autobiografemas, que ordenan el recuerdo y, por ende, la vida. Se establece, de esta manera, un continuo entrecruzamiento entre una ficción propiamente dicha y otra que trae sustento de la realidad biográfica. Sigue que las evocaciones del pasado se realizan a la luz de la ficción y, paralelamente, todo el mundo ficcional se va construyendo a partir de las vivencias experimentadas en los lugares de la infancia. Nos encontramos, pues, frente a un texto que “exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo” (Alberca, 2007: 50). En este trabajo, analizamos las miradas selectivas al pasado que Millás realiza para adornar la identidad de su personaje, a partir de tres autobiografemas: el nacimiento, el espacio íntimo de la casa y el encuentro del autor-narrador con el libro.

---

<sup>1</sup>Desde ahora en adelante, todas las referencias al texto se darán entre paréntesis y seguirán esta edición: MILLÁS, JUAN JOSÉ. (2007). *El mundo*. Madrid: Editorial Planeta.

## **YO SOY UN AUTOBIOGRAFEMA**

¿Cómo puedo organizar mi vida y qué recuerdos escojo del problemático entramado de la memoria? Sylvia Molloy (1996) ha propuesto el término autobiografema para referirse a vivencias biográficas por medio de las cuales el memorialista ordena el recuerdo y, por ende, la vida. Si imaginamos, como ya había hecho Cicerón en su *De oratore*, la memoria como una casa, los autobiografemas serían las diferentes viviendas de esta mansión donde el memorialista repone, tras una atenta selección, sus experiencias pasadas en forma de recuerdos-objetos. Claro está que lo más bello, lo estéticamente funcional, se exhibirá sin ninguna reserva, con orgullo narcisista. Al contrario, lo menos deseado, lo más íntimo y celosamente personal, se mantendrá alejado de la mirada curiosa ajena. Si trasladamos esta idea a un texto autobiográfico, es posible ver cómo la identidad del personaje queda definida a partir de escenas vivenciales del autor-narrador que, como unidades básicas de la escritura del yo, rigen el discurso memorístico. Estas circunstancias de la vida personal se caracterizan por tener un detalle, un *punctum* barthesiano que captura la atención del lector porque punza y hierde con su singularidad puntiaguda (Barthes, 1980: 64-65). Se trata de rasgos biográficos que el escritor adorna de acuerdo con la imagen que quiere ofrecer de sí mismo. Es un salto al pasado subordinado a las exigencias estéticas del presente. El evocador se exalta en lo ficticio y crea, en la escritura, una identidad. No hay conocimiento cierto, sólo una continua construcción a través del lenguaje, una formulación retórica de la vida para apartarla de su banalidad rutinaria. De ahí que el escritor cumpla una *performance* escritural con el fin de atraer a su lector, estremecerle, alimentar su *curiositas*, tal y como un prestidigitador ante un público que, asombrado, se interroga sobre sus juegos ilusorios. Los autobiografemas, como "detalle trivial" (Molloy, 1996: 111) de la vida personal, son descaradas construcciones literarias que, con toda deliberación, crean una máscara, un sujeto literario que habla por boca de su creador.

Sentadas tales premisas, en los apartados siguientes vamos a analizar tres autobiografemas que aparecen en *El mundo* para ver de qué manera Juan José Millás conjuga ficción y memoria en la presentación de la identidad de su personaje.

### **EL NACIMIENTO**

De todos los autobiografemas, el del nacimiento es el artificio retórico príncipal que el autobiógrafo puede recurrir a la hora de contar su vida. El autor-narrador inaugura su escena de nacimiento con la siguiente afirmación:

Cuando yo nací, el mundo no estaba roto todavía, pero no tardaría en estarlo. Soy el cuarto de una familia de nueve. Me preceden una chica y dos chicos. Cada uno se lleva con el anterior quince o dieciséis meses. Nací en Valencia, donde pasé los primeros seis años de mi vida, antes del traslado a Madrid (19).

Como se puede apreciar, el acontecimiento se inserta en un contexto idílico, aunque precario, y sin enfoque sobre el protagonista. Solo conocemos el lugar del alumbramiento, pero nada se dice sobre la fecha. La falta de una precisa referencia histórico-temporal inscribe el nacimiento en un espacio más bien que un tiempo particular. A esta indeterminación temporal se une cierta ambigüedad nominal. En efecto, el único nombre que aparece a estas alturas es Juanjo, sin ninguna referencia al apellido, rehuyendo de la pragmática correspondencia que Lejeune (1994) establecía entre texto autobiográfico y mundo real. El lector se encuentra, pues, frente a una clara desautorización de la realidad empírica. El efecto es desestabilizante pero en perfecta sintonía con el propósito de ficcionalización del recuerdo y de la identidad. La identificación nominal quedará tácita unas páginas después, cuando el narrador hace referencia al título de una de sus obras, "*La soledad era esto*, publicada en 1990" (18), dato que inequívocamente remite al nombre del autor que aparece en la portada del libro.

Nos parece interesante señalar cómo la identidad nominal queda establecida a partir de los logros del sujeto como *self-made man*. Lo que a primera vista podría parecer una desacralización del origen, de la genealogía, es, a nuestro ver, un homenaje a la otredad. No es la genealogía, sino la vida hecha escritura a matizar el yo de Juan José Millás. Y no podría ser de manera diferente porque en el *Epílogo* — otra parte ficcional de la novela, a pesar de las continuas intervenciones metanarrativas—, el protagonista, tras arrojar las cenizas de sus padres en la playa de Valencia, se desprende de su nombre:

Pero tal vez del mismo modo que en un día nos levantamos y ya somos Millás o Menéndez u Ortega, otro día dejamos de serlo. Tampoco de golpe, poco a poco. Quizá desde el momento en el que me desprendí de las cenizas, que era

un modo de poner el punto y final a la novela, yo había empezado a dejar de ser Millás, incluso de ser Juanjo (232).

Liberarse del nombre, de algo sin sustancia ni atributo, es aquí voluntad de liberarse de la visión unívoca sobre personas y cosas. Es una toma de distancia para (re)conocer y emprender una metamorfosis. “Comprendí que yo, finalmente, no era más que un escenario” (232), sentencia el narrador. Resulta fácil asociar el escenario a la idea de ficción, al histrionismo de la representación. Convertido en escenario, el hombre no es otra cosa que lenguaje que como un embrión en eterno desarrollo le habita<sup>2</sup>. A través del lenguaje el personaje se da a conocer a su público, se construye en el escenario de la novela. Comentaba Heidegger, en su *Carta sobre el humanismo*, que el individuo es un siervo del lenguaje y que esto es su demora (1966: 31). Estando así las cosas, el artefacto literario es la demora del personaje y este solo existe en la escritura y para la escritura. De hecho, bien recordaba Derrida que no hay nada fuera del texto (1975: 55).

El hombre no es más un actor en el teatro del mundo, sino su más evidente soporte ficcional: un escenario. En la puesta en escena se consuma la muerte de la identidad individual —la muerte del nombre propio— pero también su resurrección como *otro*. El sujeto, que rechaza la univocidad, se convierte en un espacio donde el culto a la personalidad es aparentemente sustituido por el culto a la otredad. La idea está presente en otro punto de la novela. Juanjo, que ya en su madurez se encuentra una noche en la casa de un editor en Madrid, decide llamar un taxi para ir a ver la calle de su infancia. El taxista, “antipático, sucio, resentido” (89), que por dos veces el narrador asocia a la figura del padre, aprovechando un semáforo en rojo, le enseña dos fotos del hijo loco, una relativa a la infancia y otra al presente. Gracias a esta visión global de la realidad, “el antes y el después”, se materializa en la cabeza del protagonista la trama de una posible novela que el narrador-personaje se declara pronto a sacrificar. Tal ofrenda —“Dios mío, una novela total” (91), afirma casi incrédulo— se realizará a favor de una narración donde la palabra no apunte más a recrear la unidad del individuo y sus peculiaridades, sino el carácter múltiple de la realidad y la condición de artefacto del mundo.

## LA CASA

---

<sup>2</sup> Cuenta el narrador que un día, paseando por el campo en Asturias, se detiene frente a una vaca que estaba pariendo. La visión es iluminadora ya que el narrador comprende que “el embarazo había sucedido dentro de su cuerpo como el lenguaje sucede dentro del nuestro” (232).

Junto a los pedazos oníricos del espacio urbano, destaca en la novela la intimidad de la casa. Se trata de un marco muy significativo y con un fuerte poder semántico, empleado para reflejar las vivencias de los personajes, sus sueños y aspiraciones (Bachelard, 1965: 35-36). En *El mundo*, nos encontramos con la reedificación de dos casas de la infancia. La primera es la casa de Valencia, que pertenece a un tiempo más primigenio y mítico. La segunda casa es la de Madrid, menos envuelta en los espejismos de la ensoñación. En ambos casos, los dos hogares reflejan una carga negativa, relacionada con la presencia del frío y la falta de dinero, condición que se proyecta hacia la experiencia vital del niño protagonista y de los demás moradores: "la condición de la existencia era la frialdad como la de la noche es la oscuridad" (13).

La primera demora, envuelta en el espejismo de un tiempo aún más lejano, parece un edificio aislado y sin una exacta localización. Aislamiento y desconexión se unen al marco acuático de la playa, único paisaje exterior al que el narrador hace referencia, acentuando, de esta manera, su carácter de lugar ficticio. Si comparamos la representación del interior de la casa con la categoría espacial exterior, el lector descubrirá que este entorno no pormenorizado adquiere un valor positivo — "Valencia... se convirtió... no sólo en un espacio luminoso, cálido y con mar, sino en el Paraíso Perdido" (23). Al contrario, el hogar con todas sus viviendas se representa como repleto de connotaciones emocionales negativas. No obstante, la casa es el lugar —otro espacio— privilegiado en la narración, sobre todo si consideramos que "el taller de aparatos de electromedicina" (7) del padre abre la novela. El lector descubrirá, unos párrafos después, que dicho taller está situado en la parte de atrás de la casa.

Merece destacar el hecho de que una novela con un título tan connotador, *El mundo*, se inicie con una referencia al subespacio del taller. A pesar de su conexión directa con la casa, esta fragua del ingenio es de uso exclusivo para los hombres y, por lo tanto, un espacio libre de las influencias maternas. Su posición príncipe en la narración no puede ser leída como panegírico al escenario fundamental de la casa de la infancia en general, sino más bien como celebración de la creación y de la experimentación. De hecho, nos cuenta el narrador-protagonista que aquí el padre, tras deducciones e intentos, reparaba o inventaba aparatos médicos. La atmósfera de curiosidad intelectual al servicio de la imaginación creadora sobresale por la reiterada alusión a los artilugios, objetos que habitualmente propician la trama en los relatos de ciencia-ficción.

La casa, por su parte, tenía dos pisos y un desván. En el piso de abajo se encontraban al principio los dormitorios, el cuarto de baño y una habitación multiuso que durante una época fue la alcoba de los chicos... además de una especie de despacho en el que mi padre llevaba su oficina. En el de arriba estaban el comedor, la cocina, un aseo minúsculo y otras dos o tres habitaciones. Más tarde, la cocina y el comedor se trasladaron al piso de abajo y los dormitorios se colocaron todos en el piso de arriba. Hacíamos *continuamente* cambios de este tipo sin encontrarnos a gusto con ninguno (10-11. Cursiva mía).

Representada en su verticalidad (Bachelard, 1965: 48) y en la intimidad de su geometría, la casa de Valencia se yergue, frente a la soledad del recuerdo, en una enumeración de viviendas cuyo uso cambia *continuamente* según las exigencias de sus habitantes. No hay un orden prestablecido ni un fuerte poder decisonal. De ahí que un sentimiento de precariedad invada el alma de la casa y todos sus rincones, traduciéndose en una domesticidad insatisfactoria. Más aún, el estado de corrupción de la construcción —“el cemento del patio... roto... las vigas, podridas”— acompaña anímicamente a sus moradores, encerrándoles en una falta de comunicación humana. “Las paredes, desconchadas” (11) amplifican la obsesión por una relación filial satisfactoria en la que predomina el frío: “con frecuencia estaban heladas también las caricias” (13). Adquieren así gran protagonismo ámbitos fronterizos como puertas o ventanas. Estos lugares de tránsito, que unen y separan al mismo tiempo, permiten al aire punzante penetrar “hasta la medula de la vivienda” y “en los penetrales del cuerpo” (12) de sus habitantes.

En este proceso metonímico se refleja la desesperación y la soledad de las figuras narrativas que perciben la frialdad en la intimidad de las sabanas, “heladas como mortajas”, o en “las cucharas y... los tenedores” (12). Como es posible apreciar, en cuanto a la alcoba o al comedor, no hay descripciones detalladas de estas habitaciones que, sin embargo, quedan definidas a partir de objetos símbolos. Además, el frío del invierno no proporciona, como sugería Bachelard, la felicidad del habitar (1965: 72), más bien pone de relieve la dificultad de la existencia. Este aspecto, por ejemplo, se aprecia en el uso de la anadiplosis para la descripción del cuarto de baño, “una estancia destartada y fría, fría, fría” (14), calentada por el calor fugaz de un plato lleno de alcohol. De todos los subespacios, el desván es el

único que no sufre la negatividad emocional de la casa. Reedificado por el soñador (Bachelard, 1965: 38), el desván es el lugar encerrado al que se accede por medio de escaleras exteriores que conducen directamente a la ensoñación del conocimiento. Aquí, la luz de un ventanuco lleno de polvo iluminaba, entre otras cosas, “un libro en el que se pretendía demostrar que Cristóbal Colón era gallego” (11).

De particular relevancia es el espacio fronterizo de la ventana. Bachelard ya la consideraba como un medio a través del cual “la casa inicia con el mundo un comercio de la inmensidad” (1965: 102). Mirando a través de la ventana —desde el sótano de la tienda de ultramarinos de un amigo, el *Vitaminas* se llama en el relato, y desde el interior del tranvía—, ficción y realidad se confunden, produciendo visiones que atenúan la impotencia humana. La realidad sufre una metamorfosis y se desfigura en un mundo fantasioso donde se acomodan exigencias y deseos. La ventana, como ya pasaba en los cuentos de hadas o en las leyendas heroicas, se convierte en un objeto mágico que lleva a otra dimensión, a una realidad duplicada. Además, podemos establecer cierta analogía entre la ventana y el libro: los dos objetos, de forma rectangular, son para el niño protagonista la vía de escape de las desagradables condiciones que les han tocado en suerte.

En la segunda parte de la primera sección de la novela, “El frío”, se presenta un cambio en la historia con el traslado del protagonista y su familia a Madrid. La mudanza, ese “corte” que marca “un antes y un después” (21) de los recuerdos, provoca el desvanecimiento del mundo mítico de la infancia. Sin ninguna duda, la casa de Madrid se opone totalmente al espacio legendario de Valencia. En Madrid, sobre todo, asistimos a una borrosidad en la descripción de la privacidad del hogar, frente a una más específica ubicación de todo el edificio en el tejido urbano. De esta nueva demora solo sabemos que se encuentra en un suburbio, “en un barrio conocido por el nombre de Prosperidad... [con un] patio... [y] cuartos traseros llamados talleres” (23). En lo que parece un edificio-caja de la gran ciudad, sobresale la presencia de las escaleras que, como ya indicaba Bachelard, representan una mezcla entre ensueño y recuerdo (1965: 56). Única condición que se repite es la falta del idilio doméstico a causa del frío.

Cuando pasó el verano, nos dimos cuenta de que también la casa estaba rota. Si llovía, aparecían goteras que nos obligaban a desplazar las camas de sitio para colocar cubos que cada tanto era preciso vaciar. Si hacía viento, las



corrientes de aire entraban de forma violenta en las habitaciones provocando estremecimientos sonoros en los bastidores de las ventanas, cuyos delgados cristales se agitaban como atacados por una embestida de pánico. No cerraban bien las puertas porque todo estaba fuera de quicio, de lugar, nada encajaba en su molde, tampoco las palabras con las que intentaban explicarnos por qué habíamos caído en aquella situación indeseable (24).

No hay ningún subespacio de la demora madrileña que resalte por su importancia y la única mención a la domesticidad reitera el matiz negativo. Las puertas fuera de quicio y las goteras que turban un sueño siempre interrumpido son prueba de un fuerte malestar. Además, afirma el niño que las horas de la comida y de la cena eran sagradas, como si se tratara de una “última cena” cristiana (50). La imagen, fuertemente metafórica y visual —es inevitable pensar en la pintura mural de Leonardo da Vinci—, conlleva la idea de la consabida traición y de un ineludible destino de agonía solitaria. No hay sacralización del lugar, pero tampoco la presencia de un valor simbólico percibido artísticamente.

El espacio íntimo no se construye más, como si la mirada sólo captara el vacío de la incomunicación. No hay duda de que las escuetas descripciones de la casa son espía de un cambio de interés por el foco de atención: en Madrid, la calle aniquila la casa. Ya no hay deseo de intimidad ni voluntad de reforzar los vínculos de filiación. De hecho, la casa se asocia a una constante falta de luz y al sentimiento de opresión que Juanjo experimenta en el salón con los demás familiares. La consecuencia más directa es una fuerte voluntad de ruptura tanto con la familia como con el hogar. El anhelo de liberarse de un ambiente tan asfixiante, para sumergirse en el placer de la alucinación, se concretiza a través de la referencia a tres prácticas que se revelan muy útiles a la hora de eludir el cargo de la vida: el frasco de éter que el niño olía de vez en cuando, llevándole a otra dimensión; el sueño, que “lo contaminó todo, y para siempre” (51) y, por último, la escritura. Así es como Juanjo corta el lazo que le une a la memoria doméstica y al hogar, hasta su decisión final de entrar en un seminario.

### **EL LIBRO Y LA PROMESA CUMPLIDA**

El aprendizaje de la escritura y la ya cumplida promesa acerca del futuro oficio de escritor son dos aspectos habitualmente implícitos en los textos autobiográficos (Molloy, 1996: 25-51) otro autobiografema que adorna y jerarquiza los recuerdos del discurso narrativo. Su importancia es manifiesta y bien se podría considerar como un

segundo nacimiento —la irrupción del autor en el mundo literario— de larga y problemática gestación. En *El mundo*, la escena de adquisición de la letra se carga de un fuerte valor semántico y parece operar a dos niveles distintos. Por una parte, nos presenta la idea de la escritura como espacio de liberación al que el niño recurre para evadirse de la atmósfera asfixiante del entorno familiar, “de aquella calle, de aquel barrio, de aquella opacidad” (186). A otro nivel, nos ofrece la imagen del hijo pródigo que, desde el presente de la narración, se confiesa e inserta su producción dentro de un canon.

El cumplimiento de esta promesa pasa, como bien consideraba Anna Caballé, por el camino de la indisciplina escolar, útil a la hora de poner de manifiesto el carácter del personaje y su antipostura didáctica (1987: 115). El narrador afirma no recordar cómo se inició en la lectura, sin embargo recuerda haber leído “en un libro de texto algo sobre don Pelayo” (20). Además, su torpeza en el ejercicio de la lectura le vale en casa el apodo de “*lengua de trapo*” (20). La dificultad que el niño experimenta en la pronunciación de ciertas letras es, para los mayores, motivo de risas. Esta es la razón por la que le obligan, durante las reuniones familiares, a subir a una silla para declamar sus impericias. Hay que señalar que, en esta fase de aprendizaje, el niño no tiene un mentor ni un modelo de inspiración intelectual. De hecho, es verdad que el padre le proporciona un libro, obligándole a leer por turnos el Quijote junto a los demás hermanos, pero simplemente para que no le molesten durante su trabajo en el taller.

A pesar de que este primer contacto se revele un desastre, la referencia a la obra cervantina y a su calidad metaficcional nos parece significativa por dos razones. Es, ante todo, medio de dignificación de los juegos metaficcionales a los que Juan José Millás recurre para reconstruir su identidad en esta *mise en abyme* donde los límites entre realidad y ficción se diluyen. A su vez, el Quijote permite introducir el problema de la identidad autorial, enfatizando la “obsesión posterior” (185) de Millás por la paternidad sobre sus obras. De hecho, el narrador-personaje confiesa haber adaptado una vez su propia vida al relato de una revista, *Selecciones*, convirtiéndose en protagonista y en autor:

A partir de ese instante, hacía mío cada relato que leía y que me cautivaba. En cierto modo hacía con ellos, con los relatos, lo mismo que la mujer de la novela con el bebé: los raptaba, me los llevaba a casa y los alimentaba

cada día con una pasión enfermiza, como si yo fuera su padre. Si había gente dispuesta a cualquier cosa por tener hijos, yo estaba dispuesto a pagar cualquier precio por tener relatos. Llegué a tener ocho o nueve en muy poco tiempo (185-86).

Según cuenta el narrador, son tres los relatos fundacionales que, como virus, hacen estallar la fiebre lectora y creadora. Dichas historias se pueden considerar como sinópticos microrrelatos especulares, ya que reiteran elementos narrativos del discurso ficcional principal. Asimismo, poniendo de relieve la actitud del niño y su mundo de expectativas, representan el artilugio narrativo por medio del cual el autor-narrador-personaje, ahora lector, indaga su intimidad. En la primera historia, un hombre descubre que la madre, recién fallecida, era una secuestradora que le había raptado a los pocos días de nacer, obligándole a vivir una vida que no era suya. Juanjo, identificándose con el personaje, amplifica las imágenes que la lectura le ofrece —obsesiva es la repetición de las fórmulas “la veía” o “podía ver” (182-183)— y, al igual que el hombre raptado, se asoma al espejo a observar las facciones de su rostro. En el segundo relato, en cambio, se cuenta la historia de un hombre que, tras sufrir un ataque de amnesia, es conducido hacia un lugar donde hay gente que comparte el mismo problema. Aquí, tras la recuperación, descubrirá que, como él, muchos fingen no tener memoria para liberarse de la carga de sus vidas pasadas. En el último cuento, se narra la historia de un hombre que logra entender mejor al hijo cuando la novia del joven difunto se le acerca y le empieza a hablar de él. En este relato, cuya lectura es decepcionante para el niño, se muestra el afán de Juanjo como un lector curioso a la búsqueda de significados.

“Todo este mundo imaginario”, declara el narrador, le “alejó aún más de los estudios y de la realidad” (191). Tales lecturas, como espacio de evasión e introspección, lo absorben todo. No se puede decir lo mismo de los textos escolares que el rebelde niño memorialista ve como opacos y anodinos, útiles solo para dibujar rostros de hombre. La lectura de novelas, al contrario, le cautiva por su fuerte poder seductor, por la capacidad de crear mundos posibles y por la fuerza contaminadora de la palabra que produce los síntomas de la fiebre. La condición febril es indicada como un estímulo para la creación literaria. De hecho, si la lectura —el conocimiento— inoculara el virus de la “división corporal (y sentimental) de la existencia” (192), la escritura es su fármaco. Así lo expresa el narrador-personaje cuando declara que este

libro, *El mundo*, lo empezó con alguna línea de fiebre, con “esas ocho o nueve décimas que nos extrañan de la realidad” (65) y que llevan a la catarsis. Otro método compositivo al que el narrador hace referencia es la costumbre de escribir en ayunas, el mismo ayuno “que observó Cristo en el desierto antes de dar comienzo a su ministerio” (110). El paralelismo hace del autor un dios creador y de la escritura un oficio salvador.

El último elemento que cabe destacar es la relación problemática con el lenguaje que el niño experimenta tras el aprendizaje de la lectura. Comentaba Roland Barthes, en *Crítica y verdad*, que “es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza” (1972: 48). Según cuenta el narrador, tras unas anginas que le habían obligado a guardar cama, el niño despierta y se siente como en un mundo nuevo, estrenado por el fuerte poder connotador que han adquirido las palabras. Con el fin de percibir esta “consistencia extraña” (68), Juanjo acciona su aparato fonador y describe el recorrido de la palabra pronunciada que, de su cualidad de fono, pasa a ser simulacro de la realidad.

Había en el mundo tantas palabras, y tantas cosas, que podría haberse producido con facilidad alguna confusión, algún matrimonio equivocado. Pero no hallé ninguno. Cada cosa se llamaba como debía. Me parecía inexplicable en cambio que si al pronunciar la palabra gato aparecía un gato dentro de mi cabeza, al decir «ga» no apareciera medio gato (70).

El interés del niño hacia la peculiar naturaleza del lenguaje —según el narrador un problemático embarazo (232)— hace que estalle, como en los platónicos, una conciencia de la palabra como objeto sólido y autónomo que conduce a la unidad. La aproximación al logos, que “nos utiliza y nos moldea” (25), produce o bien asombro por la exactitud de las palabras a la hora de dibujar aspectos de la realidad —“una mesa no podía ser otra cosa que una mesa, la misma palabra lo decía, mesa”— o bien estupor por su carácter arbitrario y, a veces, aparentemente contradictorio<sup>3</sup>. Además, es fuerte en el niño protagonista la idea del lenguaje como instrumento para arreglar una realidad decepcionante que ni los mayores saben enmendar. La relación con el

---

<sup>3</sup>Se pregunta el niño: “¿Por qué, por ejemplo, todo el mundo comía lentejas, cuando lo lógico era que los hombres comieran lentejos?” (68)

lenguaje adquiere, de esta manera, una relevancia no solo estética, sino también ética ya que el lenguaje hace la obra, pero sobre todo forja a su escritor.

## CONCLUSIONES

De todo lo desprendido podemos derivar algunas consideraciones. La más obvia es que hemos dado vueltas en torno a la añeja cuestión entre literatura e identidad y a cómo el escritor se sirve del espacio escritural para presentarse a su lector. En *El mundo* Millás esboza su punto de vista al respecto y lo hace sirviéndose de los autobiografemas que, con clara intención corruptora, ofrecen una identidad en tensión entre los datos biográficos y el componente inventado, incluso fantástico. No es extraño, por ello, que el narrador-personaje acabe subrayando la imposibilidad del autoconocimiento y de la realidad y la inevitable metamorfosis en escenario, imagen de un yo y de un tú que se encuentran en el lenguaje y crean la otredad a partir de la ficción y del delirio onírico. De esta manera, la identidad se convierte en un adorno, en una entelequia. Ahora bien, a pesar de la primacía de lo ficcional y del fuerte carácter literaturizador de los recuerdos del pasado, *El mundo* ofrece ciertos detalles de un yo que, escogiendo recuerdos, da un fuerte valor semiológico a sus vivencias. El matiz performativo que caracteriza al texto absorbe la preocupación referencial implícita en las escrituras del yo y nos rinde una identidad estética que, rehuyendo de la univocidad, queda fascinada por lo irreal y la otredad. A esto apuntan los tres autobiografemas estudiados.

En la escena del nacimiento asistimos, por ejemplo, a una clara desautorización de la realidad empírica y a la consiguiente conversión del sujeto en escenario, en espacio de declarada ficción. Indicativasson, al propósito, la falta de una precisa colocación histórico-temporal y el rechazo de la potestad patriarcal que llevan al sujeto literario, al final de la novela, a desprenderse de su nombre propio. La evasión hacia un universo de ficción compensatorio queda patente en el análisis del segundo autobiografema, es decir en la representación que Juan José Millás hace de sus dos casas de la infancia. De hecho, la insistente referencia al estado de ruina de las dos mansiones y las insatisfactorias relaciones familiares propician la ruptura de los lazos de filiación y la salida del narrador-personaje de su casa. La falta de vínculos significativos con el hogar y su desconchada domesticidad lleva al narrador-personaje a acercarse inevitablemente a la lectura. Se configura así otro espacio de amparo que permite al yo niño del autor compensar las carencias de su universo de valores afectivos. La práctica de lecturas infantiles es la que permite entrever otro orden

posible, la única vía de salvación de un mundo desalentador. La lectura es liberación hacia un presente de escritura, pero sobre todo representa la posibilidad de hacer de la ficción un instrumento para exaltarse y esconderse, para crear un mundo posible regido por el discurso estético-lúdico.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.

\_\_\_\_\_. (2007). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala Sanahuja. Barcelona: Paidós.

Caballé, A. (1987). Figuras de la autobiografía. *Revista de Occidente*, 74-75, julio-agosto de 1987, 103-119.

Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Heidegger, M. (1966). *Carta sobre el humanismo*. Traducción de Rafael Gutiérrez Girardot. Madrid: Taurus Ediciones.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

Millás, J. J. (2007). *El mundo*. Madrid: Editorial Planeta.

Molloy, S. (1996). *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.