

Reality, Fiction and Metafiction in the Novel of Juan José Millás: *El desorden de tu nombre* (*The Disorder of Your Name*)

Chung-Ying Yang

Assistant Professor of Spanish, Department of English

National Chengchi University

Received : Jun. 29 2001 ; Accepted : May 16 2002

Abstract

Juan José Millás (1946-) has been considered by the critics as one of the leading writers in the contemporary Spain and most of his works center on theoretical reflections on literature, writing and criticism. The present study aims to analyze how reality, fiction and metafiction function in *El desorden de tu nombre* (*The Disorder of Your Name*, 1988), the most popular novel by Millás, in terms of the structure, characters and themes. *El desorden de tu nombre* attempts to show us that literature is the re-creation of reality and fiction/imagination. The conclusion proposes that the elements of reality, fiction and metafiction in the novel are juxtaposed as well as correlated intricately. Through the story of the main character, Julio Orgaz, Millás plays with the idea of the “real” life parallel to the “fictional” life, whose coincidences are attributed to the use of metafiction, which allows the writer to break the borders between life and literature, between reality and fiction.

Key words : reality, fiction, metafiction

真實、虛構與後設小說—解讀璜·荷西·米亞斯(Juan José Millás)的《你那紊亂的名字》 (*El desorden de tu nombre*)

楊瓊瑩

國立政治大學英國語文學系助理教授

摘 要

璜·荷西·米亞斯(Juan José Millás, 1946-)被批評家一致認為是當今西班牙文壇中最傑出的作家之一，他大部份的作品皆探討文學、寫作及批評等理論性之主題。本文的主旨在於分析真實、虛構與後設小說如何運用於璜·荷西·米亞斯的暢銷小說—《你那紊亂的名字》(*El desorden de tu nombre*, 1988)，而本論文將針對作品的結構、人物及主題等部份作深入的討論。《你那紊亂的名字》試圖證明文學是真實與虛構的再創造。真實、虛構與後設小說在本作品裏時而並列共存，時而錯綜複雜地困惑讀者。藉著小說主角胡利歐·歐爾卡思(Julio Orgaz)的故事，米亞斯玩弄“真實”的生活與“虛構”的生活兩者平行交錯的概念，他們的巧合，完全歸於後設小說的運用，透過後設小說，作者跨越生活與文學，真實與虛構的邊界。

關鍵字：真實、虛構、後設小說

REALIDAD, FICCIÓN Y METAFICCIÓN EN LA NOVELA DE JUAN JOSÉ MILLÁS: *EL DESORDEN DE TU NOMBRE*

Juan José Millás ha formado parte de la llamada promoción literaria del 68 y es autor de unas nueve novelas hasta el presente, cuyo éxito crítico le ha concedido un lugar primordial entre los novelistas españoles más sobresalientes de la novela actual. En las obras de Millás se nota la combinación de una moderada renovación formal- herencia del experimentalismo de los 70- , y la narratividad, el retorno a la historia, al placer de contar. El escritor, en numerosas ocasiones, no deja de demostrar sus preferencias temáticas y posturas estéticas en las que se destacan el papel del otro, la enajenación¹ de los personajes, los problemas de la soledad y la muerte, la búsqueda de la extrañeza bajo lo cotidiano y la manipulación metaficticia² de la narrativa.

El propio escritor, al reflexionar sobre las relaciones entre literatura y crítica, justifica su necesidad de hacer literatura sobre literatura, poniendo énfasis en tratar de los aspectos teóricos con la auténtica voz del creador, no desde la perspectiva del crítico (Marco 20). Por lo que se refiere a la dicotomía literatura y realidad, Millás cree que la “literatura o es una metáfora de la realidad o no es nada” (Font 33). Y el escritor, situándose en un punto medio de dicha relación, es “alguien que da forma a algo sin substancia (la Realidad) con un instrumental que carece de instrucciones de uso (la Literatura)” (“Literatura y realidad” 122). Para averiguar las posibles conexiones entre lo ficticio y lo real, recurre constantemente al uso de la metaficción³ mostrando al

¹ Gonzalo Sobejano señala, en su estudio titulado “Juan José Millás, fabulador de la extrañeza”, tres tipos de enajenación que aparecen en las cinco primeras novelas de Millás (*Cerberos son las sombras*, *Visión del ahogado*, *Jardín vacío*, *Papel mojado*, *Letra muerta*): autoenajenación, enajenación respecto a la familia, enajenación respecto a la colectividad. Muchos críticos afirman que estas observaciones también pueden aplicarse a las cuatro últimas novelas del propio escritor (*El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto*, *Volver a casa* y *Tonto, muerto, bastardo e invisible*).

² Aunque la experimentación autorreflexiva del autor empieza plenamente en *Papel mojado*, y está presente en el resto de las obras de Millás. Véanse los estudios de Ignacio-Javier López y de María Pilar Martínez Latre.

³ A partir de los finales de los sesenta, la autoconciencia, una tendencia creciente en literatura, se manifestó en obras de

lector la problemática entre escritura, lectura y creación. De esta manera, su obra también corresponde a la proliferación de la ficción metanovelesca en la época posmoderna, aunque algunos críticos afirman que la metaficción no es un producto exclusivo de la posmodernidad. Patricia Waugh es la crítica que apoya esa postura porque insiste en que la metaficción es una tendencia o función inherente en todas novelas (1984: 5), lo que sucede es que en muchas ocasiones la autoconciencia (*self-consciousness*) o la autorreflexividad no se manifiesta de forma visible en ficción. El crítico británico Mark Currie cuestiona la esencia de la autoconciencia en la metaficción y anota que las novelas autorreferenciales en la época posmodernista sirven en cierto sentido como comentarios de sus antecedentes literarios, ya que la metaficción no sólo se refiere a sí misma, sino a otras obras novelísticas, a las convenciones anteriores, una especie de diálogo con el pasado (*Metafiction 1*).

El desorden de tu nombre (1988), una de las novelas de Millás mejor recibidas por el lector público, pertenece a la fase de “la metaficción” a lo largo de la evolución de la novelística del escritor.⁴ La obra juega con la idea de la vida “real” que corre paralela a la “otra” vida, a la vida “ficticia” que todos nosotros quisiéramos tener e incluso escribir. El propósito del presente estudio es indagar cómo se correlacionan la realidad, la ficción y la metaficción respecto a la estructura, a los personajes, y a las reflexiones teóricas sobre la escritura en *El desorden de tu nombre*.

El desorden de tu nombre relata la historia de Julio Orgaz, un ejecutivo influyente de una editorial, cuarentón y divorciado, quien a la salida de la consulta de su psicoanalista Carlos Rodó,

novelistas contemporáneos. Robert Alter (*Partial Magic*, 1975) ha sido el primero que define el término de la “metaficción” como “the novel as a self-consciousness genre”, “a novel that systematically flaunts its own condition of artifice”. En España Gonzalo Sobejano usa el término de la “metanovela”: “la reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir (o leer)”, una característica de las novelas de los setenta (“Ante la novela de los años setenta” 1). Patricia Waugh amplía la definición de Alter: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (*Metafiction 2*).

⁴ Según críticos como Esther Cuadrat y Gonzalo Sobejano, las novelas de Millás se pueden dividir en dos modelos, o dos estilos respecto a la evolución del novelista: “la novela poemática” y “la metaficción”. Al modelo de novela poemática pertenecen las tres primeras novelas de Millás: *Cerberos son las sombras*, *Visión del ahogado* y *El jardín vacío*, que en parte son deudoras de la herencia de Juan Benet, porque “tantean en el enigma de lo perceptible y en la problemática comprensión de un mundo por una conciencia” (Cuadrat 214). A partir de *Papel mojado* inaugura el discurso metaficticio, se aprecian de forma más explícita las reflexiones teóricas del autor en torno al proceso de la escritura, las interrelaciones entre creación, lectura y escritura.

conoce en un parque madrileño a una mujer casada, Laura. Se enamora de Laura enseguida, creyendo en ella encontrar las sombras, o la reencarnación de su ex-amante muerta, Teresa Zagro. En sucesivos encuentros clandestinos, la relación amorosa entre Julio y Laura progresa de manera tan dramática que Laura acaba envenenando al doctor Rodó, su marido. El crimen queda oculto, y la pareja adúltera, libre de todas sospechas, está a la espera de gozar de la felicidad en la vida por delante; todo ello también coincide con el ascenso laboral de Julio. Otro hilo argumental gira en torno a la historia del relato imaginario de Julio Orgaz, que en el fondo, justifica la vida del Julio “real”. Inspirado por los cuentos del joven Orlando Azcárate a quien Julio siente envidia y desdén a la vez, el texto que tiene el lector en sus manos se titula *El desorden de tu nombre*, dando final y sentido a la novela de Millás y al relato ficticio de Julio Orgaz. El lector mismo se queda impresionado e incluso confundido por la complejidad de la trama y sólo mediante el contrapunto se articula la dicotomía realidad y literatura, realidad y ficción/metaficción. La obra puede abarcar múltiples niveles de lectura.

En su entrevista con José María Marco, Millás afirmó: “Yo soy escritor, y un escritor manipula obsesiones” (31). Y así, en el repertorio temático del novelista la crítica en general suele indicar dos obsesiones fundamentales: la identidad y la pesadilla, que también se nos muestran plenamente en *El desorden de tu nombre*. En primer lugar, el enigma de la identidad se desarrolla en el ámbito del psicoanálisis. Nuestro protagonista, Julio Orgaz, es paciente del doctor Carlos Rodó y actúa como sujeto analizado. El psicoanalista ha de tomar una postura neutral o casi “invisible” frente a sus consultas profesionales. En el capítulo quinto, se trata de una sesión psicoanalítica de Julio con Rodó en la que éste deja a su paciente contar aún de manera desordenada hechos o preocupaciones, un recuerdo le estimula a recordar otro. De ese modo, Julio se va expresando y profundizando en su interioridad, su subconsciente. Todo ello se coloca en un lento monólogo donde el psicoanalista sirve como interlocutor pasivo. Sin embargo, la naturaleza del psicoanálisis en el capítulo trece se convierte en una entrevista, unos diálogos o discusiones ofensivas entre Julio y el doctor Rodó, quien en vez de mantener su postura neutral, interrumpe constantemente los relatos de su paciente,

irritado, sobre todo, por el final de la novela imaginaria de Julio. En realidad, el psicoanalista ya no está interesado en resolver los enigmas de la identidad de su paciente, sino en la búsqueda de su propia identidad frente a los juegos triangulares entre Laura, Julio y él mismo.

Por otro lado, la obsesión por la pesadilla, que muchas veces se esconde en lo cotidiano, demuestra a lo largo de la producción de Millás tres motivos de acuerdo con Sobejano: la soledad, la convivencia y la pertinencia (316). En *El desorden de tu nombre*, se trata de una pesadilla que abandona el tono fúnebre en las primeras novelas del autor y que se introduce en lo familiar y doméstico. A partir de la pesadilla, también cabe mencionar algunos ejemplos extraídos de los textos “canónicos” en torno a la esencia del género fantástico que puede ayudarnos a interpretar la fantasía en la obra. Louis Vax, en *Arte y literatura fantásticas*, escribe: “Lo fantástico consiste... en la irrupción inexplicable de algo sobrenatural en una naturaleza”, “La narración fantástica... se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (6). Todorov también afirma que lo fantástico se construye en un mundo familiar, reconocible invadido o penetrado por un fenómeno sobrenatural. Es decir, lo insólido se inserta bajo la realidad aparentemente segura, y ese hecho imposible se insinúa en la narración, se hace aceptable, después, posible, e incluso irrecusable. En los textos fantásticos, es necesario que haya una amenaza a nuestro mundo ordenado aunque muchas veces no tiene que ser, necesariamente, una amenaza física (Vax 17-18). Naturalmente, lo fantástico suscita en el lector y el narrador-protagonista la ambigüedad o duda como lo que sucede a nuestros personajes en la obra estudiada.

En el segundo capítulo, mientras el protagonista se mete en la lectura apacible, el narrador aprovecha el estado febril de Julio y nos relata el horror que “irrumpe” en el ámbito familiar, “un movimiento de ocupación”, “la ocupación alcanzaba ya a todos los territorios de su ser. . . . Entonces el aire se espesó, algo interno cambió de lugar y, procedente del salón, llegó hasta sus oídos una especie de aleteo acompañado de algunos golpes secos” (20). Aquí lo inexplicable invade lo real, nos inquieta y nos amenaza. Curiosamente, el canario de Julio también se queda

afectado por ese fenómeno extraño, volando torpemente de un lado a otro, “golpeándose con las paredes y estrellándose contra el cristal de la ventana” (20). Es más, a partir de entonces, los compases de “La Internacional” tienden a bombardear los oídos y la conciencia del protagonista en diversas ocasiones, de manera que éste es incapaz de rechazar el sonido del himno, que quizá haya formado parte de su juventud revolucionaria. El asesinato de Carlos Rodó, en efecto, ha sido realizado por Laura a nivel fantástico poco antes de que ésta decida envenenarle con una sobredosis de tranquilizantes. Al limpiar la consulta de su esposo, Laura fantasea con la idea de la muerte de Rodó: “Al salir del rencor entró en la fantasía de que se queda viuda. La llamaban por teléfono del hospital en el que trabajaba Carlos y le decían que su marido estaba muy mal. . . Lo había matado un infarto” (39). Ese acto de fantasear puede dar sentido al deseo frustrado de Laura que refleja la desilusión, la incertidumbre de un ser. Al final, dentro de los márgenes de lo real que estrechamente se vincula con lo fantástico, Julio Orgaz asegura que habría encontrado la producción terminada de su obra, diciendo: “Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*” (172). Todos los ejemplos mencionados nos muestran que el misterio y la fantasía existen en las realidades cotidianas, en la rutina y, hay que interpretar el mundo desde lo pequeño, lo cercano, no con imágenes preconcebidas. A pesar de ello, tenemos que reconocer que en lo fantástico, se borra la frontera entre el mundo real y el imaginario, aun se confunden sus dominios.

El desorden de tu nombre se narra en tercera persona. Es un narrador que por lo general, relata, describe y analiza los sucesos o los personajes desde el exterior, sin poder controlar el desenlace. En otras instancias, parece ser capaz de leer el corazón y las ideas de sus personajes, su superioridad sobre el resto de los personajes se nota en las escenas amorosas (Julio con Teresa-Laura), así como en los monólogos. Además de ser cómplice del autor implícito, el narrador no deja de transmitir múltiples voces de sus personajes. Así se encuentran la voz de Julio

que dialoga con Laura, el psiquiatra, la secretaria, la madre, el orgulloso escritor Azcárate o el amigo desdeñado Mella; la de Laura que habla con el amante, el marido o la madre, y también la voz de Laura que se pronuncia desde las páginas escritas de su diario y desde sus propias fantasías; la voz del psiquiatra, silenciosa o tranquila, ante sus pacientes, excitada cuando se cita con su ex-psicoanalista. Aunque el narrador escoge a Julio Orgaz como centro del relato, el lector no está limitado a ver las cosas desde la perspectiva de Julio, sino que a lo largo de los diecisiete capítulos se alternan los puntos de vista o los focos de los personajes secundarios. El uso de la polifonía verbal o la heteroglossia en término bakhtiniano, no sólo permite narrar la acción desde distintas perspectivas, sino enriquecer las visiones del mundo que el novelista intenta ofrecer al lector. Gracias al planteamiento metaficticio, esta polifonía verbal se intensifica en el diálogo genérico entre novela y cuento, y el lector está, a veces, confundido por las voces narrativas (no sabe si es de la voz del Julio “real”, o del “ficticio”, o la voz del autor implícito).

Hablando de los personajes, curiosamente descubrimos que las relaciones establecidas entre los personajes se constituyen en un modelo triangular cuyo elemento imprescindible es el deseo.⁵ Según René Girard en su libro titulado *Deceit, Desire and the Novel*, el deseo es “triangular” con una estructura en base a tres componentes: el agente/sujeto que desea, el objeto deseado, y el agente/sujeto que sirve como “modelo” o “mediador” del deseo. Para realizar el deseo de uno, entre el agente que desea y el agente “modelo” siempre existen rivalidad, conflictos y violencia. Partiendo de la teoría de Girard, me gustaría profundizar en los tres modelos del deseo triangular indicados por el crítico Agawu-Kakraba (18-19) tanto para el análisis de los personajes como para la exploración de la relación entre realidad y ficción.

Julio Orgaz, un editor de mucho éxito, sufre, por una parte, por la muerte accidental de su ex-amante, Teresa Zagro, y por otra, por la insatisfacción de su fracaso como escritor logrado. Sus

⁵ Sobre el tema del deseo en *El desorden de tu nombre*, véanse los estudios de Vance R. Holloway (“The pleasure of Oedipal Discontent and *El desorden de tu nombre* by Juan José Millás García”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18. 1 (1993): 31-47) y de Yaw Agawu-Kakraba (“Desire, psychoanalysis, and violence: Juan José Millás’s *El desorden de tu nombre*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24 (1999): 17-34).

sesiones semanales con un psicoanalista, el doctor Carlos Rodó, y sus encuentros clandestinos con Laura, la esposa de Rodó (a pesar de que Julio no se entera de las relaciones matrimoniales entre Laura y Rodó hasta el final), nos revelan un deseo muy intenso de poseer el objeto de deseo del psicoanalista. Así se forma el primer modelo del deseo triangular en el que Julio es el agente que desea, Carlos es como el “modelo” que Julio intenta imitar, y Laura es el objeto de deseo para ambos personajes masculinos. Surge el segundo modelo de deseo cuando el psicoanalista, en vez de ofrecer a su paciente “the pure mirror of unruffled surface” (*Ecrits: A Selection* 15)- como señala Lacan en relación con la técnica psicoanalítica-, nos demuestra su deseo de trascender a su rival, Julio. En el fondo, mientras Carlos envidia la aparente actitud temeraria y apasionada de Julio hacia Laura, conscientemente quiere imitar a su paciente para recobrar el amor de su mujer. En la cita con su ex-psicoanalista, Carlos Rodó le confiesa la importancia que Julio tiene en su vida: “Porque me fascinaba, y me fascina todavía, oír hablar de mi mujer a Julio Orgaz” (119), “Lo grave es que no puedo liberarme de ese paciente, lo necesito, porque él es el vínculo que todavía me une a Laura; me he enamorado de ella a través de sus palabras” (120). Es decir, en dicho modelo, Carlos y Julio invierten sus papeles, por medio de los relatos amorosos de Julio, Carlos reconoce su profundo amor hacia Laura y comienza a conquistar su objeto de deseo. No obstante, en palabras del anciano colega, Carlos Rodó no está realmente enamorado de su mujer Laura sino de su paciente, debido a que éste sirve de espejo para reflejar la imagen de Carlos.

Julio Orgaz y Carlos Rodó son personajes familiares en la vida ciudadana. Sin duda, descubrimos muchas semejanzas entre Julio y Carlos. Ambos tienen edades parecidas, ambos poseen una elevada posición social, una ambición profesional incansable y, lo importante es que los dos se enamoran locamente de la misma mujer, Laura. Sin embargo, se nota el sentimiento de soledad que expresan los dos personajes, un sentimiento mezclado de pena y de envidia. Mirando su vida hasta el presente, Carlos se siente arrepentido por su propio egoísmo, su propia ambición de poder, que de alguna manera, produce en él una gran quiebra:

Años, pues, dedicados a una razonable acumulación de poder personal que ahora carece de sentido sin el soporte del amor, del amor, abandonado a los rigores de la intemperie, como la juventud, como el valor moral, como el conjunto de principios bajo los cuales llegué a pensar que debería organizar la vida. (73)

En el caso de Julio, la noticia de su ascenso laboral no le ha dado la alegría que debería de sentir, en cambio, padece de una alucinación de escribir:

Broma aparte, es curioso que no haya podido nunca escribir más de veinte folios seguidos y que, sin embargo, haya llegado a ocupar un puesto de poder en una importante editorial. Yo decido lo que se debe publicar, sólo puedo ejercer ese poder sobre las obras de los otros. Los otros tienen la obra y yo tengo el poder. Lo peor es que, si pudiese elegir, no cambiaría una cosa por otra. (55)

Para Julio, tanto Teresa como Laura representan algo más que su objeto del deseo sexual. En efecto, Teresa sirve como su musa para estimularle a explorar diferentes dimensiones de una novela suya no escrita. Sus encuentros clandestinos en bares nos indican un buen ejemplo de que metafóricamente Julio bebe la fuente que Teresa le provee para ser un escritor ingenioso (23). Con la muerte repentina de Teresa, el protagonista acude a otra musa y cree que en Laura ha captado ese ingenio artístico como en el pasado. En una sesión con su psicoanalista, Julio admite: “Si Teresa y yo hubiéramos seguido juntos, si no hubiera muerto, tal vez yo habría llegado a escribir algo, ella me provocaba intelectualmente . . . No sé . . . El caso es que conozco a otra mujer . . . que, sin parecerse a Teresa, da a veces la impresión de ser su reencarnación” (55). Además, afirma: “Las imágenes de ambas se superponían, como dos transparencias fatales, haciéndome saber que Teresa se manifiesta en Laura, que Teresa ha ocupado los ojos y gestos y la risa de Laura para mostrar que aún está aquí” (56). Si Laura es la réplica de Teresa, a través de esta transferencia a nivel imaginario, se concreta una realidad “verosímil”: Julio recupera su capacidad artística de escribir.

Por lo que se refiere al tercer modelo, el deseo triangular surge cuando Julio trata de las obras de un escritor joven y de talento, Orlando Azcárate. El protagonista adora y envidia los cuentos del joven y, hasta cierto punto, intenta apropiarse de ellos y los lee para Laura. En este caso, el modelo

se coloca en el nivel artístico. Las ficciones de Orlando se convierten en un objeto de deseo para Julio, y el escritor joven también se transforma en un “modelo” ideal para imitar, para satisfacer su deseo de creación artística. Los cuentos de Orlando parecen “textos dentro de textos”. Aunque la intriga policíaca de un cuento titulado “El Concurso”- cuyo tema es el perfecto crimen-, no es un paralelo directo con la narrativa de Millás, anticipa de un modo irónico el “perfecto” asesinato del doctor Carlos Rodó y el sorprendente desenlace de la novela: la convergencia del texto de Millás y de la novela imaginaria de Julio Orgaz. Esto se puede atribuir a la técnica de “novela intercalada” (“interior duplication”, “play-within-a-play”), un recurso muy usado en la literatura moderna, cuya esencia radica en reinterpretar la realidad, recrear un mundo con múltiples facetas, e incluso invertir realidad por ficción.

El desorden de tu nombre es ciertamente una metanovela/metaficción manifestada en la correlación estructural entre el hilo argumental narrado por Millás y la interpretación de la vida propia de Julio que éste intenta textualizar en su novela sin terminar. De este modo, el lector está consciente de una relación complementaria entre el proceso de crear el texto de Millás y la imagen-espejo que refleja los deseos de realizar una creación artística, por parte del protagonista, Julio Orgaz. La novela informa “conscientemente” al lector de la estructura de la obra, refiriéndose a sí misma como proceso de creación, de lectura y de escritura. Además, mediante el contrapunto se articula la complejidad de esta obra, bajo su aparente sencillez.

Como se sabe, el argumento construido por Julio es un paralelo con sus experiencias biográficas y la evolución de dicho personaje. Y esa “reduplicación” la explica nuestro protagonista en una sesión con su psicoanalista Carlos Rodó:

Ya tengo un buen principio: imaginemos a un sujeto maduro que un día, inopinadamente, comienza a escuchar “La Internacional”. Y que eso le lleva, como a mí, al diván de un psicoanalista. Y del diván del psicoanalista pasa a los brazos de una mujer que conoce en un parque. Y esa mujer es otra distinta de la que aparenta ser. Y el sujeto . . . (58)

Obviamente, el principio en el texto de Julio coincide con la historia narrada por el autor implícito.

Podemos decir que la narrativa de Julio teoriza el proceso de las experiencias de la vida del protagonista, además, hace que los otros personajes se impliquen textualmente, convirtiéndose, de nuevo, en entes de ficción. El Julio “real” se transforma en la figura del escritor imaginario insistiendo en su misión de escribir: “Escribo una novela en la que lo que ignoro y lo que creo saber se mezclan hábilmente y toman la forma de un libro que justifica mi vida”, por lo tanto, la creación artística “horada mi experiencia y de ella aprendo que el lugar de usted y el mío, por poner un ejemplo sencillo, son fácilmente intercambiables” (58). La idea de que la literatura es la imagen que refleja, que justifica la realidad, ya no es nada nueva, es que desde hace siglos, el realismo siempre ha ocupado un lugar primordial en la literatura. Pero la relación entre ficción y realidad puede ser paradójica, “forman un juego de contrarios que se atraen y repelen a la vez” (“Literatura y realidad” 125). Mientras muchos novelistas modernos intentan crear una ficción “verosímil”, una ficción que se acerca a la vida cotidiana, a la vez parodian, contradicen, o desconstruyen la realidad, la historia en que vivimos. Lo que quieren ellos, como Millás, es reconstruir o redescubrir el mundo real desde el “otro” lado, un lado lleno de ficcionalidad.

Para Julio Orgaz, el acto de escribir es algo consagrado, sólo imaginarse a sí mismo escribiendo le calma la ansiedad, le da paz frente a la rutina diaria, y sobre todo, “me coloca, en fin, en un espacio diferente a aquél en el que actúan los otros” (59). La imagen suprema de escritor/narrador también está muy presente en el proceso de la creación del relato de Julio. En una ocasión, respondiendo a la pregunta de Laura, nuestro protagonista se define a sí mismo: “Yo soy el que nos escribe, el que nos narra” (67), parece una ironía que se trate de la figura tradicional de autor: el fabricante de imaginación trascendental, más bien, como Dios. Más tarde, en una sesión con Carlos Rodó, Julio dramatiza el argumento de su novela. Cuando Carlos le ofrece una posibilidad para el desenlace de la historia diciendo “el psicoanalista y su esposa saben lo que ocurre; el paciente, no” (129), Julio en seguida descarta esa posibilidad y afirma su autoridad de controlar la narrativa: “¡Bah!, esa posibilidad la he descartado, porque yo, además del narrador, soy el protagonista y comprenderá que no iba a dejarme a mí mismo en ese lugar de imbécil” (129).

Con esa voz arrogante, el Julio “real” se identifica con el escritor/narrador imaginario y el protagonista de su relato a la vez, cree que es el único ser que tiene poder de establecer las reglas y decidir el final del relato.

La obra entera parece una especie de juego en el que el protagonista del argumento principal (el de Millás), Julio Orgaz, consciente de su papel, ocupa la posición de personaje-autor/narrador dentro de otro texto construido por las reglas ya familiares para su creación. En este modelo autorreferencial, el autor implícito (Millás) no intenta advertir al lector “la traición” del protagonista, ni se preocupa mucho que su invención ficcional (Julio) salte en sentido literal desde el texto principal para transformarse en un narrador-escritor. Tampoco parece importarle que intente reemplazarle y complementarlo el esquema estructural del texto original del autor implícito de *El desorden de tu nombre*, con su novela sin acabar, *El desorden de tu nombre*. Resulta una ironía el desenlace en exceso feliz. Cuando Julio se entera del perfecto asesinato de Carlos Rodó, una coincidencia entre lo real y lo ficticio, el protagonista se da cuenta de la evolución dramática de su novela, pero no puede entender que la realidad se ajusta tan fácilmente a sus intereses, sin cesar de exclamar: “Pero esto es lo que pasaba en mi novela, en *El desorden de tu nombre*” (171). La reflexión de Julio respalda la idea de que los individuos normalmente llevan una vida demasiado vinculada con lo aparentemente superficial ni siquiera se fijan en lo fantástico. La respuesta de Laura “ Es que esta historia nuestra, amor, es como una novela” (171) sólo intensifica la crítica moral de la obra de Millás, situándola dentro de la órbita de la “amoralidad” de la ficción posmoderna. Así, la respuesta de la novela de Julio radica en su vida, en el desenlace de su propia historia de amor.

En suma, *El desorden de tu nombre* es una novela compleja con múltiples interpretaciones críticas. Los elementos de realidad, ficción y metaficción que aparecen en la obra unas veces se confunden y otras veces se correlacionan de forma alternativa. Creo que la novela de Millás tiende a demostrarnos el hecho de que la literatura es la re-creación de realidad y ficción/imaginación. Leyendo la historia de Julio Orgaz, el lector parece vislumbrar dos vidas, la vida “real” y la

“ficticia” que se suceden en paralelo, cuyas coincidencias se deben mayormente al procedimiento metaficticio que permite al escritor romper las fronteras entre vida y literatura, entre realidad y ficción.

OBRAS CITADAS

- Agawu-Kakraba, Yaw (1999) “Desire, Psychoanalysis, and Violence: Juan José Millás’ *El desorden de tu nombre*”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 24, 17-34.
- Alter, Robert (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Los Angeles: University of California Press.
- Cabanas, Pilar (1998) “Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 580, 103-120.
- Cuadrat, Esther (1995) “Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás” *Cuadernos Hispanoamericanos* 541-542 (julio-agosto), 207-216.
- Currie, Mark (1995) (ed.) *Metafiction*. New York: Longman.
- Durán, Manuel (1986) “Fiction and Metafiction in Contemporary Spanish Letters”. *World Literature Today* 60: 3, 398-402.
- Font, Marga (1994) “La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás”. *Integral* 174 (junio), 31-33.
- Girard, René (1965) *Deceit, Desire and The Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lacan, Jacques (1981) *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton.
- López, Ignacio-Javier (1988) “Novela y realidad: En torno a *Visión del ahogado* de Juan José Millás”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 13, 37-54.
- Marco, José María (1988) “Entrevista a Juan José Millás”. *Quimera* 81, 20-26.
- Martínez Latre, María Pilar (1987) “Técnicas narrativas en *Letra Muerta* de Juan José Millás: Una relación equívoca con un autor ideal”. *Mester* 16.2 (otoño), 3-17.

Millás, Juan José (1988) *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.

- - - (1988) "Literatura y realidad". *Revista de Occidente* 85, 122-125.

Sobejano, Gonzalo (1987) "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza". *Nuevos y Novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los sesenta*. Eds. Ricardo Landeria y Luis T. González-del-Valle. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 195-215.

Todorov, Tzvetan (1975) *The Fantastic: A Structural Approach to A Literary Genre* Trans. Richard Howard. Ithaca, New York: Cornell U P.

Vax, Louis (1965) *Vida y literatura fantásticas*. Trans. Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA.

Waugh, Patricia (1985) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen.