

NURIA PÉREZ VICENTE
Università di Trento

Amor y erotismo en la novela posmoderna española:
Juan José Millás

Es de todos sabido que la noción de posmodernismo está íntimamente ligada al conflicto interno del yo, tanto en su búsqueda como en su reconstrucción. No tiene por ello nada de extraño que la temática del amor y la sexualidad sea implícita a este tipo de novela, ya que concierne a una de las manifestaciones más primarias del mismo en implicación directa con la alteridad. Nuestro propósito es analizar desde diversos aspectos la nueva concepción de amor y del erotismo planteada por la narrativa española contemporánea, y concretamente por la llamada corriente posmodernista, de la que creemos que Juan José Millás es uno de los principales exponentes. Su novelística refleja perfectamente los cambios producidos en tales términos y la evolución hacia otro concepto de ser humano que pone en tela de juicio las relaciones de dominio y entre ellas, evidentemente, las diferencias de género.

Nos basaremos para nuestro estudio en cuatro de las novelas más importantes de este autor: *Visión del ahogado*¹ (1977), *El desorden de tu nombre*² (1988), *La soledad era esto*³ (1990) y *Tonto, muerto, bastardo e invisible*⁴ (1995). A través de ellas veremos que a la vez que amor y erotismo se distancian entre sí, éste último se hace "autosuficiente"⁵, es decir, adquiere valor por sí mismo y, su-

¹ Juan José Millás, *Visión del ahogado*, Barcelona, Destino, 1990.

² Id., *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino, 1992.

³ Id., *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1996.

⁴ Id., *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995.

⁵ Uso la terminología de Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*.

perando tabúes, se construye a menudo al margen de convenciones sociales; veremos también que su finalidad no es únicamente la de “provocar”, dando lugar a la “novela de la amoralidad”⁶ que muchos críticos han querido ver, sino la de dismantelar los tradicionales esquemas de poder reivindicando el yo profundo. Pero vayamos por partes.

Lo primero que nos llama la atención en esta novelística es que parece concedérsele mayor espacio al erotismo que al sentimiento amoroso. Éste es a menudo desprestigiado por considerarse una construcción cultural y arbitraria que sirve para ejercer modos de presión que impiden la realización individual: “en el amor no había libertad [...], sino acatamiento y en todo caso equívoco”⁷. Habitualmente se habla de él en términos de mera descarga hormonal –esa “sustancia que segregan los afectos”⁸– con la que sólo en contadas ocasiones se obtiene “un atisbo de relación con lo absoluto”⁹. Todo ello aleja al hombre posmodernista de su tan ansiada realización personal. Carlos Rodó en *El desorden...*, comenta: “me casé con una mujer de la que estaba moderadamente enamorado, porque pensé que podría dirigir sus energías, sumarlas a las mías, de cara a la consecución de ese objetivo [el reconocimiento social] [...]. Yo quise fundar una familia sólida, y para ello basta con que un miembro de la pareja ame y el otro sea inteligente. Por eso, me parecía ventajosa la ausencia de pasión en mí”¹⁰. Por motivos semejantes el Vitaminas, protagonista de *Visión...*, al abandonar a su mujer “se siente descargado de una responsabilidad que jamás sintió suya”¹¹ y que le hace rechazar incluso a su propia hija, “sujeto inesperado y

Estética de la nueva novela y cine españoles, Barcelona, EUB, 1996; el capítulo V (pp. 99-106) se titula, de hecho, *El erotismo autosuficiente*.

⁶ Isabel de Castro y Lucía Montejo, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED, 1991, p. 25.

⁷ Juan José Millás, *Visión...*, cit., p. 140.

⁸ Id., *El desorden...*, cit., p. 24.

⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰ *Ibidem*, p. 135.

¹¹ Juan José Millás, *Visión...*, cit., p. 59.

actuante, dispuesto a obrar sobre la realidad"¹². Parece obvio, entonces, que se produzca una revalorización del erotismo en esta narrativa, ya que la dimensión física y erótica se concibe como la única capaz de evitar la alienación afectiva¹³. Por otra parte no hay que olvidar que nuestra epistemología es todavía heredera directa de la ruptura con los tabúes iniciada con Freud, y "que en el caso de la novela española esa ruptura es aún más virulenta porque la prohibición erótica es particularmente intolerante durante el periodo de la Dictadura"¹⁴.

Pasemos entonces a analizar las posibles funciones de la patente inclusión del erotismo en esta novelística para demostrar que no detenta (no al menos en lo referente al autor del que aquí nos ocupamos) un fin provocativo. En primer lugar conviene recordar que el texto posmodernista parte de un relativismo básico que a través de las categorías de lo Imaginario y lo Simbólico actualiza el conflicto lacaniano del yo¹⁵. En *El desorden...*, por ejemplo, se da el típico triángulo amoroso formado por los tres protagonistas: Julio, Laura y el marido de ésta, Carlos Rodó, que es el psicoanalista del primero. Tal triángulo reproduce una relación primaria de tipo edípico, si seguimos la terminología lacaniana, en la cual el papel del padre es ocupado por el propio analista que representa el poder. El deseo de Julio, aparentemente satisfecho, es el de "usurpar el papel del *padre* psicoanalítico"¹⁶ seduciendo a su mujer, del mismo modo que el adulterio de Laura parece ser una liberación de los patrones impuestos. El erotismo serviría en este caso, por tanto, para derrostrar uno de los principales esquemas de poder, el simbolizado se-

¹² *Ibidem*, p. 54.

¹³ En palabras de Gonzalo Navajas, "la sexualidad pura es la garantía de una actitud lúcida y genuina frente a las relaciones intergenéricas", *Más allá...*, cit., p. 103.

¹⁴ Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶ Vance R. Holloway, *Los placeres del descontento edípico en El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, en *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 339.

gún Lacan por “la Ley del Padre”.

Algo similar ocurre en *La soledad era esto*, novela que se puede analizar igualmente en términos psicoanalíticos. En ella la protagonista, Elena, en plena reconstrucción de su identidad tras una “muerte” voluntaria (“estoy a punto de convertirme en otra”, nos dice¹⁷), acude a dos medios que la ayuden en su propósito; ambos cumplen las funciones del psicoanálisis: por una parte la redacción de un diario; por otra, la presencia continua de un detective que sigue sus pasos y que va “construyendo” su personalidad a través de los informes¹⁸. Sin embargo las reglas habituales se rompen, ya que cuando el observador (el detective) abandona su posición especular se producen una transferencia y una contratransferencia: el paciente seduce al analista que, atraído por ella, acabará adoptando un papel activo en su vida. Otra vez se ha violado “la Ley del Padre” al romperse una estructura autoritaria, porque su poder “se mantiene sólo si la seducción no se consume y si éste, con su indiferencia, le niega a la paciente el cuerpo (el falo) pero le hace aceptar su ley, su autoridad”¹⁹. De este modo se establece “una seducción cómplice, imposible de delinear en roles activos o pasivos”²⁰ en la que se subvierte el principio genérico de autoridad, subversión que se refuerza con la articulación de la voz femenina en primera persona ejerciendo un cambio narratorial que coincide con la (re)construcción de la identidad de la protagonista. Por otro lado el esquema paciente-analista es paralelo a otros como padre-hijo, marido-mujer, incluso madre-hija²¹, que también se subvierten: Elena, por ejem-

¹⁷ Juan José Millás, *La soledad...*, cit., p. 144.

¹⁸ Confiesa que cuando lleva días sin escribir su diario siente “la rara sensación de no existir” (*Ibidem*, p. 115); del detective afirma: “dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho, me reconstruye un poco, me articula, me devuelve una imagen unitaria y sólida de mí misma” (*Ibidem*, p. 109).

¹⁹ Isolina Ballesteros, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, Peter Lang, 1994, p. 156.

²⁰ *Ibidem*, p. 156.

²¹ Para Luce Irigaray la madre es una institución impuesta a la hija, la cual según el esquema freudiano debe alejarse de ella para constituirse en mujer, buscando en su padre el objeto de deseo que luego se encarnará en otros hombre (Isolina Ballesteros, *ibidem*, p. 162).

plo, decide romper con su vida anterior recuperando de este modo una maternidad elegida y no impuesta que se materializará en la futura relación con su hija.

El erotismo parece así erigirse en motor de búsqueda de nuevas metáforas que desplacen la patriarcal a la vez que reivindica la alteridad femenina. Como afirma Gonzalo Navajas²², “la renovación del concepto del erotismo y de las relaciones afectivas ha sido fundamentalmente provocada por la reconsideración de la visión de la mujer”. De hecho en el caso de Millás nos encontramos con personajes masculinos que no dirigen con su actuación los acontecimientos: es el caso de Julio en *El desorden....* En palabras de Bértolo Cadenas, “la pasividad del héroe es lo que convierte a la mujer, Laura, en la verdadera protagonista de la novela. Es ella quien maneja los hilos de la historia, la que despeja los caminos para que la ambición o las ambiciones de su amante se cumplan sin demasiado esfuerzo”²³. Del mismo modo, desde el punto de vista sexual las mujeres de estas novelas parecen coger las riendas de su vida, alejándose de un papel subordinado: Laura dirige sus pasiones para conseguir sus objetivos, y de Julia, la protagonista de *Visión....*, se nos dice que “no experimentaba como Jorge, sus estremecimientos, sino que los vivía”²⁴.

Sin embargo y a pesar del aparente éxito, el yo posmodernista quedará a menudo atrapado en su propia trampa y abocado al fracaso. Fijémonos de nuevo en *El desorden....*, donde será la propia estructura metalingüística de la novela la que confirme la derrota desautorizando a Julio y desmintiendo sus triunfos. Según las teorías lacanianas, la lengua “es instrumental y funciona como un falo figurativo”²⁵, así que controlarla (por ello Julio se apropia de las historias de Orlando Azcárate) significa hacerse con el poder. Sin em-

²² Gonzalo Navajas, *Más allá...*, cit., p. 99.

²³ Constantino Bértolo Cadenas, *Apéndice a Papel mojado*, Madrid, Anaya, 1988, p. 213.

²⁴ Juan José Millás, *Visión....*, cit., p. 208.

²⁵ Vance R. Holloway, *El posmodernismo...*, cit., p. 344.

bargo el propio discurso de la novela también está sujeto a subversión, ya que como sabemos ésta se va construyendo a lo largo de la lectura y al final se titulará *El desorden de tu nombre*. Julio se convierte así en un personaje más que no posee el discurso (de hecho él mismo dirá que “no se puede escribir y vivir al mismo tiempo, no se puede ser escritor y personaje de novela a la vez”²⁶); será el lector quien adquiera la autoridad analítica o “paterna” al descodificar el texto y darse cuenta de los desplazamientos en las relaciones de poder. De la misma forma, en *La soledad...* Elena, al sufrir un proceso de transferencia proyecta en el analista-detective sus ansias y frustraciones, así que su aparente liberación puede no ser más que una “transferencia” de poder que cree nuevas dependencias.

En resumen: el erotismo “liberador” no es tal, ya que el yo quedará atrapado en unas estructuras de poder similares a las anteriores. En cuanto al amor, su aparente triunfo será también engañoso, y ello puede comprobarse a través de una de las características más importantes de las novelas de Millás: el hecho de que la fragmentariedad atribuida al sujeto quede plasmada de manera física, a veces en forma de ensoñación o intuición del “otro yo”, a veces de forma mucho más drástica creando otra realidad con leyes propias que transcurre paralelamente a la nuestra. Como veremos, será sólo en ese “otro mundo” ficticio donde se alcance el sentimiento amoroso, que se convierte así en mero espejismo. En el caso de *El desorden...* el amor por Laura proviene del recuerdo de la amante muerta, Teresa, y como se nos dice en varias ocasiones, “procedía del otro lado de las cosas”²⁷: no es por ello un amor “real”. De manera similar, en *Tonto...* el protagonista, Jesús, al ser despedido de la empresa en la que trabajaba busca otra realidad más satisfactoria donde recuperar su yo primigenio (ese “tonto”, “muerto”, etc.). El artífice del cambio será un bigote postizo que actúa de talismán o fetiche²⁸, llave de entrada a ese otro universo donde “fo-

²⁶ Juan José Millás, *El desorden...*, cit., p. 147.

²⁷ *Ibidem*, p. 36.

²⁸ No es esta la primera novela de Millás en la que aparecen objetos que po-

llaría todo lo follable sin puntos de vista morales, sin posiciones políticas, desertizado de ese espacio que llamaban conciencia, porque los universos carecen de conciencia moral y yo era un universo autocontenido²⁹. Un universo donde los tabúes han sido superados, sexo, incesto y crimen dejan de ser lo prohibido, y en el que frecuentando un sex-shop conocerá a “la China”, prostituta con la que acabará viviendo. Con ella, con la cual no comparte un entorno social, una cultura, ni siquiera un idioma, compartirá en cambio la realidad, que se materializará con la llegada a Dinamarca, país definido como “aquel cuento real”³⁰. Sin embargo los protagonistas no son admitidos (“quizá aquello fuera la realidad pero ya no tenían sitio en ella”³¹) y quedan vagando por las calles³².

Pero hay otras vías dentro del mundo real por las cuales también es posible “escapar” del amor, entendiendo éste como posibilidad de intercambio y comunicación. Según es posible observar, el apellido de Teresa, Zagro, es el palíndromo del de Julio, Orgaz³³. Ello sugiere un narcisismo por el que el “otro” se convierte en el reflejo del “yo”, lo cual produce al inseguro protagonista posmoderno una reacción de miedo y rechazo ante el sentimiento amoroso. En *Visión...* leemos lo siguiente: “...se le deslizó un tirante de la enagua, y el Vitaminas lo colocó en su sitio con un cuidado extraño, como si hubiera advertido que no estaba desnudando a Rosario, sino a sí mismo; y que tras la amarillenta enagua que ocultaba una ropa interior espesa y lamentable no se encontraba el cuerpo de Ro-

seen una fuerte carga simbólica y que son el punto de unión con la otra realidad: en *El desorden...* hay una chaqueta, en *La soledad...* un sillón y un reloj de péndulo, en *Visión...* un abrigo rojo de grandes botones, etc.

²⁹ Juan José Millás, *Tonto...*, cit., p. 97.

³⁰ *Ibidem*, p. 231.

³¹ *Ibidem*, p. 237.

³² También en *El orden alfabético* (1998) se da la aparición de un universo paralelo, único lugar donde el protagonista conseguirá amar. Como afirma Jordi Gracia (*El alfabeto de Millás*, “Cuadernos hispanoamericanos”, 583, p. 137), “la lección más amarga de la novela es la perpetuación [...] de un sentimiento de exclusión de la vida, de marginación del bien posible porque no se reconcilia la ansiedad del deseo con la resistencia de la realidad contingente”.

³³ Vance R. Holloway, *El posmodernismo...*, cit., p. 341.

sario, sino el suyo, su propio cuerpo sucio y descuidado”³⁴. La única salida de esta situación es descargar al amor de cualquier sentimiento peligroso y reducirlo al aspecto sexual, transitorio, de goce inmediato.

El sexo se convierte así en un acto más de incomunicación, en manipulación del cuerpo ajeno; ello produce diversos efectos que esta novela, a través de dos de sus protagonistas –Julia y Jorge–, ilustra perfectamente. Por un lado se puede volver a hablar de narcisismo, el derivado de la contemplación del propio cuerpo desnudo: es muy significativa la descripción detallada que hace Julia al inicio de la novela de su imagen proyectada en el espejo del cuarto de baño³⁵, la cual viene animada por la presencia imaginaria de un observador que mira a través de una mancha del azogue en forma de cerradura; por otro, hay una “cosificación” del cuerpo, que queda reducido a materia inerte, monstruosa: Jorge “lo observa todo y todo lo contempla como si se dispusiera a escribir un tratado de teratología, como si aquello que ahora palpa, besa y mira, no fueran sino malformaciones de un cuerpo que no es liso, cerrado y frío, de acuerdo con un canon de perfección que tiene su origen en el miedo a la vida”³⁶.

Partiendo de esta concepción del ser humano, que es visto exclusivamente en su materialidad y posible usufructo, no es extraño que se llegue a la violencia, violencia que “delata la falta de sustancia. O la sustituye”³⁷, una “violencia calculada”³⁸ que es a su vez explosión de rabia (por esa incomunicación, por las propias limitaciones que no permiten amar y que requieren extraer del cuerpo ajeno el propio goce) y de venganza (por los deseos frustrados de la adolescencia), pero que es en última instancia la única certeza restante: “Julia se descubre los pechos y con los dedos busca a través del

³⁴ Juan José Millás, *Visión...*, cit., p. 156.

³⁵ *Ibidem*, p. 17-20.

³⁶ *Ibidem*, p. 43.

³⁷ *Ibidem*, p. 181.

³⁸ *Ibidem*, p. 64.

dolor la memoria de los golpes. Al cabo encuentra las señales que de alguna manera le confirman la verdad de un instante dichoso³⁹. Sin embago y como afirma José-Carlos Mainer, los “largos y violentos coitos [...] son vistos como inmersiones en la nada, premoniciones de la aniquilación”⁴⁰. Es posible detectar en este hecho la presencia del tan criticado “hijo” del posmodernismo, el “Thanatos”, que sustituiría a un erotismo positivo, constructivo y subversivo⁴¹. Vayamos entonces a las posibles conclusiones.

La irregular distribución de la atención concedida en la novelística posmodernista al amor y el erotismo tiene su origen en una transformación de dichos conceptos tradicionales. Mientras que el primero tiende a considerarse parte integrante del sistema ideológico establecido y por tanto alienante y encubridor de las verdaderas relaciones intersubjetivas, el segundo parece ser la única forma de evitar tal alienación afectiva y dar rienda suelta a la propia individualidad, entendida ésta también como posibilidad de realización del individuo en su entorno social. Por otra parte esperamos haber demostrado que la presencia del erotismo no es casual ni tiene un fin provocativo (al menos no exclusivamente, y no desde luego en las novelas de Millás), sino que entre las diversas funciones que se le pueden asignar está sin duda la de derruir esquemas de poder tipificados, esquemas que siguiendo la terminología psicoanalista de Lacan hemos descrito en términos de ruptura con la la Ley del Padre. Ello provoca evidentemente el desplazamiento de la metáfora patriarcal, lo cual significa la afirmación de la alteridad femenina, que encuentra en este tipo de novelas una clara manifestación. Es más: parece acertado pensar que ha sido sobre todo el nuevo papel que la mujer desempeña en ellas lo que ha provocado

³⁹ *Ibidem*, p. 87.

⁴⁰ José-Carlos Mainer, Juan José Millás en AA. VV., *Historia y crítica de la Literatura Española*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1974-2000, IX (1), p. 323.

⁴¹ Eva Legido-Quigley, *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa, 1999.

el cambio en los conceptos tradicionales de amor y erotismo.

Sin embargo no podemos dejar de constatar que el erotismo, arma legitimada por la posmodernidad, se volverá en ocasiones en su contra, y con una ironía muy propia hará fracasar las aspiraciones y deseos del yo, cuyos logros serán desautorizados bien por producirse en un mundo metalingüístico o imaginario, bien por conducir a la incomunicación o a la violencia. Quedará sin embargo su valor intrínseco y autosuficiente, como parte esencial del yo y afirmación de la alteridad femenina; y quedará, por supuesto, el valor del texto, certeza última y primigenia, alfa y omega de la narrativa posmodernista, que sustituirá incluso al placer erótico subvirtiéndolo y desafiando así la “organización textual del placer”⁴².

⁴² Vance R. Holloway, *El posmodernismo...*, cit., p. 336.