

El poder real de la ficción: *Dos mujeres en Praga*, de Juan José Millás

Constanza Tanner

constanza025@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas. Directora: Lic. Cristina Estofan

Recibido: 29/05/17 / Aceptado: 13/07/17

Resumen

La siguiente investigación tiene por objetivo el reconocimiento y análisis del poder que otorgan la escritura y la narración de ficción a los personajes con rol de escritores o narradores que Juan José Millás construye en su novela *Dos mujeres en Praga* (2002). Este poder les posibilitará a los escritores –o narradores- millasianos una reconfiguración del lugar de su discurso y, al mismo tiempo, una evolución desde la función de actores en la *vida real ficticia* hacia el estatuto de sujetos en la *ficción instaurada como verdad literaria*. Retomando la noción foucaultiana de poder y las propuestas de Jacques Rancière y Catalina Gaspar en torno a las posibilidades de la ficción para actuar sobre la realidad, nos proponemos analizar cómo la narración permite modificar el valor de la vida real hasta colocarla por debajo de la dimensión alterna de lo sentimental o fantástico, que ahora se erige como verdad literaria. En esta nueva dimensión, como espacio de acción y como conjunto de relaciones con los otros construidos por el escritor/narrador, el actor de la realidad ficticia se transformará en sujeto productor en la ficción real.

Palabras clave: poder discursivo – metaficción - subjetivación

1. Introducción

El presente trabajo retoma los ejes centrales de la investigación realizada en el período 2016-2017 a propósito de la obra del escritor valenciano Juan José Millás, proponiéndose como objetivo el reconocimiento y análisis del poder que otorgan la escritura y la narración de ficción a los personajes con rol de escritor/narrador que Millás construye en su novela *Dos mujeres en Praga*¹, de 2002. Si se la compara con grandes éxitos millasianos como *El desorden de tu nombre* (1987) o *El mundo* (2007), la novela que nos ocupa no ha recibido tanta atención por parte de la crítica o del público, pero esperamos tomarla como

punto de partida para abrir el diálogo en torno al poder que ejerce quien maneja la palabra para generar nuevas posibilidades de acción, a partir de lo que la investigadora venezolana Catalina Gaspar (1998) define como *negatividad* transformada en *impulso productivo*.

Nuestro análisis pretende debatir con la postura de la crítica española según la cual los mecanismos metafictivos tan presentes en la obra millasiana, como así también las diversas formas de experimentación vinculadas con la voz narrativa o la focalización, resultan innovaciones cuyo impacto sobre el desarrollo de la historia en

la novela es negativo, en tanto desviarían la atención del lector hacia una estructura pretenciosa solo a nivel formal. Para ello, nos proponemos leer DMP desde una perspectiva socio-discursiva, que permita incluir nociones propias de la narratología y, específicamente, la categoría de metaficción, a fin de mostrar la obra de Millás como una ficción que actúa sobre la realidad sin aspirar a postularse como su reflejo y sin admitir su reducción al nivel de artificio puramente lúdico. Para ello, partiremos del reconocimiento de una mixtura entre novela y reportaje novelado — aquella que DMP propone a partir de la escritura autoconsciente de su narrador protagonista— que remite a la particular posición de Millás respecto del oficio de escritor: de forma simultánea a la publicación de sus primeras novelas, Millás comenzó a trabajar como colaborador en prensa y fue prontamente reconocido por su labor en el diario español *El país*, por lo cual entre su literatura y su periodismo se estableció un vínculo indisoluble que lo familiarizó tanto con el registro de la ficción como con el del reportaje y el artículo periodístico, hasta el punto de poder intercambiarlos o mezclarlos a conveniencia.

Frente al análisis, la obra de Millás no parece exponer una adhesión clara a una corriente literaria o a un estilo determinados, sino que se identifica con múltiples tendencias en el transcurso de su evolución. Así, desde la

etapa de novela experimental, pasando por la generación del 68 y la novela de transición, hasta el realismo posmoderno que propone Joan Oleza (1993), los textos de Millás se vinculan estrechamente en un conjunto que trata, desde diversas perspectivas, un único haz de temas: la identidad, la extrañeza respecto del mundo y la soledad, que el crítico Gonzalo Sobejano (1987) califica de obsesiones. Pese a que comparte con la nueva narrativa española la misma multiplicidad de tendencias, el mismo vínculo con el marketing y la entrega de premios y la misma opción por lo íntimo que se adjudicaron a la novela posdictatorial y que críticos como Darío Villanueva y Francisco Rico ya señalaban en los 70, la obra millasiana se destaca por una innovación formal y un cambio de perspectiva que le permite a Germán Prósperi, en su libro *Juan José Millás. Escenas de metaficción* (2013), señalar que "(...) las novelas de Millás no han dejado de provocar un gesto de molestia. Haber sobrevivido a todas las modas sin haber adscrito a ninguna, haber publicado textos poco leídos así como éxitos editoriales, puede interpretarse como gestos de provocación" (Prósperi, 2013: 87). Así, el mismo carácter ambivalente de la obra que nos ocupa nos autorizará a recuperar un conjunto considerablemente amplio de aportes teóricos, y a sistematizar un diálogo entre conceptos de los filósofos Michel Foucault y

Jacques Rancière y la teoría de Catalina Gaspar sobre la metaficción productiva.

En su libro *La novela española posmoderna* (2007), María del Pilar Lozano Mijares retoma y amplía la propuesta foucaultiana para hablar de una tercera *episteme*, la *episteme* posmoderna, marcada por un cambio ontológico que se define por la pérdida de la identidad individual y colectiva y la consecuente instauración de la duda en relación con el propio ser y con el estatuto de lo real. Aquellos criterios que antaño organizaban el pensamiento en calidad de premisas incuestionables —progreso, ciencia, Historia—, ahora son progresivamente relativizados, y exponen el carácter inestable y transitorio de toda forma de interpretación de lo “real”. En términos de José María Pozuelo Yvancos, la novela contemporánea refleja esta caída de los grandes relatos, de las grandes construcciones que se proponían como totales y que ahora son reemplazadas por un nuevo pragmatismo, y refiere una pérdida de fe en el progreso y un quiebre de la idea de Historia como linealidad que confluyen en

(...) una de las más profundas crisis que ha dado lugar al hombre de fin de siglo: la desconfianza tanto hacia el estatuto de la realidad, como al de las relaciones lenguaje-realidad y finalmente a las construcciones logocéntricas que habían generado una metafísica y una hermenéutica fundamentada en los grandes discursos, que Lyotard llama grandes relatos o metanarraciones de la filosofía occidental. (Yvancos, 2004: 42)

Y este es un aspecto central para el análisis de la obra millasiana: la posmodernidad, al impedir que el hombre adquiriera una certeza absoluta sobre su condición de sujeto o sobre la misma definición de lo real, anula consecuentemente al lenguaje como medio de descripción de lo evidente o de concreción de lo abstracto. El hombre ya no puede pretender referir unívocamente mediante el lenguaje algo que, en sí mismo, no posee una definición única; la tarea del lenguaje, en cambio, será explorar la pluralidad de interpretaciones del mundo que el hombre puede producir. Así, los personajes de DMP enlazarán la reflexión sobre el oficio de la escritura con la narración de la propia vida: ambas, escritura y vida, serán igualmente maleables, corregibles y, finalmente, reconfigurables. Para ello, nos proponemos analizar en qué medida Millás anula en su obra toda certeza, tanto de los personajes como del mismo lector, sobre la ubicación de la frontera que tradicionalmente debería dividir la ficción de los hechos reales, el sueño de la vigilia y, en un paso más, lo autobiográfico de lo novelado, a la vez que define como premisa una ambigüedad que los personajes construyen a conciencia en torno de sus propias vidas, operando como cómplices en la escritura de una nueva “realidad de novela”.

2. Desarrollo

2. a La poética millasiana en Praga

Frente a la multiplicidad de tendencias característica de la nueva narrativa española, cada autor se destaca por una visión individual, y en el caso de Millás puede hablarse de dos innovaciones o aportes centrales. En primer lugar, el escritor valenciano estructura sus ficciones en torno a una permanente reflexión sobre el lenguaje, en tanto considera que la actividad de la escritura no supone el empleo de un lenguaje-objeto infinitamente maleable; en cambio, la escritura es el resultado de una tensión entre la intención de quien escribe y las posibilidades que ofrece el lenguaje para transmitirlo en papel. Para escribir, es necesario pactar: con el lenguaje, en tanto no puede decirse la totalidad de que se anhela enunciar, y con la tradición, a partir de que el escritor aporta su subjetividad necesariamente en el marco de un conjunto de palabras precedentes. En este sentido, la opción para Millás no es negar la tradición ni tampoco transgredirla a conciencia, sino encontrar un espacio propio que no anule el pasado, sino que sea capaz de revisarlo desde una mirada única. Y el motivo es que el escritor es sólo un intermediario de los materiales de la memoria, mientras que lo que verdaderamente importa es el poder de la historia: la escritura tiene un fin propio, por lo que el escritor sólo narra la inspiración que

recibe a partir de un impulso externo. De acuerdo con el análisis de Dale Knickerbocker en "Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás" (2000), puede interpretarse la escritura de Millás como una compulsión ajena a la propia voluntad, que se vincula más con la necesidad que con la decisión consciente, y que permite una "rumiación obsesiva de pensamientos" —la expresión es empleada por Millás, y proviene de sus conocimientos sobre psicoanálisis—; la escritura se vuelve imposible, porque no ofrece verdaderas soluciones para el pensamiento obsesionante, pero a la vez necesaria, porque aporta al menos un alivio temporal.

El segundo aporte representativo de Millás es, retomando la idea de Esther Cuadrat (1995), su opción por fusionar lo íntimo con lo colectivo desde lo ético, dado que, en lugar de borrar de sus ficciones toda referencia al contexto histórico-social —como ha querido ver parte de la crítica—, "Su argumento remite —a la manera de la producción de Benet— a un pasado histórico concreto (la derrota) pero ajeno a la voluntad de testimonio o a la fácil ideologización" (Cuadrat, 1995: 208). Millás no desestima el realismo, aunque sí le otorga un giro que no acata las expectativas de realismo tradicional o social a las que España tiende: en lugar de proponer la crítica social de modo directo, Millás interpela al lector para que la

reconozca en alegorías, referencias veladas y el recurso del exotismo, que permite que una ilusoria descripción de lugares remotos — como Dinamarca o Praga— deslice una imagen del Madrid posdictatorial. En síntesis, la referencia al exterior a partir de la reflexión sobre el interior constituye el estilo y la perspectiva que define la poética millásiana.

Ahora bien, señalamos que nuestro análisis toma como eje la reflexión en torno a DMP, la doceava novela de Millás, que fue galardonada en 2002 con el IV Premio Primavera de Novela y publicada el mismo año por editorial Espasa. DMP constituye un acabado ejemplo de la técnica que Millás define como sencillez compleja, en tanto el escritor sostiene que con esta novela siente “(...) haber conseguido algo que persigo desde hace años: una sensación de simpleza tremenda, un artefacto literario que da la impresión de haber sido escrito con mucha facilidad —por más que esa impresión sea falsa, porque es una novela muy compleja” (Millás, 2003b). Asimismo, y tal como señala acertadamente Germán Prósperi, DMP puede ser considerada como un gran hipertexto del cuento “El ojo vago”, parte del volumen *Ella imagina* publicado en 1994, y como poseedora de marcas autobiográficas: Millás afirma que la inspiración para escribirla partió de un hecho real, la lectura en los avisos por palabras del periódico acerca de un servicio de escritura de biografías.

A modo de breve síntesis de la trama, DMP comienza con la llegada de Luz Acaso, mujer difusa y ambivalente desde el inicio hasta el final, a Talleres Literarios. Luz se propone contratar los servicios del escritor Álvaro Abril —consagrado con una primera novela de gran éxito, pero actualmente improductivo— para la redacción de su biografía, por lo que acuerdan reunirse semanalmente para que Luz exponga los datos que prefiera sobre la historia de su vida. Le tensión nace a partir de la postura de Luz, que en cada encuentro ofrecerá a Álvaro una versión de sí misma y de sus sufrimientos que a continuación negará. Lo enigmático de este permanente retroceso hacia ninguna parte hace que Álvaro vea en Luz una fuente de inspiración para reactivar su propia escritura, asumiendo como meta construir entre ambos una biografía que mezcle a partes iguales realidad y fantasía. Y esta es la idea que Álvaro le confiará, en el marco de una fiesta del círculo literario madrileño, al narrador —recién ahora destacado por la inclusión de una primera persona—, que oficia como periodista. De forma paralela, Luz conoce a la salida de Talleres Literarios a María José, una adolescente obsesionada con Álvaro Abril que busca encauzar su vida por un camino diferente al que le proponen sus padres y los estudios universitarios. Así, María José se presentará a sí misma como una escritora zurda, cuya máxima ambición es escribir una

novela “con el lado de uno que no sabe escribir”. El deseo de agradar e inspirar a María José llevará a Luz a desplegar aun otra versión de sí misma, sin reconocer que la adolescente tiene ya planes propios que involucran a los cuatro personajes.

Knickerbocker (2007) señala que DMP retoma dos de los temas-obsesiones de Millás: la extrañación del individuo con respecto a su entorno socio-cultural y la problematización de la propia identidad. Con respecto a esto último, particularmente, en DMP se pone el foco sobre la pregunta por la paternidad y su vínculo con la noción de autor, presentes ya en muchas otras novelas y cuentos de Millás. Así, para Álvaro Abril la pregunta “¿somos hijos de nuestros padres?” se equipara a “¿somos autores de nuestras obras?”, interrogantes que resuelve a la vez planteándose a sí mismo como escritor adoptado. Esta relación hace que sea central en la novela el vínculo entre identidad y textualidad, construido a partir de motivos antonímicos que Knickerbocker resume en interior / exterior, sujeto / objeto, dentro / fuera, realidad / irrealidad, verdad / mentira, zurdo / diestro, bastardo / legítimo y ficción / reportaje. Recordemos que, desde la inspiración autobiográfica de la novela, el enlace entre los personajes estará siempre precedido por la palabra, como escritura o como narración, o estructurado en torno a ella, y es por ello que el análisis de DMP es

especialmente ilustrativo del vínculo entre ficción y poder que proponemos en nuestra hipótesis, y que profundizaremos a continuación.

2.b El mundo millasiano como *realidad ficticia*

Al comienzo de la gran mayoría de las novelas de Millás, los personajes comparten una experiencia de disconformidad respecto de su situación presente, en tanto están incómodos ante las expectativas que la sociedad construye en torno a ellos —es el caso de Álvaro y la presión del círculo literario en DMP—, desencantados de su profesión —como la protagonista Elena Rincón en *No mires debajo de la cama* (1999)—, resentidos por la ruptura de los lazos familiares funcionales —como le sucede al periodista en DMP—, o frustrados porque asumen que los sueños de su juventud no se han cumplido, como el deseo de la escritura de Julio Orgaz en *El desorden de tu nombre*. Esta insatisfacción de los personajes respecto de la posición que el ordenamiento “normal” del mundo les ha permitido ocupar, y respecto del poder que pueden ejercer desde allí, es el primer mecanismo para reconocer la mencionada fusión de lo íntimo con lo colectivo que Millás propone en sus ficciones a partir de la ética, en tanto la opresión del contexto que sufren los personajes representa, en términos de Katarzyna Beilin

(2001), los efectos de casi medio siglo de dictadura franquista, que no ha podido resolverse en una sensación de libertad pese al retorno de la democracia. Las características de los protagonistas de DMP, en este sentido, se corresponden con las del sujeto español que aún no encuentra satisfacción en el presente de la sociedad posfranquista: Álvaro aparece ante el círculo literario madrileño como un autor mediocre que opta por colocar la literatura al servicio de la economía, y Luz está de baja por depresión, aparece llorando en numerosas ocasiones y finalmente muere a causa de una enfermedad que la había “vuelto transparente”.

En su entrevista con Beilin, Millás afirma que una de las obsesiones que impulsaron sus primeras ficciones fue el modo como se crean los modelos de comportamiento, aquellos a partir de los cuales “(...) se establece una lucha entre el deseo propio y el deseo ajeno, y una lucha por saber si es realmente posible tener un deseo propio. En la realidad tan hostil que vivía nuestra generación no había modelos de comportamiento medianamente dignos” (Millás, 2011: 122). La preocupación por los modelos se traduce en las novelas a partir de las nociones de calco y de esquema, un “esquema previamente trazado y clausurado en todos sus aspectos”. Tal como se define en *Visión del ahogado* (1977), la presión del calco representa el peso del

modelo que Millás encuentra tan insatisfactorio, y seguir sus líneas imitando los gestos que ya han sido programados para cada quien según su posición en la sociedad, “integrarse al medio”, significa para los personajes “caer en la no historia”. Esta presión es la que sufren Álvaro y María José, él al verse obligado a producir otra novela que legitime la fama alcanzada por la primera y ella al tener que responder la imperiosa pregunta de sus padres sobre “qué quería hacer”. A diferencia de María José, la primera opción de Álvaro es actuar de acuerdo con este esquema “por miedo a quedarse fuera”, lo cual lo convierte temporalmente en una de las figuras reiteradas de Millás: el autómatas, el robot, el maniquí, que no se mueve por propia voluntad sino sólo a partir de un comando exterior, y cuyo mayor exponente es Jesús en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1999).

El esquema de Millás se corresponde con la noción foucaultiana de norma o micropenalidad, que compara todos los actos y conductas según el campo de diferenciación de lo “normal”. Respecto de este campo, los personajes de Millás son socialmente inadaptados, experimentan un “desajuste”, se expresan “en un idioma distinto al de sus compañeros” o tienen “dificultades de comunicación con la realidad”. Álvaro sufre esta inadaptación como un “náufrago” en la fiesta del editor,

mientras que para el periodista se trata de una insensibilidad y una discapacidad para los vínculos afectivos que degradan sus relaciones familiares. Si retomamos nuestra propuesta inicial, veremos que la opción de Millás por presentar la disconformidad individual de un personaje frente a sus vivencias particulares no anula la crítica social implícita, sino que admite la posibilidad de trasponer esta experiencia única al colectivo de la sociedad española. De acuerdo con la hipótesis de Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), aquello que se nos presenta como real tiene por función reducir todas las cosas a la normalidad asociada con una única "realidad", sometiéndonos a la presión de las convenciones y los esquemas. Baudrillard define como "universo total de la norma" al microcosmos pensado para reducir todo aspecto imaginario y todo sentido alternativo a un único trayecto preestablecido, en el que nada puede ser dejado al azar; así, toda transversalidad, contradicción, ruptura, complejidad o finalidad individual son disuadidas y fijadas, anulándose desde el momento de su surgimiento. La consecuencia de esta disuasión es el contexto contemporáneo del consenso, aquel que Jacques Rancière define en *El espectador emancipado* (original de 2008) como "(...) el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos.

Significa que, cualesquiera sean nuestras divergencias de ideas y aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación" (Rancière, 2010: 69).

En un campo trastornado por la simulación y el consenso, los modelos preceden al más mínimo de los hechos: en las novelas de Millás, entonces, la "realidad" es ficticia, en tanto los personajes sólo pueden desempeñar en ella el rol de actores, término del cual recuperamos el vínculo con la representación —en sentido teatral— o el fingimiento de la acción. De acuerdo con un guion preestablecido, los movimientos de las figuras que Millás construye estarán estrictamente limitados a los que soporta el papel que se les ha asignado socialmente, por lo cual sufrirán la conciencia de sentirse a sí mismas ficciones moldeadas de acuerdo con una estructura de base que las trasciende y que, en principio, no saben cómo combatir. Sin embargo, frente a esta *realidad ficticia* no es solo una la experiencia de los personajes millasianos, sino tres. En primer lugar, la noción de deuda, que se instaura a partir de que los actores sienten, como Álvaro, que "la vida les debe algo que no les da", y que no se pagaría con el éxito "ni en un uno por ciento": "¿Cómo no voy a tener la sensación de que el mundo me debe algo? Me debe unos padres verdaderos y una mujer con la que pueda relacionarme sin buscarte en ella" (Millás, 2002: 192), sostiene Álvaro en su carta a la

madre. En segundo lugar, la situación de inercia y espera que se repite al inicio de todas las novelas de Millás, y que Gonzalo Sobejano define como “acomodación del individuo al grupo”. Como anhelo de restitución al lugar correcto de la vida, uno que finalmente pueda sentirse como propio, o de una señal o acción que no haya sido iniciada por uno mismo y trace el camino por seguir, la espera en Millás es un estado pasivo: mientras esperan, los personajes de Millás asumen la postura inmóvil de quien no conoce el modo de modificar su situación presente, y es precisamente esta inercia la que aqueja a Álvaro en la fiesta del editor. En tercer y último lugar, la *realidad ficticia* obliga a una oposición en los personajes entre apariencia y realidad, entre exterior e interior. Tal como lo afirmaba Millás en su entrevista con Beilin, es la contradicción entre los propios deseos y aquellos que las convenciones sociales implantan en el sujeto haciéndolos pasar por propios, entre el propio ser y “el resto de las cosas”.

Una de las características centrales de la *realidad ficticia* que Millás construye es su despliegue dentro de una cultura dual, que otorga la mayor importancia a las oposiciones (derecha-izquierda, arriba-abajo, adelante-detrás). El mundo occidental, según afirma Millás en una entrevista de 2010 con Iván Humanaes Bespín, se ha ubicado en “la zona mala de la realidad” a partir de su fascinación

por la copia y los simulacros, quedando incapacitado para reconocer el “hilo interno” —esta imagen es reiterada en la obra del escritor valenciano— que conduce al sentido perdido. Y en las ficciones millasianas, la consecuencia de esta hemiplejía —tanto de la sociedad como de la identidad— es la división del mundo en dos lados: el diestro y el zurdo. El lado derecho de la vida es el que corresponde a nuestro concepto de *realidad ficticia*, en tanto es fragmentario y recuerda a la “realidad” de la televisión, al *reality show*; de acuerdo con la tesis de DMP, el mundo está “hecho por diestros”, y por tanto pensado para que los individuos se muevan en él según unos patrones estándar, unos esquemas preestablecidos. En términos de Jacques Rancière no existe lo real en sí, sino sólo manifestaciones de aquello que consideramos “nuestro real” y que es objeto de nuestras percepciones, pensamientos e intervenciones: lo real para Rancière es siempre objeto de una ficción consensual, que oculta su carácter de ficción e intenta instaurarse como lo real en sí; en otros términos, es una *realidad ficticia*.

2.c La opción por el poder

La *realidad ficticia*, sin embargo, es solo el primero de los estadios o instancias que presenta el mundo millasiano; como toda la poética de Millás, este mundo será necesariamente ambivalente. Una vez que los

actores asuman su inclusión en un mundo de esquemas falsos, se iniciará en ellos una crisis que determinará el pasaje de la inercia a la acción, en tanto el estado de confusión e incluso de sufrimiento que suelen enlazarse con la espera en la obra de Millas pueden leerse —siguiendo la tesis doctoral de Sel Gie Koh (2011)— como la ocasión necesaria para encontrar la verdadera identidad. La posibilidad de conocerse a sí mismo dependerá, entonces, de la transgresión de las normas que definen, por un lado, la seguridad del esquema, y por otro, la homogeneización de toda individualidad; esta es la postura de María José, exponente en DMP del cambio de una identidad por otra luego de un punto de inflexión y del proyecto de constitución de una nueva identidad individual.

Una vez que los personajes millasianos se reconocen como meros actores en una *realidad ficticia* y se enfrentan a las exigencias del mundo diestro, son dos las opciones que podemos identificar a lo largo de las novelas: en términos de Elena en *La soledad era esto* (1990), es el propio debate “(...) entre acoplarse a lo que llaman realidad o levantar una realidad propia en la que retirarse a vivir” (Millás, 1990: 131). Optar por la primera alternativa, seguir el esquema, supone el recurso de la máscara y el disimulo, con el objetivo de fingir las acciones de la “gente normal” y posponer así una inevitable

soledad. Pese a tratarse de un modo de evasión cercano a la inercia, el fingimiento no deja por ello de impactar sobre los otros y generar efectos sobre el contexto; así, Álvaro sigue siendo ovacionado por su primera novela cuando decide asistir a la fiesta del editor “para no quedarse fuera”, si bien reconoce que ha entrado en una etapa improductiva y que la escritura ha asumido para él la forma de la prostitución a partir de su vínculo con lo económico. Sin embargo, optar por la máscara implicará siempre actuar y pensarse conscientemente como “personajes” o “actores” en lugar de como sujetos: una “vida real” que siga el esquema deviene entonces la más irreal de las prótesis. Pero es la segunda alternativa de los personajes la que buscamos destacar es decir, la decisión de escapar a la repetición mecánica de una vida calcada a partir de la ruptura de las reglas e imposiciones de lo social y de la rebelión contra lo que los demás esperan de uno, desde un afán de originalidad que incluya la reconfiguración del modo de interpretar el mundo. Esta segunda opción supone autodiseñarse otro papel, uno que confirme la propia identidad a partir del rechazo del pasado y que sea capaz de dinamitar la memoria; en palabras de Esther Cuadrat, “Se trata de abandonar unas señas de identidad impuestas y encontrar las señas propias, reales; descubrir que la clave no reside en la imagen que el espejo

devuelve, sino en la elección del espejo” (Cuadrat, 1995: 212).

Pero, si seguimos nuestra hipótesis, no todas las figuras que Millás construye tienen el poder de idear un nuevo rol para sí mismos, sino solo aquellas que se vinculan con la palabra a través de la escritura o la narración de ficción. Cuando consideramos que la obra de Millás responde a la apertura, entre otras, cultural de España luego del franquismo, tematizar la inconformidad de los sujetos con respecto al espacio que hasta entonces les ha permitido ocupar la estructura social y su ansiedad por experimentar una nueva organización de la realidad se vincula de modo necesario con el surgimiento de nuevos campos de acción para que exploren los escritores. Para Millás, el modo de escapar de la realidad hostil del franquismo fue para su generación la creación de modelos de comportamiento “absolutamente irreales”, basados en los modelos literarios, en el cine y en la canción; en sus novelas, es el rol de escritor/narrador el que funciona como terreno apto para trascender esquemas y convenciones. Así, la escritura ayuda a soportar lo monótono de la existencia, en tanto da sentido, redime y es un espacio de legitimación y reconocimiento.

El escritor/narrador de ficción tiene el poder para hacer existir peripecias y personajes y hacerlos desaparecer mediante los mismos mecanismos, al tiempo que configura nuevos

papeles para sí mismo; en términos de Knickerbocker, “(...) crear un personaje literario es un proceso que implica una lucha con un otro interior, proceso mediante el cual el escritor elabora simultáneamente su propia identidad” (Knickerbocker, 2000: 683). Y esta es la justificación del enlace que Millás propone en *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003) como juego retórico entre “sugestión” y “su-gestión”: una vez que los personajes escritores, como el periodista en DMP, han gestionado una trama que integra a los otros como actores funcionales, comienzan a sugestionarse hasta convertirse a sí mismos en personajes de la propia ficción. Así, el periodista llegará a creer en la existencia de un gemelo del cual ha sido separado a partir de fantasear con la idea de un hijo ilegítimo y de permitir que el tema de la adopción trascienda el reportaje, convirtiéndose en el hilo conductor de su vida. Al mismo tiempo, la opción por el poder de la ficción impactará sobre la creación misma, en tanto la fantasía y el delirio contribuirán en la construcción de una dimensión paralela en la cual los “personajes” de la *realidad ficticia* pueden finalmente dejar de actuar y adquirir el estatuto de sujetos, construyendo un universo autónomo —el concepto es de Millás— que no compita con la realidad exterior, pero que cuente con su mismo grado de verosimilitud. A continuación veremos de qué modo.

2.d Un discurso con poder

Una de las propuestas centrales de la poética millasiana es que la belleza de la “maquinaria” que es un texto no basta —por sí misma— para legitimarlo, sino que debe enlazarse con la “obligación” de ser eficaz. La belleza, en este contexto, es “un efecto secundario” cuyo origen radica en la eficacia para cumplir un propósito, funcionando a la vez como instrumento de creación: la postura de María José es “No quiero ser guapa. Quiero ser eficaz” (Millás, 2002: 61). Esta perspectiva nos permite fundamentar desde la misma poética millasiana la posibilidad de pensar la relación de la palabra con un poder productor, en tanto Millás equipara su acto creador con el trabajo de un artesano: “Mi imagen [del escritor] no es la de Dios, porque no construyo un mundo, construyo un artefacto que espero que funcione bien, no tengo más ambición que esa. Prefiero imaginarme más como un artesano que como un dios.” (Millás, 2010). Asimismo, Millás señala en su entrevista con Beilin la influencia central que el pensamiento foucaultiano ha tenido sobre su obra, en tanto Foucault fue un “personaje fundamental” en la formación del escritor; la finalidad que perseguimos al trabajar con Foucault para leer la obra de Millás es recuperar su visión de una analítica del poder, consistente en utilizar las estrategias de resistencia contra las diferentes formas de poder como medios para descubrir qué

relaciones de poder expresan, luego situarlas, y reconocer finalmente sus puntos de aplicación y sus métodos.

De acuerdo con el pensamiento foucaultiano, los hombres desconocen que, cuando creen emplear el lenguaje para transmitir directamente sus pensamientos, en verdad están sometiéndose a sus exigencias: en lugar de pensar que hablamos por medio del lenguaje y de pretender que este obedezca a nuestros propósitos, Foucault nos insta a reconocer que es el lenguaje el que nos habla. Y esta es la idea que retoma Millás al señalar en su poética el pacto que el texto literario supone entre “lo que quieres decir tú y lo que quiere decir el lenguaje”, junto con la noción —expresada en *El mundo*— de que “(...) el lenguaje nos utiliza y nos moldea hasta el punto de que, más que hablar, somos hablados por él” (Millás, 2007: 25). Es este el sentido que podemos leer en la referencia que Foucault realiza, en *Las palabras y las cosas* (1966), a la “materialidad temible” del lenguaje, debida a que las cosas llegan a la existencia solo en cuanto pueden conformar un sistema signifiante. Tanto en el pensamiento foucaultiano como en la obra de Millás, la realidad aparece como una construcción cuyo sentido solo está dado por el lenguaje y el discurso, por la palabra que, en su estatuto de objeto, es a la vez la significación que posibilita la existencia y el sistema semiótico para su interpretación. A

partir del discurso de las narradoras Luz y María José en DMP, los cuatro personajes centrales comenzarán a “recordar” situaciones cuya posibilidad depende exclusivamente de la palabra, y a organizar su vida en torno a un *collage* de frases para el que todos aportarán ideas. La tarea no será definir la veracidad de la historia, sino reconocer cómo la compatibilidad de todos los materiales los ha llevado a convertirse en cómplices del entramado *verbal* de lo real.

Es necesario ahora diferenciar, antes de avanzar, las dos concepciones que Foucault desarrolló respecto del poder. Hasta *El orden del discurso* (1970), el filósofo francés había aceptado una concepción puramente negativa del poder, la concepción tradicional o jurídica. Según esta representación jurídico-discursiva, el poder solo está habilitado para decir “no”, trazando fronteras y elidiendo elementos: sus efectos toman la forma del límite y la carencia, en tanto implican pronunciar la regla que “ordena” trazando binarismos (lícito/ilícito, permitido/prohibido), aquellos mismos binarismos que los personajes de DMP reconocen en el mundo diestro. Desde los 70 en adelante, sin embargo, Foucault encontrará que esta concepción jurídico-discursiva del poder es insuficiente, y propondrá una percepción bi-direccional que reconozca el intercambio producido en el interior de sistemas complejos de relación. Esta nueva manera de

conceptualizar el poder supone reconocer su aspecto productivo más allá de sus prohibiciones, en tanto los nuevos procedimientos que desarrolló ya no funcionan por derecho, ley y castigo sino, respectivamente, por técnica, normalización y control. Para Foucault, este nuevo poder tiene que comprenderse como una realidad positiva que produce individualidad: en lugar de ser una construcción acabada sobre la cual puede ejercerse unilateralmente el poder, el individuo, en su evolución, recepta y emite poder.

En tanto el poder produce ámbitos de objetos definidos por las relaciones sociales que los generan en el interior de sus discursos, de acuerdo con ciertas reglas, produce asimismo regímenes de verdad, determinando el conocimiento que se podrá tener de los individuos. Y este cambio de perspectiva enlaza el poder con el discurso a partir de la transformación producida en el interior del pensamiento propio del siglo XIX: desde la modernidad, el pensamiento es “(...) a la vez saber y modificación de aquello que se sabe, reflexión y transformación del modo de ser de aquello sobre lo cual se reflexiona” (Foucault, 2014: 318). Y en tanto “hace moverse” lo que toca, es un modo de acción que altera el ser del hombre: ya no es teoría, sino que acerca o aleja, rompe, disocia, anuda o reanuda, libera y sojuzga. Así el pensamiento, al expresarse mediante el

lenguaje, dota al discurso del mismo poder; dado que tiene un lenguaje, el hombre puede construirse todo un universo simbólico en cuyo interior se relacione con su pasado, con las cosas y con los otros.

El ejercicio del poder, sin embargo, no solo exige sujetos sino sujetos libres, los únicos que dispondrán de un campo de acciones posibles sobre el que operarán las relaciones de poder, aquellas que desempeñan un papel productor en tanto se encadenan permanentemente con las estrategias de lucha. Los personajes de DMP podrán desplegar estas estrategias, entonces, una vez convertidos en sujetos: por un lado, definiendo a los demás como personajes e incluyendo sus acciones aparentemente libres dentro de una trama que los trasciende; por otro, creando nuevas identidades para los cuatro. Y es necesario destacar que ese último caso es un ejemplo de que el poder no supone por sí mismo consentimiento ni violencia, sino interacción de fuerzas: no se trata de que María José imponga mediante su discurso una única forma de poder "desde arriba", sino de que se produce una combinación de estrategias que ejerce poder sobre las acciones de los demás, recibe las resistencias consecuentes, y los convierte a los cuatro en co-autores cómplices de un texto vital común.

Para Foucault, "(...) el objetivo central hoy no es descubrir qué somos, sino rechazar lo que

no somos. Debemos imaginar y estructurar lo que podríamos ser a fin de liberarnos de esta suerte de 'doble atadura' política, que son la individualización y la totalización simultáneas" (Foucault, 1982: 6). Y el modo de lograrlo es rechazar el tipo de subjetividad que se nos impone desde el Estado y los mecanismos de poder que nos sujetan: se trata de promover nuevas formas de subjetividad, y los personajes de DMP cumplen este objetivo relacionándose con el lenguaje de modo que despliegan un proceso de resemantización del sujeto por el propio sujeto, a través de discursos estructurados sobre una ambigüedad permanente entre ficción y realidad, hecho y fantasía. Así, reconocen la voluntad de poder que atraviesa la palabra convencional pero la refutan, en tanto entienden que un discurso no es un conjunto de significaciones previas que sólo hay que descifrar sino "(...) una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso una práctica que les imponemos" (Foucault, 2005: 53). Foucault asegura que el camino a seguir es instaurar, luego de imaginarlos y hacerlos sentir, nuevos esquemas de politización, nuevas estrategias que permitan modificar las relaciones de fuerza hegemónicas hasta el momento. Y el tipo de discurso que puede cumplir este cometido es la ficción, específicamente "(...) hacer funcionar la ficción en la verdad; inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal

suerte que el discurso de verdad suscite, 'fabrique' algo que no existe todavía, es decir, ficción" (Foucault, 1992: 162).

2.e La productividad del bistoriador

Señalábamos en la introducción que uno de los mecanismos principales mediante los cuales la poética millasiana expone el poder actuante de la ficción es la metaficción. Desde la perspectiva de Catalina Gaspar (1998), la metaficción —como autoconciencia del "contar"— se remonta a los orígenes de la historia literaria de Occidente y supone una anacronía, dado que impugna la cronología del relato. En DMP, de hecho, la metaficción determina que los acontecimientos se relacionen de acuerdo con el modo en que las diferentes versiones de una misma historia son recopiladas por el narrador, en una técnica anti-cronológica que no vincula los hechos de forma causal sino a partir de la heterogeneidad de sus referencias —memorias, palabras ajenas, micro-relatos de creación propia, lecturas de textos ajenos— y del fragmentarismo que da a lo narrado el carácter de sucesión de escenas. A partir de la línea de sentido que instaura Álvaro al afirmar, ya en la tercera página, que "Yo no estoy seguro de que las cosas sucedan unas detrás de otras" (Millás, 2002: 9), nos encontraremos con narraciones que se repiten desde otra perspectiva —es el caso de la sospecha de Álvaro sobre su adopción, que

primero aparecerá relatada en tercera persona como parte del argumento del libro "Dos mujeres en Praga" y luego explicada con su propia voz en un encuentro con el periodista— y con observaciones del narrador sobre el orden en que fue recibiendo y luego exponiendo la información que conocemos, generalmente a modo de visión retrospectiva: "Naturalmente, esto lo supe mucho después, pero creo que debo decirlo ahora" (Millás, 2002: 65); "Más tarde, al reconstruir el caso, comprendí que Álvaro Abril estaba ocupado en asuntos más apremiantes" (Millás, 2002: 103).

Ahora bien, la razón de nuestra inclusión de la teoría de Gaspar a la hora de reunir los elementos teóricos propicios para analizar DMP es que su noción de *génesis de la ficción* coincide en numerosos puntos con la poética millasiana. Gaspar sostiene (1996) que la introducción de un microrelato que funcione como "reflejo" —no como "espejo", en tanto no se trata de una mimesis directa— de la historia principal origina para el lector una *ficción* a partir de la *elisión* del relato de la realidad que, recordemos, es igualmente ficticio; se trata de una "Proliferación de signos, duplicación de la ficción: *mentira novelesca*, que muestra el *poder del discurso* (...); ficción que se teje para otro, para la mirada del lector que desea (...) descifrar el enigma (Gaspar, 1996: 124)II. La condición para elidir el relato de la realidad es, como

analizamos a propósito de la *realidad ficticia* de Millás, la existencia de una tensión entre la vida real y la vida aparente, cuyo reconocimiento permitirá que la escritura y la narración funcionen del modo que Gaspar reconoce en la metaficción como génesis de la ficción: “En el inicio mismo del engendramiento de la escritura se encuentra el ocultamiento, el escamoteo, la sustitución, el enmascaramiento: el descentramiento del relato” (Gaspar, 1996: 124).

La escritura, en tanto oculta la realidad al mismo tiempo que señala su ausencia, “(...) dibuja la herida, el corte, la fractura, como condición de generación del discurso, signa la pérdida del referente de realidad y ficciona el complejísimo mecanismo de producción de un relato” (Gaspar, 1996: 124). Esta imagen de herida o fractura como inicio de una forma de escritura/narración se reitera en la mayoría de las novelas de Millás, y permite lo que Gaspar define como *pasaje a la diferencia*. En el caso de DMP, se trata del pasaje hacia una “dimensión ajena” o una “instancia paralela” a las que puede accederse a partir de las grietas que definen lo clandestino y lo oculto —en el caso del periodista al recordar su amorío con Antonia— o, como le ocurre a Álvaro, mediante una acción definitoria que cambia la percepción del mundo:

Estaba sudando. De súbito, percibió un extraño vacío acústico a su alrededor. El ruido de los automóviles al deslizarse por la M-30 llegaba ahora atenuado, como si se filtrara a través de los

tabiques de una dimensión ajena a la suya. (...) Esto es porque he atravesado la frontera de algo, se dijo, he dado un paso al frente y ahora me encuentro en un lugar distinto al que me encontraba antes de llamar a esa viuda madura (Millás, 2002: 39).

De acuerdo con la perspectiva de Gaspar, entonces, la producción de un relato desde la metaficción supone un “sistema de sustituciones y desplazamientos” que recubre la ausencia de centro de la narración. Y esta *negatividad* —falta de centro, de referente, de identidad, de definición, de frontera entre verdadero y falso— se transforma para los sujetos de Millás en *impulso creativo*, en el poder productivo que tanto para Foucault como para Rancière es propio de la ficción. A partir del poder que reconocen en la escritura y la narración de una metahistoria, los sujetos de Millás podrán crear, finalmente, el segundo estadio o instancia de experiencia del mundo millasiano, que definiremos como *ficción instaurada como verdad literaria*. Según la exposición de Gaspar,

Se ficciona a partir de lo que falta, de lo que ha sido elidido, de una negatividad que se transforma en impulso creativo: en la alteridad realidad/ficción, el corte, la separación, el ocultamiento, son el impulso generador de la ficción como constitución de lo imaginario, como verdad cuyo único ámbito es el de la invención (Gaspar, 1996: 125).

En tanto refiere la pérdida de centro, este espacio de la escritura permite que en el discurso que es DMP se multipliquen los

centros de enunciación, hasta el punto de obtener cuatro protagonistas. Las múltiples historias de Luz, María José, Álvaro y el narrador muestran cómo la misma indefinición y cualidad de caos que giran en torno a la frontera entre realidad y ficción hacen posible la productividad de la ficción; descentrando su propia verosimilitud, la escritura y la narración exponen las posibilidades de la "verdad ficticia" para cubrir el vacío de realidad: "Descentramiento de la referencialidad del relato, en el cual, desde una aparente verosimilitud, una voz narra una historia, pero ella se torna a la vez ficción de otro: la supuesta realidad se cancela y la ficción se apodera del relato y del sujeto que la creó" (Gaspar, 1998: 279).

La forma de verdad que los sujetos de DMP crean a partir de la escritura y la narración no tendrá, pese a ser una verdad puramente ficcional, las mismas carencias y sinsentidos que los simulacros de la *realidad ficticia*. En cambio, les otorgará a las experiencias de los sujetos el nivel de sentido que hasta entonces no encontraban, la "lógica" propia de una novela; este es el sentido de la afirmación del narrador en DMP: "Sentí que todas las grietas de mi vida que yo había ido taponando desesperadamente con harapos de realidad, como se tapa una herida de combate, se vaciaban para llenarse ahora de girones de irrealidad, y comprendí lo imaginario que había sido todo" (Millás, 2002: 213). Seguir la

propuesta de Gaspar sobre la creación de ficciones desde la metaficción nos permitirá, finalmente, interpretar de un modo doble la lógica de novela que reconocen los personajes de Millás. Por un lado, tal como lo señalamos, producir una realidad mediante la escritura y la narración parece el modo propicio para dotar de sentido a la existencia y controlar su azar hasta un cierto punto, subsumiéndolo a la lógica de la narración; por otro, Gaspar sostiene que este caos que se niega es incorporado al texto metafictional, determinando una herida que permite la transformación del sistema. El relato dramatiza la alteridad realidad/ficción y descentra su propia verosimilitud para afirmarse como diferencia, como corte y negación de la realidad. Y en el centro de lo que Gaspar definiría como laberinto de la ficción, en el eje de DMP, se encuentran María José y Luz como verdaderas narradoras, como "artífices de otra voz y otra mirada para enunciar la ficción".

En síntesis, la *metaficción productiva* habla, al mismo tiempo, de la herida que la engendró y de la que ella opera en la realidad y en el sujeto con el fin de producir la ficción: el corte en la realidad que propicia la metaficción se convierte en el motor para la creación de la obra, duplicándose como un corte "en la subjetividad creadora" y "en la ficción misma". Es en este sentido que nos resulta propicio recurrir a Gaspar para leer la

poética millasiana, en tanto el acceso a la condición de sujetos desde el rol de personajes que experimentan los protagonistas de DMP supone, en principio, una ruptura con el estado de comodidad — de inercia y espera— precedente, y le otorga a sus escrituras y narraciones de ficción una doble valencia: construyen una forma de realidad que supone una trama que puede compartirse con otros y, al mismo tiempo, son la evidencia de que la “realidad” de fondo ha sido desintegrada, se ha perdido. Después de corroborar la fragmentación del mundo y del sujeto, la escritura y la narración permiten bosquejar una nueva forma de sentido; sin embargo, a partir de que lo escrito o lo narrado es leído por otro sujeto, queda sometido a un juicio ajeno que podrá reconocerlo nuevamente como ficción y anular sus certezas; a su vez, este otro que lee elaborará una respuesta en forma de escritura o narración si ha accedido al estatuto de sujeto, ejerciendo poder y, al mismo tiempo, recomenzando el ciclo al quedar vulnerable frente a otras lecturas. Se trata de la misma (in)estabilidad cíclica que define a la escritura millasiana en la figura del bisturí eléctrico, presentada en *El mundo*: “Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza la herida al mismo tiempo” (Millás, 2007: 8).

3. Conclusiones

A partir de lo expuesto a lo largo del presente trabajo respecto del estilo y la poética millasianos, estamos en condiciones de reafirmar la inserción de la obra de Millás dentro de la narrativa española posmoderna, en tanto supera las dicotomías asociadas con el realismo y con la modernidad mediante la estrategia de no pensarlas como contradicción sino como complemento, como múltiples visiones del mundo posibles. La instauración de una ficción como *verdad literaria* supone, desde nuestra lectura, una búsqueda de opciones por fuera del paradigma modernista que aún imperaba en la España en que Millás empezó a escribir, a partir de que el proceso histórico que debía conducirla hacia la posmodernidad fue truncado y retrasado por la dictadura. Desde esta perspectiva, lo que puede leerse como alienación en los protagonistas de DMP constituye para nosotros una forma de inconformidad respecto de la posición permitida por la sociedad —respecto de las capacidades asociadas al sujeto que debe ocupar dicha posición—, y es esta inconformidad el paso necesario para reconocer la *realidad ficticia* y rebelarse contra ella.

Los personajes propuestos por Millás deben resolver su proceso de subjetivación a partir de una búsqueda que los remite a un pasado colectivo y, al mismo tiempo, los insta a

revalorizar la experiencia personal. Y lo central en la obra de Millás es que la asunción por parte de los personajes de su condición de sujetos se enlaza, como analizamos, con su descubrimiento del discurso ficcional como estrategia para el ejercicio de poder, como medio para establecer, mantener o redefinir la propia posición dentro del juego de relaciones sociales en el que están insertos. Como Millás, los escritores y narradores de DMP son sujetos posmodernos, y por tanto su oficio no puede ser ya reflejar miméticamente lo “real”; en cambio, deberán explorar los claroscuros que les revela una mirada zurda y bastarda y una opción emocional por lo que tiene de verídica la fantasía. La modalidad enunciativa —el concepto es de Foucault— que Millás define para DMP, el sujeto del enunciado *Dos mujeres en Praga*, supone cuestionarse por las “evidencias” del mundo exterior desde una base diferente a la del esquema diestro: desde una perspectiva zurda, bastarda y, en última instancia, ambidiestra.

En DMP, evadir la negación de todo sentido alcanza una nueva escala: la *negatividad* se transforma, como descubrimos siguiendo a Gaspar, en *impulso productivo*. Pero para los protagonistas de esta novela, el objetivo no es crear juntos una realidad “nueva” o “más real” que el calco del mundo diestro, incluso a pesar de que sufran los dolores y recuerdos del mundo “falso” como más significativos

que los del “verdadero”. De acuerdo con la propuesta de Millás, en cambio, debe *partirse* de la inversión, pero no para proponerla como nueva realidad, sino para cuestionar el modo de percepción del mundo en donde las oposiciones realidad/apariencia o verdad/ficción aún son válidas. Del mismo modo, se *partirá* de la vivencia histórica que comparten las generaciones de posguerra y de transición, pero ni para impugnarlas ni para referirlas de modo directo; en cambio, Millás ofrecerá una relectura crítica de la experiencia *colectiva* a través del impacto que tiene en el desenvolvimiento personal de cuatro *individuos*. La fantasía que escriben y narran los protagonistas de DMP lleva implícita una nueva posibilidad de existencia que cumple con los propios deseos y que permite redescubrir un sentido en la existencia, en la trama vital, a partir de que sostiene al cuerpo y a la identidad en lo que tienen de material. Pero lo que desean los sujetos de DMP no es una “vida real”, sino una *ficción instaurada como verdad literaria*: la posibilidad de que se convierta en real, el final de DMP, depende de que el texto creado por escritores y narradores es compartido, de que todos contribuyen para definir sus líneas argumentales. El resultado será, si se aplica para nosotros el mismo sistema de lectura que promueve Millás, que nos veremos interpelados por alguna de estas perspectivas individuales y, como lectores-padres,

accederemos a un estadio de identificación con los sujetos millasianos que nos acercará a un nuevo modo de percibir la historia de la España de transición.

4. Notas

I. A partir de ahora la obra será referida mediante las siglas DMP.

II. Destacado en el original.

5. Bibliografía

Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Cuadrat, Esther (1995). "Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás", *Cuadernos hispanoamericanos*, Núm. 541-542, 207-216.

Foucault, Michael (1982). "Le sujet et le pouvoir", en *Dits et écrits II, 1976-1988*. Traducción: Dr. Ricardo L. Costa. París: Galimard.

(1992). "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos"; "Poderes y estrategias"; "Verdad y poder", en *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Ediciones La Piqueta.

(2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fábula.

(2014). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Hybris.

Gaspar, Catalina (1996). "Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva", *Estudios*, Año 4, Núm. 8, 113-133

(1998). "Los umbrales de la travesía textual en la metaficción productiva", *Thesaurus* Tomo LIII, Núm. 2, 271-293.

Gie Koh, Sel (2011). "El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás". Tesis. Universidad Autónoma de Madrid.

Knickerbocker, Dale (2000). "Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo II, 681-686.

(2007). "Dos mujeres en Praga, de Juan José Millás: novela onto-epistemológica. O: el ser como víctima/verdugo", *Texturas*, N° 7, 53-70.

Lozano Mijares, María del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.

Millás, Juan José (1977). *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara.

(1990). *La soledad era esto*. Barcelona: Ediciones Destino.

(1994). *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*. Madrid: Alfaguara.

(1995) *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara.

(1999). *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara.

[1987] (2001). *El desorden de tu nombre*. Madrid: Punto de lectura.

(2001b). "Vivir de la huída: entrevista con Juan José Millás"; entr. Beilin, Katarzyna Olga, *Confluencia*, Vol. 17, N° 1,117-128.

(2002). *Dos mujeres en Praga*. Barcelona: Espasa.

(2003). *Cuentos de adúlteros desorientados*. Barcelona: Lumen.

(2003b). "Juan José Millás: hablando de literatura". Entr. Pérez Morales, Fernando. Consultado

en: <http://www.terra.com.ar/canales/libros/60/60482.html>. Fecha de última consulta: 18/08/15.

(2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.

(2010). "Cuando no está claro de dónde procede la voz narradora, a quién pertenece, es muy difícil que la novela se salve del naufragio". Entr. Humanaes Bespín, Iván. Consultado en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/jjmillas.pdf> [Fecha de consulta 24 de junio de 2014]

Oleza, Joan (1993). "La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, N° 3, 113-126.

Pozuelo Yvancos, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.

Prósperi, Germán (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sobejano, Gonzalo (1987). "Juan José Millás: fábulas de la extrañeza", en Villanueva, Darío (comp.) (1992). *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona; Crítica.

Villanueva, Darío (comp.) (1992). *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona; Crítica. [Rico, Francisco (ed. gral.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. IX]