

QUADERNI DI STUDI INDO-MEDITERRANEI

N. 16

DIRETTORE RESPONSABILE

Carlo Saccone

COMITATO DIRETTIVO

Alessandro Grossato (vicedirettore), Daniela Boccassini (responsabile per il Nord America), Carlo Saccone, Nahid Norozi (segreteria di redazione)

COMITATO DEI CONSULENTI SCIENTIFICI

Alberto Ambrosio (Luxembourg School of Religion & Society – LSRS, mistica comparata), *Adone Brandalise* (Uni-Padova, studi interculturali), †*Francesco Benozzo* (Uni-Bologna, studi celtici), *Daniela Boccassini* (UBC Vancouver, filologia romanza), *Johann Christoph Buerger* (Uni-Berna, islamistica), *Patrizia Caraffi* (Uni-Bologna, iberistica), *Carlo Donà* (Uni-Messina, letterature comparate), *Patrick Francke* (Uni-Bamberg, arabistica), *Alessandro Grossato* (Facoltà Teologica del Triveneto, indologia), *Giancarlo Lacerenza* (Uni-Napoli, giudaistica), *Mario Mancini* (Uni-Bologna, francesistica), *Roberto Mulinacci* (Uni-Bologna, lusitanistica), *Carla Corradi Musi* (Uni-Bologna, studi sciamanistici), † *Giangiorgio Pasqualotto* (Uni-Padova, filosofie orientali), *Nahid Norozi* (Uni-Bologna, mistica arabo-persiana), *Tito Saronne* (Uni-Bologna, slavistica), *Mauro Scorretti* (Uni-Amsterdam, linguistica), *Giulio Soravia* (Uni-Bologna, maleo-indonesistica), *Kamran Talatof* (Uni-Arizona, iranistica), *Ermanno Visintainer* (ASTREA, filologia delle lingue turco-mongole)

QUADERNI DI STUDI INDO-MEDITERRANEI
XVI (2024-25)

DONNE ASSASSINE
IN MITO, ARTE, LETTERATURA
Da Giuditta a Charlotte Corday, da Medea a Tosca

a cura di
Nahid Norozi e Carlo Saccone



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

La collana “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei” (QSIM), creata e sostenuta da amici e studiosi riuniti in ASTREA (Associazione di Studi e Ricerche Euro-Asiatiche), ha sede presso il Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, Via Cartoleria 5, 40124 Bologna ed è affiliata dal 2015 al centro di ricerca FIMIM (Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea) del medesimo Dipartimento raggiungibile al sito: <http://fimim.altervista.org/index.html>

Sito web ufficiale della collana: <https://site.unibo.it/fimim/it/pubblicazioni/quaderni-di-studi-indo-mediterranei/>

Sito in inglese: <http://qusim.arts.ubc.ca/>

Ulteriori materiali e informazioni sul sito di “Archivi di Studi Indo-Mediterranei” (ASIM) <http://www.archivindomed.altervista.org/>

Per contatti, informazioni e proposte di contributi e recensioni, che verranno sottoposti a procedimento di revisione con *peer review*, si prega di utilizzare i seguenti indirizzi: carlo.saccone@unibo.it, nahid.norozi2@unibo.it.

Per ordinazioni dei volumi della Collana, si prega di contattare l'Editore.

Copyright The Authors© 2025

Printed edition WriteUp Books
via Michele di Lando, 77 — Roma
www.writeupbooks.com
redazione@writeupbooks.com

Collana: *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, n. 16

ISSN: 2532-8492
ISBN 979-12-5544-086-4

I edizione: ottobre 2025



[CC 4.0 BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

INDICE

<i>Introduzione</i> di Carlo Saccone e Nahid Norozi	7
<i>In memoriam Francesco Benozzo (1969-2025)</i> di Andrea Fassò	13
<i>Pentesilea l'amazzone e Ondina la sirena: donne assassine nella letteratura tedesca di epoca romantica</i> di Fabiana Paciello	19
<i>La Nature de Leopardi, l'Althée de Pavese, la Médée de Pasolini : trois mères filicides</i> di Marta Mariani	37
<i>Veuves noires et mantes religieuses: transgressions monstrueuses de la femme-insecte au cinéma</i> di Marjo Mermet-Bouvier-Hatzfeld	49
<i>Una santa assassina: il caso di Ol'ga di Kiev (890-969)</i> di Arturo Massa	61
<i>Criminelles sur les scènes tragiques de la Révolution et de l'Empire : entre monstrosité du grand crime et folie passionnelle pathétique</i> di Pauline La Burthe	81
<i>La furia assassina di Pentesilea. Il sovvertimento dei sessi</i> di Riccardo Bettini	103
<i>«Ihr hott mei Kind derwergt»: il neonaticidio in Rose Bernd (1903)</i> di Gerhart Hauptmann di Francesca Ottavio	133
<i>“Rusalka from the Patriarch's Ponds”: the image of Rusalka in contemporary Russian literature</i> di Luizetta Falyushina	151
<i>Sorelle assassine: le figlie di Minia. Variazioni nel mito e nel culto</i> di Tullia Spinedi	161
<i>L'ombra di Otrera. Pentesilea e l'assassinio di Achille</i> di Erika Maria Sottile	187
<i>Tra la prigione del patriarcato e la libertà dell'emancipazione: la dicotomia dell'anima femminile in Lady Macbeth del distretto di Mtsensk di Nikolaj Leskov</i> di Anna Sokolova	199

<i>Streghe, Rusalke e Baba Jaga: inquietanti presenze femminili nella cultura slava</i> di Cheti Traini	225
<i>L'adultera assassina. Katerina Izmajlova dalla prosa di Nikolaj Leskov alla rielaborazione operistica di Šostakovič e quella cinematografica di Andrzej Wajda</i> di Liliana Giacomoni	245
<i>Medea madre assassina nell'arte seicentesca. Echi letterari</i> di Diana Perego	265
<i>Matrigna, Madrina, Madre assassina. Dalle eroine della tragedia greca alla Madre Orchessa dei fratelli Grimm</i> di Massimo Scotti	285
<i>O Scarpia avanti a Dio! Tosca assassina sul crinale tra seduzione e potere</i> di Chiara Ombretta Tommasi	297
<i>L'oro e le assassine. Brunilde e Crimilde in Germania e Islanda</i> di Maria Adele Cipolla	313
<i>Follia dionisiaca e filicidio: Agave e le baccanti nel delirio della tragedia euripidea</i> di Laura Valente	337
<i>L'araignée tapie dans un fond est l'horreur devenue un être. Lettura de La Comtesse sanglante di Valentine Penrose</i> di Giuseppe Crivella	347
<i>Donne cannibali: da Suzanne Césaire a Maryse Condé</i> di Giulia Abbadessa	361
<i>Donne assassine nel Libro dei Re di Ferdowsi (XI sec.) e nel Libro di Alessandro di Manucehr Khān (XVII sec.)</i> di Nahid Norozi	381
<i>«Embrace diversity/ Or be destroyed»: Violenza e compromesso in Parable of the Sower di Octavia Butler e The Gilda Stories di Jewelle Gomez</i> di Francesco Cattani	399
<i>Mujer asesina y sin culpa en El desorden de tu nombre de Juan José Millás</i> di Luigi Contadini	415
<i>Epica persiana e opera lirica italiana: la Turandot da Nezāmi a Puccini</i> di Johann Christoph Bürgel	433
<i>Crimini femminili e magia: da Apuleio a J. Joyce</i> di Ezio Albrile	449
<i>Notizie sugli autori e riassunti</i>	459

Mujer asesina y sin culpa
en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás
Luigi Contadini

1. Introducción

En este ensayo se propone un análisis de la novela *El desorden de tu nombre*, publicada en 1988, una de las más reveladoras de la larga carrera de Juan José Millás (1946), prolífico narrador entre los más importantes y apreciados del panorama literario español contemporáneo.

El texto propuesto presenta como episodio culminante el asesinato cometido por Laura contra su marido Carlos Rodó con el fin de vivir plena y libremente la pasión amorosa con su amante Julio Orgaz (funcionario de una importante editorial). Es suficiente una primera lectura del texto para comprender que lo que parece la historia de un mero triángulo amoroso (un vodevil, al que el propio narrador alude irónicamente), es en realidad una narración compleja y sofisticada basada en tres ámbitos temáticos significativos y recurrentes en la obra de Millás: la naturaleza ambivalente y alienante de las experiencias sensibles de los protagonistas, que les lleva a sentirse ajenos a sí mismos y a acceder a *otras* dimensiones de la realidad; el enfoque metanarrativo, que centra la atención en el carácter artificial de la novela y plantea interrogantes sobre la relación entre ficción y realidad; las reivindicaciones de género que afectan a la condición de Laura y su necesidad de redención como mujer relegada durante demasiado tiempo a un papel inferior con respecto a las ambiciones políticas y profesionales de su marido.

Estos tres núcleos temáticos, a través de los cuales es posible contextualizar e investigar el asesinato final, se examinarán en el orden indicado, pero se considerarán como un todo, ya que conducen, de diferentes maneras, a interpretaciones similares: la subversión del orden establecido y la pérdida de los referentes tradicionales de la realidad y la identidad.

2. Otras realidades

Así, el psicoanalista Carlos Rodó, la víctima, intenta reconocer a su esposa Laura, que lo matará al final de la obra, observándola mientras duerme a la tenue luz de las primeras horas de la mañana. Un rostro incierto que se revela paulatinamente, como

si surgiera de un negativo y se imprimiera poco a poco en el papel fotográfico.

Poco a poco, entre las sombras de la desorganizada melena — y en un proceso semejante al que acontece sobre el papel fotográfico sumergido en el líquido revelador —, fueron manifestándose aquellos accidentes faciales cuya suma componía un rostro. Buscó en los alrededores de los labios, y en las medias lunas donde otros guardan las ojeras, los rasgos de carácter necesarios para dotar de personalidad a aquella cara. Pero el conjunto delataba una suerte de imparcialidad feliz y algo siniestra; era un rostro sin alma, un recipiente hermoso y sosegado dispuesto a albergar de forma sucesiva individualidades diferentes, personalidades alternativas, nombres varios. (78-79)

Un rostro sin alma, un recipiente que puede contener varios nombres, personalidades diferentes y desconocidas. No una identidad definida, sino un proceso de metamorfosis incesante que podría llevar a la mujer a realizar acciones impensables e inesperadas. Y así es como Laura se percibe a sí misma durante un encuentro con su amante Julio: «Laura sumida en una suerte de pasividad nerviosa, preguntaba ahora quién era ella, pues parecía no reconocer sus miembros, ni los límites de su piel, ni las numerosas fuentes que desde sus oquedades internas descendían para bañar los labios y las manos y los ojos de Julio» (75).

Laura ya no siente los límites de su cuerpo y se pregunta quién es, una mujer sin límites y sin identidad. Cuando se diluyen las convenciones que definen los límites del cuerpo, nos predisponemos a abandonar también las convenciones morales que definen los comportamientos. Aquí se descubre la característica peculiar del ser humano, un cuerpo no cerrado en sí mismo, sino en continua transformación en el intercambio con el mundo (Merleau-Ponty 1965: 144).

La escritura de Millás pone de relieve, fenomenológicamente, el aspecto originario de la experiencia en el que los cuerpos se sustraen a las identidades establecidas por los códigos de la vida civil¹ y, por ello, los personajes son capaces de realizar gestos inesperados, como eliminar un obstáculo que les impide realizar un fuerte deseo, en este caso matar a un hombre para vivir libremente una pasión amorosa.

Estrechamente ligada a la trama (que implica gestos y movimientos en el espacio fácilmente identificables), la actividad perceptiva de los protagonistas es fundamental en las novelas de Millás. Estas acciones mínimas también pertenecen al ámbito diegético (podemos llamarlas *microdiegesis*) y su análisis permite evaluar, de manera más articulada, lo que realmente hacen los personajes, cuál es su actividad, por ejemplo, dejarse sorprender por una emoción, reconocer una sensación, percibir los mínimos cambios de su cuerpo relacionados con la llegada y la transformación de las emociones (Contadini 2002: 8):

1 Solo a través de una percepción de carácter fenomenológico, sostiene Merleau-Ponty, libre por tanto de cualquier referencia de orden lógico, se puede intuir la naturaleza de la relación entre el sujeto y la realidad. El individuo en sí mismo, de hecho, no es reconocible porque nunca es un dato adquirido, sino que se manifiesta exclusivamente en su relación con el mundo. Y es el cuerpo el que revela tanto al sujeto que percibe como al mundo percibido (Merleau-Ponty 1965: 119).

un movimiento pasional desconocido u olvidado en las regiones de su pecho (16); Las articulaciones de su cuerpo enviaban también leves mensajes de aflicción que invitaban al encogimiento (17); le produjo un sentimiento de culpa que inmediatamente, de forma algo gratuita, se transformó en un estado de paz (21); supo en seguida que se trataba de un ataque de angustia (27); un malestar que tendía a concentrarse en los órganos huecos de su cuerpo (31).

El escritor, además, utiliza algunas expresiones paradójicas para indicar un movimiento perceptivo repentino (que siempre conlleva una emoción) que cambia la visión de la realidad de un personaje y que ya son conocidas entre sus atentos lectores: acceder *a la otra parte de la realidad* (o *al otro lado de la vida o de las cosas*) o sufrir *ataques de realidad*. De este modo se expresa una visión simbólica del mundo, en la que se “pone juntos” (*sym-ballei*) lo conocido y lo desconocido, lo oculto y lo revelado², que puede implicar el tema del doble y que se hace posible gracias a una nueva manera de percepción.

En esta novela escrita en forma heterodiegética, hay tres personajes principales y, alternativamente, el narrador adopta el punto de vista de cada uno de ellos, en este orden de prevalencia: Julio, Laura y Carlos. Sin embargo, solo Julio y Laura viven una fase de metamorfosis y son capaces de acceder a la otra parte de la realidad.

En un momento dado, Julio experimenta de repente una sensación particular: «Entonces le vino el olor de la taza de caldo y comprendió que la realidad inmediata, la más familiar, la de todos los días, estaba llena de rendijas por las que un temperamento como el suyo podía penetrar para observar las cosas desde el otro lado» (184-185). Las grietas que conducen al otro lado de la realidad suelen estar camufladas por la rutina diaria: «Esas rendijas estaban hábilmente camufladas por las costumbres, por las normas, por los hábitos de comportamiento» (185). El otro lado de la realidad representa, por lo tanto, una ruptura de todo lo que es habitual, reconocible, lógico. Pero no es el sujeto quien descubre, manteniendo su punto de vista, una posibilidad adicional. Los personajes de Millás no son sujetos dotados de un punto de vista único que compara y evalúa los cambios. El olor del caldo preparado por la madre es una revelación del mundo a través del olor que suscita la disponibilidad, la apertura del cuerpo al olfato, que emerge, precisamente, como posibilidad de oler. Es una relación con el mundo que se manifiesta en forma de olor (Sini 1989b: 16).

En otros momentos, Julio accede a la otra parte de las cosas a través de «ataques de realidad» (101) o «ataques de relevancia» (53) que indican un retorno incontrolado

2 A partir del significado literal del término griego *symbolon* (*sym-ballo*, pongo junto), Sini afirma que el símbolo es una presencia que presupone la separación o ruptura de lo que originalmente estaba unido, *el otro al que remite el símbolo sigue siendo él mismo*. El todo quebrado del símbolo remite al mismo todo aún no quebrado. Y así, sus dos partes representan, cada una, la unidad íntegra de la que derivan y *que representan*. Pero es la hendidura que *sym-ballei*, que pone junto, la que une distanciando y distancia unificando. El símbolo, por lo tanto, es esa dimensión original en la que se manifiesta la apertura de la diferencia (Sini 1989a: 165-166).

e incodificable de todo lo que es ambivalente y que había sido expulsado por las exigencias del vivir civilizado: «Esas rendijas [...] de vez en cuando se mostraban como una herida, como una boca abierta — a través de una taza de caldo o de una reencarnación — y uno podía entrar en el laberinto al que daban acceso y manejar desde sus túneles la vida como un muñeco de guiñol» (185).

En consecuencia, los personajes no se revelan según una identidad precisa y reconocible, de la identidad solo emergen fragmentos que restituyen una imagen desintegrada del sujeto: «una pasta moldeable y proteica» (194). En el gesto, es decir, en el intercambio simbólico con el mundo, el logos y las posibilidades definitorias (de definir, por tanto, las identidades) se disuelven.

Laura, en sintonía con los movimientos perceptivos de Julio, también experimenta sensaciones similares, siente que se transforma en *otra* y percibe la presencia de aspectos de la realidad hasta ese momento desconocidos: «sintió que se estaba convirtiendo en otra; sintió, más bien, que la realidad regresaba y que se introducía en su existencia» (123-124). De la misma manera, según su perspectiva, Julio ve a Laura: «la primera vez que vi a Laura me produjo la impresión de que procedía del otro lado de las cosas» (36, 61). Y a continuación Julio se dirige a Laura: «Tú perteneces al otro lado de las cosas y gracias a ti puedo comunicarme con ese lado de la vida» (76).

El *otro lado* de la realidad se revela a través de gestos cotidianos que suelen pertenecer a un ámbito convencional: acciones, cosas, personas, olores. Estos episodios fortuitos, y de diversa índole, se sustraen repentinamente a una definición habitual, remitiendo a aspectos más íntimos y ocultos de la existencia. La *otra parte* de la realidad no está constituida simplemente por la imaginación y no sustituye a *esta* realidad³. La otra realidad es *también* esta realidad, pero vista con otros ojos, que captan en las cosas de siempre una nueva apertura de sentido. No se produce una transferencia mágica de una dimensión a otra. Laura y Julio, al igual que otros personajes de Millás, saben que viven en un mundo real (van al trabajo, comen en restaurantes, toman taxis, hablan entre ellos, etc.), pero al mismo tiempo intuyen que se encuentran en un mundo irreal porque *esta* realidad ya no se reconoce como fundamento del sujeto, lugar de acogida de la identidad, porque *esta* realidad ya no dice del sentido de la existencia. Los protagonistas, por lo tanto, la reconocen, pero al mismo tiempo la niegan, buscando en la vida cotidiana una rendija que permita el contacto, la conexión con la otra parte.

La paradoja representa la posibilidad de habitar dimensiones diferentes y, por lo tanto, de ser al mismo tiempo *uno mismo* y *otro*.

3 La operación simbólica no consiste, por tanto, en la *inversión* de los valores colectivos [...], sino en su *disolución*, que no se consigue liberando lo irracional, que, como nuevo valor, vuelve a entrar en el diseño ya probado de la razón, sino yuxtaponiendo lo racional y lo irracional. Este es el verdadero fracaso de la razón que, desde la ambivalencia simbólica, se ve privada de su valor absoluto (Galimberti 1997: 60).

La posibilidad de una interpretación simbólica de la realidad no devuelve a los personajes la felicidad que, a pesar de todo, siguen buscando. Su malestar se convierte en narración, en literatura cada vez más conscientemente orientada a la representación de las inquietudes más profundas de la contemporaneidad, deslizándose a veces hacia el nihilismo (Contadini 2002: 7). También la actividad de escribir, como les ocurre a Julio y a Laura en esta novela, es un tema imprescindible, ya que asume una función terapéutica. El acto de contarse a uno mismo se convierte en un ejercicio vital, la única prueba de la propia existencia, un paso obligado que deben recorrer para no morir.

3. El rostro y el nombre

En la mente de Julio, los rostros de Laura y Teresa, el amor presente y el gran amor del pasado, terminan superponiéndose, sus nombres se confunden creando un desorden (de ahí el título de la novela) que no solo afecta a las dos mujeres, sino que involucra el ámbito de los códigos sobre los que se sustentan los estatutos de identidad y civilización que permiten el reconocimiento y la convivencia:

Durante un tiempo difícil de medir ambos rostros jugaron a superponerse como si fueran dos apariencias diferentes de la misma persona. Julio recibió atónito, mezclada con el sabor de la fiebre, esta revelación. [...] no recordaba haber creído nunca [...] que los hombres tuvieran más de una existencia; mucho menos que hubiera un orden distinto al conocido desde el que se juzgaran, para bien o para mal, las acciones a los que los seres humanos son empujados por la vida. (23)

El rostro y el nombre siempre han sido las garantías más importantes del reconocimiento de la identidad, que se practican mediante tecnologías cada vez más sofisticadas. Pero ya en los años 80, la crisis de los valores y del saber compartido estaba en pleno desarrollo y había minado irremediablemente los conceptos tradicionales de realidad, identidad, cuerpo, conocimiento y moral.

Millás representa fenomenológicamente un mundo en el que estos códigos han dejado de funcionar o, al menos, de tener sentido, ya que resultan cada vez más vacíos y obsoletos, códigos y convenciones que no ofrecen una salida al desorientamiento y la alienación del individuo. Y así, Julio descubre que puede haber un des-orden (no un orden alternativo) aunque no tenga perspectivas seguras y fiables, porque se basa, en primer lugar, en la disolución del orden habitual y conocido.

La duda sobre los criterios con los que se evalúa la realidad y sobre la validez del propio conocimiento conduce a una visión profundamente nihilista, según la cual los protagonistas suelen avanzar hacia la anulación de sus recursos y perspectivas, sin posibilidad de reconocer un sentido último en su vida y de confiar en él. Aunque el alcance nihilista se atenúa aquí, el final de esta novela no es un verdadero final feliz, ya que Julio afirma en varias ocasiones que su historia con Laura, a pesar del deseo, es precaria y con perspectivas inciertas: «calculo que todo acaba por llevarnos a la nada» (139-144).

4. *La muerte posible*

Otro episodio importante es la muerte del canario asesinado por Julio, que anticipa y prepara el asesinato final de Laura.

Aunque Laura se queda asustada, de ese suceso aprende lo que es posible hacer. Matará a su marido y hará creer que ha sido un infarto, al igual que Julio mata al canario y luego se justifica diciendo que se trató de un ataque al corazón:

Julio [...] abrió la jaula y tras un breve forcejeo atrapó al pájaro. Lo sacó de la jaula y miró aquella cabeza que sobresalía de su puño cerrado; durante unos instantes se observaron los dos con desconfianza. Luego, de súbito, el cuello del animal se aflojó y dobló la cabeza sobre los dedos de la mano de Julio. Estaba muerto. [...] -Un ataje cardíaco -dijo- se ha muerto de un ataje cardíaco. -Lo tienes muy apretado -observó ella. [...] -Ha sido el corazón -insistió él. (122)

Laura descubre, por tanto, la muerte como una dimensión liminal e ineludible de la experiencia⁴, a través de la cual el sujeto vive constantemente una desviación, una asimetría, con respecto a sí mismo, lo que alimenta una sensación de precariedad: «El animal le confirmaba que la muerte es posible, poniendo al descubierto la precariedad de los principales puntos de referencia de su vida» (123).

Si la realidad deja de ser un punto de referencia único y estable, si el conocimiento compartido y los códigos de nuestra civilización se diluyen, es fácil pensar que también las normas de comportamiento social y moral se ven trastornadas: «entre lo prohibido y lo permitido hay una distancia variable» (176). El asesinato de Carlos no solo no tiene consecuencias, sino que se revela como la solución obvia y necesaria para resolver el triángulo erótico. Pero, a pesar de la satisfacción del propio protagonista («Pero qué amor; qué amor el de Laura y el mío. Y qué novela» 194), el final se tiñe de nihilismo, aunque atenuado. La disolución de los puntos de referencia de las identidades permite que las acciones pierdan su alcance moral y se equiparen entre sí: «no tengo culpa, ni memoria de culpa, somos una pasta moldeable y proteica» (194). Si el individuo no es capaz de reconocerse en las acciones que realiza, si no representa ninguna certeza porque es materia orgánica moldeable y, por lo tanto, susceptible de transformaciones repentinas y continuas, entonces cada gesto pierde ese vínculo convencional que lo remite a los códigos de conducta establecidos que caracterizan a nuestra sociedad. Las acciones se desvinculan de los criterios morales, al igual que los conceptos de felicidad e infelicidad ya no son capaces de definir las vicisitudes de los protagonistas y sus posibles consecuencias.

Si el principio de realidad desaparece, no hay otro que pueda sustituirlo (como

4 «Mundo no es solo lo que aparece, sino también lo que aparece en el modo de replegarse y reposar en sí mismo. Eso que no aparece no es exterior al habla o al decir [...] el espacio en el que vivos y muertos, hombres y dioses, pueden, precariamente, comunicarse, en radical disimetría [...] es ese espacio medianero, fronterizo, hermenéutico y simbólico al que se llama aquí espacio del gozne o del límite» (Trías 1991: 299-300).

afirma Millás en varios de sus escritos y entrevistas), de ahí la desorientación y el componente nihilista de la novela, aunque amortiguado y camuflado en comparación con otras obras del autor.

La salvación, en todo caso, se delega en la escritura, en la duplicación del yo en el papel, única forma de refugio posible en una época de decadencia moral y política que ya en los años 80 había comenzado a mostrarse en toda su magnitud (Jameson 1991). En la escritura, el protagonista se ve a sí mismo viviendo, se desdobra y así espera «salvarse», de tal manera que la literatura sustituya a la vida y que la vida misma pase a formar parte de la literatura.

5. *Entre vida y literatura*

La mayor parte de la obra literaria de Millás se caracteriza por procedimientos metanarrativos⁵ que, en ocasiones, abarcan toda la novela y centran la atención en el carácter artificial de la propia novela. De este modo, se plantean interrogantes sobre la relación entre ficción y realidad y se pone en duda el conocimiento compartido en el que se basa el estatuto ontológico de la realidad misma (Waugh 1984: 2).

Es el caso de *El desorden de tu nombre*, en el que incluso la profesión del protagonista está relacionada con los libros, la escritura y la lectura: Julio es funcionario de una importante editorial y, por lo tanto, se encuentra en la posición de poder decidir qué publicar y qué descartar.

Como afirma Basanta:

En el panorama novelístico de los ochenta, *El desorden de tu nombre* se impone como un relato metafictivo que realza la narratividad de la intriga evitando el camino sin retorno de tantas metanovelas de pasados lustros. Esta obra de Millás enriquece la estela de las metanovelas. Y lo consigue sin exasperantes virtuosismos técnicos. Casi puede decirse que ironiza sobre tales procedimientos, porque es de una claridad meridiana. (Basanta 2004: 166)

La tendencia metanarrativa es una constante en las obras de Millás, un rasgo peculiar, como se evidencia, ya desde el título, también en su última novela: *Ese idiota va a escribir una novela* (2025).

He aquí, en los ejemplos que siguen, algunos fragmentos de un monólogo que Julio pronuncia durante una sesión de psicoterapia:

Ahora bien, yo — aunque no escriba — me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir. ¿Ese otro que escribe, no narra a fin de cuentas que ahora yo estoy sobre un diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? (65-66)

En el marco de una tendencia posmoderna muy evidente (Gutiérrez 1997), el

5 La metaficción es un término elástico que abarca una amplia gama de escritos ficticios (Waugh 1984: 18).

componente metanarrativo es también una forma de elaborar profundas reflexiones sobre la relación entre la vida y la literatura, entre el escritor y el lector, entre la idea de la escritura (el pensamiento de un escritor que escribe) y la realización concreta de la escritura, entre la literatura y la realidad (¿cuáles son, en el fondo, las diferencias?)⁶.

El mayor sueño de Julio es convertirse en un escritor de éxito, aunque, de hecho, no es capaz de comprometerse y ser constante en la escritura. A menudo se *ve a sí mismo* escribiendo, sentado en su escritorio, pero en realidad no escribe y, cuando lo hace, es por poco tiempo y de forma ocasional. De este modo, Millás crea la figura del escritor imaginario⁷, que adquiere especial relevancia en varias de sus obras: «Observó su mesa de trabajo, donde un escritor imaginario (él mismo) rellenaba de cuentos geniales un mazo de cuartillas, y pensó que quizá la fiebre fuera un buen soporte para el desarrollo de tal actividad» (19).

Mientras el protagonista se *ve a sí mismo* escribiendo (sin realizar realmente la acción de escribir, sino solo imaginándola) una novela titulada *El desorden de tu nombre* se va creando poco a poco, ya que es el propio Julio quien alimenta la narración simplemente viviendo, realizando acciones, pensando, percibiendo su cuerpo y sus emociones: «La novela ejemplifica el modo en que un narrador que participa como personaje de su propio relato, escribe una novela a cuyo texto el lector no tiene acceso pero que al final identificará con la obra que se está leyendo» (Prósperi 2013: 29)⁸.

Entre la vida y la literatura, por lo tanto, las barreras se desvanecen, una se refleja en la otra y viceversa (Cara 1996) y los papeles podrían invertirse repentinamente: «Por mi parte, a veces pienso que la relación entre ese escritor [imaginario] y yo puede invertirse en cualquier momento de forma gratuita como sucede con el resto de las cosas; basta un golpe de dados para invertir la dirección de la suerte» (66). Mientras el narrador heterodiegético narra un episodio de la vida de Julio, el propio Julio se imagina escribiendo ese episodio mientras lo está viviendo: «Julio perdió la conciencia de sí mismo durante unos segundos y se vio sobre su mesa de trabajo

6 «Mientras la relación entre Julio y Laura, que constituye en apariencia el núcleo esencial de la historia narrada, progresa, la autoconciencia novelística se agudiza [...]. Millás sigue sembrando el texto de marcas que no sólo induzcan a una interpretación autoconsciente y autorreferencial de la obra, sino que —planteando abiertamente cuestiones relacionadas con el desarrollo de la historia— pongan de manifiesto su ficcionalidad». (Orejas 2003: 445-446).

7 «Este escritor imaginario, verdadero protagonista de la novela, recorre el espacio narrativo para contar la historia que el lector leerá completa. De esta forma entendemos que la novela que Julio planea escribir se titule *El desorden de tu nombre* y que representa el movimiento a través del cual el deseo toma forma de libro» (Prósperi 2013: 164).

8 Valls opina que *El desorden de tu nombre* es un «relato perfectamente estructurado, muy bien imbricados sus elementos, sopesados todos por su contrapunto, que logra así un perfecto equilibrio en la *dispositio* [...] donde volvemos a encontrar el viejo *topos* [...] de la vida como un libro que se va escribiendo, y que en este caso Julio Orgaz encuentra sobre su mesa de trabajo con el título de *El desorden de tu nombre*» (Valls 2003: 215-216).

escribiendo este encuentro» (69-70).

La vida es literatura y viceversa. Las acciones del protagonista son, al mismo tiempo, trazos de tinta que se despliegan sobre un papel blanco. La con-fusión entre vida y literatura representa un intento de abolir todo esquematismo, cuestionar el orden establecido y las referencias ontológicas de la realidad, por lo que está vinculada a una tendencia destructiva de los cánones literarios tradicionales (Waugh 1984: 18-19).

Para muchos personajes de Millás, la escritura es un tema obsesivo y, por eso, resultan especialmente interesantes las opiniones expresadas por Julio. También en este caso, el siguiente fragmento forma parte de un largo monólogo que el protagonista dirige a su psicoanalista, en el que se expresan consideraciones explícitas sobre la poética de la novela y el sentido de la literatura:

Triunfar [...] era escribir un libro que articulara lo que sé y lo que ignoro. Mi trabajo y mis inclinaciones me han obligado a leer muchas novelas y he podido advertir que adolecen del mismo defecto que la vida: su radical parcialidad; la existencia y los libros son unilaterales: o bien describen lo manifiesto, o bien se hunden en un falso latente, falso porque suele estar hecho con materiales que pertenecen a lo que se ve. Hay excepciones, claro, pero son las menos. [...] ambiciono escribir una novela donde lo que ocurre y lo que no ocurre se articulen formando un solo cuerpo. El problema sería expresar lo que ignoro y expresarlo sin necesidad de conocerlo. (62-63)

Julio llama a este desconocido: «Lo esencial, el abismo» (163).

La novela también reflexiona sobre el papel de la escritura como fuente de salvación, ya que libera al protagonista de las ansiedades y humillaciones de la vida cotidiana y lo sitúa en un espacio protegido, distinto al de sus semejantes:

Yo me quiero salvar, por decirlo en términos religiosos, en términos cristianos. Y vislumbro a veces que la salvación consistiría en estar enamorado como lo estuve de Teresa, o como creo que lo empiezo a estar de Laura. Pero también en escribir esa obra, a la que imaginariamente me dedico. Llevo años mirándome ahí, sentado, con la paciencia de un sabio, con la vocación de un sacerdote. Y esa imagen me salva, me libera de los estados de ansiedad, me da la paz que necesito frente a las humillaciones de la vida diaria, me coloca, en fin, en un espacio diferente a aquel en el que actúan los otros. Los otros, de quienes no entiendo muchas cosas, pero de quienes no comprendo, sobre todo, cómo soportan la vida si no escriben. (65)

En un momento dado, Julio piensa en una trama para una novela (que él mismo querría escribir) basada en un triángulo amoroso idéntico al que está viviendo: «De repente sucedió un acierto narrativo que consiguió arrancar una sonrisa de los labios de Julio: aquella mujer [Laura] que bajo la coartada de cuidar a su hija le esperaba sentada en un banco, y con cuyo cuerpo había gozado el día anterior, era en realidad la esposa de su psicoanalista» (93).

Pero Julio no sabe, lo descubrirá al final de la historia, que su amante no es

la esposa de un ingeniero (como le hizo creer la propia Laura), sino la esposa de su psicoanalista. La realidad, por lo tanto, que Julio desconoce, corresponde a la invención narrativa del propio protagonista.

Posteriormente, Julio elabora los posibles desarrollos de la trama que podrían derivarse de esta invención, desarrollos basados en las diferencias de informaciones que los tres personajes implicados en el triángulo amoroso tienen sobre la historia que están viviendo⁹. Por ejemplo: el psicoanalista conoce la identidad de los dos amantes (la esposa y uno de sus pacientes), mientras que Julio no sabe quién es el marido de Laura y Laura no sabe que su amante es un paciente de su marido. O, por el contrario, los dos amantes conocen y comparten las informaciones esenciales, mientras que el psicoanalista no sabe nada. O los tres saben, pero piensan que los demás no saben. O ninguno de los tres tiene información sobre los otros dos y, por lo tanto, los tres actúan a ciegas (96-97).

En varias ocasiones, Julio alude a la posibilidad, que parece la más adecuada narrativamente, de que Carlos muera, logrando así dos objetivos: eliminar a su rival en el amor y matar a su psicoanalista.

No consigo encontrar un desenlace en ninguna de las direcciones establecidas. Mejor dicho, todas me conducen a una solución que me niego a utilizar [...]. -¿Cuál es esa solución? [...] -Un crimen [...]. Un crimen pasional en el fondo, pero intelectual en la forma. Un crimen del que los dos amantes salieran victoriosos, un crimen tan perfecto que ni siquiera llegara a producirse culpa (146).

Queda otra variante que sugiere, también durante la sesión psicoanalítica, el propio Carlos: Julio es el único que no conoce toda la verdad (como de hecho ocurre irónicamente), mientras que Carlos y Laura la conocen y, en un posible desarrollo *noir* de la historia, es precisamente Julio, y no Carlos, quien es asesinado.

Julio evalúa esta hipótesis con frialdad y piensa que debe descartarse, ya que, de lo contrario, la novela se quedaría sin narrador o sin punto de vista principal: «Usted pretende que el muerto sea yo [...]. Pero eso nos dejaría sin punto de vista, pues la historia está narrada desde él [Julio]» (149).

Basándonos en este tipo de reflexiones que aparecen en varios puntos de la novela, podemos observar que el asesinato de Carlos por parte de Laura está relacionado con las exigencias de la trama, con la necesidad de encontrar una solución adecuada para desenredar un triángulo amoroso que, de lo contrario, correría el riesgo de complicarse y provocar consecuencias narrativamente difíciles de controlar¹⁰.

9 En cuanto a la presencia de relatos intercalados en la novela y a la relación que se desarrolla entre ellos (y entre ellos y la novela misma), Gonzalo Sobejano afirma que *El desorden de tu nombre* «ofrece entre otras virtudes (trascendencia, agudeza, amenidad, pericia compositiva, precisión verbal) la insólita capacidad de hacer visible al lector el proceso a través del cual el escritor pasa de la lectura de cuentos “ajenos” y de la invención de cuentos propios a la construcción de una novela que va desarrollándose por emulación de aquellos» (Sobejano 1987: 32).

10 «Ni vodevil ni novela policíaca. Julio evita el vodevil con el crimen de los amantes en la

El deseo de que Carlos muera está presente, incluso antes que en Julio, en la fantasía de su esposa desde la primera parte de la novela: «Lo había matado un infarto» (44). Laura imagina un ataque al corazón como posible causa de la muerte de su marido, *mortis causa* que coincide con la versión oficial que se creará y aceptará al final de la obra. Pero es una fantasía aún poco madura, insuficientemente elaborada, sujeta a interrupciones repentinas por la llegada del sentimiento de culpa que aún le provoca y que desaparecerá poco a poco.

La relación con Julio, la sintonía de sus deseos con los de su amante, pero sobre todo la necesidad de adaptarse, de corresponder, al plan ideado por él, que prevé la muerte del psicoanalista, empujan a Laura a tomar la fatal decisión, sin siquiera compartirla previamente con Julio, quien, una vez informado, queda perturbado por lo fácil que ha sido concretar el plan que había ideado: «Julio permanecía algo perplejo, como asustado de que la realidad se pudiera moldear tan fácilmente en función de sus intereses [...]. -Pero esto es lo que pasaba en mi novela, en *El desorden de tu nombre*» (193-194). Y Laura, partícipe y artífice de esta confusión entre vida y literatura, responde: «-Es que esta historia nuestra, amor, es como una novela» (194).

6. *Un ángel caído*

La cuestión de la emancipación femenina era muy sentida en la España de los años 80, que acababa de salir de la larga dictadura franquista, durante la cual la mujer había sido relegada al margen de las actividades sociales y políticas y considerada imaginario de la realidad constituida.

De hecho, en las primeras décadas de la democracia, la discriminación sexual, que provenía de una desigualdad histórica, seguía siendo una práctica muy extendida, a pesar de que había sido abolida constitucionalmente (Monleón 1995: 5-6). De este modo, los frágiles logros del posfranquismo corrían el riesgo de quedar absorbidos por la necesidad productiva general del país, que envilecía sus reivindicaciones fundamentales y la urgencia de su consecución.

A pesar de que la época en la que se publica el texto es decididamente favorable para la economía española y su afirmación cultural en el ámbito internacional, bajo el imparable proceso general de mejora de las condiciones de vida, la novela ilustra cómo la cuestión de la liberación de la mujer en España ha sido un problema complejo y lleno de contradicciones.

En virtud de la relación de Laura con su marido, es posible remitir los acontecimientos narrados a las cuestiones de género, ya que presentan una reflexión en femenino sobre el estado de la mujer en la sociedad de aquella época, los condicionamientos, los estereotipos y la posibilidad de transgredirlos. Laura se

figura del médico y no cae en la novela policíaca porque esta muerte es aceptada como algo natural por quienes sabían que Carlos se estimulaba con anfetaminas. Las leyes de la ficción amparan la validez de este final: no sería lógico que el médico matase al paciente, pues la historia está narrada desde la perspectiva de este último» (Basanta 2004: 162).

enfrenta a un modelo social tradicional, enmascarado en la forma por las evoluciones socioeconómicas de los años 80, pero en el que los roles de marido y mujer a menudo encarnan precisamente los de sujeto y objeto asumidos de antemano, de manera estática y con frecuencia inconsciente (Braidotti 2002: 101-102).

Los dos cónyuges (al igual que el propio Julio) pertenecen a una clase socioeconómica suficientemente acomodada que ya no se ve afectada por las cuestiones urgentes relacionadas con la búsqueda de trabajo o la obtención de los bienes básicos para la subsistencia. Laura, su marido y Julio se ven envueltos en un momento histórico en el que el logro de un estado de bienestar, como reflejo de un proceso nacional, es algo ya adquirido. La España de finales de los años 80, de hecho, vive un momento de euforia económica y social que culminará en 1992 con la celebración de grandes eventos internacionales en territorio español: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo de Sevilla, Madrid capital europea de la cultura, las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América (Contadini 2017: 224).

En la parte final de la novela, el narrador describe a Laura como un ángel caído: «Laura estaba algo pálida y sonreía con la belleza de un ángel caído» (192-193), un ángel que se ha despertado al mundo de los sentidos y de su propio potencial transformativo y que se está liberando de una identidad que solo servía para complacer a un sistema social y familiar en el que ya no se reconoce. En este proceso, cobra relevancia la necesidad de liberarse de una vida de subordinación.

De hecho, Laura es ama de casa, ya que tuvo que dejar su trabajo para facilitar la carrera profesional de su marido (aunque aparentemente de mutuo acuerdo), una condición que la confina a un estado psicofísico de abatimiento y frustración:

Después terminó de arreglar la casa y se vistió la bata para subir a limpiar la consulta de su marido, situada en el último piso del edificio. [...] Entró corriendo en la cocina y apagó el gas. El cacharro en el que había colocado el café estaba negro y el esmalte del fondo se había cuarteado. Entonces se apoyó en la nevera y lloró con desconsuelo unos minutos. Luego pasó una bayeta por la cocina y volvió al salón. (43-44)

A este planteamiento de la relación entre marido y mujer, reducida a una dinámica de poder, se sacrifican aspectos de la existencia a los que Laura ya no puede renunciar: la percepción del cuerpo como territorio ambivalente, el reconocimiento de sus emociones y deseos (Irigaray 1989: 101). Se perfila, por tanto, un proceso de deconstrucción de los esquemas de la tradición, de las superestructuras de la lógica, en beneficio de una actividad perceptiva y simbólica que conduce a la ruptura de las dicotomías con las que nuestra tradición cultural se orienta a interpretar la realidad (masculino-femenino, sujeto-objeto)¹¹.

11 Como afirma Montefoschi, ya en un primer momento lo femenino coincide con la oscuridad originaria, que llamamos inconsciente, con el objeto del conocimiento y con el objeto de las necesidades —es la madre la que satisface las necesidades del hijo—, mientras que lo masculino coincide con el

Al igual que Julio, pero de una manera más concreta, para Laura también es importante escribir. La protagonista lleva un diario secreto en el que confía a sí misma los aspectos más íntimos de su existencia:

No quiero echarle la culpa a él [a Carlos] de todo lo que me pasa. Pero lo cierto es que me siento saqueada, vampirizada. Desde que nos casamos nuestra vida se ha organizado en función de sus intereses, de su carrera. [...] Carlos, muy sutilmente, me fue reduciendo a esta condición de ama de casa quejumbrosa, justo la imagen de mujer que más odio. (44-45)

Laura manifiesta, por tanto, la necesidad de un yo narrable que desea contar lo que siente y lo que hace, de modo que sus sentimientos más auténticos dejen huella y puedan expresarse de alguna manera (Cavarero 1997: 75). Julio, en la parte final de la novela, tras la muerte de Carlos, se enterará de la existencia de ese diario y podrá leer la parte dedicada a los últimos acontecimientos decisivos (193).

Laura necesita redimirse de una condición de subordinación que aparece claramente en la novela, confiando en sus propias capacidades. Ha sacrificado su vida en favor del marido, de su deseo de poder (y de la posibilidad concreta de que él llegue a ser ministro), renunciando a su propia existencia, a sus intereses, a sus ambiciones, a un trabajo satisfactorio, a una vida social intensa, para confinarse en un espacio angosto en el que apenas puede respirar. La rutina diaria de la ama de casa que limpia y lo mantiene todo en orden, cocina para su marido y se dedica a su hija, la sumerge en un estado de postración. La protagonista reconoce que la suya es una vida sometida y sin sentido.

En el breve diálogo que sigue, Carlos reprende a su esposa por el cansancio que muestra en varias ocasiones, aludiendo al hecho de que, al no trabajar y permanecer principalmente en casa, no tendría motivos para estar cansada, en comparación con él mismo, que tiene una actividad profesional y política muy intensa que le obliga a gestionar una notable cantidad de tensiones: «-¿Crees que tienes motivos para estar cansada? –preguntó él en un tono razonable, aunque desprovisto de afecto. -Por favor, Carlos, no soy uno de tus pacientes. -¿Tú crees? -añadió él con evidente intención sarcástica» (38).

Pero en el momento más importante de su ascenso, Carlos corre el riesgo de quedarse inesperadamente sin un apoyo fundamental, el apoyo familiar y afectivo que siempre había dado por sentado, confiando en que su esposa permanecería subordinada y pasiva, confinada en su papel de mero apoyo a sus ambiciones. Y Carlos es consciente de que solo con una esposa sumisa podría perseguir sus intereses

sujeto del conocimiento, el sujeto de las necesidades y la luz de la conciencia. Por lo tanto, el hombre se identifica con lo masculino, es decir, con el sujeto, mientras que la mujer sigue identificándose con lo femenino y el objeto. Y es precisamente esta antinomia sujeto/objeto, continúa Montefoschi, la que el hombre reproduce en todas las experiencias posteriores que tiene de lo real, un real que precisamente se interpreta en términos antinómicos (Montefoschi 1982: 34-35).

de poder y éxito:

Años de estudios, de contactos, de oposiciones, de análisis, años de inteligente y devastador trabajo político, para que al final la existencia empiece a hacer agua por el sitio por el que menos se podía esperar. Años, pues, dedicados a una razonable acumulación de poder personal que ahora carece de sentido sin el soporte del amor. (80)

Como dice su antiguo maestro (con quien Carlos decide consultar), la causa fundamental de su malestar, y el riesgo de no alcanzar la meta tan esperada y ahora al alcance de la mano, reside en la falta de lógica interna al deseo de poder, que resulta ser un fin en sí mismo, útil solo para magnificar su narcisismo (138). Las ambiciones del psicoanalista no se refieren a un mero apego al dinero, sino a algo más profundo y complejo, se trata de una plena participación en ese estilo de vida en el que la ética se convierte en el proyecto orientado al resultado, la eficacia se transforma en el único criterio de verdad y la previsión adquiere la tarea de anticipar el futuro a partir de su conexión con el presente, de modo que el efecto corresponda a la causa. Esto es lo que subyace a la orientación de esa parte de la sociedad a la que pertenece Carlos, que supone confiar en las facultades racionales en detrimento de las emocionales para estar a la altura de la cultura objetivada en las cosas. El mundo de la racionalidad y la eficiencia representa el dominio y el poder, características tradicionalmente atribuidas a la esfera masculina (Galimberti 1999: 36-46).

He aquí, pues, un tercer ámbito del que surge el proyecto homicida de Laura: la conciencia de que la medida es colma, de que su vida no puede ser desperdiciada y subordinada a los intereses de su marido. De ahí el fuerte deseo de autodeterminación que la lleva a cometer el gesto extremo.

El narrador define de manera inequívoca el tipo de condición en la que Laura se siente relegada: un papel socialmente indefinido, pero claro dentro de la dimensión doméstica, el de ama de casa que con el paso de los años se ha convertido en un infierno. El fragmento que se propone a continuación recuerda la siguiente novela del escritor, cuyo título provisional era, no por casualidad, *Un infierno diario*, sustituido posteriormente por *La soledad era esto* (1990), en la que la protagonista, Elena Rincón, vive una situación muy similar a la de Laura. Pero, en cierto momento, incluso estando en un infierno, es posible encontrar el hilo conductor, la clave para regular (atenuar o redimir) el propio malestar: «Aquello era un infierno, pero por primera vez en muchos años tuvo la impresión de que de ella dependía la llave que regulaba la intensidad del fuego, así como la elección del condenado al que se debía tratar con más rigor» (112).

En el marco de una estructura metanarrativa general de la novela y dentro del proceso de metamorfosis que empuja a los protagonistas a sentirse *otro de sí* y a acceder a *la otra parte de la realidad*, se produce un claro proceso de emancipación por parte de Laura frente a su marido. El nuevo amor por Julio es la ocasión y el estímulo para ello. La protagonista deja de ser complaciente, sale del papel que

se le ha asignado y comienza a rebelarse. Proponemos uno de los fragmentos más explicativos de la relación, ya crítica, entre los dos cónyuges, en el que Laura recrimina a Carlos los años pasados en la sombra sirviéndole y el hecho de haber sido nada más que uno de los objetos de maniobra de las ambiciones de poder de su marido y reivindica, al mismo tiempo, el derecho a su felicidad:

Tú tienes tu vida -dijo-, tu trabajo, tus contactos políticos, tu carrera, tus ambiciones. Y quieres manejarme a mí del mismo modo que maneja todo eso. Pero yo no tengo nada. He estado durante años limpiándote los zapatos y la casa, preparando cenas a tus amigos y cuidando a nuestra hija como si solo fuera mía. Y ahora has llegado, de acuerdo, o estás a punto de llegar. Pero qué me voy a llevar yo de esa tarta. Di, qué me voy a llevar yo.

-Yo no te obligué a dejar tu trabajo cuando nos casamos. Fue un acuerdo mutuo [...]

Déjame en paz, déjame en paz, por favor. Quiero estar sola, sola y tranquila. En cuanto a lo del mutuo acuerdo, y ya que dices que hay que reconocer las cosas, empieza por reconocer que tú eras el listo y lo que tú sugerías iba a misa. Podías haber previsto esto, podías haberme dado a mí el consejo que seguramente das a tus pacientes femeninos. (111)

En estas líneas, la protagonista también revela la falta de equilibrio en cuanto al poder de decisión de los dos cónyuges, lo que dio lugar al acuerdo mutuo que se había alcanzado al comienzo de su relación, que preveía el sacrificio de Laura en favor de la carrera de Carlos, ya que estaba claro que él no podía prescindir del apoyo afectivo de la familia.

7. La tejedora

El asesinato se lleva a cabo de forma lúcida y premeditada. Laura introduce en el termo de Carlos una dosis excesiva de anfetaminas, que Carlos consume habitualmente.

Cogió una botella de leche y echó una parte sobre el café hasta completar la capacidad del termo. Añadió doce cucharadas de azúcar y, con el termo en la mano, fue al baño y vació sobre él medio frasco de cápsulas de color azul. Cerró el recipiente y, tras controlar brevemente el sueño de su hija, cogió las llaves y subió a la consulta de su marido. [...] -Tómalo poco a poco -dijo Laura-, que te dure toda la noche. Tendrá mal sabor porque lo he cargado mucho y le he echado bastante azúcar. Piensa que es un jarabe. (175-176)

A continuación, Laura borra las huellas para que el fallecimiento se atribuya a un infarto y tranquiliza a Julio, que teme que las autoridades descubran la intención oculta, el asesinato premeditado. El uso de medicamentos que en grandes cantidades se vuelven nocivos es una variante del veneno que goza de una amplia tradición en el ámbito de los asesinatos perpetrados por mujeres (a veces en contra de maridos

indeseados). Al igual que la ocultación de pruebas para no despertar sospechas ni desencadenar investigaciones y para que todo parezca una fatalidad, un accidente del destino:

Se le paró el corazón arriba, en la consulta, mientras escribía un informe. La dosis del termo lo precipitó todo. Como el cadáver lo descubrí yo, limpié el termo antes de avisar a un compañero suyo del hospital. Sospechaban que la eficacia infatigable de Carlos era el producto de una adicción y yo se lo confirmé. Por amistad, y también para evitar un escándalo en el Ayuntamiento, donde lo iban a contratar, se limitaron a firmar el certificado de defunción bajo la fórmula del paro cardíaco. (193)

En los textos de Millás, a menudo es la mujer la figura destinada a experimentar nuevos caminos, nuevas dimensiones de la realidad, a encontrar sentido en lo sinsentido, a actuar de manera concreta. Laura es, por tanto, la verdadera tejedora de la novela, se adapta a la trama ideada por Julio porque comparte sus objetivos, pero es ella quien consigue ponerla en práctica sin que Julio lo sepa. Mientras Julio se *ve a sí mismo* escribiendo y alimentando la figura del escritor imaginario, Laura escribe con cierta frecuencia en su diario secreto, en el que sus deseos y pensamientos encuentran una forma de expresión particular:

Ayer por la noche, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta cifierno e inelo, que no significan nada. Sin embargo, razón y corazón da razón y corazón. En fin. (45-46); En realidad, he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara, Vércipe de Pringara [...]. Si consiguiera escribir con alguna disciplina, creo que podría tejer y entretejer las palabras con la misma habilidad con que entremezclo la lana o el perlé. Ambas actividades exigen un tipo de concentración semejante y un deseo de indagación y búsqueda para la que me siento muy dotada. Por ejemplo: Cados tollan en la dordad ciumida yentras mo tienso en pi... (108-109); Entre lo permitido y lo prohibido (es decir, entre lo perhibido y lo prometido) hay una distancia variable. A veces la distancia se diluye como el veneno en un café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. (176)

Laura compara la mezcla de palabras con el trabajo de punto (tejer una trama) que realiza habitualmente. De esta manera, Laura crea su propio mundo desordenando el mundo en el que se siente atrapada, mezclando y confundiendo palabras (signos, códigos) a través de las cuales se suele interpretar la realidad, creando su propio camino con un objetivo preciso.

Laura es la única, entre los diversos personajes que escriben o que aspiran a escribir, cuyos textos puede leer directamente el lector: «El único texto que el lector conoce es el de Laura, ya que los de Orlando Azcárate [el joven y brillante escritor

que Julio envidia] le llegan resumidos y los textos de Julio son sólo esfuerzo de una imaginación no consumada. La esposa es la única escritora del texto, la que combina palabras, la que teje, la que proyecta y lleva a cabo sus tramas» (Prósperi 2013: 167).

Aunque no tiene la ambición de Julio (que sueña con convertirse en un gran escritor, pero que en realidad no escribe), Laura consigue subvertir de manera concreta el orden establecido también a través de la escritura. Además, su metamorfosis, su capacidad para acceder a otras dimensiones de la realidad, la disolución de los códigos de la vida civil y su rebelión la llevan a liberarse para siempre de la culpa, como nos describe el narrador en los momentos previos al asesinato: «Estaba sorprendida de lo alejada que se sentía de la culpa y de la rara seguridad de que ésta no volvería nunca más a frenar sus impulsos ni a enturbiar su vida» (175).

Bibliografía

- BASANTA, Á., “El desorden de tu nombre, de J. J. Millás, en la novela española de los ochenta”, en AAVV, *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Eneida, Madrid 2004, 153-168.
- BRAIDOTTI, R., *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella, Roma 2002.
- CARA, G., “«El pensamiento es una enfermedad sagrada y la vista un engaño». Lo spettacolo del romanzo en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás, en *Salina. Revista de Lletres*, 10, 1996, 221-225.
- CAVARERO, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997.
- CONTADINI, L., *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Panozzo, Rimini 2002.
- CONTADINI, L., “*La soledad era esto* di Juan José Millás, l’universo femminile e la metamorfosi”, en *Confluenze*, IX, 2017, 222-238.
- GALIMBERTI, U., *La terra senza il male* (1984), Feltrinelli, Milano 1997.
- GALIMBERTI, U., *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano 1999.
- GIOVANNINI, M. A., *La memoria, l’identità, la scrittura: l’universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Il Torcoliere, Napoli 2012.
- GUTIÉRREZ, R., “Teorías que cohabitan con la ficción: Síntomas posmodernos en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás”, en *Romance Languages Annual*, 9, 1997, pp. 526-528.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988.
- IRIGARAY, L., *Sessi e genealogie*, La Tartaruga, Milano 1989.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), Il Saggiatore, Milano 1965.
- MILLÁS, J. J., *La soledad era esto*, Destino, Barcelona 1990.
- MILLÁS, J. J., *El desorden de tu nombre* (1988), Destino, Barcelona 1991.

- MONLEÓN, J., (coord.) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid 1995.
- MONTEFOSCHI, S., "Il recupero del femminile e la psicoanalisi", en AA.VV. *Il vuoto e il pieno. Psichiatria e psicoanalisi di fronte al disagio femminile*, Centro di Documentazione della Donna, Firenze 1982.
- OREJAS, F., *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Arco/Libros, Madrid 2003.
- PRÓSPERI, G., *Juan José Millás. Escenas de metaficción*, UNL, Santa Fe 2013.
- TRÍAS, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona 1991.
- SCHOLES, R., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Chicago 1979, 124-138.
- SINI, C., *I segni dell'anima*, Laterza, Bari 1989a.
- SINI, C., *Il silenzio e la parola*, Marietti, Genova 1989b.
- SOBEJANO, G., *Juan José Millás fabulador de la extrañeza*, Alfaguara, Madrid 1987.
- VALLS, F., "El orden del desorden: Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*", en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, Barcelona 2003, 213-216.
- WALLIS, A., "El desorden de tu nombre. Novela de ansiedad", en Saz, M. S. (ed.), *Actas XLII congreso AEPE*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander 2007, 205-211.
- WAUGH, P., *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, London 1984.

Guarda i nostri libri!



Finito di stampare
da Services4Media srl
viale Caduti di Nassiriya, 39
70124 Bari