

Un diario de la vejez: *La vida a ratos*, de Juan José Millás¹

A diary of old age: *La vida a ratos*, by Juan José Millás

Prósperi, Germán Guillermo



 Germán Guillermo Prósperi

germanprosperi@gmail.com

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del

Litoral. Universidad Nacional del Litoral - CONICET.

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Olivar

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1852-4478

Periodicidad: Semestral

vol. 22, núm. 35, e116, 2022

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 13 Abril 2022

Aprobación: 05 Mayo 2022

Publicación: 17 Junio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/85/853346003/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e116>

Resumen: La obra de Juan José Millás se inscribe con facilidad en los debates acerca de los alcances de lo metafictivo y sus modulaciones tales como la escritura autofictiva. Ese proceso autofigurativo ya practicado por el autor valenciano en textos como *El mundo* (2007), encuentra en la publicación de *La vida a ratos* (2019) un nuevo ejercicio de interrogación, esta vez orientado hacia la escritura de un diario de vejez.

En este trabajo analizamos las marcas específicas de esa categorización a partir de su puesta en relación con otras especies textuales con las que dialoga, tales como la mencionada autoficción, la antificción y el diario de escritor. Nos preguntamos además por la posibilidad de leer esta ficción en tanto ejemplo de estilo tardío.

Palabras clave: Diario, Vejez, Estilo tardío, Juan José Millás.

Abstract: The work of Juan José Millás fits easily into the debates about the scope of the metafictional and its modulations such as autofictional writing. This autofigurative process already practiced by the Valencian author in texts such as *El mundo* (2007), finds in the publication of *La vida a ratos* (2019) a new questioning exercise, this time oriented towards the writing of a diary of old age.

In this paper we analyze the specific marks of this categorization from its relationship with other textual species with which it dialogues, such as the aforementioned autofiction, antifiction and the writer's diary. We also wonder about the possibility of reading this fiction as an example of a late style.

Keywords: Diary, Old Age, Late Style, Juan José Millás.

AUTOFICCIÓN, ANTIFICCIÓN Y DIARIO

La publicación de *La vida a ratos* (2019) no supuso una novedad dentro de la serie millaseana ya que allí están, en ordenado despliegue, la casi totalidad de los temas que definen y explican la obra del autor valenciano. Esta nueva fábula de la extrañeza (Sobejano, 1992) expone con modulaciones diversas los conflictos identitarios, la obsesión por el cuerpo, la mirada crítica sobre la realidad, el delirio imaginativo como motor de avance de la ficción, la enfermedad, entre otros motivos fácilmente identificables en la diacronía. Por otro lado, se refuerza aquí el componente metafictivo, verdadera función constructiva de una obra iniciada en 1975 con la publicación de *Cerberos son las sombras*.

Esta nueva novela, y no demoramos en denominarla de este modo, nos ofrece la escritura ficcional de un diario, la cual despliega a lo largo de 194 semanas la relación sucesiva entre notación y vida, marca constructiva

del ejercicio diarístico, emergencia que obliga a llamar la atención sobre los cruces problemáticos entre este género y el novelístico. Sin embargo, ya desde la primera entrada, queda claro que no se trata de un diario de escritor sino de una novela que se construye desde esos principios y que nunca abandona su rasgo ficcional.

El diario de escritor ha sido descrito desde diversas perspectivas como un objeto de bordes difusos. Por ejemplo, Picard (1981) duda del carácter literario del diario ya que sostiene que si la mayoría de estos textos son escritos para no ser publicados, carecerían de uno de los atributos de la literatura que es su afán de comunicación pública. En esta línea, Álvaro Luque Amo (2016) ha discutido esa tesis al postular que toda escritura diarística posee un rasgo literario que habilita su lectura en tanto texto de ficción pero reconoce como rasgo inherente a esta práctica la indeterminación entre lo referencial y lo ficcional, ya que:

el diario respeta el pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que existe esa identidad entre autor, narrador y personaje y es leído como verdadero por parte del receptor; pero también deja espacio para la autoconstrucción del Yo en tanto que emplea los modos de una ficción. (p. 286)

En ese punto retoma la caracterización de Enric Bou para quien el diario “es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal... Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria” (1996, p. 124).

En trabajos posteriores, Luque Amo llama la atención sobre el modo en que se construye el espacio íntimo en el diario literario y nos advierte sobre el hecho de que no todos los diarios publicados pueden ser considerados literarios. Luque distingue entre el diario como documento, “aquel texto diarístico compuesto a partir de anotaciones puramente referenciales que no desarrolla unos elementos narrativos” (2018a, p. 763) y el diario literario, en el que se “desarrolla la figura de un Yo cuya cotidianidad tiende frecuentemente a construir un ámbito privado y, tal vez, íntimo” (p. 763). Uno de los argumentos centrales que Luque Amo sostiene para hipotetizar sobre el rasgo literario del diario es la posibilidad de interpretarlo en tanto relato en el cual puede leerse “una historia novelesca que narra los trasuntos de un Yo protagonista” (2018b, p. 96) al mismo tiempo que deja en suspenso los elementos factuales del diario personal.

A partir de estos argumentos nos preguntamos si es posible considerar *La vida a ratos* desde estas coordenadas, ya que efectivamente se despliega allí el desarrollo de una historia novelesca protagonizada por un yo que narra y la trama se estructura desde las condiciones específicas de la ficción.

Alberto Giordano ha realizado aportes a la caracterización del diario de escritor al que ha definido de la siguiente manera:

Por diario de escritor entiendo, cuando salto de la evidencia empírica a la arrogancia conceptual, un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de notación y vida desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. (2011, p. 93)

¿Qué implica en esta caracterización el encuentro entre notación y vida desde una perspectiva literaria? ¿No es eso lo que ocurre en la novela de Millás? En *La vida a ratos* la cuestión de la notación se encuentra en cierto modo suspendida, porque no se indican fechas, solo los días de la semana y la sucesión de las mismas numeradas desde el 1 al 194, tal como sostuvimos. Por otro lado, las circunstancias vitales aparecen allí referidas, pero es en ese punto en el cual el texto da el salto hacia la forma de la novela, ya que los materiales que estructuran la escritura provienen claramente del ámbito de la ficción. Si a esto sumamos, como sostuvimos al inicio, que esos materiales son en su gran mayoría tópicos y temas ya presentes en la serie literaria que Millás ha construido, la tesis acerca de la novelización del diario parece comprobarse. En este punto, el lugar del lector es puesto en una zona de demanda, ya que se lo convoca a un pacto a partir del cual reconoce que la novela que lee es un texto de Millás en el que puede identificar las marcas recurrentes de un estilo. Más que aceptar el discutido pacto autobiográfico de Lejeune, lo que se pone en funcionamiento aquí es lo que Ana Caballé denominó como empatía, ya que la lectura del diario requiere de parte del lector “el reconocimiento y

la comprensión de la subjetividad ajena, de sus propios mecanismos de ser, y ese lazo empático nos construye como humanos” (2015, p. 34).

Esta empatía, que tensiona la relación entre escritura y vida, habilita la consideración de una dimensión de marcada presencia en las agendas críticas del hispanismo, tal como es la de autoficción, ya sea para reivindicarla o para advertir sus limitaciones a la hora de leer determinados corpus. Este movimiento pendular se advierte claramente en los desarrollos teóricos de Manuel Alberca, nombre indispensable a la hora de construir el devenir de la mencionada categoría. A su tan citado libro de 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, se suma diez años después *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, en el que se llama la atención sobre formas de escritura diferentes. Es interesante revisar el modo, posterior al libro de 2017, a través del cual el propio Alberca construye su posición de crítico en ese pasaje hacia el estudio de formas antifictivas. Luego de hipotetizar sobre las razones del éxito de la categoría de autoficción,² Alberca declara sin demora su opción por la antificción y sostiene que “a falta de mejor término, y sin ánimo ni pretensión de sentar cátedra, he preferido denominarlas antificciones, término que tomo prestado a Philippe Lejeune, que creó el neologismo y lo utilizó para describir la forma en que el diarista lleva su diario” (2019, p. 36) y agrega:

No pretendo colar de matute bajo el neologismo “antificción” un género nuevo (tampoco Lejeune lo hace), sino destacar lo importante que es en estos textos la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de autoficción. Esta actitud entraña conocer la dificultad de la apuesta y la necesidad de hallar una forma nueva para dar cuenta de una realidad nunca antes contada. Desde este punto de vista, el enfoque antificticio se desentiende de algunas de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad para mezclar autobiografía y ficción en un juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Por tanto, los relatos que se acogen a estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad. (pp. 36-37)

Más allá de las diferencias entre autobiografía y ficción y las ventajas de escribir un texto de acuerdo a esas coordenadas, Alberca ejemplifica su postura con tres textos que categoriza como antificciones: *No ficción*, de Vicente Verdú (2008), *Tiempo de vida*, de Marcos Giraldo Torrente (2010) y *Visión desde el fondo del mar*, de Rafael Argullol (2010). En su lectura del último texto, destaca la presencia del cruce productivo entre autobiografía y autoficción, elemento que pone de manifiesto la permanencia de esta tendencia y su necesidad de renovación obtenida justamente en aquella alianza. Alberca no duda en calificar a *Visión desde el fondo del mar* como “el mejor libro autobiográfico del siglo en curso” (p. 39) y justifica su afirmación en el carácter verdadero de lo que allí se cuenta, material que no habilitaría el ejercicio de lo lúdico porque “son temas con los que no se puede jugar ni frivolar: la muerte de un ser querido, la enfermedad, el dolor físico y espiritual, el malestar” (p. 40). A partir de esta cita podemos preguntarnos por el estatuto de aquellos textos que, cercanos a la autobiografía, inscriptos sin dificultad en la tendencia autofictiva e incluso recuperando formas propias de la antificción, tales como el ejercicio diarístico, logran decir algo de aquellos temas sobre los que Alberca advierte su no posibilidad de tratarlos ficcionalmente. Este es el caso de *La vida a ratos*.

UN PLAN DE ESCRITURA

La novela de Millás incorpora elementos de los tres géneros señalados con anterioridad (autobiografía, autoficción, antificción) y propone una estructura de escritura semanal en la que se registran los hechos sucedidos día a día, pero sin indicación de fechas, tal como sostuvimos. Nos interesa el modo en que el texto se inicia porque es allí donde se postula architextualmente la inscripción de esta escritura en la zona del diario:

Semana 1

LUNES. Pronto cumpliré sesenta y siete años. ¿Soy un viejo? Evidentemente sí, pero a mi alrededor todo el mundo lo niega.

(...)

Cierto, hay misterio, hay confusión, a veces el misterio procede de la confusión y la confusión del misterio. Pero contesta ya, maldita sea, a la pregunta con la que te has levantado de la cama este lunes de enero: ¿eres o no eres viejo? Sí, coño, lo soy, soy viejo. Un viejo. (Millás, 2019, p.9)

De esta forma, la vejez del sujeto que cuenta su vida surge como el disparador de la escritura, la cual, evidentemente, va a acercarse hacia una posición ficcional a través de la incorporación de dimensiones que se alejan de los modos en que la verdad debe ser dicha, tales como la confusión y el misterio. Constatada con enojo la edad del narrador, este se pregunta, al día siguiente, si esa etapa de la vida puede ser contada y de qué modo y la elección, aparentemente, se inclina hacia formas en las que no habría espacio para el ejercicio ficcional: “Entonces me viene a la cabeza la idea de escribir un diario de la vejez. Un diario de la vejez. ¿Por dónde empezaría?” (p. 9). Esta primera elección no tarda en demostrar sus límites, porque ya el día miércoles el narrador declara: “Resulta imposible llevar un diario de la vejez como resulta imposible escuchar cómo crece la yerba” (p. 10). En este punto hay que preguntarse qué tipo de texto estamos leyendo o vamos a leer porque, en efecto, esa imposibilidad de escritura de un diario de vejez adquiere la forma de 194 semanas narradas en 477 páginas.

La pregunta planteada por el narrador en el inicio se manifiesta nuevamente en el segundo día y remite a un tema con el que todo diario debe enfrentarse, esto es el relato de la infancia, dimensión central de todo laboratorio de escritura, tal como postuló Julio Premat (2016). La infancia irrumpe (Muzzoppapa, 2017) en el relato millasiano a través del recuerdo del Ratón Pérez y la necesidad de ser convocado en la vejez y no en la infancia: “¿Hay un Ratoncito Pérez de la vejez?” (p. 10), se pregunta el narrador e inmediatamente responde por la negativa y la sustitución del ratoncito por su madre:

La vejez tiene una rata grande, quizá la Rata Pérez, que en un momento dado te recompensa por todas las pérdidas con un regalo absoluto llamado Muerte. La Muerte satisface todos los deseos, todos, todos, todos. Y tras su paso por el cuerpo de un ser humano, no queda en pie una sola tensión. Quizá la rata Pérez sea la madre del Ratoncito Pérez. (p.10)

El ejercicio humorístico habilita la emergencia de uno de los temas del libro, la relación materno-filial, tópico indiscutible en la narrativa del autor. Lo que durante el día miércoles aparece como irrupción, el jueves cobra la forma de una palabra, infancia, que ingresa con toda su potencia significativa en la narración del recuerdo: “No está en mi intención resultar fúnebre, pero se me está pasando la semana al modo de los ejercicios espirituales de la infancia, en los que tanto se hablaba de las postrimerías” (p. 10). Es el jueves también el momento de las dudas sobre la naturaleza de este inicio, el cual se orientó hacia el diario pero que ahora, luego de que la infancia ha hecho su irrupción, se desplaza hacia otras posiciones de enunciación: “¿Esto es, maldita sea, un diario de la vejez? Esto es materia para el diván, pero mi psicoanalista está enferma, ha cogido gripe. O eso dice” (p. 10). El viernes llega la calma a través de la lectura de “un poeta sueco de nombre Tranströmer” (p. 11) y se cierra así el relato de la primera semana en la que queda referido el plan de una escritura pendular que podemos identificar en todo el texto. De la duda a la posibilidad de escribir un diario de la vejez se pasa a la negativa por vía de una irrupción de infancia. De allí se constata que la infancia sigue funcionando en la vejez y que el rechazo inicial es en realidad una estrategia que haga surgir la posibilidad de relatar la misma. La novela es entonces el relato de esa posibilidad bajo la forma de un falso diario que necesita ponerse en marcha a través de una maquinaria discursiva que exhibe sin dobleces sus mecanismos de funcionamiento: el sujeto escritor en la vejez, el discurso diarístico, la infancia, el psicoanálisis, la lectura que repone la falta.

Si la vejez no puede contarse en un diario, esto no inhabilita su sostenimiento en otros formatos, porque más allá de la negativa debemos exponer cómo se resuelve metodológicamente aquel plan de escritura expuesto en la Semana 1. En este sentido llaman la atención los escasos momentos en los que el narrador reflexiona sobre lo que escribe, como si demostrara una incapacidad para explicar el género que está practicando, declaración inesperada en un autor que hizo de los ejercicios metaficcionales su escena de escritura preferida (Prósperi, 2013). Son otras las escenas que se repiten insistentemente: la ingesta de alcohol, las

sesiones con la psicoanalista, las clases en el taller de escritura, las cenas familiares, la lectura. En esa sucesión se filtran, como si hubiera una necesidad de ocultarlas, las reflexiones sobre el propio ejercicio escritural, al cual no se lo denomina diario de vejez, pero que sin embargo registra sus tonos. Es Alberto Giordano (2012) quien habilita la categoría de tono para la lectura de diarios, en su caso los de Rosa Chacel. El crítico afirma que la figuración de un escritor en sus diarios se produce por el estilo y el o los tonos de sus notaciones, esos “hallazgos verbales” (p.148) conseguidos a través del trabajo que implica el registro diario de lo cotidiano. ¿Cuáles son entonces los tonos de este falso diario? ¿Cómo se registran y cómo leemos esos hallazgos verbales que autografan a este particular escritor?

A los tonos humorísticos, las referencias explícitas a zonas de una escritura novelística anterior, la extrañeza y sus límites como zonas a indagar o la emergencia de un lenguaje para decir la enfermedad, se suma un tono peculiar a través del cual se figura una ficción de cierre o el cierre de la ficción. Esto implica que si el comienzo es el espacio para negar la posibilidad del diario de vejez, la novela será el momento de desplegar las dudas acerca de cómo culminar esa escritura y no la vida de quien la sostiene. Es por eso que la novela le gana al diario en su voluntad ficcional. Se suceden así las referencias al deseo de finalizar el análisis (p. 47), la lectura de los Diarios de Sándor Márai y el relato de la muerte de su esposa (p. 79), la dificultad para enfrentar la escritura (p. 178) o demorarla (p. 175); figuraciones todas de un final que el texto exhibe.

El primer tono metafictional sobre el falso diario de la vejez aparece recién en la semana 87, esto es, en el medio de la novela y reaparece en la semana 94 en la cual se declara que no es posible escribir fechando el evento, esto es, no se puede registrar en un diario aquello que le sucede al sujeto, enunciado que no sorprende al lector, quien conoce desde el inicio estas limitaciones:

Bueno, pues he abierto el cuaderno, he puesto la fecha y he escrito unas líneas. Luego lo he cerrado, lo he metido en un cajón y me he levantado de la mesa de trabajo con la impresión de que mi cuerpo inmaterial y mi cuerpo físico se habían encontrado de nuevo. Ya no soy ese hombre sin alma que duerme en habitaciones de hoteles sin alma y que pronuncia conferencias desalmadas. (p. 225)

De esta manera el texto se abisma al declarar que el sujeto se reconoce diferente, pero esa revelación no puede registrarse en el diario y sí en la novela. Por otro lado, esta declaración claramente metafictional, incorpora una figuración de cierre (cerrar el cuaderno, meterlo en un cajón, levantarse de la mesa de trabajo), presencia que habilita las preguntas sobre los modos en que la vejez se figura en la ficción.

IRSE

Tal como postuló Nicolás Rosa, “nadie escribe su infancia en su infancia, siempre se escribe –cuando se puede– en la vejez” (1992, p.57). Esta declaración, tantas veces reiterada en las aproximaciones a los cruces entre infancia y literatura, encuentra una nueva resonancia a partir de la incorporación de la vejez como zona productiva. En el proyecto crítico de Rosa y en su lectura de los textos autobiográficos, presenta a la vejez como un tiempo de escritura, un momento en que la infancia puede escribirse y, señalamos nosotros, al mismo tiempo exhibir la vejez. La fórmula a través de la cual postulamos que la vejez solo se escribe en la vejez nos permite echar luz sobre este aspecto en la novela de Millás, provocado por los desplazamientos señalados con anterioridad (de la autobiografía a la autoficción, de la autoficción a la antificción, de la novela al diario; entre otros).

Así como nos preguntamos por esta emergencia podemos también interrogarnos sobre otra de las hipótesis que explicaron la presencia de lo infantil en la literatura, tal como es la postulación de la infancia como falta sobre la que Daniel Link (2014) ha argumentado. Una de las zonas de mayor interés de su trabajo radica en la diferencia que el crítico establece entre corpus de infancia y ficciones teóricas de infancia, es decir entre un listado de textos que incorporan protagonismos infantiles y aquellas ficciones que interrogan sobre el estatuto, siempre inalcanzable, de la infancia como experiencia estética. De esa manera podemos

preguntarnos también acerca de la posibilidad de ficciones teóricas de vejez, en tanto espacios escriturales que no solo presentan sujetos de enunciado en posición de clausura sino que habilitan una reflexión crítica sobre los modos de decir esa vejez. La diferencia entre ambas ficciones teóricas, las de infancia y las de vejez, radicaría en que estas últimas no se postulan como intento por decir algo en un tiempo diferido sino por la inmediatez del acto enunciativo, el cual funda la vejez del sujeto en el mismo tiempo en que la transita. El narrador de *La vida a ratos* exhibe esta flexión al declarar que no puede registrar en un diario su vejez, pero lo declara justamente en el momento en que la vive: Soy un viejo que no puede escribir un diario y por eso me figuro como un autor que puede declarar esa negativa.³

El desplazamiento desde el sujeto del enunciado a la figuración del autor nos permite preguntarnos por el estatuto y la caracterización de esa escritura, la cual se produce en la vejez del artista. Sabemos que Edward Said se ha referido a esa especial modulación en tanto estilo tardío, categoría con la que explica las obras de algunos creadores producidas “cuando se acercaba el final de sus vidas” (2018, p. 15). En ese momento se advierte que “su obra y pensamiento adquirieran un nuevo lenguaje” (p. 15), que Said denomina como estilo tardío. Si bien Said se refiere a creadores, es posible pensar que la matriz de su acercamiento a este estilo está en la emergencia de un cambio, ese nuevo lenguaje que se pone de manifiesto en las obras literarias y musicales que lee. La novela de Millás que analizamos mostraría este estilo no solo en ese nuevo lenguaje –nuevo para la serie del autor– sino en zonas en las que se exhiben claramente las figuras de un final –final de libro, final de obra–, que si bien se reconocen ya desde el inicio del relato aumentan su presencia y potencia significativa en los momentos en que la trama avanza hacia su conclusión.⁴

De esta manera, el avance del texto profundiza en el relato de sesiones de análisis⁵ y en los efectos que ciertas lecturas logran instalar en el sujeto envejecido. Así, a partir de la lectura de *El evangelio según Jesucristo*, de José Saramago, el narrador reflexiona sobre los procesos de identificación que le provocaron y cómo impacta en su manera de concebir la propia actividad: “Leo y escribo porque tengo más de tú que de yo. Soy un tú cualquiera, a veces un usted y, con suerte, un nosotros. Pero un yo, lo que se dice un yo como Dios manda, no lo he sido nunca, me parece que eso explica muchas cosas” (p. 441).

Ese yo que se desrealiza o se diluye explica muchas cosas, entre otras, el estatuto de esta novela que se acelera en avanzar hacia el final y que reflexiona sobre lo que implica el fin de una obra pero no de una vida. Así, por ejemplo, en la semana 186, un sábado, el narrador registra: “Tampoco me inquieta la muerte, pero sí cuanto se escribe sobre ella” (p. 457).

En esta prefiguración del final del frustrado diario de la vejez el narrador convoca un tono que remite a la inquietud, a una zona que la obra de Millás ha sabido indagar con precisión, esa extrañeza ante la realidad que es ahora la extrañeza ante los textos que deben narrar un final.

Alberca había planteado que hay ciertos temas que no habilitan el juego frívolo de la ficción, pero esta novela parece desmentirlo justamente allí donde el encuentro entre notación y vida, la matriz de todo diario, hace su aparición. Ese allí que es el final figurado de una vida pero que esconde la exposición sobre las maneras en que un texto debe concluir. A las fantasías de muerte y su relato en el análisis se sucede, en la última semana, la referencia a la muerte de un amigo periodista que ha dejado de leer periódicos, lo cual es otra manera de figurar el final. Así, el final anunciado imagina a Juanjo, Juan José Millás, Millás o Desjuanjo, que han sido las maneras de autodenominación que el narrador ha seleccionado, atendiendo un kiosco de venta de periódicos:

No me disgusta la idea de acabar vendiendo algo que no leen ni los que lo hacen. Sería un punto final perfecto para una vida absurda. Todas lo son. Ya en casa, busco la necrológica de mi amigo y es una peste. No logro pasar del primer párrafo. Estoy a punto de escribir una carta de protesta al director, pero me reprimo. Yo siempre me reprimo. (p. 477)

El final es claramente una puesta en abismo de todo el relato a partir de la cual un escritor de novelas que ha intentado escribir un diario de vejez, encuentra el rechazo, la peste, en ese género que no comprende pero que sin embargo lo convoca y lo coloca en una posición de futuro. La represión, motivo de seguro debate en la próxima sesión de análisis, tal vez sea el punto inicial de una nueva novela, prefigurada aquí en la demorada

carta al director del periódico. Periódicos, cartas, necrológicas, espacios todos que habilitan la necesidad de seguir reflexionando sobre cómo se cuenta una vida.

Millás ha escrito así un falso diario de vejez que no abandona los gestos autofictivos propios de su obra y que a través de la convocatoria de la imaginación logra esquivar las dificultades para inscribirse en un género determinado. Si Alberca postulaba sus dudas acerca de la autoficción y sus derivas hacia lo antifictivo, otros críticos profundizan en el tono polémico cuando analizan la situación de la novela y el arte contemporáneos. *La huida de la imaginación*, ese es el título del libro de Vicente Luis Mora en el que el autor cordobés plantea sus dudas acerca de la necesidad actual del apego a lo real que muchas obras postulan y que solo se conforman con la comunicación de un suceso, sea un trauma, un recuerdo de infancia o un episodio vivido. Millás no ha huido de la imaginación en este nuevo texto y eso le ha permitido construir una novela en la que se figura un final de obra que es en realidad un nuevo comienzo.

A MODO DE CIERRE

Hemos visto las maneras en que en la novela *La vida a ratos* realiza una serie de desplazamientos modulativos que la llevan de la autobiografía hacia las formas autofictivas y antifictivas. Ese movimiento, enmascarado en la forma de un diario de la vejez permite habilitar una zona nueva en la crítica sobre la obra del autor, aquella que se interroga sobre las formas de decir un final. Este diario imposible de escribir es una excusa para el despliegue de nuevas estrategias metafictivas que el lector reconoce sin demora.

Este falso diario de la vejez puede inscribirse en lo que denominamos como ficción teórica de vejez en tanto interrogación no solo del estatuto de quien protagoniza el relato sino también en lo que el mismo hace posible en tanto figuración de cierre. De esta manera, y retomando las conceptualizaciones de Said sobre el estilo tardío, estamos en condiciones de hipotetizar que la novela que analizamos se inscribe en esa zona de la obra millaseana, pero sin obturar, hasta el momento, el final de la misma.⁶

REFERENCIAS

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Alberca, M. (2019). De la autoficción a la antificción o el coraje de escribir la verdad. En R. Cubillo Paniagua y R. Campos López (Eds.), *Estudios actuales de literatura comparada. Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios Volumen I* (pp. 21-41). San José: Vicerrectoría de Investigación, Universidad de Costa Rica. Recuperado de <https://cihac.fcs.ucr.ac.cr/wp-content/uploads/Cubillo&Campos978-9968-919-55-5.pdf>
- Argullol, R. (2010). *Visión desde el fondo del mar*. Barcelona: Acanalado.
- Bou, E. (1996). El diario: periferia y literatura. *Revista de Occidente*, 182-183, 121-136.
- Caballé, A. (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Catelli, N. (2020). Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina. En *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina* (pp. 179-194). Paraná: EDUNER.
- Catelli, N. (10 de abril de 2021). Broch, omnipresente e invisible. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/babelia/2021-04-10/broch-omnipresente-e-invisible.html>
- Giralt Torrente, M. (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.
- Giordano, Alberto (2011). Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del Diario. En A. Giordano, *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (pp. 89-108). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, A. (2012). Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama*, 4, 147-156.
- Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos lírico*, 11, 1-11. <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>

- Luque Amo, A. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 273-306.
- Luque Amo, A. (2018a). La construcción del espacio íntimo en el diario literario. *Revista Signa*, 27, 745-767.
- Luque Amo, A. (2018b). El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica”, *Impossibilia*, 16, 93-114. Recuperado de https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/54253/LUQUE_Diarioliterario.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Millás, J. J. (1987). *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- Millás, J. J. (2019). *La vida a ratos*. Madrid: Alfaguara.
- Mora, V. L. (2019). *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-textos.
- Muzzopappa, J. (2017). *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Picard, H. R. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 115-122.
- Premat, J. (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Sáenz Peña: EDUNTREF.
- Prósperi, G. (2013). *Juan José Millás. Escenas de metafiction*. Binges / Santa Fe: Orbis Tertius / Ediciones UNL.
- Rosa, N. (1992). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ruiz, M. J. (2021). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph*, 13, 82-112. Recuperado de <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>
- Ruiz, M. J. (2022). Empezar haciendo Inventario. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Tropelias*, 37, 211-228. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>.
- Said, E. (2018). *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Madrid: Debate.
- Sobejano, G. (1992). “Juan José Millás, fábulas de la extrañeza”. En F. Rico (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española Tomo 9 Los nuevos nombres* (pp. 315-322). Barcelona: Crítica.
- Verdú, V. (2008). *No ficción*. Barcelona: Anagrama.

NOTAS

- 1 Este trabajo se inscribe en el proyecto de Investigación “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos escriturales y otredad” (Dir. Germán Prósperi, Universidad Nacional del Litoral).
- 2 Alberca señala cuatro razones que explican el éxito de la categoría: 1) su capacidad para saber captar el sentido de un espíritu de época, el del posmodernismo que se extiende desde el post 68 hasta el 2007, con el auge en las ficciones lúdicas y de variadas imposturas, las cuales implosionan con la crisis del 2008 y desenmascaran las estrategias de las autoficciones producidas como un espectáculo; 2) el éxito del hallazgo del neologismo, el cual no deja fuera las contradicciones que encierra; 3) la posibilidad que la autoficción les da a ciertos autores de hablar de sí mismos sin riesgos de que esa escritura se confunda con una autobiografía; 4) el atractivo que genera para los lectores el conocimiento de rasgos vitales de los autores que producen autoficciones y 5) el atractivo que representa para el campo de la investigación literaria (2019, pp. 24-29).
- 3 María Julia Ruiz (2021, 2022) ha descripto un movimiento inverso en la obra del cantautor Joaquín Sabina, el cual exhibe en su proyecto autorial figuraciones de vejez en su juventud, lo que habilita lo que la autora categoriza como temporalidades desajustadas. También puede consultarse el artículo de Ruiz en este Dossier.
- 4 Existe una cercanía entre el estilo tardío y el estilo de la vejez. Así lo señala Nora Catelli (2020) en su lectura de la poeta Juana Bignozzi. Catelli recupera la perspectiva de Herman Broch, quien entre 1942 y 1948 desarrolla la idea que luego Adorno y Said popularizarían. En otro espacio, Catelli sostiene que para Broch “en la vejez o en lo tardío hay un efecto de desapego creador con respecto a la servidumbre de la novedad; la serena impersonalidad de lo convencional retorna, despreocupándose de lo expresivo y de lo individual” (2021). Ese estado de la vejez (y no su edad) permite al creador “alcanzar la convención después de haber entrado en ella y haberla desbaratado a través de la originalidad”. En este sentido no deja de ser llamativo el hecho de que las intervenciones que leemos se esfuerzan por insistir en esa originalidad dentro

de la serie crítica en que se inscriben, aunque sea en la autofiguración de ese gesto –el cierre, el fin, el abandono– que se alcanza por primera vez.

- 5 No es la primera vez que esto ocurre en la novelística de Millás. El gesto de relatar una sesión de análisis como núcleo estructural de la novela ya se encuentra en *El desorden de tu nombre* (1987) y en *El mundo* (2007), la más autofictiva de las obras del autor.
- 6 Esta afirmación debe cotejarse con otros momentos del devenir escritural de nuestro autor en los que también se anuncia un cierre, tal como lo que ocurre en *El mundo* (2007), novela que clausura un ciclo pero no se inscribiría en tanto ficción teórica de vejez.