

«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

Giovanni Cara

La estructura narrativa y muchos de los motivos temáticos más destacados de *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás han sido ya explorados con cierta atención ⁽¹⁾. Sin embargo, me propongo considerar aquí sintéticamente algunos elementos que considero de algún modo determinantes de la complejidad de una novela que, con toda razón, figura entre las más significativas de la narrativa española contemporánea y, especialmente, dentro de la que se suele encuadrar con el término, tan ambiguo a veces, de *novela postmoderna* ⁽²⁾ -denominación ésta que adopto con carácter tan sólo indicativo-. Mi lectura de *El desorden de tu nombre* -guiada por algunas propuestas del texto de Lucien Dallenbach sobre la *mise en abyme* ⁽³⁾, aunque renunciando a responder a las infinitas cuestiones que el texto plantea- pretende destacar algunos de los procesos técnicos empleados en la narración, así como algunos de los filones temáticos que entretienen el discurso narrado, para verificar, en su caso, la existencia de cierta correspondencia formal y tematológica, ya sea respecto al contexto histórico al que pertenece la novela, ya sea respecto a algunos elementos de la *épistémé* contemporánea. Que esta última tenga un *nómen* -postmoderna- u otro -neobarroca, como en Italia alguien propone ⁽⁴⁾- es una cuestión aquí más bien secundaria.

El sentimiento de la disgregación de la personalidad, la búsqueda afanosa, inmane ante el caos de los tiempos que corren, de cierto orden perdido a un mismo tiempo psicológico y social, son algunos de los aspectos que se repiten ya desde el título, haciendo de éste un componente paratextual significativo. No se trata sólo, en mi opinión, del tema de la reversibilidad y de la inversión de ciertos papeles entre las mujeres que Julio ha amado y aún ama, tema éste de la reversibilidad y de la máscara tan grato a buena parte de la narrativa de este siglo ⁽⁵⁾. *El desorden del nombre* de Julio expresa, además, la condición de un hombre que intenta inútilmente reconstruir, desde la fluidez verbal analítica de unas sesiones psicoterapéuticas, el desorden de su propia personalidad. *El nombre* de Julio es el reconocimiento de un cierto *status* social, el espejo formal de sí mismo ante el mundo (casi

pirandellianamente) y el lugar simbólico de su propio *desorden*. Se convierte en la palabra que evoca el intento, ciertamente no heroico, de reconstruir su mundo interior en relación con el exterior y, como diría técnicamente cualquier exponente de la crítica psicoanalítica, la voluntad de separar el lugar de su propio yo del de la colectividad:

A esa edad también se había separado de su mujer y había comenzado a sufrir los trastornos que lo llevarían en unos meses más a la consulta del psicoanalista, donde su salario se deshacía en trozos bajo la esperanza de una recomposición interna que a veces parecía posible. (p. 21) ⁽⁶⁾.

El problema del papel de la comunicación y de la palabra, en cuanto salvación y clave de interpretación de este universo fragmentario y caótico, se plantea como elemento destacado para superar el *impasse* de Julio, que va intentando su propia recomposición. Pero es la naturaleza de esta comunicación, la naturaleza de la palabra, lo que interesa valorar en la novela. Julio se muestra en cierto modo desencantado respecto a la palabra social, a la relación verbal entre individuos. Resulta así significativo que pretenda establecer su relación con Teresa en un nivel que no es el del intercambio a través del flujo lingüístico de la comunicación cotidiana. Se separa del mundo, del que se siente extraño, mediante un desfase de la misma comunicación y el empleo de una especie de idiolecto que le permite fascinar a la mujer:

Fue una época rara en la que la felicidad y la angustia se trenzaban entre sí como las partes de un todo que llamaban amor. La elocuencia no había sido nunca una de las virtudes de Julio, ni siquiera uno de los defectos; sin embargo, recordaba haber hablado con notable eficacia durante aquellas tardes que habrían de cambiar su vida. [...] Con Teresa Zagro, en fin, Julio daba muestras de un ingenio un poco sorprendente, considerando al menos que sus energías creadoras habían estado dirigidas hasta entonces a alimentar a ese escritor imaginario (él mismo), de cuyo futuro parecía depender su vida. (pp. 23-24).

La alternativa es el silencio, tan frecuente entre ellos dos. Y el nexo que permanece, tras la muerte de la mujer, es una novela que ella le había entregado, por expresa petición del compañero abandonado. Él reconstruye el recuerdo de la relación adúltera con Teresa releyendo el libro después de mucho tiempo, durante la primera fase de su nueva relación con Laura, cuyos rasgos se superponen a los de Teresa. Busca una casa y mientras está en cama con fiebre observa los objetos de la habitación:

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. (p. 19).

El protagonista sufre su propia vida y, al mismo tiempo, desde el principio de la secuencia de su existencia, que el narrador decide encuadrar, intenta reconstruirse otra. Una vida que no reviente en pedazos, como sucede realmente, sobre todo en el gabinete del psicoanalista; una existencia que no sea tan verbal y fragmentaria, tan desmenuzada. La palabra que Julio utiliza para esta agotadora recomposición es otra bien definida a lo largo de la novela: la palabra literaria, mediante la cual los hechos de la vida real y los de la imaginación se entrelazan y confunden en una especie de mimesis recíproca de arte y vida, vida y arte.

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 [...] Conozco a muchos escritores. [...] Todos creen conocer la novela de su vida, pero lo cierto es que apenas saben algo de la mujer con la que duermen. La información que tenemos de nosotros mismos es tan parcial como la de un personaje de novela [...] Por eso digo que ambiciono escribir una novela donde lo que ocurre y lo que no ocurre se articulen formando un solo cuerpo. [...] Ya tengo un buen principio: imaginemos a un sujeto maduro que un día, inopinadamente, comienza a escuchar «La Internacional». Y que eso le lleva, como a mí, al diván de un psicoanalista. Y que del diván del psicoanalista pasa a los brazos de una mujer que conoce en un parque. Y esa mujer es otra distinta de la que aparenta ser. (pp. 62-63).

Julio ante el psicoanalista está empezando a contar la novela de su propia vida en modo totalmente consciente y, al mismo tiempo, a escribir la historia que el lector tiene ante sus ojos, confundiendo en un círculo vicioso arte y vida:

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? (pp. 65-66).

Poco a poco Julio pierde la capacidad de discernir lo que es realidad de lo que es deseo y, ante nuestros ojos, va reflexionando sobre las posibilidades de desarrollo que le ofrece su vida narrada, la trama de la novela de su vida. En el momento en que se encuentra con Laura -la mujer del psicoanalista- en su apartamento, la abandona un instante para ir al baño y, mirándose en el espejo:

[...] pensó en un tema para un cuento: un soltero lleva a su casa a una mujer casada a la que acaba de conocer; la deja en el salón y, disculpándose, entra en el baño, se cierra y se suicida. Tras esperar un rato, la mujer le llama varias veces [...] O bien él no se suicida, sino que sufre un desmayo; ella, de todos modos, piensa en el infarto y esa noche, etcétera. (pp. 72-73).

En una sucesión de hitos significativos en el desarrollo de la trama, el protagonista, en la voz del narrador, elabora las posibilidades de una historia *in progress* que aspira a colmar el vacío de su existencia con los materiales de la narración⁽⁷⁾, hasta la recomposición final de este círculo narrativo de tipo autocompensativo, donde verdaderamente el protagonista decide escribir su novela, titularla *El desorden de tu nombre* y, al final, subiendo en el ascensor, verdaderamente

[...] tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*. (p. 195).

La multiplicación metanarrativa y la estratificación de los planos en los que se refleja especularmente el relato resultan, en realidad, aún más complejas. Profundizando en el aspecto de la construcción *en abyme*, desearía considerar el estudio ya citado de Dallenbach para añadir una propuesta de interpretación aplicable a la novela de Millás, novela que de otro modo me parece que no se reduce fácilmente al esquema, tan útil por otra parte, propuesto por aquél. El autor recurre a la metáfora eficaz adoptada de la emblemática, aproximando la estructura de la *m.e.a.* a la técnica de los emblemas, donde dentro de un cuadro-marco se encuentra un cuadro-contenido que establece una relación significativa con el mayor. Diría, en tanto, que los tres tipos diferentes de *mise en abyme* que el autor distingue -del enunciado, de la enunciación y del código⁽⁸⁾- están presentes en la novela de Millás, contenidos dentro de una composición circular que considero como una *mise en abyme* del enunciado dilatada desde el *incipit* al *explicit*, con un total paralelismo

entre enunciado y enunciación. Dallenbach prevé que la repetición emblemática, el núcleo insertado en la narración que debería reproducir en miniatura toda la historia, es decir, la *mise en abyme* del enunciado, pueda aparecer al principio, en medio o al final de la novela. La síntesis del enunciado central sería como una sección áurea con valor al mismo tiempo retrospectivo y prospectivo, y obligaría en mayor medida al lector a un juego de reinterpretación y decodificación de los datos ya ofrecidos, así como de interpretación de los futuros. Sin embargo, en la novela de Millás, el plano del enunciado-contenedor y el plano del enunciado-contenido (y reflejado) se van superponiendo de modo que, al final, las últimas palabras del texto son las mismas del paratexto, el título de la novela de Julio Orgaz es el título de la novela que acabamos de leer, su historia es la que él mismo se ha relatado.

Se trata, pues, de una construcción narrativa con una composición circular, donde se reflexiona sobre el sentido y el modo de la escritura, un mecanismo autocompensativo, una especie de «eterna guirnalda brillante»⁽⁹⁾, donde, metanarrativamente, la historia narra la historia que narra la historia.

La focalización sobre el enunciado, como el mismo Dallenbach especifica hablando en términos generales, no impide que la reflexión *en abyme* aglutine al mismo tiempo la enunciación y el código. Efectos de sincresis emblemática de la enunciación se producen en la novela de Millás cuando, por ejemplo, Orgaz reflexiona sobre el *status* del lector:

El lector no es, desde luego, un sujeto manejable. Participa en la acción y llega a entorpecerla incluso con sus jadeos o con el ruido del mechero cada vez que enciende un cigarrillo. Es, con mucha frecuencia, de todos los personajes, el que más pierde. Se lo digo yo, que he actuado de lector en muchísimas novelas.

-¿Y qué es lo que pierde?

-El tiempo y la inocencia. ¡Qué vida! (p. 150).

O cuando reflexiona, incluso, sobre el género al que pertenece la propia novela *imaginaria* y sobre las reacciones del lector:

Se trata de una cuestión algo banal. Desde algún punto de vista, el argumento de mi novela podría parecer un juego de enredo: hay en ella un triángulo amoroso y numerosas posibilidades para la creación de situaciones confusas o ambiguas, de gran comicidad, si el lector quisiera verlo así. Si a ello le añado un crimen, salgo de vaudeville y me meto en una novela policiaca. Se produciría una excesiva acumulación de géneros menores. (p. 148).

Engarzadas en el conjunto narrativo circular, tales microsecuencias constituyen reflexiones sobre el nivel de la enunciación y, en este sentido,

determinan «la presentificación diegética del receptor del relato», además de «la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción»⁽¹⁰⁾: sólo que a un nivel de legibilidad que resulta ya multiplicado en la novela de Millás por el hecho de que el contexto-condicionante es ya en sí mismo contexto-condicionado por el extratexto real. En definitiva, las secuencias *meta* de la enunciación se encuentran insertadas en el contexto de una novela *in progress*, cuyo enunciado aparece ya metanarrativamente desdoblado, donde Orgaz reflexiona sobre el estado de la enunciación de su novela, la misma que nosotros vamos leyendo⁽¹¹⁾.

Consideraciones análogas pueden hacerse a propósito de las reflexiones autorreferenciales sobre el código, prevalentemente en las secuencias donde el narrador traslada los pasajes del diario de Laura. La mujer registra los sucesos y los pensamientos de su vida, pertenecientes a la realidad narrada y al relato que estamos siguiendo. Pero las palabras desmontan esta misma realidad narrada, diluyen la tensión y la estructura del relato, tal como aparecían ante nuestros ojos, transformándolo en un universo capaz de ser de nuevo narrado originalmente, bajo un diverso horizonte interpretativo: mediante los pensamientos de Laura. Ésta escribe, tras el homicidio del marido envenenado con el café:

Todo se puede hacer, mas no todo está permitido. [...] 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 el café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. Entonces está permitido efectuar hechos atroces (o achos hetroces), como en el carnaval de Río de Janeiro. Terminada la fiesta, cada uno se quita el disfraz o la máscara (el discara y el masfraz) y regresa a la vida normal, que a veces es feliz y a veces infeliz, pero sin sobresaltos policiales (o pobresaltos soliciales)... (p. 176).

Aún más, en esta *cornice* circular, en la que el autor introduce secuencias *en abyme* del código y de la enunciación, no faltan cuadros bien definidos que concuerdan regularmente con el análisis de Dallenbach sobre la *m.e.a.* del enunciado, como en el caso de los relatos del escritor antagonista de Orgaz, intercalados en función especular respecto, no ya a la trama global de la novela, sino a determinadas secuencias y circunstancias. Estos relatos, una vez más, representan la fusión de arte y vida que vive plenamente Orgaz, una vida destruida y fragmentaria en la que parece ser predominante el problema de la comunicación, en particular, el de la comunicación analógica y metafórica: el protagonista busca *la novela de su vida* porque, como insiste en afirmar, *el pensamiento es una enfermedad sagrada y la vista un engaño* (p. 81) y la reflexión sobre las posibilidades de la comunicación y sobre la

difusión de la palabra se vuelve una forma de salvación ante el engaño de los sentidos y de la apariencia. Coincide, así, con buena parte de la narrativa de este siglo en el tema del papel de la escritura y de la palabra poética como rescate frente al silencio y al abismo que rodean al hombre contemporáneo ⁽¹²⁾. Tema del que emerge el sentimiento trágico de la dislocación entre forma y contenido, verdad y ficción, vida y arte una vez más: el paso sucesivo de *El desorden de tu nombre* lo escribió en términos análogos Luigi Pirandello cuando tuvo que justificar *Uno nessuno e centomila* ante las acusaciones de inverosimilitud:

Bueno, la vida diaria está tan llena de sucesos inverosímiles que son buen material para las páginas de sucesos porque, aunque carecen de lógica, tienen a su favor el hecho de haber sucedido. Esos mismos sucesos, en una novela, parecerían falsos. Las leyes de la verosimilitud son diferentes en la realidad y en la ficción. (p. 146).

Naturalmente, el lector aprecia la trágica ironía de estas palabras, es más, yo diría el *status* humorístico, en el sentido que el propio Pirandello da al término ⁽¹³⁾, porque Julio está justificando ante su psicoanalista el que el personaje de su novela (*alter ego* especular del psicoanalista) no pueda conocer la verdad. Pero Carlos Rodó sí conoce la verdad: la realidad atraviesa la ficción y el arte imita a la vida ⁽¹⁴⁾.

La temática de la verdad múltiple, de la inversión de papeles, de la reversibilidad, de lo fragmentario y del intento por parte de la poesía de recomponer un mundo en disolución, permiten acceder al extratexto para encontrar, siempre en el estudio de Dallenbach, otro concepto interesante en la *m.e.a.* transcendental. Ésta, si no mal interpreto sus palabras, concierne al *arché* del

texto mismo, que lo trasciende porque se encuentra más allá de la obra y, de algún modo, está implícito en ella ⁽¹⁵⁾. La *mise en abyme* transcendental abarca las anteriores tipologías de especularidad del relato de la enunciación, del enunciado y del código -implícita en las dos primeras-. Al mismo tiempo, conduce hacia el *arché* del texto, que expresa necesariamente un *telos*, una determinada colocación histórica que permite registrar las características fundacionales de una novela, como sucede con *El desorden de tu nombre*, que aprovecha hasta el final las posibilidades del lenguaje para dar una interpretación del mundo contemporáneo. La «búsqueda sin desenlace, forma viciosamente circular, retórica irrisoria, escritura a la deriva», de la que habla Dallenbach a propósito de Beckett, se convierte en uno más de los elementos de esta novela que puede ser leído en clave postmoderna: con la paradoja, señalada por Eco en el caso de la escritura contemporánea, que para ejercer su labor dialoga consigo misma en modo irónico y desencantado, pero continúa buscando siempre, a pesar de todo, respuestas tras la experiencia de la afasia y del silencio que caracterizaron las vanguardias y tras la «reducción a cero» de las transvanguardias, en los cánones de una escritura *ontopoietica* ⁽¹⁶⁾:

siccome gli schemi del romanzo sono quelli d'un rito d'iniziazione, d'un addestramento delle nostre emozioni e paure e dei nostri processi conoscitivi, anche se praticato ironicamente il romanzo finirà per coinvolgerci nostro malgrado, autore e lettori, finirà per rimettere in gioco tutto quel che abbiamo dentro e tutto quel che abbiamo fuori. E per «fuori» intendo naturalmente il contesto storico-sociale, tutto l'impuro che ha nutrito il romanzo nelle sue epoche d'oro ⁽¹⁷⁾.

NOTAS

1. Tengo presentes especialmente G. Sobejano: «*El desorden de tu nombre* de Juan José Millás», *Ínsula*, 504, diciembre 1988, pp. 21-22; «Sobre la novela y el cuento dentro de una novela», *Lucanor*, 2, diciembre 1988, pp. 73-93; «Novela y metanovela en España», *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 4-6; F. Gutiérrez Gómez: *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992; V.R. Holloway: «The Pleasures of Oedipal Discontent and *El desorden de tu nombre*, by Juan José Millás García», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVIII, núm. 1, otoño 1993, pp. 31-47; M. Isabel Miranda: «El lenguaje cinematográfico de la acción en la narrativa de Juan José Millás», *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLVII, núm. 2, diciembre 1994, pp. 527-532; E. Cuadrat: «Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542, julio-agosto 1995, pp. 207-216.

2. Exclusivamente sobre la relación de Millás con su época, cf. al menos I. de Castro, L. Montejo: *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, U.N.E.D., 1990; Darío Villanueva: «Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema», *HCLE*, 9, 1992, pp. 3-40; Santos Sanz Villanueva: *La novela, ib.*, pp. 249-284, [p. 267]; VV.AA.: «Pensamiento literario y Fin de Siglo», *Página*, 20 (año VII, núm. 2); V. Scorpioni Coggiola: *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro, 1995. Algunos otros estudios de referencia se indicarán sucesivamente.

3. L. Dallenbach: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
4. O. Calabrese: *L'età neobarocca*, Roma-Bari Laterza, 1992.
5. El motivo del intercambio e inversión de papeles lo destaca Sobejano al señalar cómo los nombres de los personajes poseen efectivos vínculos de reciprocidad: Teresa Zagro «es perfecto palíndromo de Orgaz» y «la primera sílaba de Orlando y la primera de Azcárate reconstruyen -casi- el patronímico Orgaz»; cf. G. Sobejano: «*El desorden de tu nombre* de Juan José Millás», art. cit., p. 21. Laura sustituye a Teresa en la vida amorosa del protagonista, quien, por su parte, finge ser el autor de *La vida en el Armario*; Julio Orgaz es personaje de una novela, la que nosotros leemos; pero es al mismo tiempo el autor de la *novela de su vida*; la mujer de Mella se llama también Laura: «tengo una amiga que se llama Laura -respondió-. Pero no eres tú. Eso nunca se sabe -añadió ella-» (p. 159). De este modo, el *desorden* onomástico conlleva el *desorden* y constante intercambio de papeles.
6. Cito desde aquí por la edición: Barcelona, Destino, 1994.
7. Como cuando Julio reflexiona sobre una historia análoga a la suya ante el psicoanalista en el pasaje arriba citado. O también en el cap. IX, pp. 96 y ss.
8. Con la primera el relato se cita a sí mismo en forma especular y es como una repetición interna que condensa o cita la materia misma del relato continente; con la segunda se verifica «1) la presentificación diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción» (cf. *El relato especular*, p. 95); con la tercera se reflexiona sobre el mismo nivel lingüístico: de alguna forma, este tipo de *m.e.a.* va implícito en los dos primeros.
9. En forma semejante, se me ocurre, a los mecanismos matemáticos, pictóricos y musicales que describe D. Hofstadter en *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, 1992, de tipo circular, autocompensativo y metalingüístico. En realidad, me parece que el mismo Dallenbach hipotiza una posibilidad más compleja del enunciado especular circunscrito, que correspondería, en parte, a la arquitectura de *El desorden de tu nombre* y que consiste en la disolución de los datos del enunciado metadiscursivo a lo largo de toda la narración (cf. pp. 86-87).
10. Cf. Dallenbach, *op. cit.*, p. 95.
11. El papel que Orgaz concede al lector, tal como él mismo lo hipostatiza, plenamente absorto en el proceso de descodificación -hasta el punto de formar parte del acto comunicativo y de ver cómo cambia su vida-, es un aspecto que caracteriza a la cultura contemporánea. Pienso en la hermenéutica literaria de la Escuela de Costanza, en la importancia de la reflexión sobre los problemas del lenguaje y en su interconexión con los del conocimiento (cf. por ejemplo, W. Iser: *L'atto della lettura, una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987). Como afirma -con cierto esquematismo- Linda Hutcheon «In the past, of course, history has often been used in novel criticism, though usually as a model of realistic pole of representation. Postmodern fiction problematizes this model to query the relation of both history to reality and reality to language» (cf. L. Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 15).
12. Se trata de un aspecto de la narrativa contemporánea que los teóricos del postmoderno consideran determinante. La misma ironía que impregna la novela de Millás se convierte en un filtro retórico para discutir sobre literatura mientras se está definiendo el itinerario narrativo de una historia: «la risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato; con ironia, in modo non innocente»; (cf. U. Eco: *Postille al Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1987, p. 529).
13. Cf. L. Pirandello: *L'Umorismo*, Milano, Mondadori, 1986.
14. Cf. M. Ferraris en VV.AA.: *Immagini del post-moderno*, Venezia, Cluva, 1983: «Nella età postmoderna il problema dell'arte non è neppure più quello -moderno- del rapporto con la riproducibilità tecnica; è invece la constatazione che il nuovo, il reale, l'esperienza, passano a priori attraverso la griglia della comunicazione (e che pertanto non esiste più, in senso stretto, né nuovo, né reale, né esperienza)» (p. 29).
15. Dallenbach utiliza como ejemplo la *Divina Commedia* dantesca, entre cuyos significados señala el de ser una «travesía del lenguaje» (p. 126), de la Babel de la dispersión lingüística a su recomposición final ante la divinidad y la posibilidad de poder fijar el punto. Una circularidad perfecta, en el caso de Dante, que coincide con la *episteme* de la circularidad y perfección del cosmos típica de este autor y de la cultura a la que pertenecía. A Dante Dallenbach contrapone el *Watt* de Beckett, que parodia el viaje de la *Commedia*, destruyendo la idea de un *Logos* supremo capaz de explicarlo todo, lo decible y lo indecible (cf. pp. 123 y ss.).
16. Cf. U. Eco, *op. cit.* La idea de la palabra que intenta penetrar e impregnar la realidad fragmentaria, así como la del libro del mundo, es una idea antigua que, como han observado en Italia algunos críticos del postmoderno (como P. Rossi: *Paragoni degli ingegni moderni e postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 1989; *Naufragi senza spettatore. L'idea di progresso*, Bologna, Il Mulino, 1995), no es en absoluto exclusiva de la época contemporánea. Lucrecio puede ser uno de los muchos ejemplos. Sin embargo, utilizo aquí el término *passé par tout* de postmoderno para evocar la transcendencia epistemológica de la novela de Millás en modo accesible, considerando útil el análisis de L. Hutcheon. Italo Calvino en Italia a principios de los 60, cuando inició el debate sobre el *nouveau nouveau roman* y sobre la «reducción a cero» de la literatura de las transvanguardias, señaló el aspecto fundamental del papel de la escritura en la denominada novela postmoderna. Con ello reaparece, en definitiva, una idea recurrente en la aventura de la narrativa occidental, especialmente en sus épocas más complejas (como en el barroco, cf. P. Rossi (1989) y (1995) y E. Raimondi: *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995). Calvino observa: «per me, se c'è una vecchia sofa che non si può più riprendere se non in funzione critica o ironica è quella dello scacco del razionalismo e del positivismo; la sento ripetere da quand'ero ragazzo; fa tutt'uno con l'atmosfera della nostre letture d'anteguerra. Siamo venuti su in un'epoca in cui di "valori" sicuri non c'era che quello scacco: e idealismo e bergsonismo, e fisica moderna, e adesione alla realtà politica non dicevano che quello. [...] L'uscita da una condizione di minorità è avvenuta per noi quando abbiamo capito che di scacchi alla ragione continueranno ad essercene magari uno ogni dieci minuti, ma il bello è vedere ogni volta quale ponte sei capace di costruire per passare dall'altra parte e continuare la tua strada» (cf. *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, II, p. 1773).
17. Cf. I. Calvino: «Il romanzo come spettacolo» en *Una pietra sopra*. Ahora en *Opere*, ed. cit., I, p. 273.