

# Narración e identidad

Análisis comparativo de la construcción identitaria de los personajes principales en las novelas *La soledad era esto* y *Dos mujeres en Praga* de Juan José Millás

Anna Irlander

Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier

Magisteruppsats 15 hp

Spanska

Kombinationsutbildning för magisterexamen och lärarexamen 300 hp

Vårterminen 2012

Handledare: Óscar García

English title: Narration and identity. Comparative analysis of the identity constructions of the main characters in the novels *La soledad era esto* and *Dos mujeres en Praga* by Juan José Millás



Stockholms  
universitet

# Narración e identidad

**Análisis comparativo de la construcción identitaria de los personajes principales en las novelas *La soledad era esto* y *Dos mujeres en Praga* de Juan José Millás**

**Anna Irlander**

## Abstract

El objetivo de este trabajo es analizar el papel que juega la narración en la construcción identitaria de los personajes Elena Rincón, en *La soledad era esto* (1990), y Luz Acaso, en *Dos mujeres en Praga* (2002). El autor de ambas novelas es el español Juan José Millás. Partiendo de un análisis actancial consideramos que la construcción identitaria es el objeto que los sujetos Elena Rincón y Luz Acaso quieren obtener. Asimismo analizamos cómo inciden en dicha construcción identitaria los demás elementos que forman parte de las respectivas fábulas, a saber: los acontecimientos, el lugar y el tiempo. Usamos además las teorías sobre narración e identidad de Paul Ricoeur (1992), Anders Tyrberg (2000) y Ángel Castiñeira (2005) para investigar de qué manera y con cuánto éxito dichos personajes evolucionan en sus construcciones identitarias narrando sus historias de vida y siendo expuestos a las historias de vida de los demás.

Concluimos que el éxito en las construcciones identitarias de los dos personajes varía, a pesar de que tienen muchas características en común, entre ellas el sexo, la edad, la soledad y el sufrimiento de una crisis iniciada por la muerte: El personaje Elena Rincón usa la narración de su historia de vida y las de los demás para construir su identidad de una manera exitosa porque usa su conciencia refleja. A diferencia de Elena Rincón, Luz Acaso, que es mitómana, no admite su verdadera identidad, que está moribunda, lo cual hace que no use su conciencia refleja y no evolucione en su construcción identitaria de una manera exitosa. Elena Rincón tiene además muchos ayudantes que le ayudan a obtener su objeto, mientras en la fábula de Luz Acaso la mayoría de los actores son oponentes.

### Palabras clave

Narración, identidad, *La soledad era esto*, *Dos mujeres en Praga*, Juan José Millás, mismidad, ipseidad, conciencia refleja, mitomanía, crisis, literatura española

# Índice

<b>1 Introducción</b> .....	<b>1</b>
1.1 Objetivo e hipótesis.....	1
1.2 Método .....	2
1.3 Estado de la investigación .....	2
1.3.1 <i>La soledad era esto</i> .....	2
1.3.2 <i>Dos mujeres en Praga</i> .....	4
1.4 Marco teórico .....	4
1.4.1 Elementos de la fábula.....	4
1.4.2 Narradores .....	6
1.4.3 Narración e identidad.....	6
1.5 Juan José Millás y su obra .....	9
<b>2 Análisis</b> .....	<b>10</b>
2.1 Argumento de <i>La soledad era esto</i> .....	10
2.2 Los narradores y la estructura textual en <i>La soledad era esto</i> .....	10
2.3 La construcción identitaria de Elena Rincón en <i>La soledad era esto</i> .....	11
2.3.1 La muerte de la madre.....	11
2.3.2 Los informes del detective.....	13
2.3.3 El diario de la madre .....	16
2.3.4 El dejar de fumar hachís .....	17
2.3.5 La butaca y el reloj.....	18
2.3.6 El diario de Elena .....	21
2.3.7 La conversación entre Elena y Juan .....	22
2.3.8 El embarazo de la hija .....	22
2.3.9 Las discusiones entre Elena y Enrique.....	23
2.3.10 La autorreflexión y la conciencia refleja.....	24
2.4 Argumento de <i>Dos mujeres en Praga</i> .....	25
2.5 Los narradores y la estructura textual en <i>Dos mujeres en Praga</i> .....	27
2.6 La construcción identitaria de Luz Acaso en <i>Dos mujeres en Praga</i> .....	28
2.6.1 La inminente muerte de la protagonista .....	28
2.6.2 La biografía .....	29
2.6.3 El radioprograma y la intervención de María José .....	31
2.6.4 Los anuncios, los encuentros con Julio, los clientes.....	33
2.6.5 Las conversaciones con María José .....	36
2.6.6 La mitomanía .....	37
2.7 Comparación entre la construcción identitaria de Elena Rincón y la de Luz Acaso ..	40
<b>3 Conclusiones</b> .....	<b>43</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>47</b>

# 1 Introducción

Como hemos podido comprobar en un trabajo anterior (Irlander 2005), las novelas de Juan José Millás se caracterizan por la presencia en ellas de diversos juegos narrativos, los cuales pueden llegar a engañar y confundir al lector, al tiempo que ofrecen una experiencia de lectura rica en matices. Una novela que introduce algunos de estos juegos es *La soledad era esto* (Millás 2006 [1990]), en la cual se nos presenta la *construcción identitaria* de la protagonista Elena Rincón de una manera muy elaborada. Al igual que en *La soledad era esto*, en la novela *Dos mujeres en Praga* (2002), hay varias formas de narración interna, que alcanzan un nivel aún más elaborado y complejo, y tienen estrecha relación con la *construcción identitaria* del personaje Luz Acaso. Los mencionados personajes principales de estas novelas tienen en común que narran su propia vida y que son expuestos a las narraciones de las vidas de otros personajes. En la primera novela, se nos presenta a una mujer que empieza a dudar de su identidad, y en la segunda encontramos a una mujer que nos hace dudar de quién realmente es.

## 1.1 Objetivo e hipótesis

El objetivo de este estudio es comparar la *construcción identitaria* del personaje Elena Rincón en *La soledad era esto* (2006) con la del personaje Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga* (2004) e investigar qué efectos tiene la narración en dicho proceso. ¿Conduce la narración a una progresión en la *construcción identitaria* en ambos personajes? ¿Qué diferencias y semejanzas se puede encontrar? Y ¿cómo se representa esto a través de los elementos de la fábula, es decir, los *acontecimientos*, los *actores*, el *tiempo* y el *lugar*?

En la primera lectura de los textos hemos podido constatar que los personajes principales de cada novela, Elena Rincón y Luz Acaso, tienen en común el ser mujeres de mediana edad y que ambos narran historias sobre sí mismas y son expuestos a historias de vida de otras personas, lo cual, según Ángel Castiñeira (2005), es necesario para que se construya una *identidad*.

Asimismo, nos ha parecido que Elena Rincón en *La soledad era esto*, a diferencia de Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga*, progresa en su *construcción identitaria* y hemos querido probar que esta diferencia se da, a pesar de las características que tienen en común. Sus nombres parecen ofrecernos una pista: Elena lleva el nombre de la mujer más famosa de la literatura clásica, y, como la legendaria Helena de Troya, manifiesta una parte importante de su identidad al dejar a su marido. Su apellido, Rincón, es ambiguo pero significativo: al principio está limitada por su falta de una identidad, pero al final encuentra un “rincón propio”, un yo viable, mientras que en Luz Acaso, cuyo apellido señala incertidumbre, la “luz”, o la claridad sobre quién es, que debería exponerse en sus narraciones, no llega a manifestarse, por lo que su identidad queda para el lector en la oscuridad.

Con la segunda lectura hemos formulado la hipótesis un poco más detallada que intentaremos probar en este estudio: que el personaje Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga*, a diferencia de Elena Rincón en *La soledad era esto*, no logra avanzar en su *construcción identitaria* porque no usa la narración como herramienta de *construcción identitaria* de una manera apropiada, ya que cuenta historias que no siempre son ciertas y estas además son demasiado fragmentarias. Otro factor que contribuye a esta diferencia es que Elena Rincón tiene muchos ayudantes, mientras todos los actores en la fábula de *construcción identitaria* de Luz Acaso tienen la función de oponentes.

## 1.2 Método

Para llevar a cabo el análisis comparativo de los elementos de la *fábula* y su relación con la *construcción identitaria* de Elena Rincón y de Luz Acaso nos han sido de mucha utilidad las teorías estructuralistas presentadas y revisadas por Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (2001). Las teorías que hemos usado de este libro son los *criterios de acontecimientos*, que provienen de Roland Barthes y de William Hendricks, *el modelo actancial*, que proviene de Algirdas Julius Greimas, la teoría sobre el *tiempo* y la teoría sobre el *lugar*, que proviene de Yuri Lotman.

Para el análisis de la función de la narración en la construcción identitaria de las protagonistas de las novelas hemos usado también la teoría de Ángel Castiñeira (2005), quien sostiene que la narración es la herramienta clave en la *construcción identitaria*. Asimismo hemos utilizado la teoría de Anders Tyrberg (2000), quien, igual que Castiñeira, se interesa por la narración en cuanto instrumento que forma la identidad. Además nos hemos apoyado en la teoría de Paul Ricoeur sobre la relación dialéctica que hay entre lo que llama *identidad como mismidad* y lo que denomina *identidad como ipseidad* y la importancia que el proceso de narrar tiene en la construcción de la identidad (Ricoeur 1992). Ha sido conveniente usar estas teorías, que dan tanta importancia a la narración en la *construcción identitaria*, puesto que en las dos obras analizadas hay muchas narraciones producidas por los mismos personajes, ya sea en diálogos o en textos. Asimismo hemos recurrido a un artículo sobre la mitomanía de Sofia Wadensjö Karén (2002), en busca de herramientas que nos permitan explicar el comportamiento del personaje Luz Acaso y hemos tomado en cuenta la teoría de Johan Cullberg (1982) que trata sobre las crisis que pueden considerarse necesarias para la evolución de las personas.

En nuestro estudio nos basaremos en las mencionadas teorías y las aplicaremos en los personajes Elena Rincón y Luz Acaso para intentar explicar por qué Elena Rincón avanza en su *construcción identitaria* mientras que Luz Acaso no lo hace, a pesar de que ambas narran su vida y son expuestas a las narraciones de las vidas de otros.

En el capítulo 2 se analizará cada novela y la construcción de su personaje principal por separado y después se compararán. Usaremos a continuación la abreviatura “*La soledad*” para hablar de la novela *La soledad era esto* y “*Dos mujeres*” para hablar de la novela *Dos mujeres en Praga*.

## 1.3 Estado de la investigación

### 1.3.1 *La soledad era esto*

Fabián Gutiérrez (1992) usa el término “metamorfosis” para describir los cambios que se producen en Elena Rincón, el personaje principal de la novela *La soledad era esto*, cuando esta tiene una crisis personal. Probablemente elige esta palabra porque el epígrafe, que también analiza, de la novela, es un segmento de *La metamorfosis* de Kafka. Según Gutiérrez, lo que lleva a Elena a esta metamorfosis es el diario de su madre, del cual ella se apropia después de la muerte de la madre. Leyendo este diario Elena empieza a descubrir relaciones simétricas con ella. La esencia de la metamorfosis de Elena es, según Gutiérrez, que abandona la vida “de instalados” que comparte con su marido, una vida burguesa en la cual el dinero es muy importante, por una vida más acorde con “juveniles ideas revolucionarias” (Gutiérrez 1992: 47-48).

Adrián Santini (1999) por su parte estudia el uso de los símbolos en *La soledad era esto*. Llega a la conclusión de que el gran símbolo de esta novela es el del espejo, y analiza la técnica de reflexión

textual en la novela. Según Santini hay muchos ejemplos de reflexiones textuales, es decir, de que una parte del texto es un espejo de otra: El libro está dividido en dos partes, y la segunda parte es un reflejo especular de la primera. También el diario de la madre del personaje principal, del cual se apropia Elena después de su muerte y en el cual escribe sobre Elena, y los informes de un detective al que Elena contrata para que éste la siga y la describa en reportes escritos, funcionan como “textos espejos”, ya que Elena los usa como espejos para ver quién es (Santini 1999: 127). El diario de la madre funciona como un espejo además porque leyéndolo, Elena puede ver que se parece mucho a ella. Este diario y los informes del detective hacen que Elena se dé cuenta de quién es y que decida cambiar su vida en el sentido de dejar a su marido. Santini sostiene que la especularidad en forma de los reportes del detective y el diario de la madre le ayuda a Elena en la recuperación de su identidad, con la cual termina la novela (Santini 1999: 127-128). Santini menciona también la escritura de Elena de un diario propio, que es un texto espejo del diario de la madre, ya que se parecen mucho, como un factor importante en la transformación de Elena.

Santini usa a veces la palabra “identidad” analizando los cambios en el personaje Elena, e, igual que Gutiérrez, utiliza muchas veces la palabra “metamorfosis”.

Además de dar importancia al reflejo en forma de textos espejos en la transformación de Elena, Santini da importancia a las elecciones que hace Elena: Elige viajar a Bruselas con su marido, apropiarse del diario de su madre y contratar al detective para que éste la siga y le dé reportes subjetivos sobre ella. Santini llega a la conclusión de que si hay una clave para alcanzar el objetivo de que Elena recupere su identidad, “es el compromiso de querer elegir” (Santini 1999: 128), lo cual explica argumentando que las personas no podemos tener una identidad sin tener el derecho a elegir cómo vivir nuestras vidas (Santini 1999: 125).

Camila Segura (2005), igual que Gutiérrez, describe el estado de Elena al comienzo de la novela como una crisis personal, cuya solución se inicia con el encuentro del diario de la madre. Según Segura este diario sirve tanto para que Elena se identifique y se reconcilie con su madre y que no se sienta tan sola, como para hacerle escribir un propio diario, lo cual funciona como un autoanálisis con una función liberadora (Segura 2005: 1).

Además de los diarios, Segura considera, igual que Santini, muy importantes los informes del detective, que certifican la existencia de Elena, y le dan la percepción del otro, lo cual la hace reflexionar sobre sí misma, y le da fuerzas para realizar su metamorfosis (Segura 2005: 1). *La soledad era esto* tiene una estructura textual que comprende tanto textos insertados en el texto principal como textos yuxtapuestos. Por lo tanto, la novela tiene múltiples narradores y niveles de narración. Segura escribe que “esta fragmentación narratológica es una herramienta formal que usa Millás para aludir a la noción de identidad femenina como identidad *no unificada* [nuestra cursiva] sino, precisamente, fragmentaria” y que “Elena va construyendo su propia identidad a través de estas diversas miradas y textos” (Segura 2005: 2).

Leyendo las interpretaciones de ella escritas por el detective en sus reportes, Elena reconstruye su yo fragmentado. Además, la presencia del detective y la conciencia de que éste la está observando hacen que Elena desarrolle un autocontrol y una autoconciencia que la ayudan en su metamorfosis (Segura 2005: 2).

El detective, que escribe informes cada vez más subjetivos y en ellos hasta cuenta cosas sobre sí mismo, funciona, según Segura, como un analista, pero no del tipo clásico de la teoría del psicoanálisis de Freud o Lacan, sino más parecido a las teorías post freudianas o post lacanianas, según las cuales es importante que tanto el sujeto analizado como el analista sean activos (Segura 2005: 4-5). Segura se apoya para hacer esta afirmación en Elizabeth Zetzel, quien proclama que el conocer a los demás es importante para conocernos a nosotros mismos (Segura 2005: 5).

La propia escritura del diario junto con el hecho de que Elena lea los textos de la madre y del detective constituyen un autoanálisis que es tan eficaz que Elena llega a “una construcción exitosa de su identidad” (Segura 2005: 8).

### **1.3.2 Dos mujeres en Praga**

En lo que se refiere a la novela *Dos mujeres en Praga*, no parece que se haya analizado mucho anteriormente.

Kalenic Ramšak opina en *Las llamadas perdidas de Dos mujeres en Praga* (Manuel Rivas y Juan José Millás) (2005) que Millás en *Dos mujeres en Praga* trata los temas de “la soledad, la incomunicación entre los seres humanos o una comunicación superficial, el amor no auténtico, la angustia y el sabor amargo que dejan las falsedades y mentiras en las que vive el ser humano en la actualidad” (Kalenic Ramšak 2005: 130), y que estos temas se entrelazan.

Al igual que la tendencia general de los textos actuales el amor no es el tema central o único en *Dos mujeres* (Kalenic Ramšak 2005: 131):

El amor suele formar parte del conjunto temático, compartiendo el contenido con problemas de identidad, cambio de paradigmas morales, crisis de relaciones matrimoniales, sexuales, ruptura con las convenciones tradicionales, desasosiego metafísico, abuso sexual, depresión, frustración, soledad, vacío existencial (Kalenic Ramšak 2005: 131).

Según Kalenic Ramšak, *Dos mujeres en Praga* forma parte de un manifiesto temático millasiano que se puede observar ya en su primera novela, *Cerberos son las sombras*: el problema de la soledad o el “no haber encontrado el punto medio entre la soledad y los otros [problemas]” (Millás en Kalenic Ramšak 2005: 133). *Dos mujeres en Praga* no plantea “ninguna respuesta obvia a los interrogantes existenciales esbozados, no ofrece [...] ninguna solución, más bien explora [...] el terreno trivial de nuestra existencia cotidiana, superficial, en la que el concepto del amor físico que se basa en profundos sentimientos amorosos definitivamente ha desaparecido” (Kalenic Ramšak 2005: 134). El mismo artículo toca el tema de los espejos: afirma que *Dos mujeres en Praga* funciona como espejo en el sentido de espejo literario en el que se refleja “la realidad, ‘lo tangible’ y ‘lo verificable’ ” (Kalenic Ramšak 2005: 139).

En cuanto a la identidad en *Dos mujeres en Praga*, Sanz Villanueva (2002) escribe en una reseña de esta novela que “los sucesos distorsionados por un múltiple juego de espejos [...] desembocan en uno de los asuntos medulares de toda la narrativa de Millás, el problema de la identidad” (Sanz Villanueva 2002). Escribe que los motivos de la novela rodean al de la personalidad, haciendo una larga lista:

el peso del pasado en el presente de cada persona; las dudas acerca de la verdadera identidad; el enigma del doble, abordado mediante la imagen del gemelo; la fabulación como integrante de lo que somos; los límites entre verdad y mentira, entre sueño y vigilia; las inciertas fronteras de lo real; la condición real de las fantasías; la desconfianza que merecen las apariencias, y, en fin, la red de casualidades con las que se teje la existencia (Sanz Villanueva 2002).

## **1.4 Marco teórico**

### **1.4.1 Elementos de la fábula**

Según Mieke Bal (2001: 16), en un texto narrativo se pueden distinguir tres estratos: el texto, la fábula y la historia. El texto es una estructura compuesta por símbolos lingüísticos. La *fábula*, por su parte, es

“una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan”, y se debe distinguir de la *historia*, que es la fábula “presentada de cierta manera”.

Toda fábula consiste, según la definición de Bal, en cuatro elementos, a saber: Los *acontecimientos*, los *actores*, el *tiempo* y el *lugar*. Los *acontecimientos* pueden seleccionarse (según tres escuelas distintas) de tres maneras. El criterio para la primera definición de acontecimiento implica un *cambio*. Para la segunda definición, la de Barthes, el criterio es que el sujeto haga una *elección* que tiene consecuencias para el proceso. Según la tercera definición, la de Hendricks, tiene que haber una confrontación directa o indirecta entre dos actores – el *sujeto* y el *objeto* (Bal 2001: 19-31).

En lo que se refiere a los *actores*, pueden ser funcionales, es decir, los *actores* que tienen una función en los procesos de la fábula, o no funcionales. Los *actores funcionales* se pueden clasificar en grupos según qué función cumplen en los procesos de la fábula, es decir en tipos de *actantes*. Los actores difieren en cada texto narrativo porque cada texto narrativo presenta sus propios *actores*, es decir, personajes. El conjunto de *actantes*, sin embargo, es el mismo en casi todos los textos narrativos.

Según Mieke Bal (2001), hay seis tipos de actantes, a saber: el *sujeto*, el *objeto*, el *dador*, el *receptor*, el *ayudante* y el *oponente*. Estos actúan siempre en parejas. El *sujeto* es el actor que quiere lograr algo en la fábula. Lo que quiere lograr es el *objeto*. El *dador* a menudo no es un personaje sino muchas veces una circunstancia o una característica de un personaje que facilita o dificulta la obtención del objeto al sujeto. El *receptor* es el actor que se beneficia del dador o a quien el dador perjudica. El *ayudante* es un actor que ayuda al sujeto a lograr su objetivo. El *oponente* es el actor que pone obstáculos a los intentos del sujeto por lograr la obtención de su objeto. Las funciones del ayudante y del oponente se parecen a la del dador, pero se pueden distinguir por el hecho de que, como ya hemos mencionado, los dadores muchas veces no son personajes sino circunstancias o características de un personaje, mientras los ayudantes y los oponentes en la mayoría de los casos son personajes.

Los sujetos tienen distintas *competencias* que les facilitan la ejecución de su programa. Éstas pueden ser de dos clases: de *poder/posibilidad* o de *conocimiento/sabiduría* (Bal 2001: 33-40).

El tercer elemento de la fábula es *el tiempo* y un aspecto importante de éste es la *duración*, es decir, cuánto tiempo transcurre entre el comienzo y el final de la fábula. Hay dos maneras comunes de disponer el *lapso* del tiempo. Una se usa en las fábulas en las que sucede una *crisis* y otra en las fábulas en las que sucede un *desarrollo*. Una crisis dura menos tiempo que un desarrollo, y por lo tanto, el tiempo que transcurre entre el comienzo y el final de las fábulas que contienen una crisis es corto, quizás sólo un día o un período corto de la vida de una persona, mientras el lapso de tiempo en una fábula que contiene un desarrollo es largo, a menudo muchos años.

La selección de forma (crisis o desarrollo) determina la construcción de la fábula: En la fábula de crisis solamente se cuentan períodos cortos de la vida del actor y la crisis es “representativa característica de los actores y sus relaciones” (Bal 2001: 47-48). Los resúmenes no son comunes en las fábulas de crisis, pero sí los apartes, una técnica que se usa por ejemplo para incluir recuerdos y así prolongar el *lapso* del tiempo. Una novela que tiene una fábula de desarrollo puede contener cuanto material quiera, suele ser larga y el lector conoce a los actores y sus relaciones internas por medio de los muchos acontecimientos. Dentro de una misma novela de este tipo se varía entre usar abreviaciones, resúmenes, contar partes de la vida de los actores en forma detallada y simplemente no contar nada sobre ciertos períodos temporales.

En lo que se refiere al cuarto elemento de la fábula, el *lugar*, tiene importancia porque es donde suceden los acontecimientos. Hablando del lugar es relevante distinguir entre, por ejemplo, *interior*, que normalmente significa *protección*, y *exterior* que significa *peligro*. Puede también ser de otros



modos, por ejemplo, que el interior comprenda *reclusión* y el exterior *libertad* (Bal 2001: 50-51). Bal diferencia entre *lugar*, que es uno de los cuatro elementos de la fábula y que indica un punto geográfico y medible, y, en el nivel de la *historia*, el *espacio*, que son los lugares contemplados en relación con su *percepción*. El contenido del espacio es determinado por los objetos que lo ocupan. Cómo estos objetos están ordenados puede influir en la percepción del espacio. Cuando se percibe un lugar se lo hace sobre todo mediante el *olfato*, la *vista* y el *tacto*. A veces el espacio solamente funciona como un *marco* en el que suceden los acontecimientos, y a veces tiene más significado para la historia, se *tematiza*, y en estos casos es importante que los acontecimientos sucedan en este lugar y no en otro. Muchas veces dos espacios se oponen, en el sentido de que uno es *positivo* y el otro *negativo*. El hogar del personaje, cómo es, y dónde está situado, suele decir mucho sobre el personaje, y el espacio en el que se encuentra a menudo influye en su estado de ánimo (Bal 2001: 101- 105).

### 1.4.2 Narradores

Cada texto narrativo tiene un *narrador*, definido por Bal (2001: 126) como un “agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto”. El narrador puede ser un *narrador externo*, eso es, un agente que solamente narra lo que sucede, pero que no es un personaje, y no es perceptible, ya que no refiere a sí mismo. Un tipo de narrador parecido al narrador externo es el *narrador perceptible*, que tampoco es un personaje, pero que se refiere a sí mismo como un “yo”. Otro tipo de narrador es el *narrador personaje*, es decir, un personaje que es agente en la acción y a la vez es el narrador. Éste, igual que el narrador no personaje pero perceptible, refiere a sí mismo como un “yo”. Hay además una variante especial de narrador personaje, el *narrador testigo*, que es un personaje, pero no un agente importante en la acción. Puesto que no toma parte de la acción, los demás personajes tienen que darle la información necesaria al narrador testigo para que éste pueda narrar la historia. Éste tipo de narrador declara para el lector de dónde ha obtenido la información (Bal 2001: 126-132).

### 1.4.3 Narración e identidad

Para que las personas sintamos que nuestra existencia tiene sentido, lo cual es necesario para que estemos sanos, debemos, según el psicólogo y filósofo Erich Fromm, tener la conciencia de tener *identidad*, es decir, sentir que “yo soy yo”. Estamos dispuestos a esforzarnos mucho para que esta sensación se produzca en nosotros: “Since I cannot remain sane without the sense of ‘I’, I am driven to do almost anything to acquire this sense” (Fromm 1956: 63).

En su ensayo *Att berätta ett jag. Narrativitet och identitet i Göran Tunströms författarskap* [Contar un yo. Narratividad e identidad en la producción literaria de Göran Tunström, nuestra traducción], el teórico de literatura Anders Tyrberg (2000: 33) señala que muchas ciencias atribuyen importancia al acto de narrar y a la narración para que las personas puedan comprender su propia *identidad*, su propia vida, su historia y su sociedad. El narrar forma parte en gran medida del terreno terapéutico de la psicología y sobre todo del psicoanálisis dinámico.

Alasdair MacIntyre y Paul Ricoeur, a quienes Tyrberg llama “narrativistas”, defienden que nuestras narraciones del yo dependen de agrupaciones sociales, las cuales también consisten en narraciones del yo. Estas agrupaciones sociales o comunidades pueden ser la familia, la profesión, el lugar de trabajo, el sexo, la nacionalidad, o un grupo de personas que comparten la misma ideología que nosotros. El rol que juegan estos distintos tipos de comunidades varía durante la vida. Temporalmente una o unas nos influyen más que otras (Tyrberg 2000: 33). Según esta vista comunitaria, la *identidad* depende del contexto, pero, a la vez la *identidad* se puede revisar, es decir, puede cambiar (Tyrberg 2000: 34).

La *identidad* personal se forma en la narración que dirigimos a nosotros mismos, o en la narración que otros nos narran, como una respuesta a la pregunta “¿quién eres?”. Cada vez que afianzamos

nuestras decisiones, acciones y planes para el futuro en nuestras experiencias anteriores, creamos una narración del yo. Las acciones y las autorreflexiones forman parte de una cadena narrativa que muestra u oculta cómo estamos constituidos (Tyrberg 2000: 34).

Según el filósofo de moral Alasdair MacIntyre (1981), no somos el único autor de nuestra propia *identidad*: Nos conocemos a nosotros mismos por vía de nuestras propias narraciones, pero este conocimiento de nosotros mismos depende de las narraciones de los demás, y el conocimiento de los demás de sí mismos depende de las nuestras. Nuestras decisiones y acciones éticas, por lo tanto, dependen tanto de nuestra propia narración e *identidad*, como de las de los demás. La *identidad* personal, la narratividad, la inteligibilidad y la responsabilidad se presuponen mutuamente, ya que muchas veces nuestras narraciones de vida tienen que ser inteligibles para los demás (1981: 205-215).

El filósofo francés Paul Ricoeur elabora en su *Oneself as Another* (1992) una teoría narrativa que se funda en la capacidad de la narrativa de “crear el sí” (“the self”). Por lo que se refiere a “El yo”, o la *identidad*, Ricoeur señala la diferencia entre *identidad como mismidad* [“Identity as sameness”] e *identidad como ipseidad* [“Identity as selfhood”]. *Identidad como mismidad* quiere decir “el yo” en el sentido de “el mismo que otro”, y se caracteriza por la unidad, la continuidad y la falta de variedad. *Identidad como ipseidad* es “el yo” entendido “como completamente distinto del otro”, caracterizado por la personalidad, la variedad y la variación. (Ricoeur 1992: 115). “El Yo”, o la identidad, se constituye en la dialéctica entre identidad como mismidad e identidad como ipseidad (Ricoeur 1992: 140).

Para Ricoeur, el proceso de narrar es más importante que la narración misma, y el psicoanálisis es un ejemplo muy bueno de este proceso (Kristensson Uggla 1994: 447). La narración hace posible que en la *identidad* se puedan unir cambios y estabilidad. La forma de la narración admite una interconexión de diferentes sucesos y fragmentos de vida que hace posible una *identidad* que no es cerrada y estática, sino abierta y relacional. Al igual que MacIntyre (1981: 205-215), Ricoeur sostiene que la *identidad* sólo puede crearse en comunicación con los demás (Kristensson Uggla 1994: 447).

Algo parecido a Tyrberg, para Ángel Castiñeira, profesor del Departamento de Ciencias Sociales en la Universidad de Barcelona, la *identidad* personal es

una historia vital dinámica, un relato que vamos construyendo, desplegando, revisando y transformando a partir de los diversos procesos de *identificación* [nuestra cursiva] y desidentificación vividos y que vamos conectando con los relatos de nuestro contexto sociocultural (Castiñeira 2005: 46).

La *identidad* de una persona es el estado temporal de un yo, un estado que es el resultado de una *identificación* (Castiñeira 2005: 42). Castiñeira sostiene que “todo yo existe o se autoconstituye como tal gracias a un acto narrativo” (Castiñeira 2005: 45). En el proceso de *identificación*, o de autoconocimiento, el sujeto funciona como el narrador de su propia historia, es decir, de su propia vida.

Como hemos dicho, la *identidad* sólo es un estadio temporal del yo, y para que haya una constancia y una unidad en este yo, lo cual es deseable, el sujeto, en el proceso de *identificación*, tiene que procurar que aunque experimente cambios, también tenga una sensación de continuidad en la percepción de sí mismo. Para que esta sensación de continuidad se dé en el sujeto, éste relata los sucesivos momentos y acciones de su historia en secuencias narrativas encadenadas. Estas narraciones son importantes para que el sujeto dé sentido a sus acciones, lo cual es necesario para que sea posible la existencia de *identidad* (Castiñeira 2005: 44-45).

Los demás también contribuyen, con sus historias de vida, a escribir nuestras narraciones. A saber: “La *identidad* es tanto hablar de uno mismo mirando a los demás, como hablar de los demás mirándose a uno mismo, es pues una autopercepción en relación con los demás” (Castiñeira 2005: 47).

Además de la sensación de continuidad que hemos señalado se requiere otra condición para que el sujeto llegue a ser una unidad significativa: la integración o unificación interna, esto es, la *identificación* con los demás y sus historias de vida y la diferenciación, separación o exclusión de los mismos “o de aquello que [el sujeto] no es o no quiere ser” (Castiñeira 2005: 44): La autoidentificación y la autodiferenciación funcionan de la siguiente manera: “Van inseparablemente unidas a una relación circular de reconocimiento por parte de los demás y de constitución recíproca” (Castiñeira 2005: 47).

Cabe señalar que Castiñeira usa el término *identificación* en dos sentidos distintos. En primer lugar, para nombrar todo el proceso que lleva a la identidad, es decir, el proceso que consta de la narración de la propia vida, la conciencia refleja, la organización de las versiones del yo, el reconocerse en otras personas, la separación de lo que el sujeto no es o no quiere ser (Castiñeira: 2005:44). Este proceso lo llamaremos, en nuestro trabajo, para evitar confusión, *construcción identitaria*. Por otra parte, *identificación* en la terminología de Castiñeira significa también la identificación con los demás. Cuando a continuación usemos el término *identificación* será en este sentido.

El sujeto tiene que evitar la fragmentación, debe procurar que el relato sea coherente, puesto que la unidad del relato es necesaria para la unidad del personaje. Por esta razón es necesario que el sujeto sea un agente con *conciencia refleja*, “capaz de organizar las versiones de sí mismo”, que sepa “integrar las diversas voces (internas y externas)” de las que se compone (Castiñeira 2005: 44-46). Castiñeira (2005: 45) explica el concepto *conciencia refleja* como una capacidad autointerpretativa. La definición de *conciencia refleja* de Castiñeira es parecida a la de Jean-Paul Sartre (1968) de lo que en la traducción al castellano es llamado *conciencia reflexiva*. Según Sartre, tenemos conciencia en dos niveles, y a éstas las llama la *conciencia prerreflexiva* y la *conciencia reflexiva*. La *conciencia prerreflexiva* es la conciencia con la que estamos conscientes de las cosas y de lo que pasa en nuestro alrededor y que nos hace posible pensar en estas cosas o sucesos. La *conciencia reflexiva* es la conciencia con la que estamos conscientes de lo que pensamos o de lo que estamos conscientes con nuestra conciencia prerreflexiva. Con la *conciencia reflexiva* podemos, por lo tanto, reflexionar sobre lo que pensamos sobre las cosas y las ocurrencias en nuestro mundo, y es de esta única manera que se da el Yo [mayúscula de Sartre] (Sartre 1968:16-18).

Tyrberg (2000) analiza la reconstrucción de identidad del personaje y narrador principal Victor en la novela *Juloratoriet* [El Oratorio de Navidad, 1983] de Göran Tunström. Lo que le interesa a Tyrberg es el rol que la narración juega en la construcción de identidad de dicho personaje, principalmente en dos diarios y un oratorio. El primer diario es escrito por el padre de Victor. Trata de su propia vida y sobre los primeros años de vida de Victor y es un texto intercalado en el texto principal, que es el diario de Victor. El oratorio en cuestión es el Oratorio de Navidad de Johann Sebastian Bach, en el que se narra la historia del nacimiento de Jesús. En la novela Victor va a dirigir este oratorio. Por medio de la lectura del diario del padre, la escritura de su propio diario y el trabajo con la historia del nacimiento de Jesús en el Oratorio de Navidad, Victor concluye que no tiene una historia, que tiene que construirla a partir de fragmentos (Tyrberg 2000: 43). Tyrberg concluye que la narración en *Juloratoriet* tiene un objetivo preciso. Este es que el proceso de la narración produzca la identidad del narrador principal, Victor. Esta identidad narrativa es relacional, en el sentido de que sólo se puede producir en relación con las historias de vida de los demás (Tyrberg 2000: 43-44). Como veremos, el personaje Elena Rincón de Millás utilizará el mismo método que Victor, en la obra de

Tunström, para “narrarse la propia identidad”: un diario de uno de los padres, que es un texto dentro del texto, y un diario propio.

## 1.5 Juan José Millás y su obra

Juan José Millás ha escrito una buena cantidad de novelas y colecciones de cuentos y ha colaborado en la prensa diaria española, entre otros en *El País*, publicando una especie de mezcla entre cuentos y artículos denominados *articuentos*. Su primera novela, *Cerberos son las sombras*, se publicó en 1975 y, junto con *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, es el comienzo de lo que se ha llamado la narrativa española actual (Cuadrat 1995: 108). Los críticos han incluido a Millás en la generación del 68, un conjunto de novelistas que alrededor del año 1970 reaccionaron frente al realismo social y testimonial que había sido la corriente literaria predominante durante las décadas anteriores en España. Para estos escritores españoles, inspirados por Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner y los narradores hispanoamericanos, era necesaria una literatura que fuera ante todo un objeto artístico, que recogiera innovaciones técnicas y formales (Cuadrat 1995: 207).

Los autores de la generación del 68 siguen escribiendo y publicando hoy día. No parece haber una opinión unánime sobre qué sería característico de esta generación. Millás declara en 1998, en una entrevista (Cabañas 1998: 120), que por falta de perspectiva todavía es difícil pronunciarse sobre el asunto, pero que lo que parece predominar en el grupo es la diferencia. Sin embargo, Valls (2000) hace una tentativa de atribuir unos rasgos comunes a los autores que empezaron a publicar en los años setenta, Millás incluido, describiéndolos como un grupo al que le es característico “su vuelta al cultivo de una narrativa más legible”, dirigida a un lector familiarizado con la ficción que desea disfrutar con lo que lee, tras el experimentalismo que estaba de moda en el paso de los años sesenta a los setenta. Es en la obra de estos autores donde además “hallamos con mayor naturalidad la asimilación de las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela estructural y del lenguaje poético”. Pero a la vez heredan mucho de la propia tradición narrativa; de los españoles, Cervantes, Baroja, Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna a los maestros de la literatura hispanoamericana, como Rulfo, Borges, Onetti, Lezama Lima y Carpentier (Valls 2000).

El mismo crítico opina, refiriéndose a Millás y enumerando tres novelas suyas, *El jardín vacío* (1981), *El desorden de tu nombre* (1988), y *El orden alfabético* (1998), que “es un autor cuyo estilo ha ido transformándose, siempre en busca de nuevas vías de exploración de ese mundo fantástico que es la realidad” (Valls 2000).

Cuadrat también opina que el estilo de Millás se ha desarrollado desde su primera novela, en la que destaca un equilibrio entre tensiones dobles: entre lo exterior y lo interior, entre lo reflexivo y lo narrativo y entre lo público y lo privado. De la misma manera que Juan Benet fusiona lo íntimo con lo colectivo. En *La soledad era esto* hay conexiones intertextuales con Kafka y con el existencialismo francés. El primer cambio del estilo millasiano se produce en 1983 con la novela *Papel Mojado*, a partir de la cual el escritor evoluciona hacia planteamientos narrativos muy distintos para adherirse a la tendencia metaficticia del posmodernismo, algo que también se nota en *El desorden de tu nombre*, escrita en 1988, y en *La soledad era esto*, escrita en 1990 (Cuadrat 1995: 208). A mediados de los 90 “Millás fusiona en sus obras una moderada renovación formal, herencia del experimentalismo turbulento de la década de los 70, con la narratividad (la vuelta a la historia, al placer de contar) instaurada en el 75 por él mismo y por Mendoza” (Cuadrat 1995: 209). Como puede verse, la descripción de la narrativa de Millás hecha en esta cita encuadra esencialmente las características generales de los escritores de su generación descritas por Valls (2000).

Según Gutiérrez, los topics que le interesan a Millás suelen ser la soledad, la otredad, la existencia, la memoria, el futuro, la locura, la muerte, el lenguaje, el adulterio, la metaficción y la metaliteratura y las dicotomías verdad/mentira, realidad/apariencia y el mundo propio/el mundo de los demás (Gutiérrez 1992: 19).

Una recopilación de cuentos suyos, *Primavera de luto y otros cuentos* (1992) y dos de articuentos, *Algo que te concierne* (1995) y *Cuerpo y prótesis* (2000), se han convertido en el campo de experimentación estética de sus últimas novelas (Valls 2000).

## 2 Análisis

### 2.1 Argumento de *La soledad era esto*

Para facilitar la comprensión del análisis se presenta a continuación primeramente una lista de los personajes de *La soledad era esto*, seguida por un resumen del argumento de la novela.

Elena Rincón – mujer de 43 años, ama de casa

Enrique Acosta – el esposo de Elena, 46 años, directivo de una empresa de consulting

Mercedes – la madre de Elena

Mercedes – la hermana de Elena

Mercedes – la hija de Elena, 22 años, casada

Juan – el hermano de Elena

El detective – 46 años

Elena Rincón es un ama de casa de 43 años que desde su juventud fuma considerables cantidades de hachís. Al principio de la novela su madre muere, lo cual la hace preguntarse quién es.

Como Elena sospecha que su marido, Enrique, la está engañando con otra mujer contrata a un detective para que este lo siga. El detective no solamente cuenta cosas sobre el marido, sino también sobre ella, lo cual le gusta a la protagonista.

Elena hereda una butaca y un reloj de su madre y además encuentra su diario. En el diario la madre ha contado no solamente cosas sobre sí misma, sino también sobre Elena, la cual se reconoce en algunas cosas de la madre. Los muebles también hacen recordar a la madre y a la infancia de Elena.

Elena pide al detective que escriba más sobre ella, y deja de fumar hachís. Empieza a escribir su propio diario, en el que reflexiona sobre sí misma. Tiene conversaciones con su hermano, durante las cuales hablan de la soledad que Elena siente y el hermano le compara también con su madre. Además, Elena tiene discusiones con su marido, durante las cuales éste le aconseja que se pregunte cómo quiere vivir su vida.

Al final Elena se separa del marido para acelerar el proceso de encontrarse a sí misma.

### 2.2 Los narradores y la estructura textual en *La soledad era esto*

El narrador principal de *La soledad era esto* es un narrador externo que enfoca a Elena y lo que ella hace y piensa. Además de este narrador hay cinco narradores más, que narran cuatro tipos de textos

intercalados. El primer tipo de texto intercalado son los reportes del detective, en los cuales el detective es un narrador testigo. La información que narra en los reportes la ha obtenido espionando a Elena y a su marido.

El segundo tipo de texto es el diario. La novela comprende fragmentos intercalados tanto del diario de la madre de Elena como del diario de Elena. La madre es la narradora personaje y sujeto de su propio texto, y la narradora y sujeto del segundo es, por supuesto, Elena, que además es, como veremos al principio del capítulo 2.3, el sujeto de la fábula principal de la novela. En el capítulo 2.3.3 veremos qué función los fragmentos del diario de la madre tienen en la fábula y en la construcción identitaria de Elena y en el capítulo 2.3.6 nos ocuparemos de la función que tienen los del diario de Elena.

El tercer tipo de texto intercalado es la carta. Se trata de una sola carta, cuyo narrador es Enrique, el marido de Elena. El cuarto tipo de texto es una canción.

La novela está dividida en dos partes. La primera parte comprende el texto narrado por el narrador principal y además textos intercalados en forma de una traducción al español de una parte de la canción *Lucy in the sky with diamonds* de los Beatles, varios reportes del detective y varios fragmentos del diario de la madre. La segunda parte empieza con el diario de Elena, que es intercalado en el texto principal y subordinado a éste. El primer narrador, el externo, no vuelve a narrar, sino que Elena será la narradora del texto principal de la segunda parte, constituido por su diario. Sin embargo, el primer narrador tiene que considerarse narrador principal de la novela en su totalidad. Intercalados en el texto del diario de Elena se encuentran más fragmentos del diario de la madre, más reportes del detective y la carta de Enrique, ya mencionados.

La primera parte comprende cinco capítulos enumerados. La segunda parte tiene diez capítulos, sin numeración, lo cual es normal en un diario. No obstante, los capítulos de esta segunda parte tampoco inician con fechas, a pesar de que éstas son comunes en los diarios.

## **2.3 La construcción identitaria de Elena Rincón en *La soledad era esto***

En términos narratológicos, puede decirse que el sujeto de la fábula principal de *La soledad era esto* es Elena Rincón, y que el objeto que ella persigue es su construcción identitaria. A continuación analizaremos la función que tienen la narración y otros factores importantes en la obra y cómo todo ello influye en la construcción identitaria de la protagonista.

### **2.3.1 La muerte de la madre**

La construcción identitaria de Elena Rincón empieza cuando ella, debido a la muerte de su madre, se ve con su hija y su hermana, quienes, igual que la madre se llaman Mercedes. Elena piensa que su madre y su hija se parecen: “Su madre y su hija tenían el mismo nombre. Ahí había una simetría que quizá simbolizaba otras de mayor alcance; ambas Mercedes solían reprobar con la mirada y castigar con la distancia, con la culpa” (18). Su hija se parece además a su hermana: “Es igual que mi hermana, otra simetría, yo no tengo la capacidad de hacer daño que ambas me atribuyen. Mi hermana también se llama Mercedes, como mi madre, como mi hija” (19). El hecho de que su madre, su hija y su hermana, se parezcan y además se llamen igual hace que Elena se pregunte algo que es muy importante, una pregunta cuya respuesta, según Tyrberg (2000: 34) sería lo mismo que la identidad personal: “¿Quién soy yo?” (19)

A esta pregunta le siguen otras: “¿A quién de estas personas me parezco? ¿Cuál de estos rostros dolorosos se llama Elena y lleva una pierna sin depilar? ¿Soy la referencia de alguien o sólo la mitad de este desconcierto?” (19) Como vemos en la cita, Elena relaciona la pregunta de quién es con el ser la referencia de alguien, lo cual, según Castiñeira, forma parte de la identificación (que con su definición quiere decir lo que nosotros llamamos “*construcción identitaria*”): “La identidad es tanto hablar de uno mismo mirando a los demás, como hablar de los demás mirándose a uno mismo, es pues una autopercepción en relación con los demás” (Castiñeira 2005: 47).

En el capítulo 2.3.2 hablaremos de los puntos de referencia de Elena y de su importancia en la construcción identitaria de ésta.

En el hospital alguien le dice a Elena que “la muerte de los padres cambia la perspectiva de la vida” (19), lo cual, en el caso de Elena, se cumplirá. Quizá esta aseveración solamente es una predicción de lo que va a suceder pero también puede que funcione para Elena como un incitamiento, como un factor de inspiración a cambiar su vida. Lo que sin duda ocurre es que la muerte de la madre, de alguna manera, produce un cambio en la protagonista. Al día siguiente, que es el día del entierro, Elena se da cuenta de que algo le está pasando: “Desde ese instante supo que algo que le concernía especialmente estaba sucediendo desde el día anterior, aunque ella ignorase el contenido del suceso y el modo en que podría afectar a su existencia” (22).

El psicoanalista sueco Johan Cullberg, describe en su libro *Kris och utveckling – en psykoanalytisk och socialpsykiatrisk studie* [*Crisis y evolución – un estudio psicoanalítico y sociopsiquiátrico*, nuestra traducción] (1982) las nueve crisis corrientes, cada una correspondiente a una determinada edad de las personas, que el autor sostiene son necesarias para la evolución de la persona. Una de estas crisis corrientes se da en personas de mediana edad, es decir, cuando tienen de treinta y cinco a cincuenta años, y uno de los factores que suele contribuir a esta crisis es la muerte de algún miembro de la familia, por ejemplo la de uno de los padres. Nos parece que estas premisas resultan útiles para hablar del proceso que vive el personaje Elena Rincón en la novela. Está claro que la muerte de la madre hace que Elena empiece a preguntarse sobre su identidad, y no resulta raro que alguien le diga que la muerte de los padres cambia la perspectiva de la vida. La muerte de la madre cumple de hecho la función de dador en la fábula de la construcción identitaria de Elena.

Según la teoría sobre crisis y evolución del psicoanalista Cullberg, la evolución o el desarrollo de una persona presupone una crisis. La narratóloga Mieke Bal, en lo que se refiere a las fábulas, distingue entre la crisis y el desarrollo, sosteniendo que las crisis son más cortas que un desarrollo y por consecuencia la construcción de las fábulas que tratan de crisis y las que tratan de un desarrollo normalmente difieren en cuanto el trato del tiempo. Lo característico de la construcción de las fábulas de crisis es que son bastante cortas, debido a que sólo abarcan un período corto de la vida del personaje. No obstante, muchas veces se cuentan recuerdos para poder flexible con el tiempo tratado. Los personajes se caracterizan por la crisis. En la fábula de desarrollo el lapso de tiempo es largo y esto normalmente resulta en que la novela es larga. Incluye una larga serie de acontecimientos, por vía de los cuales el lector conoce a los personajes y sus relaciones internas. Sin embargo no se puede contar todo lo que supuestamente sucede durante el lapso tratado, sino que se varía entre usar las técnicas de resúmenes, abreviaciones, descripciones detalladas y no escribir nada sobre cierto tiempo que pasa (Bal 2001: 47-48).

La crisis de Elena, como veremos, lleva a un desarrollo de su identidad, y en lo que se refiere a su psicología no se debe separar su crisis de su desarrollo. De todas formas, a nivel narratológico la fábula de su construcción identitaria sigue la forma de la fábula de crisis, no la forma de fábula de desarrollo.

Elena decide no ir al entierro. Parece querer estar sola para contemplar sus cambios interiores. Esta necesidad de tiempo para sí misma se mostrará más tarde en el hecho de que despide a su asistente, porque “comenzó a parecerle un testigo incómodo” (74). El hecho de no ir al entierro también señala que Elena no está preparada para “dejar morir” a su madre en el sentido simbólico y psicológico; antes debe explorar las similitudes que tiene con su madre, rasgos y aspectos todavía vivos en ella. La muerte de la madre y el deseo de Elena de explorar éstas similitudes, es decir, de llevar a cabo su programa de construcción identitaria constituía la introducción de su fábula.

### 2.3.2 Los informes del detective

Lo que a continuación contribuye a la construcción identitaria de Elena es que al día siguiente del entierro ella contacta al detective, con el fin de que éste espíe a su marido, por quien sospecha ser engañada. Aún antes de recibir el primer informe siente la importancia de este nuevo contacto, que le inspira a fumar menos hachís:

Quando colgó el teléfono, Elena sintió que acababa de introducir en su vida un factor de estímulo importante y eso le ayudó a arrinconar en la zona más deshabitada de su memoria el suceso del día anterior [un desmayo en un servicio de una guardería al que se refugia cuando empieza a encontrarse mal después de haber fumado hachís en la calle]. De todos modos, decidió no volver a fumar hachís fuera de casa. Esa noche durmió bien y amaneció bastante descansada (37).

Parece que el introducir el seguimiento del marido da un nuevo sentido a la vida de Elena. Las acciones son, según Castiñeira (2005) y Tyrberg (2000), importantes para la identidad de las personas: “El yo es [...] un agente, alguien que desarrolla acciones. La acción [...] es la condición de posibilidad de la existencia de identidad” (Castiñeira 2005: 44); “Las acciones y las autorreflexiones forman parte de una cadena de narrativa que muestra u oculta cómo estamos constituidos” (Tyrberg 2000: 34, nuestra traducción). Más adelante en la novela el lector se dará cuenta de que la acción de decidir contactar al detective formará una parte importante en la construcción identitaria de Elena. En términos narratológicos, esta acción es un acontecimiento en el sentido definido por Hendricks (en Bal 2001): una decisión que influirá en el proceso del sujeto de obtener su objeto, en este caso que el sujeto Elena Rincón construya su identidad.

Otra cosa interesante en la cita recién comentada de *La soledad* es la diferencia que Elena hace entre el espacio de la casa y el espacio fuera de casa cuando decide sólo fumar hachís en casa. Esta decisión hace al lector preguntarse qué significarán estos espacios para Elena. Se puede intuir que la casa significa seguridad, ya que le parece menos peligroso desmayarse en casa que en la calle. Miraremos más adelante la significación del espacio en la novela, y ahora volvemos al detective y sus informes.

El segundo informe habla de Elena. La lectura de este texto le da a Elena perspectiva en su vida, lo cual le influye de un modo positivo: “Estaba excitada y divertida por el horizonte que se abría ante su vida con esta investigación” (79). Empieza a entender que la vida puede ofrecerle más de lo que se esperaba anteriormente.

Como podemos leer en la siguiente cita, Elena es consciente de que los informes del detective contribuyen a su cambio interior, es decir, a su construcción identitaria:

Salgo muy poco, pero me gusta que alguien me diga lo que hago cuando estoy en la calle. Así, no siempre, pero algunos de los días que abandono la casa para pasear o ir de compras, telefono a la agencia y digo que me sigan. Al día siguiente voy a un apartado de correos, que he contratado cerca de aquí, y recojo el informe que demuestra que hice lo que hice y no otra cosa. Como al detective he encargado ser muy subjetivo, dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho,



me reconstruye un poco, me articula y me devuelve la imagen unitaria y sólida de mí misma, pues veo que gran parte de mi desazón anterior provenía del hecho de percibirme como un ser fragmentado cuyos intereses estuvieran dispersos o colocados en lugares que no me concernían (109).

Según Castiñeira (2005: 47) la autoidentificación es unida con el reconocimiento por parte de los demás. En el pasaje recién citado de *La Soledad*, el reconocimiento por parte del detective funciona como el reconocimiento por parte de los demás. Por lo tanto, en la fábula de la construcción identitaria de Elena el detective cumple la función de ayudante, que se usa de la circunstancia o el dador de que el reconocimiento por los demás ayuda a construir la identidad. En lo que se refiere al lugar en la historia, podemos ver en esta cita que el espacio fuera de casa implica la posibilidad para Elena de ser vista y reconocida.

En el quinto informe el detective describe la soledad de Elena: “empiezo a pensar que se trata simplemente de una mujer sola y aburrida que sale a la calle para escapar del agobio doméstico” (126). Estas líneas abordan dos cosas que merecen un comentario. La primera es lo que se refiere al lugar: El detective supone que la casa para Elena significa un agobio, y entre las líneas, que el espacio fuera de casa funciona de un modo liberador. La segunda es que hacen a Elena reflexionar sobre el hecho de que no tiene puntos de referencia:

He reflexionado sobre la soledad que me atribuye y ello me ha hecho pensar que, efectivamente, mi vida carece de puntos de referencia. Mi marido y el resto de la gente que conozco dependen de una serie de cosas –con las que guardan una relación de semejanza- que certifican permanentemente quienes son. ¿Qué tengo yo que certifique lo que he sido, lo que ahora soy, si soy algo? (128-129)

Se le ocurre que, quizá sus puntos de referencia son su madre (aunque muerta), el diario, el hachís, los muebles heredados de su madre y la antípoda. En realidad, opina que no tiene puntos de referencia, pero menciona estos objetos como tales porque tanto el diario y los muebles heredados como la antípoda son puntos de referencia nuevos, que no lo han sido anteriormente. En lo que se refiere al hachís, no es un punto de referencia con el que Elena puede contar, debido a que está intentando dejar de fumarlo. En otros apartados hablaremos más de los puntos de referencia que son el diario, la butaca y el reloj, la antípoda y el hachís.

El detective empieza a constituir un nuevo punto de referencia en su vida, aunque Elena todavía no lo formula de manera consciente o directa. En el sexto informe el detective describe el encuentro entre Elena y su hermano: “puedo afirmar que maltrató verbalmente a Elena Rincón, ya que ésta, en un momento del encuentro, no pudo reprimir las lágrimas. Tuve la sensación de que se sentía acorralada, como si estuviera siendo sometida a un chantaje” (142-143). Parece que a Elena le gusta que el detective se preocupe por ella: “Creo que es el informe que más me ha gustado. Tengo la impresión de que este hombre se ocuparía de mí si llegara a encontrarme en una situación difícil” (144). Vemos como la atención de otro hombre, en forma de narración que trata de ella, le resulta liberadora. Cuando otro personaje deviene narrador de la vida de Elena, la protagonista se ve más fuerte, más real, menos sola, menos “ficticia” que antes.

Cuando Elena viaja a Bruselas con Enrique no contrata al detective para que éste le siga allá pero le llama nada más volver a Madrid y le encarga informes diarios de sus actividades.

Sigue atribuyendo mucha importancia a los informes en su construcción identitaria: “De estos informes, por banales que resulten, no puedo prescindir, porque certifican mi existencia, pero también porque la seguridad de que alguien me mira me da fuerzas para moverme de un lado a otro en esta durísima tarea de construir mi propia vida” (166).

Los informes la hacen además sentir emociones que no ha sentido desde su juventud:

Luego quizá dé una vuelta para proporcionar algo de trabajo a mi detective. Fantasé mucho con él, con su imagen, y confieso que la admiración que me confiesa, y que cada día deja translucir con menos pudor en sus informes, me proporciona una suerte de vértigo que a veces me recuerda el vértigo de la juventud (178).

Las emociones que siente por el detective es algo nuevo que le hace a Elena sentir que tiene algo interesante en su nueva vida.

Un día Elena es asaltada en la calle, y el detective, al cual Elena ha llamado para que le siga, interviene. Cuando Elena habla con el detective acerca del asalto, diciendo que debe seguirla, no salvarla, éste se enfada y dice que a partir de ahora solamente va a protegerla. Elena se queda estupefacta. Se pregunta si se estará metiendo en una historia sentimental y ahora admite lo siguiente para el diario: “[L]o cierto es que el detective ha empezado a funcionar como un punto de referencia del que difícilmente podría prescindir en este momento” (183-184). Es interesante ver que en esta parte el detective juega un rol un poco semejante al de Paris en la terminación del matrimonio entre Helena y Menelao, en *La Ilíada*, ya que aparentemente Elena se enamora de él, al tiempo que él forma parte del proceso que la hace separarse de su marido. No obstante, una diferencia importante es que en *La Ilíada* Helena tiene la función de un objeto, por el cual luchan dos sujetos, el marido Menelao y el nuevo marido Paris (antisujeto), mientras la Elena de *La soledad* es el sujeto de la fábula principal de la novela, y su marido Enrique y el detective cumplen solamente las funciones de dador negativo (y ayudante) respectivamente ayudante.

En lo que se refiere a los informes del detective, influyen además en el mejoramiento de la salud y el aspecto físico de Elena. En uno de los informes, el detective describe su física:

“Sus ojeras son sin duda el resultado de la ingestión de drogas, aunque sería aventurado decir qué clase de drogas y por dónde se las mete. Sale poco [...] y se pone gafas de sol para ocultar la dilatación anormal de sus pupilas” (93).

El hecho de que el detective haya señalado que su adicción al hachís tiene consecuencias negativas para su aspecto físico, le ayuda a Elena a dejar de fumar: “Pensó entonces que tenía frente a sí la posibilidad de liar un canuto y quedarse dormida en la butaca, viendo la televisión, hasta que regresara su marido, pero asoció esa posibilidad al coñac y a los ansiolíticos de su madre, y también al informe del detective. Decidió no hacerlo” (98).

En el quinto informe el detective describe a Elena de la siguiente manera:

Elena Rincón tiene un mal que la consume. Me baso para decir esto en el hecho de que nunca presenta el mismo aspecto físico. Unos días está bien y otros mal, como si padeciera de una enfermedad estable que se tomara algunas jornadas de descanso. Hoy tenía mala cara, aunque no quiero decir con eso que no estuviera atractiva; al contrario, esa alteración de sus facciones proporciona a su rostro un halo de misterio. Llevaba el pelo recogido y parecía más joven (142).

El detective muestra aquí mucha subjetividad y admite que Elena físicamente le gusta.

Después de algún tiempo de haber estado viviendo en el hotel cuando ha regresado de Bruselas a Madrid, Elena, gracias a un informe del detective, empieza a darse cuenta de que su cuerpo sigue teniendo el aspecto físico de cuando era joven: “Desde que ha abandonado el hogar familiar, Elena Rincón ha mejorado mucho, quizá porque está más tranquila o porque se cuida más. Lo cierto es que a veces sorprende pensar que tiene casi cuarenta y cuatro años y todavía no ha perdido la cintura” (170).

En este informe el detective intenta explicar la razón de las mejoras, lo cual lleva a Elena a buscar sus propias explicaciones a estos cambios. Elena piensa que el hachís le ha hecho comer de una forma desorganizada y que gracias a no fumar en algún tiempo ha adelgazado aún más. Además, desde que no fuma, ha empezado a cuidarse más (169-170).

### 2.3.3 El diario de la madre

Poco tiempo después de contactar al detective la primera vez Elena va al apartamento de su madre y encuentra el diario, el cual la madre ha comenzado a escribir a la misma edad que tiene Elena cuando lo encuentra. La apropiación y la lectura del diario constituyen un acontecimiento ya que, como veremos, ayudarán a Elena en su construcción identitaria. La madre, o el diario que ha escrito, tiene la función de ayudante en este proceso.

Leyendo las siguientes líneas del diario Elena se da cuenta por primera vez de que ella también se parece a alguien de la familia, a la madre: “El parto más difícil fue el de Elena, que es la que más disgustos me da. Mi marido dice que discutimos tanto porque somos iguales de carácter” (55). Elena siente que la lectura de este pasaje del diario de la madre le da un punto de referencia: “[S]e trataba de algo profundamente ligado a su existencia, como si por debajo de la caligrafía de su madre o de las conversaciones que parecía mantener con sus vísceras se ocultara una advertencia que sólo ella pudiera comprender y que parecía referirse a su futuro” (55).

Ricoeur postula (1992) que para que se pueda crear “el yo”, o una identidad es importante que haya dialéctica entre identidad como mismidad, lo cual parece ser lo mismo que lo que Castiñeira (2005) llama “identificación con los demás”, e identidad como ipseidad (Ricoeur 1992), que parece ser lo mismo que la desidentificación con los demás (Castiñeira 2005).

Un factor importante en la construcción identitaria de Elena, que le hará sentir tanto identificación o usar identidad como mismidad como sentir desidentificación o usar identidad como ipseidad es la idea de las antípodas, sobre las cuales lee en el diario de la madre:

Según mi madre [según la madre de la madre de Elena] todos tenemos en nuestras antípodas un ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro [...]. Me contaba mi madre que este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble y piensa siempre lo mismo que nosotras pensamos y al mismo tiempo. [...] Esta historia me hizo sentir muy acompañada en mi infancia, pues cuando tenía miedo por las noches pensaba en mi antípoda, a la que le estaba pasando lo mismo que a mí y tenía la impresión de que nos mandábamos ánimos de un extremo a otro de la tierra. A mi antípoda, al principio, le llamaba Florita, pero luego me pareció un nombre cursi y comencé a llamarla Elena [...]. Por eso a mi hija mayor le puse ese nombre, que no ha llevado ninguna otra mujer de la familia (60-61).

Como hemos escrito en 2.3.1, Elena anteriormente se ha sentido un poco sola en la familia porque todas las mujeres, menos ella, se han llamado igual, y ha pensado que no tiene puntos de referencia dentro de la familia. Sin embargo, leyendo sobre la antípoda de la madre y que es bautizada igual que ella, Elena se da cuenta de que su nombre está fuertemente relacionado a su madre, es decir, se identifica con ella, o experimenta una sensación de “sameness” con la madre.

La idea de posiblemente tener una antípoda le ayuda a Elena en su construcción identitaria, porque le hace sentirse acompañada, y esto la inspira a cuidarse más. En un momento en el que piensa en liarse un canuto y decide no hacerlo siente como si fuera otra persona que tomara la decisión y piensa que a lo mejor es porque su antípoda ha decidido cuidarse más a sí misma, y por lo tanto también más a Elena (98-99).

Las personas y sus antípodas, según lo que cuenta la madre en su diario, siempre mantienen una distancia espacial específica entre sí: Siempre se encuentran en lugares opuestos de la tierra. Justo antes de que la madre muera cree que es visitada por su antípoda. Esta ruptura del orden espacial de la antípoda simboliza la muerte de la madre. En realidad es Elena quien visita a la madre en el hospital.

Algunos meses más tarde, Elena ve a una mujer que se parece a ella y que lleva un vestido igual a uno que ella tenía algunos años anteriormente. Elena piensa que debe de ser su antípoda que ha llegado para señalar que va a morir. Sin embargo, aunque su muerte es avisada por la antípoda, Elena

no muere; al contrario, renace, en el sentido de que preguntándose quién se encuentra a sí misma. Quizá se puede interpretar la presencia de la antípoda como un aviso de la muerte de la antigua identidad de Elena.

### 2.3.4 El dejar de fumar hachís

En su diario la madre escribe que a veces piensa que el hecho de que esté alcoholizada se debe a que su antípoda se está destruyendo con esta droga porque se siente sola y no está contenta:

Algunas tardes, cuando comprendo que estoy bebiendo más coñac de la cuenta, pienso que a lo mejor es cosa de mi antípoda, de Elena, que se ha alcoholizado por no saber hacer frente a los momentos difíciles de la vida, como este de la soledad que nos ha tocado vivir a las dos en la vejez. Me da pena, porque se está destruyendo, aunque a lo mejor en una de estas se suicida y me hace descansar a mí también (61-62).

Elena, que justo antes de leer este pasaje del diario de la madre ha fumado hachís, al terminar de leer tiene un mareo. Decide no volver a fumar. Se puede deducir que se mareo por dos razones: por haber fumado hachís y porque el pasaje del diario de la madre le ha afectado mucho; se identifica con su madre, ya que entiende que tienen en común la adicción a una droga y que quizás su adicción al hachís, igual que el alcoholismo de su madre, se debe a que se siente sola y no es feliz.

El lector puede suponer que el hecho de que Elena además se identifique como la antípoda de su madre, a la que le tiene que suceder lo mismo que a su madre, le da miedo y le da ganas de cambiar su vida.

Castiñeira (2005: 44) escribe que “el sujeto requiere, para llegar a ser una unidad significativa, una capacidad de integración/unificación interna de la variedad de sus experiencias [...] e, inversamente y al mismo tiempo, una capacidad de diferenciación o exclusión de los demás o de aquello que no es o no quiere ser.” Cuando Elena decide dejar de fumar hachís demuestra que tiene capacidad de diferenciarse de “aquello que no quiere ser”, o sea, una drogadicta como la que fue su madre. Partiendo de la teoría de Ricoeur sobre identidad como mismidad e identidad como ipseidad se podría decir que Elena en el caso de las drogas elige el camino de identidad como ipseidad (Ricoeur 1992: 115).

La próxima vez que Enrique le ofrece hachís Elena lo rechaza:

-¿Y eso? –preguntó Enrique.  
-Últimamente no me sientan bien.  
-¿Vuelves a tener problemas con tu aparato digestivo?  
-Con el digestivo exactamente no –respondió Elena-. Se trata de algo más general. Cuando fumo, no controlo las imágenes.  
-¿Qué imágenes?  
-Las imágenes de mi vida, lo que fui, lo que soy, lo que seré de vieja, si todavía puedo hablar como si fuera joven (94).

Recuérdese que según Castiñeira es necesario que el sujeto sea un agente con conciencia refleja, “capaz de organizar las versiones de sí mismo”, para que se produzca la nueva identidad (Castiñeira 2005: 44-45). Lo que Elena quiere en la cita, y por lo cual evita el hachís, es poder reflexionar conscientemente sobre sí misma y así poder organizar las versiones de sí misma. La unidad del relato, que requiere la organización de las versiones de sí mismo por parte del sujeto, es necesaria para la unidad en el personaje en la construcción identitaria (Castiñeira 2005: 46). Ésta es la razón, junto con el que el detective escriba que el supuesto uso de una droga le da un aspecto físico enfermizo, y que

Elena no quiere ser drogadicta como su madre, de que Elena toma la decisión de dejar de fumar hachís.

Anteriormente hemos señalado la semejanza entre el personaje Elena de *La soledad* y la Helena de Troya en *La Ilíada* (Homero 1995), que trata de la guerra de Troya. Uno de los héroes de esta guerra es Odiseo, que además es el personaje principal de *La Odisea* (Homero 1995), en la que navega para volver de la guerra a su casa y su familia en Ítaca. Su viaje es interrumpido por diferentes obstáculos que le entretienen en el camino. Un ejemplo es cuando llega a la tierra de los lotófagos, que se alimentan de las flores de loto que crece allí. El acontecimiento de que Elena en *La soledad* deja de fumar hachís para controlar las imágenes es semejante al episodio de los lotófagos de *La Odisea*, en el que las flores del loto hacen olvidar todo sobre el viaje a casa a los hombres de Odiseo. Al hacer a sus hombres dejar de comer las flores, Odiseo logra abandonar la isla para continuar su viaje a casa. De igual forma, Elena, al dejar el hachís obtiene la fuerza que necesita para continuar su viaje interior, es decir, hacia su verdadero yo.

Elena nota que el abandono del hachís tiene consecuencias positivas para el proceso de su construcción identitaria: Le hace empezar a relacionarse con su casa y su marido de una manera nueva, a sentir distancia frente a ellos:

Desde que he dejado de fumar otra vez, mis sueños se han multiplicado. Sueño mucho y con rara intensidad, pero me siento bien. Parece que los sueños que soy capaz de recordar, incluso cuando tienen un componente doloroso, ordenan un espacio invisible en el que habita una parte de mí. Esta extrañeza alcanza también a Enrique, mi marido, al que contemplo como un anfitrión amable, aunque lejano. De manera que es como vivir en una casa que no es mía y con un sujeto que no es mi marido (134).

La distancia que Elena siente entre ella y su casa y su marido la atribuye a que se traslada a un apartamento propio, y a que, esperando a que se terminen los arreglos del apartamento, se hospeda en un hotel. Esta sensación de alienación recuerda a la que siente Gregor Samsa en *La metamorfosis* (Kafka 1995) cuando su familia prácticamente le rechaza porque les da miedo y asco cuando se ha transformado en un insecto. Le encierran en su cuarto, no le dan cosas que le gustan de comer, y el padre lo lastima lanzándole manzanas cuando sale a la cocina. Gregor está abatido y sin fuerzas físicas y siente que está causando problemas a su familia al ser un insecto que no le gusta a nadie y se aliena de ella. Casi al final de la historia desea escapar de casa para construirse una vida nueva sin la familia. Elena Rincón, a diferencia de Gregor Samsa, que muere lentamente a manos de su familia, logra “escapar”, cuando se muda a su propio piso.

Cuando Elena lleva tiempo sin fumar el hachís, que le ha hecho comer de una forma desorganizada, ha adelgazado. Además ha empezado a cuidarse más desde que no fuma (169-170).

### **2.3.5 La butaca y el reloj**

El hermano de Elena le trae una butaca y un reloj que han pertenecido a su madre. La butaca ha sido su lugar favorito cuando ha sido adolescente. Juan coloca los muebles de manera que guarden la misma relación que en casa de la madre. La butaca y el reloj hacen que Elena se acuerde de su infancia. Aquí vemos como el lugar, en este caso constituido por la butaca y el reloj y su colocación interna, y la percepción de este lugar, o sea, el espacio, hacen que el personaje recuerde otro período de su vida. Además las campanadas del reloj le impiden dormir a Elena. Quiere detener el péndulo del reloj, pero no se atreve a entrar en el salón:

Comprendió entonces que lo que más temía era ver a su madre sentada en la butaca, bajo el tictac del reloj de péndulo que al ponerse en marcha aquel domingo había restituido el viejo orden, la antigua

armonía, la sintaxis familiar que evocaban la butaca y el reloj y en la que su madre había jugado el papel de cópula, de unión (58).

Al fin Elena se atreve a entrar en el salón, y le parece que con la ausencia de la madre la butaca y el reloj carecen de un nexo que los una. Se sienta en la butaca, con la sensación de entrar en un espacio “por el que no estaba dispuesta a dejarse atrapar” (58). Para el lector surge la pregunta del porqué el miedo de encontrar a la madre en la butaca, lo cual Elena develará más adelante.

En lo que concierne al papel de la madre como unión entre la butaca y el reloj, Elena vuelve a pensar en esta idea:

Se sentó junto al teléfono del salón, con el vaso y el cenicero a su derecha, sin dejar de observar el reloj y la butaca de su madre que estaban enfrente de ella. El vacío aparente de la butaca le sugirió la idea de una ausencia escandalosa, aunque temporal. Faltaba, efectivamente, un nexo que la uniera al reloj, pues ambos objetos se relacionaban mal entre sí sin el volumen de la madre, como si los tres hubieran formado una unidad indisoluble y misteriosa, del mismo tipo que la formada por las tres personas de la Santísima Trinidad [...] (80).

Nótese que hasta ahora la única persona en la cual Elena puede pensar como un posible nexo entre la butaca y el reloj es su madre. Sin embargo, justamente después de haberse sentado en la butaca y habiendo pensado lo recién citado, Elena llama al detective por tercera vez. Durante esta llamada suenan las campanadas del reloj, lo que hace a Elena avanzar en sus pensamientos sobre el papel del nexo. Este cambio de percepción del lugar por parte de Elena significa un avance en su construcción identitaria:

En ese instante, en el reloj del péndulo comenzaron a sonar los cuartos correspondientes a las siete de la tarde. Elena dirigió el auricular del teléfono hacia el lugar de la pared donde estaba situado el reloj y cuando cesaron las campanadas habló de nuevo:

-¿Ha oído usted eso?

-¿Las campanadas? –preguntó la voz.

-Las campanadas, sí. Pertenecen a un hermoso y distinguido reloj de péndulo que a su vez está situado en un salón palaciego desde el que hablo con usted recostada en un diván de cuero. El reloj, el salón y el diván pertenecen a la persona para la que usted y yo trabajamos, cada uno en su sitio y desde sus funciones específicas (83).

Lo que Elena dice en este diálogo indica que se siente orgullosa de tener un reloj tan distinguido como el que ha heredado de su madre. Queda claro además en la última oración de la cita que Elena piensa que ella misma y el detective –como los muebles– tienen sus propias funciones específicas. Elena se atribuye una función a sí misma, lo cual es lo mismo que atribuirse importancia. Esto, por supuesto, es importante en el proceso de la construcción identitaria.

La sensación que experimenta de tener una función continuará manifestándose justamente después de que ha colgado:

Encendió un cigarrillo y fue a sentarse en la butaca de su madre con idea de comenzar a leer allí una novela, pero estaba poseída por un grado de excitación que le impedía centrarse en la lectura. Abandonó el libro y se limitó a escuchar el tictac del reloj [...]. De súbito, Elena sintió que el reloj, la butaca y ella misma formaban un círculo y comprendió oscuramente que su miedo de los días pasados no provenía de la posibilidad de encontrarse con su madre en la butaca, sino de convertirse ella misma en su propia madre atraída por aquel conjunto en el que ella, en aquellos momentos, actuaba de cópula o de unión (84-85).

Ahora Elena acepta que no solamente su madre, sino también ella misma, puede jugar el papel de unión entre la butaca y el reloj. Es decir, admite que cumple una función que considera importante.

Como escribimos en el capítulo 2.3.5, Elena ha empezado a darse cuenta de ciertas semejanzas entre su madre y sí misma: la drogadicción y la soledad. La conciencia de tener miedo de parecerse a su madre forma parte de la construcción identitaria de Elena ya que este miedo significa una identificación con la madre, lo cual es una manera de llegar a conocerse a sí misma. La identificación con la madre implica ser consciente de cómo quiere ser y cómo no quiere ser. La consciente identificación con la madre le da a Elena además la posibilidad de cambiar si es que no quiere ser como ella. Recuérdese que “el sujeto requiere, para llegar a ser una unidad significativa, [...] una capacidad de diferenciación o exclusión de los demás o de aquello que no es o no quiere ser.” (Castiñeira 2005: 44).

El miedo a la butaca disminuirá:

En los días siguientes Elena pareció perder el miedo de la butaca. Tomaba en ella el primer café de la mañana, bajo el tictac y las campanadas del reloj, que medían el ritmo bajo cuya ley temporal se desarrollaba una oscura cadena de significados de duración y objetivo imprevisibles. Una trama que concernía a su existencia parecía organizarse a sus espaldas, aunque no exactamente a sus espaldas, sino en el lado oscuro de su vida.

En aquella butaca leyó también el tercero de los informes encargado a la agencia de detectives (89).

El que Elena pierda el miedo a la butaca coincide con sus cambios interiores: Al mismo tiempo que conquista el pensado derecho a sentarse en la butaca conquista la conciencia de sí misma. Es simbólicamente importante para Elena sentarse en un lugar que tanto ha temido para vivir estos cambios, ya que al hacerlo se demuestra que ya no tiene miedo de confrontarse a sí misma. Esta ganancia de un terreno físico y mental puede funcionar como una inspiración para su futuro proceso de construcción identitaria. En este pasaje vemos una importante relación entre tres elementos de la fábula: el lugar, uno de los actantes y el tiempo, es decir, la butaca y el reloj, Elena y el tiempo que pasa. Elena percibe el lugar, en forma de la butaca y el reloj, y esta percepción influye en el proceso de la fábula, la construcción identitaria de Elena y por lo tanto en su futuro. Por lo demás, el sonido del reloj, que simboliza el paso del tiempo, forma parte del espacio, ya que la percepción del personaje Elena de este sonido es que el tictac mide el ritmo del proceso de la construcción identitaria.

Más adelante en la novela Elena afirma, en su diario, que atribuye a la butaca un papel importante en el proceso de construcción identitaria que estamos observando: “[La madre] Me dio todo lo bueno y todo lo malo al mismo tiempo y confusamente mezclado, pero me dejó su butaca y su reloj: la butaca para que me sentara a deshacer la mezcla; y el reloj para medir el ritmo de mi transformación” (132). El que la madre le ha dado “todo lo bueno y todo lo malo” se puede interpretar como rasgos de personalidad, y que Elena quiere identificarse con los que considera buenos, mientras que no quiere identificarse con los que le parecen malos.

En lo que concierne a los muebles heredados de la madre, se puede decir que estos le han dado a Elena un sitio propio en la casa, un sitio que solamente es suyo, y el cual le da espacio para evolucionar. Le han dado su “rincón”, y ahora la podemos ver como personaje más completa. Esta necesidad de espacio propio del personaje Elena Rincón para hacer posible su construcción identitaria es comparable con la necesidad de un cuarto propio para escribir, “para escribir novelas, es necesario que una mujer cuente con dinero y con un cuarto propio”, analizada en el ensayo *Un cuarto propio* de Virginia Woolf 1993: 7). El personaje Elena Rincón en *La soledad* no necesita su propio cuarto o dinero para escribir ficción, pero sí para construir la narración de vida que quiere vivir, o sea, una nueva identidad.

Antes de tener el rincón formado por la butaca y el reloj no ha tenido un lugar propio, y esta nueva aportación parece darle la idea de la posibilidad de tener aún más espacio solamente para ella: “Contemplo el salón y sólo reconozco como míos dos objetos: la butaca y el reloj. Es como si el azar nos hubiera colocado aquí provisionalmente, como si esta casa fuera un punto de espera en el que hemos de permanecer mientras nos disponemos a ocupar nuestro lugar definitivo” (133). Estas ganas de tener un lugar propio se mostrarán aún más al final de la novela cuando Elena se traslada a un piso propio y más adelante escribe sobre la soledad. La butaca y el reloj ya han llegado a ser puntos de referencia muy importantes en una pensada nueva vida de Elena, tan importantes que piensa en ellos como objetos a partir de los cuales va a recomponer su vida:

Bueno, pues la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada. Te han dejado traerte dos objetos (en mi caso, la butaca y el reloj) que tienes que llevar a cuestas, como una maldición, hasta que encuentres un lugar en el que recomponer tu vida a partir de esos objetos y de la confusa memoria del mundo del que procedes (134-135).

Un rincón propio en el salón de la casa de ella y Enrique ya no es suficiente para que Elena pueda seguir construyendo su identidad. Necesita su propio apartamento para formular su nueva historia de vida.

En resumen, la butaca y el reloj ayudan de muchas maneras a Elena en su construcción identitaria. Funcionan, por lo tanto, como ayudantes en esta fábula.

### **2.3.6 El diario de Elena**

La segunda parte de la novela está constituida principalmente por el diario escrito por Elena. Que ella elija escribir su propio diario es otro acontecimiento que contribuye a su construcción identitaria:

Pese a la firmeza de mis propósitos, llevo varios días sin acudir a este diario y eso me da la rara sensación de no existir. Yo sé que un diario de este tipo es una suerte de mapa esquemático en el que se relatan los aspectos más sobresalientes de la propia vida. Sin embargo, en mi imaginación, el diario es la vida misma. Alguna vez leí algo acerca de quienes confunden el territorio con la representación del territorio (el mapa); tal vez eso es lo que me sucede, tal vez por eso tengo la impresión de no haber existido los días pasados (115).

El que Elena sienta que no escribir en el diario le da la sensación de no existir significa que escribirlo le hace tener la sensación de existir y que la escritura es importante para que esta sensación se le produzca.

Otra vez recordamos que según Castiñeira, la identidad es un yo o una totalidad temporal, y éste o ésta requiere actos de narración:

La continuidad histórica de nuestra totalidad temporal [...] y la capacidad de dar unidad significativa, coherencia y orientación intencional a los sucesivos momentos o acciones de nuestra vida incluyen necesariamente un conjunto de secuencias narrativas encadenadas con las que cada individuo da cuenta de él mismo [...] y se convierte en el constructor [...] del guión de su propio personaje (*self-narration*) (Castiñeira 2005: 45).

El diario de Elena cumple la función de lo que Castiñeira llama *self-narration*. El que Elena tenga la sensación de que su diario sea su misma vida se explica con la teoría de Castiñeira de que narrando cada individuo “se convierte en el constructor del guión de su propio personaje” (2005: 45).



En el capítulo 2.3.4 hemos observado que cuando Elena vuelve a dejar de fumar hachís empieza a sentirse distanciada de Enrique y de la casa. Esto lo sabemos porque Elena lo describe en su diario (134), y en un comentario metaliterario ligado a este pasaje podemos constatar otra vez que la escritura del diario cumple una función importante en la construcción identitaria de Elena. La hace admitir a sí misma que se siente sola:

Decir esto –pero, sobre todo, escribirlo– me proporciona algún grado de angustia, porque es aceptar que yo no pertenezco a nadie, a nada y que nada me pertenece, excepto el reloj y la butaca. Ello me reduce a la condición de un fantasma [...]. Esto debe ser la soledad, de la que tanto hemos hablado y leído sin llegar a intuir siquiera cuáles eran sus dimensiones morales. Bueno, pues la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada (134-135).

Elena se da cuenta de algo importante: “[A] releer las últimas líneas sobre la soledad he sentido miedo, y quizá algo de piedad por mí misma. Imaginemos a alguien que no puede verse del miedo que se da y que huye de sí continuamente como el que corre con la idea de desprenderse de su sombra” (135). En estos dos segmentos del diario de Elena podemos constatar que Elena reflexiona conscientemente sobre sí misma tanto escribiendo en el diario como releýéndolo.

### **2.3.7 La conversación entre Elena y Juan**

Tal como señala Ricoeur (en Kristensson Ugglá 1994: 447), la comunicación con los demás ayuda a la construcción identitaria. Elena llama a su hermano Juan para que éste la refleje, para de esta manera fortalecer su identidad:

Hace dos o tres días vi a mi hermano. Le llamé para comprobar que de verdad existía y que era capaz de reconocermé, otorgándome así un lugar en la trama de los lazos e intereses que cohesionan a la humanidad. Existía y me reconoció (135).

Elena acaba de reconocer que se siente sola y le parece que su hermano afirma esta sensación. El hermano, igual que el detective (véase el capítulo 2.3.2), cumple la función de reconocer a Elena en el importante proceso de autoidentificación y autodiferenciación del que escribe Castiñeira (2005: 47). Elena escribe explícitamente en su diario que es consciente del papel que juega su hermano en el proceso de identificación de ella. Por lo tanto, el hermano, al igual que el detective, tiene la función de ayudante en esta fábula.

Juan sugiere que Elena mejore su relación con su hija: “Decías antes que habías sido una madre fría. ¿Por qué no enmiendas eso?” (138) Esto, unido a la noticia de que su hija está embarazada, le abre los ojos a Elena ante la posibilidad de restablecer el contacto con su hija.

Además, Elena le pregunta a su hermano si piensa que se parece a su madre. Juan le responde que físicamente sí se parecen pero que Elena tiene otro temperamento, que la madre fue mucho más conservadora. Elena responde que cree que la madre fue conservadora para mantener sus puntos de referencia, para no volverse loca. El hecho de ser identificada como menos conservadora que su madre parece dar valor a Elena para separarse de su marido, aunque Elena no reflexiona conscientemente sobre este asunto.

### **2.3.8 El embarazo de la hija**

Como acabamos de mencionar, Juan le comunica a Elena que su hija está embarazada. El embarazo de la joven hace pensar a Elena otra vez en uno de sus puntos de referencia, es decir, su hija:

en algunos momentos pensaba en ello como si no me concernía. Pero sí me concierne, sí, porque quizá se trata del último de los hechos relacionados con mi historia; o con mi prehistoria, si es cierto que estoy a punto de convertirme en otra. [...] Por un lado parece evidente que ya no pertenezco al conjunto de afectos cruzados o enlazados que forman el tejido familiar, pero, por otro, siento a veces que este tejido es el único lugar en el que la vida, mi vida, sería posible todavía (145-146).

Espera que el hecho de que su hija sea madre abra la posibilidad de una mejor relación entre ellas y va a casa de su hija para visitarla. Tiene ganas de ser necesitada por ella: “Creo que la llamaré un día de estos y la invitaré a comer en un lugar neutral para ver si es capaz de pedirme ayuda, de solicitar mi consejo. Me gustaría sentirme útil en una oportunidad como ésta” (148). El hecho del embarazo de su hija *hacia el fin* de la novela y la muerte de la madre *al principio* de la novela, simbolizan la posibilidad de un rejuvenecimiento, la posibilidad de otra vida que ahora tiene Elena. Por primera vez, ha establecido una relación con otra mujer, con su hija. El hecho de que la vida anterior de Elena ha sido narrada, y por eso *dominada*, por hombres, da aún más fuerza simbólica a la nueva relación que establece con su hija. En el próximo capítulo discutiremos la relación que Elena tiene con su marido: una relación no viable que ella debe dejar para devenir narradora de su propio destino y para que no lo sea otro.

### 2.3.9 Las discusiones entre Elena y Enrique

Estando en el hotel en Bruselas, Elena y su marido Enrique tienen una discusión sobre el hecho de que Elena se siente fuera cuando ni su hija ni él le han contado lo del embarazo. Enrique le dice de una manera muy explícita que ella es la responsable de vivir su vida como la está viviendo y que ella y/o su hija es la responsable de la mala relación que tienen las dos. Cuando Elena, desconsolada, dice a Enrique que él está hablando con alguien que vive en el infierno y que él todavía no se ha dado cuenta, Enrique le da más consejos:

-Todos vivimos en un infierno, Elena, todos, pero no le pasamos la factura a nadie. ¿Sabes por qué? Porque cada uno de nosotros elige su propio infierno, aquel en el que se encuentra más cómodo. Sé que a veces desprecias mi afición al dinero y que te has desligado por completo de mis negocios [...]. Pues bien, gracias a estos negocios puedo costearme los infiernos que quiero y no ando por ahí contándole a nadie mis desgracias. Lo que te ocurre a ti es que todavía ignoras en qué infierno quieres vivir. Averígualo, date el tiempo que necesites y cuando lo sepas dímelo (161-162).

La discusión entre ellos y los consejos de Enrique influyen en Elena de tal manera que contribuyen en una importante decisión o acontecimiento: Como la Helena de *La Ilíada*, deja a su marido, pase lo que pase. La Elena de *La soledad* deja a Enrique, porque, en sus propias palabras, “iba a acelerar el proceso de convertirme en otra para encontrar al fin mi propio infierno y descansar” (161-162). Se identifica con lo que ha dicho Enrique, que ella no ha encontrado “su propio infierno”, pero es algo que quiere hacer, y sabe que no quiere seguir identificándose con él.

Enrique parece entender perfectamente a Elena, o por lo menos mucho mejor que lo que ella misma lo hace. Su idea de que “cada uno elige su propio infierno” parece ser no sólo la idea de un personaje, sino una descripción del contenido de la novela. En ese sentido, el lector se puede incluso preguntar con cuál de los personajes se identifica el narrador. Quizá sea inútil preguntarse si el autor está expresando cierto desprecio hacia la protagonista o si sólo invita al lector a pensar sobre las relaciones entre hombres y mujeres; pero una cosa es cierta: es una escena donde Enrique, hombre de mediana edad y de dinero, muestra su poder, exprimiendo unas “verdades” que la mujer que depende de él no cuestionará, sino aceptará e internalizará, aunque más tarde ella describa a Enrique en su diario como una persona que no la entiende y que esta característica haga que ella no vuelva a hablar con él. Lo

*positivo* del discurso de Enrique, visto como narración sobre *quién es* la protagonista, es que la ayuda a tomar la decisión de dejar al marido. Esto quiere decir que el actor Enrique tiene dos funciones de actante dentro de la fábula de la construcción identitaria de Elena. El Enrique que habla del infierno que cada uno tiene que elegir es un ayudante (aunque bastante cínico y antipático) cuando da el consejo a Elena de elegir el suyo. Sin embargo, Enrique representa un mundo en el que el dinero es muy importante, hace negocios dudosos, tiene una amante, sigue fumando hachís, y parece no querer cambiar. Elena no quiere seguir identificándose con él ni con el estilo de vida que han vivido juntos como matrimonio, y por esta razón Enrique, además de ser ayudante, funciona como un dador negativo, al cual Elena tiene que abandonar para alcanzar su objeto: su construcción identitaria.

Elena vuelve a Madrid sin Enrique y se instala en un hotel mientras busca un apartamento. Sigue pensando en sus consejos, en lo que ha dicho acerca del dinero y el nivel de vida y llega a un acuerdo consigo misma sobre cómo quiere vivir su vida:

Me he visto obligada a darle la razón a Enrique en algunas cosas. No viviría en cualquier sitio ni sin unas comodidades mínimas, a las que estoy acostumbrada, pero tampoco estoy dispuesta a que el disfrute de tales comodidades constituya el precio de no saber quién soy ni dónde están mis intereses. (165-166).

Recuérdese que según Fromm las personas no podemos estar sanas sin la sensación de un yo, es decir, de tener conciencia de una identidad, y estamos dispuestos a poner gran esfuerzo para que se nos produzca este resultado (Fromm 1956: 63). Elena hace muchos esfuerzos para tener la sensación de un yo, unos de los cuales son que está dispuesta a prescindir de algunas comodidades (aunque parece ser que Enrique la seguirá manteniendo económicamente) y que no permite que las comodidades que se admite en su nueva vida le confundan en cuanto a quién es. Los demás esfuerzos que hace son todos los acontecimientos que ya hemos analizado: contactar al detective, leer el diario de su madre, escribir su propio diario, dejar de fumar el hachís, dejar a Enrique y trasladarse a un nuevo apartamento, y, finalmente, decidir contactar a la hija, a pesar de que debe tener bastante miedo de que esta la rechace.

### **2.3.10 La autorreflexión y la conciencia refleja**

La capacidad de una reflexión en forma consciente es importante en la construcción identitaria: “El yo entendido como un todo [lo cual es deseable para una construcción identitaria exitosa] tiene que ser una unidad de acción que disfrute de conciencia refleja [...]” (Castiñeira 2005: 44-45). Al final de la historia, Elena reflexiona sobre las diferencias entre sí misma hace algunos meses y la persona que es ahora:

Comí en un restaurante en donde, curiosamente, cuando tomaba un café, comenzó a sonar una canción de los Beatles que escuché hace ya varios meses, también mientras comía, en otro bar. La situación, pues, era muy parecida, pero yo era distinta. Ahora era una mujer que había tomado las riendas de su vida, aun cuando no supiera manejarlas muy bien, mientras que el recuerdo que tengo de entonces es el de una mujer cuyos movimientos dependían de un impulso ajeno a su voluntad, como si fuera una autómatas, un artefacto viviente manejado por la mano invisible de un mecánico (178-179).

Los meses que han transcurrido desde la primera ocasión que Elena escucha la canción de los Beatles en un bar, más algunos días, constituyen todo el lapso de tiempo de la novela. Por lo tanto, el lapso sólo abarca un período corto de la vida del actor Elena, lo cual es típico para las fábulas de crisis. El que las dos escenas sean casi iguales es un juego narrativo con el lugar y el tiempo, que invita tanto a

Elena como al lector a comparar a la Elena de la primera situación con la Elena en la que se ha transformado en la segunda.

Tal como lo hemos descrito anteriormente, Elena, igual que en la segunda situación del bar, durante toda su construcción identitaria, reflexiona sobre sí misma y sobre sus cambios, por ejemplo sobre la importancia de los informes en su construcción identitaria que dice certifican su existencia. Esta consciente reflexión le hace pedir más informes del detective, y así éstos pueden seguir certificando su existencia. Su autorreflexión le hace además entender que el detective ha empezado a funcionar como un punto de referencia. Reflexiona sobre los mejoramientos físicos, lo cual debe hacerle pensar en esta buena física como otro nuevo punto de referencia. Usa por lo demás su conciencia refleja en el proceso de primero identificarse con la drogadicción de su madre y luego desidentificarse con esta adicción ya que no quiere parecerse a su madre en este sentido.

Aunque los muebles heredados, el diario de la madre, las antípodas, los informes del detective, la conversación con el hermano, la discusión con el marido y el embarazo de la hija le ayudan a Elena en su construcción identitaria, ésta no se produciría si Elena no usara su conciencia refleja. Sin su conciencia refleja no sabría qué esfuerzos, de los que señalamos en 2.3.10, debería hacer para lograr tener la sensación de una identidad.

La investigadora Camila Segura opina que Elena, por medio de diversas miradas y textos, construye una identidad *fragmentaria, no unificada*. A nuestro modo de ver, Elena comprende muy bien que su conciencia refleja es importante para su construcción identitaria y lucha por mantener una unidad: Como hemos dicho en el capítulo 2.3.4, quiere ser capaz de usar la conciencia refleja para así controlar mejor las imágenes de sí misma. En lo que se refiere a la unificación, Elena incluso dice en una cita de la página 109, que ya hemos mencionado en el capítulo 2.3.2, que el detective le devuelve *una imagen unitaria* de sí misma.

Adrián Santini habla de lo que describe como el narcisismo de Elena escribiendo que este narcisismo es lo “que la lleva a autocontemplarse con la ayuda de diferentes medios” (Santini 1999: 123). Escribe también que el narcisismo “al parecer no destruye la individualidad del personaje [de Elena] [y]a que las correspondencias especulares en las que se sumerge indican que rompe con el aislamiento al que la somete su propio marido” (Santini 1999: 123). Santini, por lo tanto, habla del narcisismo y usa el término autocontemplación al referirse a para qué Elena usa los informes del detective, los diarios de la madre y los muebles heredados.

Nosotros no diríamos que Elena sea narcisista (un término que tiene connotaciones negativas) o que se autocontemple, sino que, usando la terminología de Castiñeira (2005), usa su conciencia refleja. En términos de Tyrberg (2000) se dedica a la autorreflexión, y no es solamente que esta capacidad del sujeto Elena no destruya su individualidad, sino que es un dador importante en su fábula que le permite obtener el objeto constituido por su construcción identitaria.

## **2.4 Argumento de *Dos mujeres en Praga***

Los personajes en la novela *Dos mujeres en Praga* que serán incluidos en nuestro análisis son los siguientes:

Luz Acaso – mujer de apenas 40 años que siempre desmiente todo lo que anteriormente ha dicho

María José – mujer de 25 años con aspiraciones a ser escritora que se instala en casa de Luz Acaso

Álvaro Abril – escritor de 25 años, biógrafo de Luz Acaso

Julio Orgaz – periodista de unos 50 años con aspiraciones a escribir novelas, narrador – a veces omnisciente, a veces narrador personaje, de la novela

Puesto que el argumento de esta novela es bastante complicado, es adecuado hacer un resumen bastante minucioso de la fábula, para facilitar la mejor comprensión del análisis.

Julio es un periodista de unos 50 años con aspiraciones de escribir novelas. Un día se encuentra por casualidad con un joven que dice que él se parece tanto a su padre que podrían ser gemelos. El joven le da su dirección y su teléfono por si Julio algún día quisiera ver a su doble. A Julio el asunto del hermano gemelo desconocido le parece un buen tema para una novela y a la vez empieza a pensar que quizás esa persona de verdad es su gemelo, y que esto podría ser una explicación del porqué a lo largo de la vida ha tenido la sensación de estar inacabado. Julio verifica que de verdad se parecen mucho. Empieza a copilar información para un reportaje novelístico de hijos adoptados, y obtiene lo bastante para escribir un libro.

Luz Acaso es una mujer de apenas 40 años que va a Talleres Literarios para que le escriban su biografía. Su biógrafo es Álvaro, que tiene 25 años, y que hace cinco años ha publicado su única novela y que desde entonces no ha logrado escribir nada. En el primer encuentro Luz y Álvaro quedan en verse cinco veces para que Luz dé los datos necesarios de sí para que Álvaro pueda escribir la biografía. En este primer encuentro Luz le cuenta a Álvaro que es viuda. Camino a casa Luz conoce a María José, una joven de 25 años que tiene aspiraciones de ser escritora. Su proyecto actual es escribir algo sobre el lumbago. Luz dice que tiene lumbago y se van a casa de Luz para hablar de esta afección. Luego confiesa que solamente ha dicho que padece del lumbago para hablar con María José.

El mismo día que ha tenido lugar el primer encuentro entre Luz y Álvaro, Julio conoce a biógrafo Álvaro en una fiesta.

Al día siguiente Luz Acaso escucha a Julio hablando en la radio sobre los hijos adoptados. En la segunda cita con Álvaro, el mismo día, le desmiente lo que ha dicho el día anterior, que sea viuda, pero cuenta cómo se había imaginado el velatorio en el que una mujer ha firmado el libro de firmas del velatorio con el nombre Fina e insinuando ser la amante del marido de Luz Acaso, y como esta Fina ha dejado una tarjeta de visita que indica que es prostituta. Luz Acaso le cuenta también a Álvaro que ella, de joven, ha dado en adopción a su hijo.

En la tercera cita, desmiente que haya dado en adopción a un hijo pero le cuenta toda una historia a Álvaro sobre las circunstancias de la adopción que no fue y que ahora el hijo tendría la edad de Álvaro. Esto le da la idea a Álvaro de que él es adoptado, e hijo biológico de Luz Acaso. Luz Acaso le cuenta a María José que ahora Álvaro cree ser su hijo biológico.

Después que Julio y Álvaro se conocen en la fiesta, y Luz Acaso ha contado y desmentido a Álvaro que ha adoptado a un hijo, Julio ve a un amigo que le dice que si hubiera tenido hijos “el mayor tendría ahora veinticinco años” (64) y que lleva veinticinco años imaginándose que tiene hijos. Esto inspira a Julio a escribir el relato *Nadie*, que trata de un hombre que un día recibe una llamada telefónica de una joven que dice ser hija de una ex amante suya, lo cual hace pensar al hombre que probablemente la joven es hija suya. Julio publica el relato en el diario. Algunos días después de la publicación del relato Álvaro manda un email a Julio, felicitándole por *Nadie*, y le cuenta que es adoptado. Además le cuenta que su editor le ha pedido escribir un texto con el título *Carta a mi madre* para una recopilación de cartas de varios escritores a sus madres. Álvaro piensa que es una casualidad curiosa que su editor le haya pedido que escriba tal carta casi el mismo día que ha leído el relato de Julio. Quedan en verse.

María José llama a Álvaro por teléfono para engañarlo, diciéndole que ella ha sido monja en una clínica donde se arreglaban adopciones, y que hace veinticinco años una pareja con el apellido Abril adoptó al hijo de una María de la Luz Acaso, lo cual hace que Álvaro ahora esté casi seguro de ser hijo de Luz.

En el cuarto encuentro con Álvaro, Luz Acaso dice que no puede tener hijos, que la han “vaciado”. Álvaro ve a Julio y le cuenta sobre lo que le ha dicho la monja, y además le cuenta todo sobre sus encuentros con Luz Acaso.

En el quinto encuentro con Álvaro, Luz desmiente que la hayan vaciado, pero dice que ha vivido obsesionada con esa posibilidad. Le cuenta que ella en realidad es la viuda alternativa del caballero que, en el primer encuentro, dijo que había muerto, que ella es esa mujer (la prostituta) que se llama Fina y que ha dejado su tarjeta de visita en casa de la viuda. Álvaro y Luz se despiden quedando en llamarse más tarde para hablar de la publicación de la biografía.

Julio llama a su ex amante para preguntarle si ha tenido hijos. Ella niega y Julio se queda con la duda. Le dan ganas de conocer a Luz Acaso pero no se atreve a llamarla. Álvaro, en cambio, contacta a Luz por teléfono y la llama “mamá”. Hablan fingiendo ser madre e hijo. Julio también llama a Luz, o a Fina, como se llama en un anuncio del periódico en el que ofrece “discreción y compañía para caballeros serios” (150). Se ven en un restaurante y Julio le cuenta su vida. Álvaro le pregunta a Luz sobre su padre, y ella, que acaba de escuchar las confidencias de Julio, al describir al padre de Álvaro, describe a Julio, sin saber que Álvaro y Julio se conocen, de manera que Álvaro empieza a creer que es hijo de Julio (163). Julio, que ya lleva tiempo imaginándose que Álvaro es su hijo, aunque sabe que no es cierto, no puede decirle a Álvaro que ha entendido que Luz cuenta su propia vida haciendo suyos los datos de otras personas y que ella solamente le ha descrito a Julio porque se han visto. No puede decir que Luz miente porque así tendría que reconocer que la está viendo. Julio visita a Luz en su casa, y tiene la oportunidad de hablar a solas con María José, quien le cuenta un poco sobre Luz y sobre la amistad de las dos mujeres (173). Sin embargo, no le ayuda a Julio a entender qué es realidad y qué es falso entre todo lo que ha dicho Luz.

Julio entiende que la “ex monja” es María José. Álvaro escribe la ficticia “carta a su madre”, para la compilación de “cartas a la madre” que se va a publicar en la editorial que ha publicado su única novela. Julio va a visitar a Luz Acaso y María José afirma que su amiga está enferma: tiene neumonía. Por la razón de que Julio ha conocido a gente que ha muerto de neumonía después de haber contraído el sida, él piensa que Luz tiene el sida, y esto, puesto que esta enfermedad es frecuente en las prostitutas, aumenta la verosimilitud de que Luz es prostituta. María José desde hace algún tiempo piensa que si uno cierra el ojo derecho y vive como un zurdo, se puede descubrir otra dimensión, la dimensión zurda, de la realidad, es decir, se puede mirar la verdad de una manera diferente y así no tomar la lógica normal por hecho. Dice a Julio que sólo use el ojo izquierdo, para contemplar la verdad de otra manera, con lo cual toda la lógica normal le desaparece a Julio. Cuando es zurdo le importa menos qué es realidad y qué no. Luz muere. Julio le presenta a Álvaro a María José y éstos se enamoran. Álvaro ya no quiere escribir la biografía y le da todas las grabaciones de las entrevistas con Luz a Julio. María José le comunica a Julio que Luz le ha nombrado albacea. Julio piensa que no hace falta un albacea, pero sí un narrador que cuente los últimos días de Luz.

## **2.5 Los narradores y la estructura textual en *Dos mujeres en Praga***

La novela está dividida en veintiún capítulos, sin números ni títulos. En los dos primeros capítulos el narrador principal parece un narrador externo, pero en el tercer capítulo se revela que se trata de un narrador personaje, el periodista Julio.

En lo que se refiere a la estructura textual de la novela, cabe decir que, además del texto principal, narrado por Julio, hay muchos textos intercalados -tres largos y varios cortos- en forma de anuncios y una tarjeta de visita. El primer texto largo intercalado es el cuento *Nadie*, cuyo autor es el personaje

Julio. El segundo texto largo intercalado es una carta electrónica en la cual el remitente Álvaro pide al destinatario Julio que lea un relato suyo y lo publique en el periódico en el que trabaja. El tercer texto es este relato, que se llama *El cuerpo del delito* y tiene la forma de una extensa carta.

Además de los textos intercalados en el texto principal, la novela comprende varias fábulas, unas de las cuales están intercaladas en otras, contadas por un personaje pero no en forma de textos independientes. De todas estas fábulas, la que nos interesa en este trabajo es la de la construcción identitaria de Luz Acaso.

Unos de los temas más importantes de la novela son precisamente la narración, la literatura y la escritura. Esto se percibe entre otros modos en que el narrador principal y los otros personajes hacen muchas referencias a artículos, anuncios, radioprogramas, libros y cuentos que han escuchado o leído o que quieren escribir. La forma en que se desarrollan dichos temas tiene naturalmente relación directa con la complicada estructura textual de la obra.

## **2.6 La construcción identitaria de Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga***

El personaje Elena Rincón en *La soledad era esto* experimenta una construcción identitaria a través de la narración: se identifica y se desidentifica con su madre por medio de los diarios de ésta, narra su vida en su propio diario, es descrita en los informes de un detective que ha contratado y también por su marido y su hermano, que le cuentan como piensan que ella vive y cómo es. Con la ayuda de estos tres hombres y del diario de su madre, llega finalmente a construir o, mejor dicho, narrar una identidad viable. Como narradora de su propia historia tiene un futuro, representado por su hija embarazada.

En *Dos mujeres en Praga* el personaje Luz Acaso, al igual que Elena Rincón, habla con gente de cosas relacionadas con su identidad, e, igual que Elena, se deja influir por lo que dicen los demás. A continuación analizaremos de qué manera este y otros factores importantes influyen en la construcción identitaria, es decir, el objeto que el sujeto Luz Acaso intenta perseguir.

### **2.6.1 La inminente muerte de la protagonista**

Luz Acaso muere al final de la historia, cuyo lapso temporal, haciendo un cálculo aproximado, abarca un par de semanas. No se sabe exactamente de qué muere, pero María José dice justo antes de que muera que tiene neumonía, y Julio Orgaz, cuando conoce a Luz alguna semana antes, nota que está muy delgada y que tiene aspecto de enferma. Ya que sólo pasa alguna semana desde el momento en el que Luz va a Talleres Literarios para que le escriban su biografía hasta que Julio conoce a Luz y nota que parece estar enferma, se puede deducir que Luz ya está enferma, y consciente de su enfermedad, cuando decide escribir su biografía. Es probable que además entienda que va a morir dentro de poco.

El psicoanalista Johan Cullberg ve el morir como una de las fases de crisis de vida que hacen posible una evolución de la identidad (Cullberg 1982: 99-102). La psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross, por su parte, escribe en su libro *Samtal inför döden* [*Conversaciones ante la muerte*, nuestra traducción] (1972) acerca de las distintas fases psicológicas del morir que para las personas moribundas, después de una fase de choque, sigue una fase de adaptación a la situación de que va a morir. La fase de choque se caracteriza por incredulidad y rabia. Si las personas en el entorno de la persona moribunda son capaces de aceptar la rabia, ésta puede evolucionar a una aceptación depresiva en la persona moribunda, y al final a una adaptación y conciliación profundas con la muerte.

Sin olvidar que las teorías de Cullberg y Kübler-Ross se basan en la experiencia de personas reales, creemos que éstas nos pueden servir para hablar del complejo desarrollo de la identidad que

experimenta el personaje Luz Acaso. Partiendo de ellas se puede decir que la inminente muerte de Luz Acaso debería de causarle una crisis mental que le ofrezca una posibilidad de evolucionar su identidad. Es decir, el que sepa que va a morir debería funcionar como un dador positivo en su fábula de construcción identitaria. En el capítulo siguiente veremos hasta qué punto ella aprovecha o desperdicia esta oportunidad.

### **2.6.2 La biografía**

Como hemos señalado tanto en el capítulo 1.4.3 como en el 2.3, según Castiñeira (2005: 45) “Todo yo existe o se autoconstituye como tal gracias a un acto narrativo. La identidad es una construcción narrativa que pretende dar sentido a una historia vivida”. En la novela, la producción de la supuesta biografía de Luz Acaso constará supuestamente de dos actos narrativos: Primero Luz debe contar su vida al escritor oralmente, y luego éste debe narrar la vida de Luz por escrito.

El teórico de literatura Anders Tyrberg sostiene asimismo que tanto nuestra propia narración como la narración que otros nos narran forman nuestra identidad. Si consideramos esta premisa válida no solamente para gente en el mundo real sino también para personajes de ficción y aplicamos la teoría a Luz Acaso, se puede decir que la narración que Álvaro le narra en forma de biografía debe funcionar como un dador positivo en el programa de su construcción identitaria. Esto presupone, por supuesto, que Luz lea la biografía. Sin embargo, como Luz muere antes de que se escriba la biografía, la lectura de ésta al final no puede influir en su programa.

Según Tyrberg (2000:34), no solamente la narración de los demás sino también la que dirigimos a nosotros mismos forma nuestra identidad. Recuérdese, también, que para Ricoeur (en Kristensson Ugglá 1994: 447) el proceso de narrar es aún más importante que la narración. En las citas con Álvaro el receptor más obvio de la historia de vida de Luz es Álvaro, pero a la vez Luz parece querer contar su historia de vida a sí misma. Aplicando la teoría de Castiñeira, y sobre todo la de Ricoeur y la de Tyrberg en la vida del personaje Luz Acaso, se puede decir que el acontecimiento de que decida acudir a Talleres literarios y que narre su historia a Álvaro debería implicar una ayuda en su construcción identitaria.

El biógrafo Álvaro Abril dice en su primer encuentro con Luz Acaso que “A mucha gente, cuando se jubila o tiene más tiempo libre del habitual, le apetece escribir la novela de su vida [...] pero, a cualquier edad se puede desear contar la propia vida” (8-9). Luz, que sepamos, no se va a jubilar y uno podría pensar que quisiera escribir su biografía porque va a morir. Desde el punto de vista de Cullberg (1982), es decir, que la muerte es una de las fases de evolución de la identidad, y desde el punto de vista de Kübler-Ross (1972), que una de las fases psicológicas de la muerte es la adaptación a la muerte, parece natural que una persona que está a punto de morir quiera escribir su biografía. Al afirmar esto nos basamos también en que se puede ver la producción de la biografía como una suerte de psicoterapia o psicoanálisis, un tratamiento que, según Ricoeur, es un buen ejemplo del proceso de narrar como instrumento para crear una identidad (Kristensson Ugglá 1994: 447). Sin embargo, Luz no cuenta a su biógrafo que va a morir y ni siquiera que está enferma, y así la producción de la biografía no ayuda directamente en su adaptación a que va a morir. No obstante, la narración oral de su vida al biógrafo influirá en su identidad, lo cual veremos más abajo en este capítulo.

La explicación del deseo de Luz de escribir su biografía es la siguiente: “-Es que me he quedado viuda” (8-9). Recuérdese que, según Cullberg (1982: 7 y 109), la muerte de un miembro de la familia es uno de los factores comunes que pueden generar una crisis en una persona de mediana edad. Según Luz le cuenta a Álvaro, ella sufre precisamente de esto. La muerte del esposo le ha causado una crisis personal, y esta crisis a su vez ha creado en ella la necesidad de contar su vida en una biografía como una suerte de psicoterapia. La muerte del esposo junto con la “terapia” podría haber sido un dador que



hubiera favorecido el objeto deseado por Elena: su construcción identitaria. Sin embargo, en la segunda cita con Álvaro, Luz desmiente lo que ha dicho el día anterior, es decir, que sea viuda. Tomando esta nueva información en cuenta, parece que la viudez ya no se puede tomar como la razón de una crisis del personaje Luz Acaso, pero resulta que Luz, aunque dice haber mentido sobre su viudez, deja entender a Álvaro que, sin embargo, se identifica como viuda:

-No soy viuda – añadió- eso era mentira, pero mi llanto era verdadero. Lloraba de verdad por una pérdida falsa. Y es que he tenido muchas veces esta fantasía, la de quedarme viuda, aunque nunca he deseado casarme. Parece contradictorio, pero dentro de mí no lo es (49).

La pregunta que debemos hacernos ahora es si la pérdida de un esposo imaginario puede provocar una crisis que sea el punto de partida de un desarrollo personal. Quizá con un acontecimiento imaginado se puede construir un fragmento de una identidad paralela sin que esto signifique un progreso verdadero en la construcción identitaria. Ya veremos que el hecho de que se identifique con ciertos fenómenos, como el de ser viuda, a la vez que se desidentifique con los mismos fenómenos será un rasgo característico de Luz Acaso.

Para profundizar de mejor manera en estos aspectos de orden psicológico echamos mano de la teoría de Josefsson y Linge (2008) que, si bien se basa en estudios de personas reales, consideramos se puede aplicar también en el estudio de la mentalidad de verosímiles personajes de ficción. En lo que se refiere a la actitud de Luz Acaso ante el matrimonio, quizá no sea del todo cierto que ella nunca haya querido casarse. Podría ser que quisiera compartir su vida con alguien y a lo mejor casarse pero que tiene tanto miedo de quedarse viuda que no se atreve a casarse. Todos los seres humanos necesitamos relaciones íntimas estables para estar bien y desarrollarnos como personas (Josefsson y Linge 2008: 14), pero podemos reaccionar con miedo ante este tipo de relaciones. En lo que se refiere al esposo, Parece que Luz lo inventa para tenerlo como punto de referencia, igual que *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes 2000) lo hace con su noble dama, Dulcinea. La ventaja con un esposo imaginario es que funciona como un punto de referencia al cual Luz misma puede controlar. Según Josefsson y Linge (2008), si una persona se siente generalmente insegura ante las relaciones íntimas, consciente o inconscientemente siente el miedo de ser herida por la pareja, por lo cual ve las relaciones íntimas como una amenaza a su bienestar general. Una estrategia para no ser herida es controlar la situación. La evasión es la manera más exagerada de este tipo de control, y, a saber: “una manera eficaz de evitar la sensación de un duelo psíquico” (Josefsson y Linge 2008: 93, nuestra traducción). Por lo tanto, si Luz decide que el esposo muera no necesita sentirse abandonada o herida, ya que es ella la que controla su muerte. Sin embargo, escriben Josefsson y Linge (2008: 93), el logro obtenido a través de la evasión es a corto plazo, ya que la evasión, a largo plazo, nos hace más solitarios. Luz Acaso, quien, que sepamos, no tiene familia ni amigos antes de conocer a María José, Álvaro y Julio, efectivamente, parece muy solitaria.

En la descripción de cuando se quedó viuda, Luz incluye el velatorio y otros detalles. Dice que ha aparecido gente que para ella era desconocida. En el libro de firmas del velatorio tropieza con esta frase: “La verdadera viuda estuvo aquí, sin que nadie la reconociera, así es la vida” (55). La amante, que ha firmado con el nombre de Fina, ha dejado su tarjeta de visita, en la cual dice “Fina, discreción y compañía para caballeros serios. Veinticuatro horas” (56). Por vía de esta tarjeta, según lo que Luz cuenta a Álvaro en la segunda cita, se entera de que su esposo ha sido infiel. Aunque en realidad nunca haya tenido un esposo, Luz, que se ha imaginado que este esposo no existente ha tenido una amante, debe de identificarse como una mujer engañada. Por lo tanto se puede decir que esta historia agrega otro pedazo a una identidad paralela.

### 2.6.3 El radioprograma y la intervención de María José

Justamente antes de su segundo encuentro con Álvaro, Luz Acaso ha escuchado a Julio Orgaz en un reportaje en la radio. Este es un acontecimiento que, en combinación con el trabajo preparatorio de la biografía en el cual se notará, influirá en su construcción identitaria.

En lo que se refiere a Julio, hay una larga explicación del porqué hace este reportaje que influirá en Luz. Como hemos escrito en 2.5, un joven le ha dicho a Julio que su aspecto físico es tan parecido al de su padre que parecen gemelos. Julio empieza a pensar que quizás son gemelos de verdad. Durante toda su vida Julio ha tenido la sensación de estar inacabado, y al pensar que posiblemente tiene un gemelo del cual le han separado de pequeño encuentra una explicación a la sensación de estar inacabado. Aunque Julio diga que “esta sugestión” se debe entender “de todos modos [...] como un juego retórico que daba vueltas en mi cabeza [...]” (78), parece obsesionarse con el pensamiento de tener a un gemelo, especialmente al verificar que de verdad se parecen mucho. Esto quiere decir que Julio proyecta sobre sí mismo lo que el joven le ha presentado como una curiosa y casual similitud, lo cual implica que tenga una duda sobre su identidad. Igual que Luz, empieza a fantasear, creando versiones imaginarias de como habría podido ser su vida, como para compensar y fortalecer una identidad frágil.

Inspirado en la posibilidad de que él y su “gemelo” de verdad sean gemelos y que uno o ambos hayan sido adoptados por otra familia, Julio recopila información sobre hijos dados en adopción, con la idea de escribir un reportaje novelístico sobre este tema, y, como hemos anticipado, un día participa en el reportaje en la radio que trata de este asunto.

El reportaje incita a Luz a pensar que ha dado en adopción a un hijo cuando era joven, es decir, ella proyecta sobre sí misma lo que ha escuchado decir a Julio en la radio sobre los hijos adoptados. En palabras de Castiñeira, no usa su conciencia refleja para desidentificarse con lo que ha pasado a otros y no le ha pasado a ella. Con palabras de Ricoeur diríamos que Luz no tiene suficiente dialéctica entre su mismidad y su ipseidad. Sólo se identifica con su mismidad.

En la cita con Álvaro ese día (la segunda cita) Luz cuenta lo siguiente sobre lo que les pasó a ella y a su ex marido:

[N]os conocimos muy jóvenes. Yo me quedé embarazada de él a los quince años. Fue un escándalo en nuestras familias. Decidieron que seríamos incapaces de hacernos cargo del bebé y lo dimos en adopción por un sistema que había entonces que no se sabía a quién se entregaba el niño. Tú no te enterabas de nada, ni siquiera del sexo de tu hijo, porque no te dejaban verle la cara para que no te acariñaras con él. No sé si fue un niño o una niña, perdone, pero no puedo recordar esto sin emocionarme (53).

Al día siguiente, en la tercera cita, Luz desmiente que haya dado en adopción a un hijo; pero le cuenta a Álvaro toda una historia sobre las circunstancias de la adopción que no fue, sobre el embarazo, que quería tener al hijo pero que sus padres no le dejaron, y de como iba mirando a los niños en los parques preguntándose cuál podía ser el suyo. Esta es la segunda vez que Luz ha afirmado algo a Álvaro que luego desmiente, pero con lo cual de todas formas parece seguir identificándose. Nótese que Luz, en la cita de arriba, explícitamente dice emocionarse hablando de este tema, lo cual es un indicador de que de verdad se identifica con su historia recién narrada, o, por lo menos, que quiere aparentar que se identifica con la historia. Esta identificación, o proyección, es un acontecimiento que aportará otro pedazo a su quebrada identidad.

Luz dice además a Álvaro que el hijo ahora tendría la misma edad que él. Una posible explicación del porqué menciona esto podría ser que simplemente es una manera de ser más personal con su biógrafo. Sin embargo, esto le da la idea a Álvaro que él es adoptado e hijo real de Luz Acaso. Es

decir, Álvaro proyecta sobre sí lo que le ha contado Luz Acaso de su hijo adoptado, imaginando que su madre biológica no es la que le ha educado. Esta proyección funciona de forma parecida a la que Julio hace con su gemelo y Luz con su marido, su hijo, y la misteriosa amante del marido imaginario.

Esta no es la primera vez que Álvaro ha pensado, o, mejor dicho, deseado, ser adoptado, lo cual se entiende cuando, en una recopilación de “Cartas a la madre”, encargada por su editor, escribe una “carta a madre”, en la cual mezcla ficción y realidad, y en la que confiesa a una madre muerta que cuando era un niño la espiaba, excitándose mucho, cuando ella se duchaba. Esta parte de la carta está basada en su verdadera vida: Álvaro le ha confesado a Julio que se había sentido sexualmente atraído por su madre, lo cual piensa puede perdonarse con la excusa de que desde que tiene ocho o diez años ha pensado que es adoptado. Lo que Álvaro agrega en la carta, a lo que le ha confesado a Julio, es que empezó a desear ser adoptado para no sentirse culpable por los sentimientos eróticos que le provocaba su madre. No se sabe si esta afirmación es una confesión verdadera o solamente ficción, pero se puede suponer que Álvaro no escribiría tal cosa sobre un yo ficticio si no viera en sí mismo la relación entre la atracción sexual por la madre y el deseo de ser adoptado. Álvaro escribe en la carta, acerca de la creencia de que es adoptado, que “Uno encuentra lo que busca, y yo encontré multitud de señales en esa dirección” (191), lo cual se puede considerar una confesión de que no cree ser adoptado. De todas formas, por lo menos parcialmente, parece identificarse como adoptado.

Lo que ocurre después de la cita entre Luz y Álvaro es que Luz le cuenta a María José que de joven ha dado en adopción a un hijo y que Álvaro Abril es adoptado. Ante María José no desmiente la adopción, así que parece que ya se identifica aún más como una madre que ha dado en adopción a su hijo. Como Luz desmiente las cosas que anteriormente ha contado como ciertas el lector nunca puede saber si lo que ella dice es verdad. Esto es algo que tenemos en común con los personajes secundarios de la novela.

Cuando María José llama a Álvaro por teléfono, fingiendo ser una monja que ha trabajado en una clínica en la que se arreglaban adopciones y le dice que veinticinco años antes una pareja con el apellido Abril adoptó al hijo de una María de la Luz Acaso, Álvaro está casi convencido de ser hijo de Luz. No hay señal alguna de que María José crea que Álvaro es el hijo que Luz Acaso ha dado en adopción. Más bien está tan fascinada por la idea de una dimensión alternativa de la realidad que monta esta nueva realidad para que Álvaro crea que es así. Además tiene un interés propio en que Álvaro, que es un escritor famoso y a quien admira mucho, sea el hijo de Luz: “Estoy pensando [...] que si Álvaro fuera hijo tuyo y yo me casara con él podría ser tu hija política” (75). Puede ser que le gustaría a María José ser un miembro de la familia de Luz, para tener más conexión con su nueva amiga. Parece que, igual que Luz y Álvaro, está buscándose puntos de referencia.

Ahora María José le ha dado “pruebas” a Álvaro de que él es hijo de Luz. Álvaro llama a Luz (o a Fina) por teléfono, y entonces juegan los roles de hijo y madre:

-Mamá.

Fina [nombre alternativo de Luz que se explicará más adelante en nuestro trabajo] permaneció en silencio algunos segundos, tal vez dudando si continuar o no el juego. Luego, como si no hubiera oído bien, dijo:

-¿Sí?

-Soy yo, mamá – repuso Álvaro y Fina se echó a llorar al otro lado.

-Cuánto tiempo, hijo –respondió al fin entre sollozos (148).

Álvaro ya ha contado todo sobre Luz Acaso y de sus encuentros con ella al narrador principal de la historia, Julio. Cuando le cuenta sobre sus llamadas telefónicas, Julio las comenta de la siguiente manera a los lectores de la novela:

[M]e impresionó la facilidad con la que llegaron a un acuerdo tácito para que cada uno se comportara como esperaba el otro. Luz, o Fina [...] necesitaba un hijo y Álvaro necesitaba una madre, de modo que cumplieron su papel a la perfección. No aludieron a sus encuentros en el despacho de talleres Literarios, sino que iniciaron [...] una relación nueva. Se intercambiaban vidas más o menos ficticias cuyo común denominador había sido la espera de aquel momento en el que el destino les uniera. [...] En realidad, era como si [...] se comunicasen con una dimensión en la que cada uno cumplía sus sueños de maternidad o filiación que la realidad les había negado (148).

De esta manera Álvaro y Luz (con la intervención de María José) se ayudan el uno al otro a construir una falsa identidad de madre e hijo. El que María José prácticamente diga a Álvaro que él es hijo biológico de Luz, lo cual hace a Álvaro actuar como si esto fuera verdad, es un acontecimiento de deterioro en la fábula de la construcción identitaria de Luz, ya que le “ayuda” a construir una identidad falsa. María José, por lo tanto, funciona como un oponente en esta fábula, y lo mismo sucede con Álvaro cuando llama a “su madre”.

Como hemos dicho, Álvaro ha sentido deseos sexuales hacia su madre. Además se nos cuenta al principio de la novela que llama a una prostituta y le pide que juegue el rol de su madre duchándose, para que él la mire. El que luego llame a Luz, después de que ella ha dicho ser prostituta en la quinta y última sesión en Talleres literarios, sugiere al lector a interpretar la relación de madre e hijo que hay entre Luz y Álvaro en una relación entre una prostituta y un cliente.

La tercera cosa que Luz le cuenta a Álvaro durante las sesiones en Talleres literarios es que la han vaciado, de manera que luego no ha podido tener hijos. No obstante, en el quinto y último encuentro pasa lo mismo que en los anteriores: Luz dice que no era cierto lo que ha dicho el día pasado, que le hayan vaciado, pero, igual que las veces anteriores, sigue identificándose con lo que acaba de desmentir. El hecho de que Luz en dos historias de vida distintas, sean ciertas o no, incluya el tema de tener hijos, hace pensar que los hijos es un tema importante en su vida. Podría ser que inventar estas historias, si es que no son verdaderas, sea una manera de adaptarse al pensamiento de que no va a haber tenido hijos antes de morir.

A lo largo de las sesiones con Álvaro en Talleres Literarios, Luz ha contado y desmentido varios acontecimientos (el ser viuda, el haber dado en adopción a un hijo, la histerectomía y el ser prostituta) que de ser verdaderos habrían afectado mucho en su construcción identitaria. Sin embargo, no queda claro ni para Álvaro o los otros personajes ni para el lector cuál de las historias, si alguna, es un acontecimiento verdadero. Lo que sí es un acontecimiento verdadero es el hecho de que Luz cuenta (y desmiente) estas historias fragmentarias y que construye una identidad fragmentaria a base de ellas.

En el primer capítulo, de hecho, hay varios ejemplos de como la personalidad y el proceso de construcción identitaria de Luz es ilustrada a través de figuras retóricas, por ejemplo como en esta comparación: “Mientras hablaba, había conducido de forma circular, por lo que se encontraban casi en el punto de partida. Daba vueltas con la conversación y con el coche” (13). En esta cita el que Luz conduzca en forma circular y pronto vuelva al punto de partida, simboliza las historias de vida que cuenta, construyendo con cada historia un fragmento de una identidad que luego deshará, para inmediatamente empezar una nueva historia que constituya un fragmento de una nueva identidad. El modo en el que Luz se mueve por el espacio en esta cita simboliza, por lo tanto, el desarrollo del proceso de su fábula: No progresa en su viaje con el coche, ni en su construcción identitaria.

#### **2.6.4 Los anuncios, los encuentros con Julio, los clientes**

Como hemos mencionado anteriormente, la última nueva cosa que Luz le cuenta a Álvaro, y puede ser significativo que sea la última, es que ella en realidad es la prostituta Fina, que primero ha dicho que

ha acudido al velatorio de su imaginado esposo. El que Luz a veces se llame Luz y a veces Fina, se puede interpretar como que estos dos alter egos son las “dos mujeres en Praga” del título de la obra.

El ser la prostituta Fina es lo único que Luz cuenta a Álvaro que luego no desmienta y esto, por supuesto, también puede ser significativo. Como Álvaro y Luz no se ven más, no le da tiempo a ella de afirmar o desmentir esta afirmación, pero después de que Álvaro le ha contado a Julio sobre Luz, Julio encuentra su anuncio en el periódico, la llama y quedan en verse. Durante este encuentro, Luz sigue “siendo” Fina, la prostituta, y se está construyendo una identidad falsa o bien está tratando de narrar por primera vez la verdad de sí misma. Las dos interpretaciones son posibles. De esta manera sucede el primer encuentro, narrado por Julio:

Le dije que era un periodista bastante conocido [...] y que estaba recogiendo material sobre mujeres que utilizaban la sección de contactos del periódico para prostituirse. Se ruborizó al escuchar esta palabra [...]. Le señalé que se había ruborizado y sonrió, asegurándome que el rubor estaba incluido en el precio.

-A la mayoría de los hombres les gusta que parezcamos inexpertas (151-152).

En el pasaje citado, Julio funciona como un espejo físico para Fina, quien de esta manera puede comprobar que se le nota que se ha ruborizado. El rubor puede ser una verdadera expresión o de Luz o de Fina. La novela está totalmente abierta a la interpretación: Si interpretamos el rubor como *honesto*, lo veremos como signo de vergüenza (el lector tendrá que decidir si es la vergüenza de una mujer que quiere *parecer* prostituta o la vergüenza de una mujer que *es* prostituta y no lo quiere ser). Si lo interpretamos como *fingido*, lo veremos como maniobra de una buena actriz que sólo *dice* que es prostituta y quiere convencer a Julio o es maniobra de una prostituta *verdadera*, que demuestra su aptitud por su profesión. Por lo demás, cabe preguntarse si uno de verdad se puede ruborizar sin sentir vergüenza verdadera. Si es que no se puede, esto significa que Luz por primera vez en la novela muestra algo de sí misma que podemos estar seguros proviene de su carácter verdadero. De todas formas, esta es la primera vez en toda la fábula que alguien le comenta directamente a Luz (Fina) algo sobre ella. Julio confirma a la Fina que se ruboriza, o fingiendo creer que no es un rol o creyendo que ella *es* Fina de verdad. Esto significa que si Luz no es la prostituta Fina, Julio le está “ayudando” a construir una identidad de una mujer que no existe, una falsa identidad. En tal caso tiene la función de ayudante en el proceso de construcción identitaria del personaje-rol de Fina, pero la función de oponente en el proceso de construcción identitaria de Luz, ya que tener varias identidades, según las teorías de Ricoeur y de Castiñeira no es sano. Si Luz de verdad es Fina, Julio funciona como ayudante en su construcción identitaria, si Luz *quiere* ser una prostituta. Si es prostituta involuntariamente, se puede cuestionar si el confirmar esta identidad significa sostener un proceso de mejoría o de deterioro en la construcción identitaria. En lo que se refiere al acontecimiento de que Luz/Fina actúe como actúe ante Julio, igual que la confirmación por parte de Julio, puede formar parte o de un proceso de mejoría o de uno de deterioro, dependiendo de si la prostituta es verdadera, voluntaria o involuntariamente, o sólo un rol.

Luz/Fina sigue “revelando” su identidad como prostituta a Julio:

- Tengo una educación que tampoco es muy frecuente en las prostitutas.

Volvió a ruborizarse y se lo señalé.

-Ya te he dicho que el rubor forma parte de las prestaciones (153).

El que dé importancia a su educación también forma parte de la construcción identitaria de la eventualmente existente Fina.

Luz-Fina deja que Julio oiga las brutales proposiciones dejadas en su buzón de mensajes de hombres a quienes les interesan sus servicios. Julio entiende que lleva mucho tiempo siendo o jugando a ser prostituta. Luz quiere, igual que Elena Rincón en *La soledad*, que la gente compruebe su existencia, y el hacer a los hombres llamar al buzón de mensajes es una manera de conseguir esta comprobación. Si es Fina de verdad, la comprueban a ella, e igual que Julio, tienen la función de ayudante en la construcción identitaria. Esto es si Fina quiere ser prostituta. Si no, son oponentes en la construcción de la identidad que ella quiere. Si Luz solamente está jugando a prostituta, los hombres que llaman al buzón de su teléfono, confirman este rol, lo cual debe confundir la verdadera identidad. Es decir, en este caso funcionan definitivamente como oponentes en la fábula de construcción identitaria.

Luz parece haber entendido que para crear una identidad, es necesario narrar la vida, lo cual según Tyrberg (2000), Castiñeira (2005), MacIntyre (1981) y Ricoeur (1992), es uno de los requisitos para construir una identidad. Sea quien sea, está intentando construirse, o inventarse, una o varias identidades, como madre, viuda y prostituta, y para reforzar estas identidades quiere contarle su vida a la gente, a Álvaro y a María José, y también a Julio, quien se da cuenta de que la persona a quien ella está tratando de convencer es ella misma. Cuenta Julio: “Me pareció que estaba armando un discurso más para sí misma que para mí y la dejé hablar” (153). No obstante, en los encuentros siguientes entre Luz-Fina y Julio él será quien habla más sobre su vida y quien tiene más oportunidad de construir su identidad. Hemos insinuado en 2.6.3 que las muchas versiones de vida, o mentiras, de Luz no solamente influyen en su propia construcción identitaria, sino también, sobre todo en la de Álvaro, quien, aunque no es cierto, se identifica como hijo de Luz, lo cual es una manera de recompensar por una identidad frágil. Sin embargo, Luz no siempre influye en los demás personajes de una manera negativa en sus construcciones identitarias: Con Luz como receptora Julio narra su historia de vida, organizándola para dar sentido a las acciones, es decir, encuentra una manera constructiva de trabajar con su construcción identitaria:

Fina tuvo la habilidad de convertirse en una confidente perfecta: no hacía otra cosa que escuchar. Le hablé de mi ex mujer, de mi hija, le conté con detalle la época en la que creí que podría encontrar alguna verdad fundamental en el adulterio, le relaté la frustración de no haber tenido un hijo varón, quizá un discípulo, que se identificara conmigo, o con el que yo hubiera podido identificarme. Le conté mi vida, en fin, como hacen muchos borrachos con las putas, y a medida que se la contaba, la ordenaba para mí mismo intentando encontrarle un sentido (162).

Esta escena parece mostrar la relación entre una mujer y un hombre que la está dominando, y recuerda un poco a la situación de Elena en *La soledad*, cuya vida antes de que se mude a su piso propio ha sido narrada sobre todo por hombres. En esta escena de *Dos mujeres* la mujer prostituta, si suponemos que la protagonista lo es, sólo existe para los demás, para satisfacerles, escucharles, ayudándoles con sus construcciones identitarias mientras ellos fortalecen la identidad de la prostituta, lo cual se puede interpretar como que destruyen la voluntad y la identidad propia de Luz/Fina. El silencio de Fina en la escena arriba, que Julio describe como algo bonito, es bastante horrible.

Julio es, de hecho, el único personaje en *Dos mujeres* que, durante una temporada, tiene éxito en su construcción identitaria. Este éxito se debe a que relata la historia de su vida a alguien (a Luz-Fina), y a que sólo cuenta cosas verdaderas, y de una manera analítica. Así ordena la vida y le da sentido, en otras palabras, puede construir su identidad, o su “yo” temporal con todos los requerimientos necesarios para una construcción identitaria exitosa descritos por Castiñeira (2005) y Tyrberg (2000).

### 2.6.5 Las conversaciones con María José

Luz Acaso no cuenta cosas sobre sí misma solamente a Álvaro y a Julio (en el rol/alter ego Fina), sino también a su amiga María José, a quien conoce justo después del primer encuentro con Álvaro. María José, a su vez, le cuenta cosas a Luz que ésta proyecta sobre sí misma. De esta manera María José funciona como una fuente de inspiración en las historias de vida de Luz. En términos narratológicos funciona como un oponente en la fábula de construcción identitaria de Luz, quien ya cuenta con demasiadas versiones de vida como para tener continuidad en sus versiones del “yo”, es decir, de una identidad exitosa. La primera cosa que Luz toma de su nueva amiga María José y proyecta sobre sí misma es tener el lumbago:

[Luz pregunta a María José:] -¿Y tú qué cosas escribes?

-Reportajes, o novelas, depende. Ahora estoy preparando una cosa sobre el lumbago.

-Yo tengo lumbago – dijo Luz Acaso.

-Pues me vendría bien hablar contigo. ¿Tienes prisa? (13)

La explicación más probable a que Luz diga que tiene lumbago es que quiere hablar más con María José. Como hemos visto, está buscando puntos de referencia, y María José es un punto de referencia fácilmente accesible. Esta hipótesis parece aún más probable cuando Luz responde “-¿Prisa para qué? Ya te digo que llevo dos meses sin hablar con nadie (13-14)”, y así deja entender a María José que se siente sola.

De hecho, más adelante en la novela, cuando María José se ha instalado en el piso de Luz porque sus padres la han echado de casa, Luz dice que parece que la ha adoptado, lo cual hace pensar al lector, y probablemente también a María José, que Luz quisiera que fuera su hija.

María José está viviendo de una manera “zurda”, un método que ella misma ha inventando para percibir el mundo de una nueva perspectiva, y que consiste en taparse el ojo derecho para solamente ver con el izquierdo y usar su mano izquierda en vez de la derecha aunque en realidad es diestra. Cuando cuenta a Luz que está ejerciendo este proyecto, Luz dice inmediatamente, probablemente sólo para atraer a María José, que ella es zurda.

María José dice que el apartamento de Luz, que está en una calle estrecha y tiene un patio interior, parece un apartamento de Praga. Esto influye en la construcción identitaria de la protagonista, que desde entonces se identifica como la dueña de una casa en dicha ciudad: “Su vida había adquirido un valor inexplicable. Tenía una casa en Praga y una biografía en marcha” (58).

El cambio de identidad que está experimentando la protagonista se expresa muy bien de manera simbólica en la siguiente metáfora:

Colocó el espejo retrovisor de manera que en lugar de ver el tráfico se viera a sí misma. De este modo, cada vez que miraba, distinguía sus propios ojos e imaginaba que eran los de una pasajera que viajaba a su espalda, persiguiéndola, aunque cada vez se sentía más lejos de sí misma (58).

La “viajera” imaginaria que Luz ve en el espejo retrovisor y que la persigue simboliza su verdadera identidad, de la que se está intentando distanciar mediante sus muchas historias de vida de identidades paralelas. O, como está formulado en la novela: “Iba dejando detrás una vida para abrazarse a otra” (58).

El título de la novela, *Dos mujeres en Praga*, se puede interpretar de dos maneras: Las dos mujeres “en Praga” bien pueden ser Luz y María José, o dos identidades paralelas de Luz.

Otra cosa que María José dice y con la cual Luz se identifica es esta: “A veces pienso una cosa y empiezan a sucederse manifestaciones de esa cosa. Me ocurre a menudo, pero no puedo demostrarlo” (16). Luz responde que la entiende. Sin embargo, en su caso, parece más bien que piensa una cosa y esto no le sucede, sino que se imagina que le ha sucedido.

### 2.6.6 La mitomanía

Uno se puede preguntar cómo va a funcionar la autoconstitución por medio del acto narrativo cuando Luz algunas veces proyecta lo que dicen los demás en sí misma y otras veces no sostiene lo que anteriormente ha dicho. Fabula mucho, tanto ante Álvaro como ante María José y Julio, diciéndoles que se ha quedado viuda, que ha dado en adopción a un hijo, que la han vaciado, que es prostituta, que está de baja médica, que tiene el lumbago, y que es zurda. La mayoría de estas afirmaciones luego las desmiente. Por todo ello, se podría concluir que Luz es mitómana.

En un reportaje publicado en un periódico sueco (Wadensjö Karén 2002), el psicoanalista y jefe de *Psykioterapiinstitutet* [Instituto de la psicoterapia, nuestra traducción] en Suecia, Johan Schubert, dice que los mitómanos siempre quieren hacerse importantes y estar en el centro de la atención de los demás y que para esto necesitan un público. Aplicando estos postulados en la ficción que nos ocupa, se puede decir que el personaje Luz Acaso, cuando va a talleres literarios, efectivamente, busca un público en forma de su biógrafo, y lo mismo sucede cuando invita a María José a su apartamento.

El objetivo del mitómano es que el público confirme su existencia, o esconder una gran mentira que está viviendo, dice Johan Schubert (Wadensjö Karén 2002). Sin embargo, sostiene el consultor de organización y terapeuta Gestalt Lars Lagerstedt, en el fondo las mentiras del mitómano sirven para evitar un dolor que se produce cuando éste tiene que enfrentarse con la realidad (Wadensjö Karén 2002). La realidad dolorosa, en el caso de Luz Acaso, es que se está muriendo y, además, que está completamente sola. Quizá también que es prostituta.

Una persona sana no aguantaría haber producido la cantidad de mentiras que produce un mitómano, pero los mitómanos muchas veces no son conscientes de que mienten, y aunque lo estuvieran, no mirarían las mentiras de la misma manera que una persona sana, ya que no sienten culpa por mentir, sino más bien una sensación de placer por haber logrado mentir. Para un mitómano las mentiras son algo cotidiano y las ve como algo creativo, dice Lars Lagerstedt (Wadensjö Karén 2002). Luz Acaso es tan creativa narrando sus historias de vida que a Julio, que nunca la ha visto, le da ganas de conocerla y al final, incluso de escribir una novela sobre sus últimos días.

Según Lars Lagerstedt, los mitómanos muchas veces son carismáticos – saben encantar y maniobrar al público dondequiera. Para arreglárselas como mitómanos tienen que impresionar o engañar a la gente a su alrededor, tienen que tener un cierto tipo de personalidad, especialmente si quieren que la gente sea cómplice en su actuación (Wadensjö Karén 2002). Luz Acaso logra manipular a su biógrafo Álvaro, quien, por cierto, es muy fácilmente engañado ya que sus ideas para escribir una historia han cesado y Luz le ofrece una cantidad de historias de vida en muy pocos días. Lo que pasa además con Álvaro es que ya está abierto para cuestionar la realidad, lo cual se entiende por el hecho de que fantasea y quiere creer tener otra madre biológica que la suya. Lo mismo pasa con María José, quien ya antes de conocer a Luz Acaso está intentando vivir en otra dimensión, la cual denomina “la dimensión zurda” de la realidad. María José además se encuentra en la situación de que sus padres la han echado de casa. Esto lleva a que necesite dónde vivir y quizás además a una sustitución de los padres. Esto quiere decir que tanto Álvaro como María José son susceptibles a las mentiras de Luz y cómplices de ella en cuanto mitómana. Como ya hemos dicho, en términos narratológicos, esto significa que son oponentes en la fábula de la construcción identitaria de Luz.

María José se vuelve aún más en cómplice de Luz cuando llama a Álvaro fingiendo ser la monja y le hace pensar que él es hijo biológico de Luz.

Las parejas de los mitómanos muchas veces no se dan cuenta de que la otra persona es mitómana antes de ya estar bien involucrados con ésta, y cuando se dan cuenta muchas veces ya se han vuelto cómplices del mitómano, ya que le han ayudado a mentir a otra gente para no ponerse en situaciones embarazosas, dice Johan Schubert (Wadensjö Karén 2002). Por un lado, por lo tanto, es bastante



agradable compartir la vida con un mitómano, ya que esta persona es muy carismática, por otro es bastante complicado siempre formar parte de las mentiras de la pareja o que la pareja te mienta. Luz Acaso es tan encantadora que Álvaro Abril, aunque Luz le ha admitido que ha mentado varias veces y él por lo tanto debe de haber entendido que ella es mitómana, no duda ante meterse en su vida, ni siquiera ante “hacerse su hijo”.

Acerca de cómo se puede saber si una persona es mitómana o no, Sten Levander, por un lado, sostiene que un mitómano sólo se puede clasificar como psíquicamente perturbado si las mentiras le hacen sufrir o no funciona socialmente (Wadensjö Karén 2002). Según esta definición Luz Acaso podría ser mentalmente enferma, ya que, según sospechamos, no funciona socialmente, si así se puede nombrar que parece estar completamente sola antes de conocer a Álvaro, María José y Julio. Si además es cierto esto que Luz dice a María José la primera vez que se ven, definitivamente se puede clasificar como una persona mentalmente enferma:

- [E]s que llevaba dos meses encerrada en casa, sin hablar con nadie, cuando leí el anuncio de Talleres Literarios en el periódico y concerté la cita. Dos meses sin hablar con nadie. Estaba a punto de hacer cualquier cosa, una locura, pero tropecé con el anuncio y ahora, al aflojarme, me ha dado por llorar, perdona. [...]

- ¿Y por qué llevabas dos meses sin hablar con nadie?

-Estoy de baja médica por depresión. Soy funcionaria y he decidido no volver a la oficina nunca, nunca, pero para no volver tengo que deprimirme más. El médico nota cuando te pones bien, así que he estado dos meses haciendo ejercicios de depresión para continuar de baja. Pero dos meses sin hablar con nadie es demasiado. Enloquecedor. Entonces vi el anuncio de las biografías, llamé a Talleres Literarios y pedí hora (12-13).

Una supuesta depresión, que probablemente se debe a que va a morir dentro de poco, lo cual es algo mentalmente muy doloroso, y con lo cual Luz no aguanta enfrentarse, podría también ser la razón de su mitomanía.

Johan Schubert, por su lado, sostiene que si una persona es mitómana o no se decide mirando las reacciones de las personas en su alrededor: Si las personas en el alrededor de la persona que cuenta sus historias se ríen de éstas, se trata de un buen fabulador, pero si se sienten incómodos y reaccionan de una manera pasiva ante las historias, tienen que ver con un mitómano (Wadensjö Karén 2002). En lo que se refiere a Álvaro Abril y a María José, no parecen reírse de las historias de Luz Acaso, ni tampoco parece que les hagan sentirse incómodos ni ser pasivos. Parece raro que no reaccionen ni de la primera ni de la segunda de las maneras comunes. Como las historias de Luz más bien les maravillan y les hacen identificarse con gusto con distintos roles (hijo, hija e hija política) en las historias contadas, no queremos decir que estén mentalmente enfermos, pero que quizás el hecho de que no reaccionen de las maneras comunes ante las historias de Luz Acaso, quien obviamente les ha engañado alguna u otra vez, en sus casos dice más sobre el estado mental de ellos que de él de Luz Acaso.

Escribíamos en el capítulo 2.6.1 que la producción de la biografía podría haber funcionado como una suerte de psicoterapia en la cual Luz podría haber trabajado su inminente muerte. Nos hemos preguntado si la producción de la biografía podría funcionar como una psicoterapia en la cual Luz se podría “curar” de la mitomanía. Lars Lagerstedt dice que para que los mitómanos sean ayudados por la psicoterapia, tienen primero que darse cuenta de que son mitómanos (Wadensjö Karén 2002). Pensamos que el primer paso para que se den cuenta de esto sería que admitan que mienten. Se puede preguntar si Luz se da cuenta de que es mitómana o si por lo menos lo sospecha. De hecho admite ante Álvaro que ha mentado, varias veces, antes de contar una nueva historia. No obstante, como hemos dicho en 2.6.2, lo que pasa la primera vez que Luz admite que ha mentado, es que Álvaro le anima a

seguir fantaseando al responderle acerca de la fantasía sobre la viudez de la siguiente manera: “-Las fantasías –dijo- también forman parte de nuestra realidad. No se preocupe” (49). Aquí vemos, quizá, un reflejo de la relación entre prostituta y cliente, donde el papel de la prostituta es el de crear ilusiones y decir lo que quiere oír el putero. Álvaro dice que las fantasías se pueden incluir en las biografías, como si fueran verdades. Así que Luz opta por seguir mintiendo y le describe cómo fue cuando se quedó viuda. Es probable que el que Álvaro haya animado a Luz a seguir fantaseando influye en que Luz se sienta libre de fantasear en todas las entrevistas para la biografía y en su vida en general. Es decir, Álvaro, que por cierto no es un psicoterapeuta verdadero sino escritor, apoya las mentiras y el rasgo mitománico de Luz. Según Lagerstedt las personas en el entorno del mitómano tienen la responsabilidad de confrontar al mitómano con sus mentiras para que éste se dé cuenta de lo que está haciendo, y así sea abierto a un tratamiento terapéutico (Wadensjö Karén 2002). En el caso de Luz Acaso, el personaje Álvaro podría haber tomado esta responsabilidad, haciéndose ayudante en el proceso de su construcción identitaria, pero no lo hace, ni lo hace María José, ni Julio Orgaz tampoco. En vez de ayudarle funcionan todos como oponentes en este proceso, con el resultado de que Luz no se cura de la mitomanía antes de morir. Luz construye su(s) identidad(es), pero no evoluciona en su construcción identitaria, lo cual Julio, el narrador, formula de la siguiente manera, comparando a Luz con Penélope, la esposa de Odiseo en *La Odisea* (Homero 1998):

Escuché las cintas una y otra vez y al recordar que Álvaro Abril daba clases en Talleres Literarios sobre la construcción del personaje, pensé que Luz Acaso había levantado magistralmente el suyo: como Penélope, deshacía por las noches la identidad que tejía durante el día. De este modo, siempre era la misma y siempre era distinta (226-227).

Julio es el único personaje que, aunque a él también le gusta ampliar los límites de su percepción de la realidad, intenta analizar la vida de Luz Acaso de una manera sobria. Al final de la novela intenta separar la verdad de la ficción en las sus historias, pero es una tarea demasiado difícil: “No conseguí aclarar (tampoco puse demasiado empeño) si había sido una funcionaria de Hacienda con depresión o una puta con sida, tal vez no había sido ni una ni otra cosa” (227-228). Si Julio hubiera resuelto este enigma seguramente habría incluido el dato verdadero en su novela *Dos mujeres en Praga*, que al final de la historia da a entender que escribirá:

Era evidente que para llevar a cabo ese reparto no hacía falta un albacea, pero sí un narrador, un narrador que al contar los últimos días de Luz Acaso tuviera, sin comprender por qué la impresión de ordenar su propia vida (230).

Tal vez Luz Acaso habría leído dicha novela. Así habría sido confrontada con sus muchas versiones, o mentiras, de sí misma y esto quizás le habría ayudado a construir una identidad sana.

En lo que se refiere a la construcción identitaria, recuérdese que según Castiñeira (2005: 44-45), para que se produzca una sensación de continuidad en el sujeto y así un yo o una identidad, es necesario que el sujeto cuente la historia de su vida en secuencias encadenadas. En lo que concierne a Luz Acaso, la mitomanía hace que su historia de vida sea muy fragmentaria.

En el primer capítulo se puede encontrar una metáfora que ilustra cómo funciona la mitomanía de Luz:

Se había nublado y sobre el parabrisas caían gotas de un agua espesa que la varilla limpiadora apartaba con un gemido hacia los lados. Esa noche había nevado sin generosidad, como nieve en Madrid. Todavía quedaban restos de una materia blancuzca en algunas esquinas (13).

Esta descripción espacial se puede interpretar de la siguiente manera: Las nubes que tapan el sol, es decir -la luz o la claridad- simbolizan las muchas historias -la mitomanía de Luz- que esconden a la verdadera Luz. La lluvia es solamente otro estado del agua esfumado en las nubes, es decir, otros fragmentos de identidades paralelas, que tapan el parabrisas – que desborran la vista clara con la que Luz podría mirarse a sí misma. El limpiaparabrisas que quita las gotas del parabrisas son los intentos de Luz de dispersar sus muchas identidades para mirar su verdadero yo. El gemido producido por el limpiaparabrisas simboliza el dolor mental que los intentos de ver el verdadero yo producirían en Luz.

Según Mieke Bal (2001) es común que las descripciones del ambiente en un texto literario, y especialmente el ambiente de la casa del protagonista simbolicen al *protagonista*. Esto puede verse muy bien en la novela: “La cocina daba a un patio interior cuya opacidad penetraba en la pieza a través de una puerta de cristal por la que se accedía al tendedero. Pero se trataba [...] de una opacidad resplandeciente, protectora” (16). Igual que las nubes en la cita anterior, la opacidad simboliza la mitomanía que hace imposible ver con claridad a la verdadera Luz. Por su parte, el resplandor protector apunta al hecho de que las historias de vida que Luz cuenta son más agradables que su historia verdadera, es decir, que va a morir dentro de poco.

También se dice que “desde la ventana [...], a través de los visillos, se veían las casas de enfrente, casi al alcance de la mano” (16). Estas casas simbolizan las historias de vida de los demás, que Luz escucha y, al copiarlas, convierte en fragmentos de sus identidades paralelas.

Los fragmentos de identidad de Luz sin duda pueden parecer más lógicos si aceptamos que Luz es Fina: Podría ser una prostituta que ha tenido un hijo a los quince años al que ha dado en adopción y más tarde podrían haberle hecho una histerectomía. Aunque todo esto podría ser cierto, parece más lógico que Luz es una mitómana que se imagina sus historias de vida. Al afirmar esto nos basamos, por ejemplo, en la anécdota de cuando Luz escucha el radioprograma sobre los hijos adoptados y directamente después le cuenta a Álvaro que ha dado en adopción a un hijo. Algo semejante pasa cuando Luz dice que tiene lumbago y que es zurda. Las dos historias con el hombre fallecido son además demasiado contradictorias como para que ambas puedan ser ciertas: Una vez Luz dice ser la viuda y otra vez que es la amante/prostituta del hombre.

Si Luz no se da cuenta de que es mitómana o no quiere admitir que lo es, significa que no usa su conciencia refleja o que no hace autorreflexiones, lo cual, según Castiñeira (2005: 44-45) y Tyrberg (2000: 34) es necesario para que haya una constancia y una unidad en la identidad. Quizá no se pueda definir si la falta del uso de una conciencia refleja forme parte de lo que produce la mitomanía en Luz, o si en cambio es la mitomanía es lo que le hace imposible usar su conciencia refleja. Lo que sí podemos decir es que la mitomanía y la imposibilidad de usar la conciencia refleja parecen estar íntimamente relacionadas, y que la imposibilidad de usar su conciencia refleja, implica el fracaso de Luz de obtener su objeto: su construcción identitaria.

## **2.7 Comparación entre la construcción identitaria de Elena Rincón y la de Luz Acaso**

Los personajes Elena Rincón en *La soledad era esto* y Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga* tienen mucho en común. Para empezar, ambas son mujeres, tienen la misma edad, más o menos cuarenta años, y viven en Madrid.

Por lo demás, ambas sufren de la soledad y están buscando puntos de referencia. Elena los está buscando sobre todo en personas y en objetos que ya conoce, como su hija, y la butaca y el reloj de su madre, mientras Luz Acaso está buscando puntos de referencias en gente desconocida, tales como su

biógrafo, una chica a la que conoce en la calle (María José) y los hombres que llaman al buzón de su móvil de su alter ego, la prostituta Fina.

Tanto Elena como Luz quisieran tener buenas relaciones con sus hijos: Elena quisiera tener una buena relación con su hija que realmente existe, y Luz quisiera tener una relación entre madre e hijo con un hijo que probablemente no existe, pero al cual quisiera tener.

Ambas mujeres sienten la necesidad de que su existencia sea comprobada por otra gente, Elena para poder evolucionar su identidad, y Luz para poder seguir tejiendo identidades falsas para no tener que enfrentarse con la verdad, que va a morir dentro de poco.

El personaje Elena Rincón en *La soledad* narra su propia historia, su propia vida, en su diario, lo cual favorece a su construcción identitaria. Según Castiñeira (2005: 45) el yo o la identidad existe “gracias a un acto narrativo” en el cual “el sujeto funciona como narrador de su propia historia, es decir, de su propia vida”. Escribir un diario, como Elena, es una manera de narrar la vida.

Luz Acaso no relata su vida en un diario, pero se la narra a varias personas, entre otras a su biógrafo Álvaro Abril. Que una persona narre su vida para que alguien le escriba su biografía debería de ser una oportunidad muy buena para que progrese en su construcción identitaria, debería de ser una buena forma de relatar “los sucesivos momentos y acciones de [tu] historia en secuencias narrativas encadenadas”, lo cual es muy importante para tener una sensación de continuidad en la percepción de sí mismo en el proceso de construcción identitaria (Castiñeira (2005: 44-45). Sin embargo, como Luz, debido a que es mitómana y no puede soportar la verdad, siempre cuenta nuevas historias, las cuales desmiente al día siguiente, a su biógrafo, no puede vivir ninguna sensación de continuidad en la percepción de sí misma.

Además de que Elena cuenta su vida a sí misma en su diario, hace a otras personas, a saber, el detective, el esposo y el hermano, contarle cómo la ven, a darle sus imágenes de ella. La identificación con lo que estos tres hombres dicen sobre ella le ayuda a Elena en su construcción identitaria.

A Luz Acaso, nadie le da las imágenes de ella, menos en una ocasión, cuando Julio le comenta que se ruboriza cuando habla de su vida de prostituta. Cuando empieza la historia, Luz no tiene a nadie que pueda darle tales imágenes. Si Álvaro escribiera su biografía, agregando algo subjetivo sobre las historias que Luz le cuente, y Luz leyera la biografía, la posibilidad de que una progresión en la construcción identitaria se produjera en Luz aumentaría. Desafortunadamente, Luz muere antes de que Álvaro le escriba su biografía. Durante las sesiones en Talleres literarios Álvaro no ayuda a Luz a confrontarse consigo misma y su mitomanía.

Julio, que en el juego metafictivo aparece como autor de la novela, es el personaje de *Dos mujeres* que más se parece al detective en *La soledad*, ya que intenta investigar la vida y los últimos días de Luz, y escribe sobre ella de una manera subjetiva pero de todas formas bastante sobria. Julio insinúa en un comentario metaliterario, en la última página (230), que él es el autor de *Dos mujeres*. Si esto fuera cierto, si la novela *Dos mujeres* se pudiera incluir en la fábula de la misma novela y Luz la leyera antes de morir, esto sería otra buena oportunidad para Luz de tener las subjetivas imágenes de sí misma hechas por otra persona. Desafortunadamente, tampoco esto ocurre.

Julio se parece también a Enrique, el marido de Elena en *La soledad*. La escena donde Julio habla “como hacen muchos borrachos con las putas” (162), recuerda a la escena donde Enrique explica sus “verdades” sobre los infiernos a Elena. En ambas escenas la mujer debe callarse mientras el hombre está hablando.

Elena en *La soledad* lee el diario de su madre. De esta manera toma parte de su historia de vida y empieza a identificarse con ella. Según Castiñeira (2005: 44), la identificación con otras personas forma parte de la construcción identitaria. Una cosa sobre la que Elena lee en el diario es que es el hijo que más se parece a la madre y que es bautizada igual que la antípoda de ésta. Otra cosa con la que

Elena se identifica con la madre es con su drogadicción. El descubrimiento de esta semejanza le ayuda a decidir dejar de fumar hachís. En cuanto a la drogadicción, la identificación, por lo tanto, lleva a una desidentificación con la madre, ya que Elena no quiere ser drogadicta como su madre. La desidentificación, igual que la identificación, es importante en la construcción identitaria (Castañeira (2005: 44). Con palabras de Ricoeur, podría decirse que el hecho de que Elena tenga la capacidad tanto de identificarse como desidentificarse con la madre quiere decir que hay una dialéctica entre su identidad como mismidad, que significa que su identidad se parece a la de los demás, y su identidad como ipseidad, que significa tener una identidad que es diferente a la de los demás. Ricoeur sostiene que esta dialéctica es necesaria para una identidad dinámica.

Elena se desidentifica también con su esposo Enrique, en el sentido de que no quiere que el dinero sea tan importante en su vida como lo es en la vida de Enrique. Elena se desidentifica además con Enrique por la razón de que él no la entiende.

Mientras Elena se identifica y se desidentifica con su madre y con Enrique, Luz tiene problemas con la identificación y la desidentificación: Escucha cosas que se narran por la radio y cosas que dice su nueva amiga, María José, y dice que estas cosas le pasan a ella también. Parece que Luz automáticamente se identifica con cualquier cosa de otra persona, y que la desidentificación no le es posible. Careciendo de esta habilidad de desidentificación, Luz no se identifica con las cosas que escucha, sino más bien las proyecta en sí misma. Con palabras de Ricoeur, en “el yo” de Luz Acaso no hay dialéctica entre la identidad como mismidad y la identidad como ipseidad sino solamente identidad como mismidad.

Elena reflexiona conscientemente sobre sí misma y sobre su vida, sobre los cambios, o las versiones de sí misma, que se producen en ella. Esta conciencia refleja en la narración de vida es muy importante para que el sujeto pueda “organizar las versiones de sí mismo” y “tener una sensación de continuidad en la percepción de sí mismo” (Castañeira 2005: 44-45).

Luz Acaso, que parece ser mitómana, desmiente muchas de las historias de vida que anteriormente ha contado, y, a diferencia de Elena Rincón, no es capaz de organizar las versiones de sí misma. No usa su conciencia refleja.

Por todo lo anterior, se puede decir que el sujeto Elena Rincón en *La soledad* obtiene su objeto, es decir, logra progresar en su construcción identitaria. Esto lo hace por medio de que ella y sus ayudantes, el detective, su hermano, su esposo y su madre, narran su vida, y gracias a que tiene y usa una cierta capacidad: una conciencia refleja.

El sujeto Luz Acaso tiene muchos factores en contra para poder alcanzar su construcción identitaria: Parece ser mitómana, por lo cual sus historias de vida no siguen una secuencia narrativa encadenada (pues siempre desmiente lo que ha contado el día anterior). La mitomanía de Luz está fuertemente relacionada con la incapacidad de usar su conciencia refleja. Esta incapacidad hace que las identificaciones que aparentemente siente con otras personas no la ayuden, puesto que en realidad no son identificaciones sino autoproyecciones de lo que ocurre a los demás. Además, Luz no tiene ayudantes que la reflejen, que la confronten con sus mentiras. Los demás personajes funcionan, en vez de ayudantes, como oponentes que quieren que continúe a mintiendo. Todos estos factores contribuyen a una identidad muy fragmentaria en la que no hay progresión, y a que Luz, por lo tanto, no obtenga su objeto.

### 3 Conclusiones

El objetivo de este trabajo ha sido comparar la construcción identitaria del personaje principal de *La soledad era esto* con la de uno de los personajes principales de *Dos mujeres en Praga*. Ambas novelas fueron escritas por Juan José Millás, cuya obra literaria, incluyendo *La soledad era esto* y *Dos mujeres en Praga* suele tratar el tema de la identidad.

Los personajes a analizar han sido Elena Rincón en *La soledad era esto* y Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga*. Ambos personajes son mujeres, tienen alrededor de cuarenta años y ambos cuentan sus historias de vida y toman parte de las historias de vida de los personajes en su alrededor.

Elena Rincón, personaje principal de *La soledad era esto*, avanza en su construcción identitaria, mientras que Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga* no avanza en la suya. Nuestra hipótesis ha sido que Elena Rincón avanza en su construcción identitaria porque usa la narración como herramienta de construcción identitaria de una manera apropiada, mientras que Luz Acaso la usa de una manera inapropiada, contando historias que no siempre son ciertas y que son demasiado fragmentarias. Elena además tiene muchos ayudantes en su proceso de construcción identitaria, a cambio de Luz, que sólo cuenta con oponentes.

Para llevar a cabo nuestro análisis hemos recurrido a las teorías sobre los elementos de la fábula, a saber, los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar, resumidas por Mieke Bal (2001) y las teorías de Paul Ricoeur (1992 y en Kristensson Ugglå 1994), Anders Tyrberg (2000) y Ángel Castiñeira (2005) sobre la narración y la identidad. Otros textos que han sido de mucha utilidad en el análisis son el artículo *Mästare på att ljuga - utan skuld känslor* de Wadensjö Karén (2002), que trata el asunto de la mitomanía y el libro *Kris och utveckling* del psicoterapeuta sueco Johan Cullberg (1982), que trata de las crisis que son necesarias para que evolucionemos como personas.

Hemos analizado las construcciones identitarias de Elena Rincón y Luz Acaso por separado y luego las hemos comparado.

En lo que se refiere a *La soledad era esto*, hemos definido a Elena Rincón como sujeto de la fábula y a su construcción identitaria como el objeto que ella persigue. Algunos de los factores que la hacen evolucionar en su construcción identitaria, o sea, que hacen que pueda obtener el objeto que desea, son la muerte de la madre, la lectura de los reportes de un detective al que ha contratado para que la siga, la lectura del diario de la madre, la idea de las antípodas, que deje de fumar hachís, dos muebles que hereda de su madre, la escritura de un diario propio, las conversaciones con su hermano y con su esposo y el embarazo de la hija.

La muerte de un padre es, según Cullberg (1982), un factor común en las crisis personales que solemos tener en la mediana edad, y que nos hace evolucionar como personas, por lo cual no es raro que la muerte de la madre haga que Elena empiece a preguntarse quién es y que así funcione como el incitamiento de una gran evolución en su construcción identitaria. La identidad es, según Tyrberg (2000) justamente la respuesta a la pregunta “¿quién eres?”. En términos narratológicos, la muerte de la madre tiene la función de dador en la fábula de la construcción identitaria de Elena.

El contar nuestras historias de vida es, según Castiñeira (2005) necesario para que demos un sentido a nuestras acciones y a la persona que somos, es decir, a nuestra identidad. Los reportes del detective y las conversaciones con el hermano y el esposo, entre los cuales los reportes son los más importantes, son todas historias de la vida de Elena que le ayudan a darse una imagen de quién es. El detective, el hermano y el esposo funcionan, por lo tanto, como ayudantes en la fábula de su construcción identitaria.

Según MacIntyre (1981), Ricoeur (1992), Tyrberg (2000) y Castiñeira (2005) las historias de vida de los demás también son importantes en nuestra construcción identitaria. El diario de la madre es una historia de vida de “otra persona” que ayuda a Elena en su construcción identitaria. La madre, o el diario que ha escrito, también tiene la función de ayudante en la fábula de la construcción identitaria de Elena. El acontecimiento de que Elena se apropie del diario y lo lea hace que se conozca a sí misma, por medio de que se identifica con ciertas cosas en la vida de la madre, o siente mismidad. También se desidentifica, o siente ipseidad, es decir, no se reconoce en otras cosas en la vida de la madre, o se reconoce pero decide que en ciertos puntos no quiere ser como ella. Leyendo el diario de la madre, Elena se da cuenta de que ella la confunde con su “antípoda”, que es un ser al cual, según lo que cree la madre, siempre le pasa lo mismo que a ella. Elena se identifica como la antípoda de su madre y esto contribuye al proceso de identificación y desidentificación con la madre.

Los muebles heredados de la madre también ayudan en la identificación y desidentificación o la sensación de mismidad o ipseidad con la madre, por lo tanto, éstos también funcionan como ayudantes. El uso de la conciencia refleja hace que Elena sepa con qué partes de su madre quiere seguir identificándose y con qué cosas no se identifica o no quiere seguir identificándose.

El acontecimiento de que Elena escriba su propio diario es uno de los factores más importantes en su construcción identitaria, ya que es aquí donde Elena cuenta su propia historia de vida. El proceso de narrar una historia es, según Ricoeur (en Kristensson Uggla 1994), de hecho más importante que la narración misma para la identidad. Cuando narramos nuestra narración de vida se nos hace posible unir cambios y estabilidad, lo cual, según Castiñeira (2005), es deseable. En palabras de Ricoeur (en Kristensson Uggla 1994), esto es decir que haya una dialéctica entre identidad como mismidad, es decir, la identidad como el mismo que los demás y la identidad como ipseidad, lo cual quiere decir que seguimos siendo iguales que antes. El narrar es, tanto en opinión de Tyrberg como de Ricoeur, muy importante en el psicoanálisis. El diario de Elena funciona como un tipo de psicoanálisis. Escribiéndolo reflexiona sobre sí misma, lo cual Tyrberg (2000) y Castiñeira (2005) sostienen es necesario para que la persona, contándose su historia de vida, relate los sucesivos momentos y acciones en secuencias narrativas encadenadas y así dé sentido a sus acciones y tenga una sensación de continuidad en la percepción de sí misma. El acontecimiento de que Elena deje de fumar hachís también contribuye a que vea las imágenes de sí misma de una manera más clara, lo cual le facilita evitar la fragmentación de su historia de vida. Otro acontecimiento importante es que deje a su marido para poder seguir construyendo su identidad.

En resumen, hay muchos factores que ayudan a Elena en su construcción identitaria: los muchos ayudantes y los acontecimientos que consisten en los esfuerzos que Elena hace para hacer los cambios necesarios para vivir su vida como prefiere, para encontrar su “yo”, lo cual, según Fromm (1956) es normal que las personas queramos. Sin embargo, lo crucial en su construcción identitaria es que Elena tiene la capacidad de usar su conciencia refleja, una capacidad que tiene la función de dador en esta fábula, para saber quién es y qué quiere.

En lo que se refiere a Luz Acaso en *Dos mujeres en Praga*, ella también narra su historia de vida, y es expuesta a las historias de vida de los demás, lo cual debería resultar en una evolución exitosa de su construcción identitaria (el objeto que quiere obtener). Luz se deja influir por las historias de los demás, pero en el proceso de identificación no usa su conciencia refleja, y de esta forma no sabe con qué identificarse y con qué desidentificarse. Con palabras de Ricoeur, se podría decir que en la identidad de Luz Acaso no hay una dialéctica entre la identidad como mismidad (“el yo” como el mismo que los demás, lo cual lleva a cambios en la identidad) y la identidad como ipseidad (“el yo” como completamente distinto del otro). Parece solamente tener una identidad en el sentido de

mismidad. Esto tiene como resultado varios acontecimientos en que lo proyecta todo, sin cuestionar si de verdad eso le ha pasado a ella, y que su identidad varíe mucho.

Luz contrata al escritor Álvaro Abril, para que le escriba su biografía, y Álvaro habría podido funcionar como un psicoanalista de la misma manera que el detective hace en la construcción identitaria de Elena Rincón, pero el problema es que Luz le cuenta varias historias de vida y luego las desmiente. Parece ser mitómana. Lo interesante es que aunque Luz desmiente las historias se identifica con ellas.

Según Lars Lagerstedt (Wadensjö Karén 2002), para curar a un mitómano por vía psicoterapéutica, hace falta que la gente lo confronte con sus mentiras para que admita que miente, y así esté abierto al tratamiento psicoterapéutico. Sin embargo, es común que los mitómanos sean muy carismáticos y que encanten a la gente de manera que la hacen su cómplice, para poder seguir mintiendo. Esto parece ser lo que hace Luz Acaso con Álvaro Abril, a quien además gustan sus mentiras, probablemente porque le dan ideas para nuevas novelas, lo cual hace que anime a Luz a seguir fabulando su vida en vez de confrontarla con sus mentiras. Esto quiere decir que Álvaro funciona como oponente en la fábula de la construcción identitaria de Luz Acaso.

Luz muere antes de que Álvaro escriba su biografía, y por esta razón la biografía no puede funcionar como los reportes del detective hacen en el caso de Elena Rincón; la biografía no ayuda a construir la identidad de Luz. La novela ficticia *Dos mujeres en Praga*, la cual el narrador principal de la historia, Julio Orgaz, deja entender que va a escribir sobre los últimos días de Luz, habría sido otra oportunidad para Luz de leer sobre sí misma y confrontarse con sus mentiras y así evolucionar en su construcción identitaria, si la novela se hubiera escrito antes de que muriera. Julio tampoco ayuda a Luz a confrontarse con sus mentiras cuando se ven, sino que la usa para contarle su propia historia de vida y así ordenarla. Julio, por lo tanto, también es un oponente en la fábula.

Un tercer oponente es la nueva amiga María José, que contribuye con historias de vida que Luz proyecta sobre sí misma. Se hace cómplice de Luz y le ayuda a engañar a Álvaro y hacerle creer que él es su hijo. Así Luz proyecta (aún más que antes) la historia de haber dado en adopción a un hijo sobre sí misma, lo cual formará parte de una de sus identidades paralelas.

Una explicación común del porqué una persona se vuelve mitómana es, según Lars Lagerstedt (Wadensjö Karén 2002), que tiene experiencias de algo muy doloroso que no soporta y se “salva” a sí misma de estas experiencias y de quién es, mintiendo otras historias de vida. En el caso de Luz Acaso es que se va a morir dentro de poco, lo cual, según Kübler Ross (1972), suele llevar a una depresión. Por lo tanto, es probable que Luz esté deprimida, algo que además sostiene una de las historias que cuenta sobre sí misma. La muerte inminente es lo doloroso que lleva a Luz a ser mitómana.

Como se ha dicho anteriormente, para que las personas sintamos unidad en nuestra identidad es necesario que demos sentido a nuestras acciones, teniendo una conciencia refleja que nos permita contar las acciones en historias encadenadas, para así organizar las versiones de nosotros mismos y entendernos (Castiñeira 2005). Tenemos que evitar la fragmentación en la narración de nuestra historia de vida. Con la narración se puede mantener una *dialéctica* entre la identidad como mismidad y la identidad como ipseidad y así tener una *interconexión* entre diferentes sucesos y fragmentos de vida que haga posible una identidad que no sea cerrada y estática, sino abierta y relacional (Ricoeur 1992).

Luz Acaso construye muchas identidades paralelas, por medio de la cantidad de historias de vida que hace suyas debido a la mitomanía. Sus historias de vida son muy fragmentarias, y como consecuencia de esto, su identidad también lo es. El no usar la capacidad de reflexionar conscientemente sobre sí misma permite que Luz produzca sus propias mentiras y crea en ellas. De esta forma puede huir mentalmente del hecho de que va a morir, una idea que es demasiado dolorosa de soportar. Esto es lo que hace posible la fragmentación. El proceso de la construcción identitaria de



Luz además es influido de una manera negativa por el hecho de que en esta fábula hay tres oponentes, pero ningún ayudante.

En conclusión, a pesar de todas las semejanzas que tienen los personajes Elena Rincón y Luz Acaso, Elena logra obtener su objeto, una construcción identitaria exitosa, en el sentido de que tiene unidad en su identidad, y Luz Acaso no lo logra. Esto se debe a que Elena Rincón usa su conciencia refleja, mientras que Luz Acaso, debido a que quiere huir de sí misma, no usa esta habilidad.

# Referencias bibliográficas

- Bal, M. 2001. *Teoría narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra.
- Cabañas, P. 1998. "Materiales gaseosos; Entrevista con Juan José Millás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580, Octubre, 103-20, Salamanca: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Castiñeira, Á. 2005. "Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de memoria", *Casa encantada. Lugares de memoria en la España Constitucional (1978-2004)*. Madrid: Vervuert- Iberoamericana.
- Cervantes, M de. 2000. *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Editorial Juventud
- Cuadrat, E. 1995. "Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-42, Julio-Agosto, 207-216, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Cullberg, J. 1982. *Kris och utveckling – en psykoanalytisk och socialpsykiatrisk studie*, Lund: Natur och Kultur.
- Fromm, E. 1956. *The sane society*, London: Routledgey & Kegan.
- Gustafsson, J. 2009. *Messiasmysteriet i Göran Tunströms roman Ökenbrevet. Identitetsproblemet ur ett narratologiskt perspektiv*, Halmstad: Institutionen för Humaniora, Högskolan i Halmstad.
- Gutiérrez, F. 1992. *Cómo leer a Juan José Millás*, Barcelona: Júcar.
- Homero. 1998. *La Ilíada*, Madrid: Espasa Calpe
- Homero. 1998. *La Odisea*, Madrid: Akal
- Irlander, A. 2005. *Comparaciones, metáforas y topic en la novela El orden alfabético de Juan José Millás*, Estocolmo: Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier, Stockholms universitet.
- Josefsson, D y Linge, E. 2008. *Hemligheten. Från ögonkast till varaktig relation*, Falun: Natur och Kultur.
- Kafka, F. 1995. *La metamorfosis. El proceso*, México D.F.: Editorial Porrúa
- Kalenic Ramšak, B. 2005, "Las llamadas perdidas de *Dos mujeres en Praga* (Manuel Rivas y Juan José Millás)", en Buch, A-S y Gastón Sierra, I, "El amor, esa palabra...". *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, Madrid: Iberoamericana.
- Kristensson Ugglå, B. 1994. *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.
- Kübler-Ross, E. 1972. *Samtal inför döden*, Stockholm: Bonniers.
- MacIntyre, A. 1981. *After Virtue: A study in Moral Theory*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Millás, J. J. 2002. *El orden alfabético*, Madrid: Suma de Letras.
- Millás, J. J. 2004. *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa Calpe.
- Millás, J. J. 2006. *La soledad era esto*, Barcelona: Ediciones Destino.
- Ricoeur, J-P. 1992. *Oneself as Another*, Chicago: University of Chicago Press.
- Santini, A. 1999. "Narcisismo y reflexión textual en *La Soledad era esto* de Juan José Millás" en Santini, A. *La migración del símbolo. La función del mito en siete textos hispánicos*, Edsbruk: Institutionen för spanska och portugisiska, Stockholms universitet.
- Sanz Villanueva, S. 2002. *Dos mujeres en Praga. Juan José Millás*, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/4568/Dos\\_mujeres\\_en\\_Praga](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/4568/Dos_mujeres_en_Praga), consultada 20110925.
- Sartre, J. P. 1968. *La trascendencia del Ego*, Buenos Aires: Ediciones Calden
- Segura, C. 2005. *La soledad era esto de Juan José Millás: la reconstrucción de un yo fragmentado*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/segura.html>, consultada 20110925.
- Tyrberg, A. 2000. "Att berätta ett jag. Narrativitet och identitet i Göran Tunströms författarskap" en Bergvall, Å., Leffler, Y. y Mithander, C. *Berättelse i förvandling. Berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, Karlstad: Karlstad University Studies.
- Valls, F. 2000. *La narrativa española, de ayer a hoy*, [www.chile-hoy.de/arte\\_cultura/001208\\_narrativa\\_ayer-hoy.htm](http://www.chile-hoy.de/arte_cultura/001208_narrativa_ayer-hoy.htm), consultada 20041126.
- Wadensjö Karén, S. 2002 *Mästare på att ljuga - utan skuld känslor*, [http://www.svd.se/nyheter/idagsidan/mastare-pa-att-ljuga-utan-skuld-kanslor\\_52693.svd](http://www.svd.se/nyheter/idagsidan/mastare-pa-att-ljuga-utan-skuld-kanslor_52693.svd), consultada 20110909.

Woolf, V. 1993 *Un cuarto propio*, Santiago: Editorial Cuarto Propio

Stockholms universitet  
SE-106 91 Stockholm  
Telefon: 08 – 16 20 00  
[www.su.se](http://www.su.se)

