



HÖGSKOLAN
DALARNA

Donde reside la historia

Un análisis de los rasgos alegóricos en
La soledad era esto

Autora: Marie Fritzell
Tutora: Isabel de la Cuesta

EXAMENSARBETE

Högskolan Dalarna
Examensarbete

Resumen

Esta investigación tiene el propósito de comprobar mediante el concepto de la alegoría si la novela *La soledad era esto* del autor Juan José Millás posee otro nivel interpretativo, el del tiempo histórico-político de España en la década de los ochenta. El motivo del análisis es hallar otra posible interpretación de la novela, es decir, exhibir un sentido del texto distinto al sentido aparente. El análisis lo llevamos a cabo por medio de la hermenéutica con apoyo de un marco teórico sobre la alegoría anteriormente establecido. Consideramos los siguientes elementos: la política, la protagonista, la acción y la imagen. La tesina concluye que cada uno de los componentes tiene fuertes rasgos alegóricos y que todos, por separado y en conjunto, reflejan la época a la que nos referimos. Por lo tanto la proposición queda afirmada y la conclusión de esta investigación es que la novela tiene una dimensión alegórica.

Palabras clave: *La soledad era esto*, Juan José Millás, alegoría, histórico, político/a, España

*Gracias Boris, mi constante y mi fuerza, gracias Lily, mi eterna alegría.
Gracias además a Gunnel por fiel soporte, a Ashley por los ánimos y a Sara por la comprensión.*

Índice

1. Introducción	6
1.1 El objeto de análisis	7
1.2 Objetivo y método	8
1.3 Estado de la cuestión	8
2. Marco teórico	9
2.1 La historia de la alegoría	10
2.2 El concepto de la alegoría	11
2.3 El modo de la alegoría	12
2.4 España y la política	15
3. Análisis	17
3.1 La conciencia política	17
3.2 La protagonista	19
3.3 La acción	22
3.4 La imagen	24
4. Conclusión y reflexión	26
Bibliografía	29

Thus, allegory marks the transition between chaos and form. But it does not mark an origin or an end, because it is the infinitely repeatable moment of creating form. Without allegory as aide-memoire (and as an interpretive instrument), the past is at risk; human achievement cannot emerge from the chaos of unmarked time and space (Seyhan, 2000:446)

1. Introducción

Alegoría (Del lat. *allegorĭa*, y este del gr. ἀλληγορία).

1. f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente.

2. f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico.

(RAE)

De vez en cuando surge un sentimiento de reconocimiento cuando leemos un texto, sea novela, artículo, cuento, es decir; cualquier palabra escrita. No hace falta que sea una experiencia vivida personalmente que nos hace recordar, tampoco tiene que ser una impresión exclusivamente literal. Más bien parece un sordo murmullo desde la profunda memoria, incomprensible en ocasiones y difícil de explicar. Muchas veces no hallamos la respuesta de cómo ha surgido la sensación. Es simplemente una identificación de varias señas que nos hace pensar en una cosa en relación con otra, puede ser una persona, una idea o un acontecimiento histórico. Ciertos detalles y vibraciones en lo narrado nos dan a entender que aquí hay algo más, algo más grande.

En la década de los ochenta España sufrió unos cambios políticos y sociales. Hacía falta un renacimiento de las identidades nacionales y las formas en que expresarlas (Moreiras, 1996). El país necesitaba reevaluarse y deshacerse de una identidad basada en una dictadura. Moreiras lo explica como un distanciamiento del pasado. Pero la España posfranquista todavía estaba presa de una autocensura con un lenguaje que no expresaba libremente las ideas. Tras décadas de control y represión era difícil cambiar una larga “tradicción” de pensamientos suprimidos por conceptos de franqueza y apertura. Pensamientos que de todos modos habían pasado ya a otro nivel de la conciencia, a un mundo paralelo. De manera natural, formaban ya parte de la forma en que se expresaba. Era una característica más en el discurso español y en cierto modo una parte de la nueva identidad.

Juan José Millás se formó como escritor en los años sesenta y en sus obras la realidad siempre toca los límites de la fantasía. Millás mismo dice que la literatura es una representación de la realidad y que “hay una zona fronteriza entre la realidad y la literatura, y en esa zona fronteriza se emplaza la metaficción, hay un intercambio de materiales” (Cabañas, 1998:106). Además ha sido el creador de los “articuentos”, medio cuento, medio artículo. Aborda temas

actuales de sociedad y reflexiones sobre comportamientos humanos. Los articulados tienen el propósito de “ensayar nuevas fórmulas entre la realidad y la ficción, para renovar el ojo crítico [...] Para buscar la verdad y encontrarla” (Millás, 2001). En *La soledad era esto* Millás nos presenta a una mujer que tiene que reconciliarse con su pasado, redefinir su presente para poder tener un futuro. En esta investigación intentaremos demostrar que el proceso psicológico de la protagonista de la novela no es solamente el mero estado de ánimo de ella sino además un reflejo del estado de ánimo del país en la época en que apareció la novela. El escritor de la obra ha demostrado, mediante su trabajo, una preocupación por los acontecimientos de su país y una fascinación por mezclar lo real con lo ficcional, por eso vemos una probabilidad de la proposición.

1.1 El objeto del análisis

La soledad era esto, es la novela elegida y fuente primaria de este estudio. El autor Juan José Millás trabaja como escritor y periodista y posee un interés en la sociedad española y el comportamiento humano. Nació en Valencia en 1946 pero la familia se trasladó a Madrid en 1952. Madrid se convertirá en una localización recurrente en sus novelas. Empezó a estudiar Filosofía y Letras en Madrid pero cambia a la facultad de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid y se matricula en Filosofía Pura pero no acaba la carrera. En sus inicios Dostoievski y Kafka fueron sus grandes inspiraciones pero no fue el existencialismo lo que le inspiró al escribir su primera novela sino el experimentalismo. Esta primera novela no llegó a ser publicada. En cambio ganará el Premio Sésamo en 1974 con *Cerberos son las sombras*, una carta al padre. Publica algunas novelas más y todas reciben muy buena crítica, y Millás será encasillado como autor culto, una “etiqueta” que luego romperá con *El desorden de tu nombre*. Con *La soledad era esto* gana el premio Nadal en 1990 y marca un cambio en la carrera del autor. Poco después comienza su trabajo en El País de columnista y también escribe artículos para varios periódicos. Sigue publicando novelas pero recibe mayor popularidad por su trabajo periodístico (Millás, 2001).

La trama de la novela *La soledad era esto* trata de una mujer, Elena Rincón, que a partir de la muerte de su madre empieza un viaje psicológico en busca de su identidad perdida. Es tanto una retrospectiva a su pasado como un enfrentamiento a su vida actual. La protagonista descubre unos cuadernos en el armario de su madre que resultan ser confesiones y reflexiones de la misma. Al mismo tiempo sospecha que su marido le es infiel y contrata a un detective privado para espiar a su esposo. El mismo detective y sus investigaciones vuelven a ser el

espejo reflectante de la propia existencia de la protagonista. E igual que los diarios de su madre le obligan a enfrentarse a su pasado, los informes de investigación la dejan, con frialdad, desnuda ante sí misma. Hay una crítica hacia las presentes conductas sociales e ideológicas de la generación que participó en los movimientos estudiantiles en los años setenta. El marido de Elena ha evolucionado radicalmente, de estudiante revolucionario a empresario corrupto y vicioso. Elena y su marido se conocieron en aquella época pero la única característica revolucionaria que han preservado y la singular cosa que les une veinte años más tarde es el hachís. Uno de los aspectos más importantes de la trayectoria de Elena es revivir y aceptar sentimientos de su pasado. Millás lo expone como que: “la reconciliación con el mundo no es posible hasta que no se reconcilie con la memoria de su madre” (El País, 1990).

1.2 Objetivo y método

El objetivo del estudio es comprobar si la novela objeto del análisis, tiene una dimensión alegórica y que pueda ser percibida como un reflejo del tiempo histórico y político en que fue escrita. Buscaremos precisar el término alegoría y crear un marco de entendimiento. Intentaremos descodificar el texto de la novela moviéndonos del “parece significar algo” a “significar esto” (n.t.) (Rider, 1988:344), lo cual implica poner el texto dentro de un contexto que nos va a servir de ayuda a la hora de elaborar un sentido y un valor de la narrativa (Rider, 1988:334). De ahí que miraremos la época del país en que fue escrita la novela, más precisamente: España y la década de los ochenta. Analizaremos primero la dimensión política en el texto para establecer una base de recurrencia para luego seguir analizando la protagonista y la acción y por último la imagen mediante los rasgos alegóricos. Vamos a acercarnos al análisis por medio de la hermenéutica, es decir: vamos a interpretar las partes para llegar a comprender la totalidad (Patel y Davidson, 2011:29). Con una mirada abierta haremos una investigación hipotética/deductiva.

1.3 Estado de la cuestión

Existen varios estudios sobre la narración y la construcción de identidad en *La soledad era esto*. Se ha realizado un análisis de “escritura femenina y discurso autobiográfico” en la novela española en la cual *La soledad era esto* está incluida, y se concluyó que el modo autobiográfico era una nueva forma para “ilustrar el proceso de creación del discurso femenino” (Ballesteros, 1994). De los estudios sobre el tema de la identidad en *La soledad era esto*, uno trata de la transformación del sujeto mediante la auto inscripción, y la relación

entre autor y lector dentro del postmodernismo (Ruiz Velasco, 1999); otro sobre el yo fragmentado de la protagonista y la reconstrucción de ella (Segura, 2004). Hay además un pequeño estudio sobre las novelas de Millás y los temas de amor y erotismo en relación con la búsqueda de identidad y convenciones sociales (Pérez Vicente, 2001). Existe una investigación de interés en la antología *Metanarrativas hispánicas* sobre las metáforas y la literatura como “un instrumento de comprensión de la realidad” (González Arce, 2012:150) pero tratando otra novela de Millás, *El mundo*. La investigación concluye que: para el escritor “la escritura es un refugio y también una forma de entender la realidad [...] un alejamiento que permite ver el pasado y contemplarse a sí mismo de *otro modo*.” Además dice que las metáforas son “figuraciones del repliegue sobre sí mismo [...] para recordar y asimilar el pasado” (González Arce, 2012:163).

Podemos constatar que no hay ningún estudio que se ocupa de lo que intentaremos demostrar en este trabajo. El análisis de las metáforas en *El mundo* es la única investigación que se acerca a la idea de un segundo nivel interpretativo. Concluimos que nuestra investigación puede aportar nuevos conocimientos valiosos para la interpretación textual, sobre todo para enseñar la relevancia del pasado y la marca del tiempo en la novela. Queremos mostrar que una lectura atenta puede revelar una verdad histórica que nos servirá de ayuda para conocer el pasado y entender la realidad de este.

2. Marco teórico

La forma en que muchos consideran la alegoría hoy en día es que es una herramienta para “abrir” un texto, elaborando maneras en que los lectores puedan enfrentarse al texto. Han dejado atrás la actitud de considerarla como algo cerrado y no-histórico (Whitman, 2000:15-16). Existe una opinión que alega que todo comentario y todas las interpretaciones son alegóricos pero esta no es compartida por todos. Muchos coinciden en que la interpretación alegórica exhibe un sentido del texto distinto al sentido aparente. Y es una cosa explicar el sentido aparente y es otra muy distinta explicar el alegórico (Whitman, 2000:17).

Para ampliar nuestro conocimiento sobre la alegoría es conveniente hacer una retrospectiva del concepto antes de mirar su significado en las interpretaciones contemporáneas. Las características se han ido transformando con el paso del tiempo, algunas han sido rechazadas para siempre; otras se han quedado. Por consiguiente empezaremos por mirar la trayectoria de

la alegoría para luego pasar a describir las partes teóricas que utilizaremos en el análisis. Cerraremos el capítulo con una vista general sobre España y la política de los años ochenta.

2.1 La historia de la alegoría

Las interpretaciones alegóricas empezaron en la antigua Grecia, intentando dar una base científica o ética a los cuentos mitológicos, transformando las figuras mitológicas en principios morales o en principios de física. Con el tiempo pasan a ser interpretaciones más míticas y espirituales y los textos mitológicos se convierten en representaciones del pasaje del alma por diferentes niveles de cosmos. Los métodos alegóricos pasan luego a un nivel religioso, primero por parte de los judíos y luego por los cristianos; utilizados por estos últimos, en un principio, para cristianizar textos paganos. Llegaron las interpretaciones alegóricas a formar parte de métodos de niveles múltiples como el método cuádruple de exégesis que contiene el nivel literario, el alegórico, el moral y el anagógico (Whitman, 2000:8-9). La transformación de interpretaciones hacia niveles místicos o filosóficos pasan, en la Edad Media, al Islam donde están empleados para buscar un significado “interno” en el Corán. La reforma protestante en el mundo cristiano provoca un rechazo de la alegoría y se busca una forma más simple de ver los textos bíblicos. La forma cuádruple de interpretación se quedó en un solo nivel, en el del sentido literario (Whitman, 2000:10-12).

En el renacimiento se da nueva vida a la alegoría, ahora junto con iconografía y programas para descodificar “imágenes visiblemente alusivas” (n.t.) (Whitman, 2000:12). En cambio, en la época neoclásica las figuras alegóricas reciben poca importancia y se reducen a ser “ornamentos imaginativos” (n.t.) (Whitman, 2000:12). Sigue decayendo la importancia de la alegoría y pasa a ser una herramienta literaria de poco interés dejando paso al símbolo, hasta llegar al siglo XX cuando los teóricos de psicología empiezan a analizar símbolos como estructuras escondidas de una manera muy parecida a la técnica de alegorizar. (Whitman, 2000:13; Seyhan, 2000:438). Tarda unos años más antes de que entre la alegoría con nuevo vigor en la teoría literaria moderna pero para entonces tiene un sentido más amplio y más profundo que anteriormente. En el siglo XX la alegoría se mueve hacia una definición múltiple. Kelley considera que el realismo mágico, la ciencia ficción y la fábula política postcolonial son todos, entre otros, modalidades de alegoría, y lo dice por los factores que unen todos estos modos: la posibilidad de “meta comentario” y la improvisación (Kelley, 1997:249).

Por las diversas maneras en que se define la alegoría y como la crítica literaria lo ha utilizado, hay que limitar el área por donde buscar rasgos alegóricos para hacer nuestro marco teórico en el análisis de nuestra obra. Esto lo haremos a continuación.

2.2 El concepto de la alegoría

Según Cowan, Walter Benjamin asegura que la alegoría es en toda ocasión una experiencia. La alegoría no sólo es una forma de expresión sino también una intuición, una experiencia interior. La forma de tal experiencia es “fragmentada y enigmática” (n.t.) (Cowan, 1981:110). En ella el mundo se convierte en una agregación de signos. Cowan explica que eso es lo que la alegoría hace, transforma cosas en signos y además es de lo que se trata, es su técnica y es su contenido. La transformación de signos no está limitada a un nivel intelectual sino que ocurre también en un nivel sentimental, los signos llegan más a dentro y tocan lo profundo de nuestro ser (Cowan, 1981:110).

La alegoría es experiencia pura, revela la verdad del mundo mucho más de lo que hace un simple símbolo, que según Benjamin es un “aislamiento artificial del impulso nostálgico” (n.t.) (Cowan, 1981:111) que existe dentro de la alegoría. Es cuestión de tomar un punto de vista específico, “la manera alegórica de ver” o “intuición alegórica” que diría Benjamin (n.t.) (Cowan, 1981:112). A su vez, la alegoría es una forma de expresión y no una técnica ilustrativa, expresión en el sentido de algo interno que tiene que ser extraído: “Pero lo que es interno no es una plenitud rebosando sino el reconocimiento de la falta de esa plenitud en el mundo-por lo tanto de experiencia” (n.t.) (Cowan, 1981:112).

Una condición para la alegoría es la existencia de la verdad. Cowan explica la distinción entre conocimiento y verdad que hace Benjamin: el conocimiento es algo que se puede poseer y presentar pero la verdad no puede ser adquirida y es entonces imposible de presentar. De esta manera la forma correcta de la verdad es ser representada. Otra condición para una alegoría es el reconocimiento de la ausencia de la verdad. Con una verdad accesible no existiría la alegoría, “como forma de expresión se levanta como respuesta perpetua a la condición humana de ser exiliado de la verdad que abrazaría” (n.t.) (Cowan, 1981:114), existencia en ausencia. La verdad no es un contenido, es la forma, es un proceso, no un producto. Kelley dice que Benjamin constata tres características para la alegoría: consta de fragmentos y restos; está atrapado en el tiempo, el significado y los signos están marcadas por el tiempo; o bien es

una representación oculta de un ataque “redentor” a la decadencia de la cultura moderna o bien una señal fragmentada de esta decadencia (Kelley, 1997:251).

Según Siebers, Fredric Jameson sostiene que la alegoría abre objetos estéticos a múltiples significados, a nuevas versiones consecutivas en una multitud de niveles e interpretaciones adicionales. Deja al sujeto imaginar una relación con realidades exteriores, vividas a través de su persona, como por ejemplo la estructura social. Como base para un objeto hay una cuestión política, esto convierte el objeto en una representación de sí mismo y de lo otro. De esta manera hay una necesidad de mantener una visión de dualidad (Siebers, 2000:483). Y es lo que hace la alegoría, provoca una experiencia dual, donde el sujeto experimenta “un objeto como el objeto en sí y como un pretexto para la representación de una fuerza no configurada” (n.t.) (Siebers, 2000:483).

Jameson explica que es un gran error dividir los textos culturales en dos categorías: una categoría de texto social y político, y otra de texto que no lo es. Al hacer eso separamos y confirmamos que hay una brecha entre “lo social y lo psicológico, o lo político y lo poético” y “entre historia o sociedad y lo individual” (n.t.) (Jameson, 2002:4-5). El apunta a una confirmación de que “no hay nada que no sea social e histórico”, todo es político, si lo analizamos. Los objetos culturales son actos simbólicos de tipo social.

Jameson declara que para encontrar mensajes en un texto, sea antiguo o contemporáneo, es fundamental ver “la aventura humana” como una, compartida por todos. Para encontrar la importancia original de un texto hay que volver a contarla dentro de la idea de que forma parte de una gran historia colectiva (2002:3). El tema fundamental sería conseguir libertad en vez de necesidad. Libertad en el sentido de que el hombre civilizado regula el intercambio que mantiene con la naturaleza, teniéndola bajo su control en vez de ser controlado por ella. La trama sería la de que la historia de todas las sociedades existentes hasta hoy en día es la historia de luchas entre clases, entre “opresor y oprimidos”, ininterrumpida. Al detectar los rasgos de esta historia en un texto nos encontramos con una conciencia política (Jameson, 2002:4-5).

2.3 El modo de la alegoría

El héroe/ protagonista. “El héroe alegórico no es tanto una persona real como es generador de personalidades secundarias, que son aspectos parciales del mismo”, dice Angus Fletcher

(2012:34). Quiere decir que el protagonista necesita proyectar su estado mental y lo hace mediante “sub-caracteres”, ellos se convierten en aspectos del protagonista. El estado mental del héroe es fundamental en una alegoría lo cual Fletcher explica con el agente demoníaco que es, en evidencia de esto, una característica alegórica. El héroe de una historia es una abstracción personificada de la misma, una representación del significado (2012:37). Su comportamiento muestra ese significado y el comportamiento está dirigido por el demonio. El protagonista está “poseído” por el demonio; no es un demonio con sentido de terror o maldad, es un agente que puede representar cualquiera de todas las etapas existentes entre bueno y malo. Es como si el protagonista estuviera obsesionado con una única idea, como si estuviera impulsado por una fuerza mayor, que no controlara su propio destino (2012:39), poseído por “una influencia que excluye todas las demás influencias mientras esté obrando en él” (n.t.) (Fletcher, 2012:47). Esta influencia, que sería el demonio, tiene rasgos temáticos, puede ser cosas como orgullo o fuerza. Estos dos ejemplos junto con el tema de la lucha de poder explica Fletcher como la manera más clara de demostrar el carácter del demonio en la mediación alegórica y una de las más comunes (2012:52-53).

Por otro lado dice Fletcher que la ansiedad no es un ingrediente necesario para una alegoría pero es esencial en el sentido de que las abstracciones alegóricas surgen de ahí (2012:36). El agente demoníaco en un personaje puede ser explicado en términos psicoanalíticos como el comportamiento compulsivo. Un personaje así se deja manipular por impulsos externos que no tienen sentido o lógica y si intenta parar su comportamiento tiene un ataque de ansiedad. Esta ansiedad es la acción del agente demoníaco dado que siempre está intentando llegar a la meta del viaje (Fletcher, 2012:289-290).

La imagen. Las imágenes en las alegorías están “aisladas” unas de otras (Fletcher, 2012:86). Son pequeñas piezas que hacen funcionar a la alegoría, pueden ser un espejo, anillo u otro objeto (Fletcher, 2012:86). Son normalmente descritos en manera muy detallada para mantener su identidad, pero pueden existir por sí solos sin otra función que la demoníaca, apartado de su función original, su identidad. Con su función demoníaca preserva una idea de un objeto mágico. Estas imágenes tienden hacia “la revelación de un poder oculto” (n.t.) (Fletcher, 2012:87).

Además, Fletcher pone énfasis en lo que llama “cosmos”, que significa primero: un universo, y segundo: “un símbolo que implica un rango en una jerarquía” (n.t.) (Fletcher, 2012:109).

Esto quiere decir que cualquier simbolismo, como por ejemplo la alegoría, tiene imágenes y agentes de más o menos potencia. Hay un orden a gran escala y signos de este orden decididos por el autor. Son “las partes” y “el todo”, se complementan y se unen bajo el nombre de “cosmos”. Un signo puede ser una cosa tan trivial como un anillo valioso como seña de estatus (Fletcher, 2012:111-116). La jerarquía existente en el cosmos es utilizada por los autores para establecer paralelos de simbolismo (Fletcher, 2012:114). Como todos sabemos las alegorías están basadas en paralelos entre dos niveles que corresponden el uno al otro: uno supuesto por el lector y otro presentado literalmente (Fletcher, 2012:113). Los fragmentos en una alegoría son detalles que entre sí pueden sumar un significado. La analogía es usada para juntar y dar sentido a ellos (Fletcher, 2012:70,83). Fletcher comenta que la imagen del cuerpo como analogía muchas veces corresponde a un mandado universal y cada parte del cuerpo humano puede representar otro cuerpo, por ejemplo el político. El cuerpo humano, la ropa y los adornos pueden ser un símbolo alegórico de un gran sistema de ideas y efectos (2012:116). La jerarquía aquí consiste en poner partes del cuerpo en un rango de importancia, por ejemplo la cabeza como razón y voluntad y así sucesivamente (2012:114). Otro ejemplo son las descripciones de ropa y adornos que pueden reflejar dos lados de una existencia, por ejemplo, especificando las prendas de soldados y las de ciudadanos, la guerra y la paz (Fletcher, 2012:116).

Poner objetos en rango es substancial para poder expresar sentimientos. Para demostrar desprecio hacia algo hay que conectar este algo con un objeto peor. Lo mismo sucede si queremos mostrar aprecio. Un objeto como un vestido puede ser, en su sentido cósmico, una muestra de distinción en una persona si es de buena calidad pero también puede ser una forma de bajar la posición social de alguien si es un vestido de mala y baja calidad (Fletcher, 2012:119).

La acción. La tendencia de la alegoría es convertirse en forma de “batalla” o en forma de “progreso”. La “batalla” alegórica es como indica, un conflicto. Puede desarrollarse en un campo de batalla pero igualmente puede ser una batalla verbal o mental (Fletcher, 2012:158-159) Es en cualquier manera un conflicto de “ideas e ideales” (n.t.) (Fletcher, 2012:158). El “progreso” alegórico consiste en un viaje de búsqueda. También hay, normalmente, una sugerencia de que el héroe dejando el hogar encontrará otro mejor (Fletcher, 2012:151). Muchas veces cuando el héroe vuelve a casa ha cambiado demasiado para seguir; entonces el viaje sirve para que el héroe llegue a un conocimiento de sí mismo. A veces la decisión de

volver a casa sugiere que ha llegado a un conocimiento de su persona y además a las “verdaderas condiciones de la existencia humana” (n.t.) (Fletcher, 2012:152). Siempre hay un desplazamiento del hogar a un lugar distante, y un regreso al hogar o una continuación del viaje. No hace falta que sea un viaje físico, se puede desplazar de otras maneras, como un viaje “introspectivo”. Fletcher explica que puede ser un viaje por objetos recordados en la mente (2012:153). La acción alegórica se mueve por la obsesión del protagonista, ese demonio que le empuja que hemos mencionado arriba. El agente demoníaco está compulsivamente atado a este viaje sea cual sea la realización de este (Fletcher, 2012:157).

Duplicación, dualidad, ambivalencia. La dualidad puede ser representada de maneras diferentes, puede ser la doble trama, puede ser repeticiones de secuencias de un rito o puede ser paralelismo al cuerpo humano. La dualidad de la trama por ejemplo ha sido usada durante épocas como una manera de “codificar” jerarquías sociales y políticas (Fletcher, 2012:183).

Fletcher comenta que el efecto que obtiene un autor, cuando divide al protagonista en dos “aspectos antitéticos” creando dos historias, es alegórico; ya que permite el desarrollo simultáneo de más de un trama. La dualidad en si nos abre el camino para una lectura exegética (2012:185). También concluye que cuando el protagonista genera más de un doble de sí mismo, proyectando partes de él en los sub-personajes, aumenta la cantidad de simetría de la trama (2012: 195). Y es que la alegoría en si tiene una necesidad de poner imágenes en relación simétrica (Fletcher, 2012:192).

En el aspecto temático, toda alegoría que tiene opuestos absolutos como bueno y malo o duda y certidumbre, los tienen representados en imágenes y factores también dualísticos (Fletcher, 2012:223). Fletcher comenta la “ambivalencia emotiva” en la alegoría, la cual llega a mostrar una duda extrema sobre, por ejemplo, lo bueno o lo malo en un objeto querido. La ambivalencia es señal de conflicto mental (2012:228-229).

2.4 España y la política

Tras la muerte de Francisco Franco en 1975 España entró en un periodo llamado la transición. Un proceso largo, duro y difícil empezó para encontrar su “identidad”. Después de haber sufrido una dictadura donde el tradicionalismo había sido dominante, aunque había surgido una actitud más “relajada” en torno por ejemplo de la iglesia y las relaciones sociales, el país se enfrentaba a un enorme trabajo acerca de su futuro. En 1978 se aprueba la Constitución

(Ocaña, 2005). En las nuevas elecciones en 1979 gana la UCD con Adolfo Suárez como líder; era una coalición política con una base ideológica caleidoscópica. Había componentes liberales, socialdemócratas, demócratas cristianos y reformistas. Intentaron establecer una política de centro pero fue más específico de derecha (Álvarez García, 1986).

El gobierno tuvo que enfrentarse a una situación económica difícil, conflictos sociales a causa de ello y numerosos actos de terrorismo. Hubo divisiones internas en el partido de Suárez y también en la oposición y el clima político era muy inestable, causando una tensión militar. Suárez dimite y en la votación de investidura del nuevo líder Calvo-Sotelo hubo un golpe de estado llevado a cabo por un grupo de guardias civiles que al final resultó en fracaso (Ocaña, 2005). Las terceras elecciones generales se celebraron en 1982 y ganó el partido socialista, PSOE. Las reformas económicas del PSOE fueron estrictas y muchas industrias en el país tuvieron que cerrar. Esto provocó incertidumbre en los habitantes. El paro registrado a finales de 1985 era de casi tres millones de personas, un 20,58% (El País, 1986).

España entra en la Comunidad Económica Europea en 1986. A esa altura hay un fuerte desarrollo económico. Con el crecimiento económico y el programa liberalizador del gobierno aumenta la brecha entre las clases sociales. Los ricos son más ricos y los pobres más pobres. Una huelga en 1988 organizada por los sindicatos frena el plan del gobierno. Hay una nueva crisis económica en camino hacia los años noventa y se revelará un escándalo de corrupción enorme dentro del partido socialista (Ocaña, 2005): el Caso Filesa y la ilegal financiación electoral del PSOE. Mediante empresas de holding hubo una “recaudación de fondos” procedentes de empresas a cambio de “beneficios” (Lázaro, 1997). En las acusaciones figuraban delitos como fraude fiscal, tráfico de influencias, prevaricación y malversación de fondos (Vigo, 2008). Pero eso solo fue la culminación de una década que había sufrido otros casos de delitos financieros, entre otros: el Caso Fidecaya 1980, entidad de ahorro con pérdidas excesivas (estafa financiera), el Caso Rumasa 1983, holding de empresas expropiado por el gobierno (falsedad y estafa) (Sicre, 2010).

3. Análisis

Hemos finalizado el marco teórico. En la siguiente sección analizaremos primero la dimensión política de la novela para luego seguir analizando partes alegóricas de la protagonista y de la acción. Por último, miraremos la imagen alegórica. En el análisis haremos mayormente referencias a las partes teóricas del concepto y del modo de la alegoría- arriba indicados.

3.1 La conciencia política

Como hemos visto, Jameson sostiene que un objeto cultural es un acto simbólico social y que todo texto es político e histórico (2002:4-5). Dice además, según Siebers, que la alegoría abre camino para interpretaciones y nos deja establecer paralelos con la estructura social (Siebers, 2000:483). Para hallar la base política e histórica empezaremos por mirar esa jerarquía social.

En *La soledad era esto* tenemos una primera evidencia de esta estructura mediante la vida de la protagonista y su marido. Viven en un piso alto de la zona norte de Madrid (Millás, 2008:15), que les sitúa en la capa superior de la sociedad. Además Elena decide en un momento despedir a la asistenta porque pasa mucho tiempo en la casa; tener asistenta es otro signo de su situación favorable (Millás, 2008:74). Una muestra evidente de la estructura social y la importancia de pertenecer a la clase apropiada es cuando Elena en un ataque de fuerte malestar, probablemente por un consumo abundante de hachís y por una ansiedad aguda, entra en un jardín de infancia para “vaciar los intestinos” (Millás, 2008:31). Elena pierde el conocimiento durante un momento y se cae al suelo con “los pantys enrollados en los tobillos” (Millás, 2008:33); lo único que impide que llamen a la policía es por su ropa: “Porque iba usted bien vestida [...] si no, habríamos llamado a la policía” (Millás, 2008:33). La vida diaria del marido Enrique Acosta también marca la posición social que mantiene junto con su esposa, Elena. En un informe del detective, contratado por Elena para averiguar la infidelidad del marido, lo conocemos mejor.

Enrique Acosta es directivo de una empresa de consulting [...] una empresa fantasma, ligada a determinados círculos del poder político, que tras efectuar operaciones de gran envergadura económica desaparece para emerger al poco bajo unas nuevas siglas. [...] han hecho dos operaciones importantes, una con el Ministerio de Industria y otra con el de Sanidad y Medio Ambiente [...] Raro es el día que no tiene un almuerzo de trabajo, siempre en restaurantes de élite frecuentados por empresarios y políticos [...] Es consumidor habitual de hachís y posiblemente de cocaína (Millás, 2008:76-78)

Si estamos ante un texto histórico y político tenemos que mirar la historia ininterrumpida de luchas entre clases que menciona Jameson (2002:4-5). Existen dos opuestos que nos indican claramente que estamos ante una lucha continuada, Enrique Acosta y el detective que contrata su mujer. Elena descubre, mediante las investigaciones sobre la infidelidad de su marido, que ha llevado el libro *La Metamorfosis* consigo en un encuentro amoroso. Durante un intento de agitar a su marido Elena pregunta por el libro y por qué ha vuelto a leerlo, Enrique contesta:

Siempre la había leído desde el lado de la víctima y decidí hacer una lectura desde el otro lado [...] haciendo un proyecto de remodelación para el Ministerio de la Vivienda [...] vi las condiciones de vida de la gente me acordé de la lucha de clases [...] Esa noche, después de fumarme un canuto, comprendí que en otro tiempo, siempre que hablábamos de la lucha de clases lo hacíamos desde el punto de vista de los perdedores. Sin embargo yo personalmente, había ido ganando esa lucha [...] Entonces decidí reconvertirme (Millás, 2008:87)

Aquí estamos ante un opresor (Jameson, 2002:4-5), un hombre que decide tomar el lado de los ganadores. Al oprimido lo encontramos en los siguientes pasajes, primero describe su opresor y los sentimientos que este provoca en él desde hace tiempo:

Acosta, que en muchas cosas es mi negativo, mi contrario [...] pertenece a una familia [...] de aquellas que alcanzaron cierto nivel económico en los sesenta [...] participó activamente en los movimientos estudiantiles [...] Conozco bien a estos tipos , dejaron tirados en el camino a sujetos como yo [...] Para ellos ser detenidos era una insignia, algo así como una herida de guerra, pero para mí supuso tener que abandonar la carrera [...]

Luego explica la jerarquía existente:

Me hicieron la revolución, como quien dice, y luego llegaron a ocupar despachos y consejos de administración y direcciones generales desde las que han perdido la memoria de la gente como yo. Son lo que fueron siempre, unos señoritos, pero conservan [...] el gusto por el hachís o por la cocaína [...] porque piensan que eso todavía les hace diferentes (Millás, 2008:91-92)

Por consiguiente podemos ver una conciencia política (Jameson, 2002:4-5). Vemos que hay una base de cuestión política que convierte la novela en una representación de “lo otro” (Siebers, 2000:483). Asimismo, estos rasgos políticos son fragmentos, signos, y están marcados por el tiempo, dos de tres criterios para una alegoría, según Benjamin (Kelley, 1997:251). El último criterio que hay que cumplir es el ataque “redentor”, la decadencia de la cultura moderna (Kelley, 1997:251). El abuso de drogas, la corrupción y la indiferencia ante “los perdedores” de la sociedad, tanto como la despedida de la asistente por parte de Elena sin pensar en las consecuencias de perder un trabajo, como las ganas de Enrique de tomar el lado ganador, son todos ejemplos de este ataque.

La dualidad está presente, un requisito para la interpretación alegórica. La necesidad de mantener una visión de dualidad que nos ayuda a abrir el camino a la alegoría, según Jameson (Siebers, 2000:483) al igual que Fletcher (2012:185), es sustancial aquí. Existe dualidad en los opuestos del detective y Enrique, rico-pobre, éxito-fracaso, bueno-malo. El hecho de que los personajes lean *La Metamorfosis*, novela dual en sí, asimismo sugiere una interpretación dualística. *La Metamorfosis* incluso es una señal de la experiencia interior que menciona Benjamin, un signo que llega más adentro y toca lo profundo en nosotros provocando una intuición alegórica (Cowan, 1981:110).

En consecuencia tenemos una imagen de España en los años ochenta con rasgos que apuntan a las fuerzas políticas y sociales que se mueven por el país. Tenemos, asimismo, signos de dualismo que nos incitan a la visión de dualidad. Además desde la perspectiva de Jameson de contar el texto dentro de la idea de que forma parte de una historia colectiva, pensando que la aventura es compartida por todos (2002:3), podemos situar la novela a la luz de todo esto como la experiencia colectiva de todo el pueblo español. Con esta base podemos proseguir mirando más rasgos alegóricos en el texto.

3.2 La protagonista

Miraremos a la protagonista, Elena, y su estado mental como la abstracción personificada de la historia, fundamental en la alegoría (Fletcher, 2012:37). Nada más comenzar la novela Elena se está depilando las piernas cuando recibe una llamada y le comunican que su madre ha muerto. En este instante decide no depilarse la pierna izquierda, y contempla la situación confirmando que su madre “estaba muerta desde hacía mucho tiempo” (Millás, 2008:14) y se fuma un cigarrillo de hachís. Luego, en el velatorio de su madre nos muestra su pensamiento interior, haciendo reflexiones sobre la simetría de la vida:

Uno de los ojos permanecía ligeramente abierto produciendo en el rostro un efecto asimétrico que a Elena le recordó que no se había depilado la pierna izquierda. ¿Era simétrica la realidad o la simetría era un ideal provocado por la inteligencia del hombre? ¿Acaso todo lo que se podía dividir por la mitad daba lugar a dos partes armónicas y similares? ¿Dónde está la mitad de mi vida? [...] Dejan los muertos un reflejo de sí en este mundo de dolor? ¿Qué sensación es simétrica al dolor? (Millás, 2008:17)

Elena pasa a reflexionar sobre su propia vida e introduce una idea que desde ahora excluirá todas las demás influencias, que pudiera ejercer sobre ella, dejando camino al demonio alegórico:

¿Quién soy yo? ¿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? ¿Qué les debo? (Millás, 2008:19)

El demonio de Fletcher (2012:37) se muestra aquí: identidad. Esta es la fuerza que empuja a Elena adelante. La búsqueda de identidad es un camino hacia la libertad, una libertad de ser. La libertad es, según Jameson, tener la naturaleza bajo su control en vez de ser controlada por ella (2002:4-5). Según se va desarrollando la historia vemos el comportamiento compulsivo de Elena por medio de su malestar físico. Una supuesta enfermedad en el estómago que le provoca ganas de vomitar o de vaciar los intestinos: “Pensó que si lograba vomitar o vaciar los intestinos recuperaría el tono anterior” (Millás, 2008:31). Hasta imagina que su madre habita su “aparato digestivo” (Millás, 2008:128). Este malestar llega a formar parte de su demonio; liberarse de una enfermedad también está ligado a establecer la identidad. El comportamiento compulsivo de Elena con impulsos externos que la manipulan- que explica Fletcher como alegórico- muestra que ella tiene que tomar las riendas de su vida, tener esa naturaleza bajo control.

Encontramos desde el principio con la pierna sin depilar una fuerte dualidad. Además hay dualidad no sólo en la búsqueda de simetría de Elena sino en su “ambivalencia emotiva” (Fletcher, 2012:228-229); la protagonista se encuentra entre la ignorancia de la muerte de su madre y la aclaración de su propia identidad. Ambivalencia que trae consigo más signos dualísticos, como la falta de la mitad de algo, el opuesto del dolor, el reflejo de la muerte. Estos factores dualísticos son una muestra de la necesidad de la alegoría de poner imágenes en relación simétrica (Fletcher, 2012:192).

Muestra de la ambivalencia la encontramos también en las siguientes citas: “La muerte de su madre parecía, más que un suceso, un simple hecho encadenado a la secuencia de los días y sin capacidad siquiera para constituir una ruptura o una victoria sobre lo cotidiano” (Millás, 2008:16). La sensación de ser indiferente en este pasaje es simétrica a la de ser sensible, mostrado en el siguiente: “Recordó a su padre, muerto desde hacía siete u ocho años, y quizá por primera vez en su vida sintió que la palabra huérfana tenía un significado terrible” (Millás, 2008:22). Encontramos una fuerte noción de que algo tiene que ser extraído, esa intuición alegórica que toca lo profundo de nuestro ser (Cowan, 1981:112), por los signos de dualidad, por el demonio tan aparente, como ese impulso nostálgico que reside en la alegoría. Además tenemos aquí un fragmento de la decadencia de la cultura moderna del que hablamos

anteriormente (Kelley, 1997:251). Fumar hachís forma parte de la rutina cotidiana de Elena y su marido, es una forma de adormecer los pensamientos y sentimientos.

Fletcher habla de la proyección del estado mental de la protagonista a sub-personajes (2012: 195). El detective en *La soledad era esto* está contratado por Elena en un principio para espiar a su marido, pero ella cambia pronto el foco hacia ella misma. Crea así un sub-personaje que refleja parte de su personalidad pero por su exterior, sus hábitos y su apariencia. La madre en forma de voz en el diario se convierte también en un sub-personaje pero como espejo interior. Los diarios de la madre son algo “profundamente ligado a su existencia [...] una advertencia que sólo ella pudiera comprender y que parecía referirse a su futuro” (Millás, 2008:51). También son “un tesoro al revés, el negativo de un tesoro [...] dependería de ella invertir esa imagen” (Millás, 2008:103). Tenemos a dos proyecciones fuertes de nuestra protagonista dándole rasgos de un héroe alegórico. Aumentan la simetría y revelan esa necesidad de la alegoría de poner imágenes en relación simétrica (Fletcher, 2012:192,195). Elena está intentando comprenderse a sí misma desde el doloroso pasado, examinando su enfermedad interior mediante su madre y desde los informes del detective podemos ver su ignorancia ante su vida actual. Otra vez la ambivalencia: ignorancia y aclaración.

Entonces hemos llegado a mirar estos pasajes en un contexto colectivo, como una única experiencia humana, y a la luz de que todo es social e histórico (Jameson, 2002: 3-5). Elena como una representación de sí misma pero también de lo otro (Siebers, 2000:483). En consecuencia, la enfermedad y pérdida de identidad se puede aplicar al estado español. Existe un malestar, una enfermedad en la sociedad española también en la década de los ochenta. Elena dice que es su madre que tiene en su estómago (Millás, 2008:128), es aquí, en un contexto histórico, la infectada memoria del pasado, un pasado con el cual nadie quiere reconciliarse. En el cuerpo de Elena la enfermedad reside muy adentro y se resiste a salir. La identidad española también estaba en reconstrucción al principio de los ochenta y hubo una gran dificultad de reconciliación y cicatrización. Los diarios de la madre de Elena indican el proceso de curación, ese tesoro con un mensaje existencial que sólo Elena puede comprender, una imagen negativa que ella tiene que invertir para poder ver toda la realidad, para poder construir un futuro, es exactamente lo que tenía que hacer España en los ochenta para seguir adelante. El viaje de Elena y de España hacia su identidad empieza por el pasado.

La ambivalencia es igualmente aplicable al estado de España. Tiene igual que Elena un resentimiento hacia su pasado pero también un terror de ser huérfana. De estar sin madre o padre, sin meta, sin apoyo. También esa manera entumecida con la que Elena mira a las consecuencias de la muerte de la madre junto con el opuesto sentimiento de miedo de quedarse huérfana puede ser una imagen de la crisis al principio de los ochenta. Los políticos resignados mirando la confusión política y el lamentable estado del país y el pueblo español reaccionando ante la inseguridad social en que se encontraba. Resignados o/y temerosos ante el pasado, el presente y el futuro de la sociedad española, dos reacciones ante un temor de que España, como la madre de Elena: “estaba muerta hacía mucho tiempo” (Millás, 2008:14).

Abajo vemos además esa noción del peso del pasado, la herencia tan difícil de administrar de un país, que quiere olvidar su pasado, y el temor que causa:

Después fantaseó con la posibilidad de caminar hasta el baño y reproducir frente al espejo los movimientos de su madre para ver si era capaz de hacerse cargo de aquel terror que el destino le había dejado como herencia, como una dura herencia que debería administrar y transmitir para no olvidar nunca sus orígenes (Millás, 2008:104)

3.3 La acción

El “quién soy”, que se pregunta la protagonista, es el inicio de una búsqueda de identidad. El tema fundamental de la alegoría según Jameson es conseguir libertad en vez de necesidad (2002:4-5). Tomar el control. Hemos visto que una alegoría se puede convertir en forma de “progreso” que consiste precisamente en un viaje de búsqueda. Puede ser un viaje físico o un viaje interior (Fletcher, 2012:158-159). La protagonista de *La soledad era esto* hace ambos viajes.

El viaje introspectivo, que nos ha explicado Fletcher, es un viaje por objetos recordados y fuertemente influido por el agente demoníaco que en nuestro caso es la búsqueda de identidad (2012:153,157). Este viaje lo hace Elena mayormente mediante los diarios de su madre, porque para llegar a la meta necesita reconciliarse con la memoria de su madre ya que ejerce una influencia negativa en su vida:

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 [...] gritó atravesando el salón en un movimiento de pánico (Millás,2008: 57-58)

Hemos comentado, en el apartado sobre la protagonista, que depende de Elena invertir el negativo del tesoro que representan los diarios para poder construir un futuro. Esto es parte de

la reconciliación y lo logrará “convirtiendo los claros en oscuros y los oscuros en claros como en ese proceso fotográfico que nos devuelve al fin la verdadera imagen de una realidad pasada, muerta, pero con capacidad de actuación sobre nuestras vidas” (Millás, 2008:103-104). Para lograr este propósito Elena comienza a establecer paralelos con la imagen de su madre y con la de ella: inicia la escritura de un diario propio, lo hace en una butaca perteneciente a su difunta madre y en presencia de un reloj de péndulo “que también perteneció a ella, mide el tiempo, pero no el tiempo que determina la existencia de los hombres sino el que regula la duración de [...] mi metamorfosis” (Millás, 2008:108).

Para completar la metamorfosis Elena también necesita establecer paralelos consigo misma, el interior con el exterior, y para ella requiere otro tipo de perspectiva, la de la objetividad: “Mi vida discurre apaciblemente entre la lectura de su diario y la redacción del mío. A ello he de añadir el extraño placer que me proporcionan unos informes que yo misma he encargado realizar a un detective” (Millás, 2008:108). Para la búsqueda de identidad los informes del detective son de significancia como punto de referencia de “quién es” para luego poder concluir “quién podría ser”, es decir poder conseguir libertad controlando su propia vida. “Había guardado el informe en el cajón de la mesilla, junto al diario de su madre [...] Estaba excitada y divertida por el horizonte que se abría ante su vida con esta investigación” (Millás, 2008:77).

El viaje al exterior lleva a Elena a Bruselas donde su marido ha invertido dinero en un negocio de carne vacuna. Este viaje le abre finalmente los ojos sobre “las verdaderas condiciones de la existencia humana” (Fletcher, 2012:152) y la hace regresar a Madrid pero a un nuevo hogar. Tiene una revelación sobre la ignorancia de la humanidad: “Es una ciudad [...] que pretende ocultar algo con sus fachadas tan limpias. Pensé que todos cuantos deambulábamos por sus calle habíamos muerto, pero que todavía no nos habíamos dado cuenta.” Se da cuenta del mundo cínico de las personas por su marido y su elección de infierno privado en el mundo del dinero:

Todos vivimos en un infierno, Elena, todos, pero no le pasamos la factura a nadie. [...] Porque cada uno de nosotros elige su propio infierno, aquel en el que se encuentre más cómodo [...] 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. Creo que podré pagártelo por caro que resulte (Millás, 2008:161)

Los viajes de la protagonista han cumplido los requisitos de una alegoría. La dimensión política consiste en conseguir la libertad, dijimos que era la libertad del hombre civilizado regulando el intercambio con la naturaleza teniéndolo bajo control (Jameson, 2002:4-5), entonces, España debe dejar de ser controlada por impulsos de sentimientos reprimidos y deseos egoístas. De modo que la identidad de España tiene que ser conseguida por un progreso introspectivo. Hay que sentarse en la silla del pasado y llevar consigo la memoria-buena y mala- de entonces y construir, no sobre, sino con ello, una sociedad aceptable para todos. En olvidar fallos cometidos, reprimiendo cosas del pasado, se oprime también valores conseguidos, lecciones aprendidas y recuerdos para saber en qué basar un futuro - y en qué no. Un comienzo con caos y libres sentimientos tiene, finalmente, que llevar al punto de reconciliación, no a un punto cero y un empezar desde el principio. Para tomar control no se puede dejar de manejar por miedo, dinero y/o “propios infiernos”. Es mirarse al espejo y estar conforme con lo que se encuentre. El miedo de que se restituya el viejo orden, el pasado como un fantasma no puede constituir una base para la libertad. Es como dice Jameson, que la historia de lucha de todas las sociedades es ininterrumpida, una narrativa consecutiva, desterrando la realidad de esto nos lleva hacia la conciencia política (2002:4-5), lo estamos intentando hacer en estas páginas y lo tiene que intentar la sociedad española.

El sentimiento de pérdida que vive Elena, anterior al comienzo de su viaje interior, deja un impulso nostálgico que se puede hallar en una alegoría y revela una verdad del mundo (Cowan, 1981:112):

Era como si en un tiempo remoto hubieran pertenecido a la misma patria, pero la vida los hubiera dispersado obligándoles a adquirir gestos, tradiciones o actitudes extrañas que los habían convertido en otros sin que por ello hubieran llegado a perder la memoria de lo que fueron. Pero esa memoria no tenía otra utilidad que alimentar la conciencia de la pérdida y confirmar la imposibilidad de recuperar los hábitos de la primera patria (Millás, 2008:53-54)

Esa es la verdad en que se encuentra España políticamente en los ochenta, con políticos rivalizando dentro y fuera de sus partidos, ideas e ideologías dispersadas y un diálogo coherente inexistente; e igual que este sentimiento sirve como punto de partida de Elena en su búsqueda de identidad, igual le tiene que servir al estado Español.

3.4 La imagen

Hemos visto mediante la teoría que la alegoría es una experiencia, una experiencia interior donde signos y fragmentos nos dejan imaginar una relación con la realidad exterior (Cowan,

1981:110). Conocemos además la necesidad de mantener una visión dual para ver la representación de esta realidad, ver lo otro (Siebers, 2000:483). De igual modo sabemos que la alegoría está basada en paralelos entre dos niveles: el del lector y el literario (Fletcher, 2012:113). Todo esto se manifiesta claramente en el momento que pasamos a mirar las imágenes alegóricas. Estas son las pequeñas piezas que pueden sumar un significado. En *La soledad era esto* vamos a contemplar las imágenes del cuerpo humano. Fletcher nos ha aclarado que el cuerpo puede ser una analogía del cuerpo político o bien un símbolo alegórico de un gran sistema de ideas y efectos (2012:70, 83, 86, 116).

En los diarios de la madre de Elena encontramos descripciones del cuerpo humano como si fuera un barrio de Madrid o un continente. Están muy relacionados con la enfermedad que sufre ella, tiene un cáncer en el pecho:

Realmente, un cuerpo es como un barrio [...] El caso es que llegue a este barrio roto que tiene forma parecida a la de mi cuerpo y una enfermedad semejante, porque cada día, al recorrerlo, le ves el dolor en un sitio distinto [...] Y en fin, tengo también un basurero del que no quiero hablar, pero, como en todos los barrios arruinados, la porquería se va acercando al centro [...] Por mi cuerpo no se puede ni andar de sucio que está y el Ayuntamiento no hace nada por arreglarlo (Millás.2008:48-49)

Aquí podemos establecer un paralelo directamente con el mal sufrido por la gente en el estado español y la suciedad política. Una “enfermedad parecida”, es ese bulto de cáncer en el pecho que significa un bulto corrupto en el cuerpo político ya que se amontona la suciedad y nadie hace nada para arreglarlo. Y es donde tiene que vivir la población española.

En el siguiente pasaje tenemos evidencia de lo que menciona Fletcher, de poner objetos en rango para expresar sentimientos (2012:119):

Mucho se ha escrito sobre el cuerpo humano [...] Hay quienes dudan entre definirlo como un continente o como una isla, [...] Miro mi propio cuerpo, desnudo sobre la cama, y qué veo: una superficie hostil que se deteriora en la dirección del vientre [...] Cerca de la mirada, está una de las zonas desérticas del continente, que llamamos pecho. El mío está habitado por un bulto secreto que succiona uno de los pezones hacia el interior de sí mismo [...] Y si escaváramos, si nos abriéramos paso hacia el interior de este cuerpo, descubriríamos unos órganos también antiguos y excesivamente especializados, tanto que bastaría que uno de ellos fallara para que perecieran todos. ¿De quién es este continente? ¿Quién lo habita? Lo habitan el dolor y los fantasmas y el miedo, pero también las vísceras que lo hacen tan complicado y solitario (Millás, 2008:118-119)

Es una muestra de desprecio hacia el estado con descripciones de algo feo, sucio y enfermo relacionado con las partes del cuerpo, el barrio y el continente. Tenemos una superficie que se deteriora hacia el vientre, donde el vientre es el sistema político, al igual que el bulto que está

deformando el cuerpo, símbolo de la corrupción que llega aun más adentro si escavamos. Siendo al final la corrupción una maquinaria de soporte vital y tan extendido que podría en un instante hacer caer toda la sociedad y los pilares que la sostienen.

La clave de las imágenes la encontramos en una conversación entre la pareja donde exponen sus opiniones sobre el asunto de la corrupción. Enrique tiene previsto ir de viaje a Bruselas; se trata “de recoger o de entregar unas comisiones” (Millás, 2008:121) cosa que le parece sospechosa a Elena y ella comenta a su marido que según su entendimiento “la corrupción forma ya parte del sistema” (Millás, 2008:121). Él le contesta: “Lo que tú llamas corrupción forma parte de todos los sistemas [...] si la corrupción no existiera, los sistemas no funcionarían. Lo importante es saber en qué parte del sistema está y tenerla controlada [...] la corrupción no sólo no es mala sino que es deseable” (Millás, 2008:122). En consecuencia Elena se pone a pensar y nos da la clave para la conciencia política en lo arriba discutido:

pensé en mi propio cuerpo [...] es un sistema, y tuve que admitir que gracias a la corrupción de los alimentos, localizada en el aparato digestivo, nos podemos mover y crecer, aunque también morir [...] pensé en la enfermedad [...] de mi madre [...] Aquella corrupción, localizada en su pecho [...] Leí en algún sitio que un cuerpo convenientemente enfermo, igual que una sociedad convenientemente corrupta [...] previenen al organismo de invasiones parasitarias de mayor entidad (Millás, 2008:122-123)

4. Conclusión y reflexión

El propósito de esta investigación ha sido comprobar si la novela *La soledad era esto* tiene una dimensión alegórica reflejando el tiempo histórico y político de España en la década de los años ochenta. Incitados por una experiencia dual al leer la obra y confirmando un contenido de elementos dualísticos pensamos que habría una gran posibilidad de obtener una respuesta. Mediante el análisis hemos ido destacando rasgos y signos del texto, unidos al concepto de la alegoría, posibles de transmitir al mundo real.

Hemos visto que hay una base de cuestión política marcada por la época de los ochenta, la corrupción, y una jerarquía social con su correspondiente lucha entre clases sociales. Así señalando a la trama de una alegoría de conciencia política.

Mediante la búsqueda de identidad y la toma de control de la protagonista junto con su comportamiento compulsivo y su proyección del estado mental a sub-personajes la hemos podido clasificar como personaje alegórico. Y amplificando su búsqueda al nivel colectivo,

como una única experiencia humana, hemos visto que sus enfermedades y temores son aplicables a una imagen más amplia, a España en tiempo de cicatrización y reconstrucción de su identidad. Así hemos además marcado el tema de la alegoría que destacamos en el marco teórico, la lucha colectiva de libertad sobre la necesidad.

El tema ha sido desarrollado por medio de los viajes de la protagonista. Han mostrado ser, en conjunto, un “viaje de búsqueda”. Este viaje ha sido mayormente introspectivo pero igual ha resultado ser alegórico por tener un grado de evolución: la protagonista ha conseguido conocimientos sobre su persona y sobre la existencia humana. Esta parte del análisis ha mostrado, además, un llamamiento a la necesidad de reconciliarse con el pasado para dejar de ser controlados por la necesidad. Parece haber una petición a la gente de ser menos codiciosos y buscar algo más que el propio bien, de dejar de ser manipulados por la corrupción como salvación personal, liberarse de esa enfermedad y reconstruir algo nuevo sin ser controlados por la naturaleza. Podemos entrever un reflejo de valores de la década de los ochenta pero también el punto de vista del autor, dando consejo sobre cómo llegar a la meta de una identidad española incluyendo un pasado doloroso, no olvidado sino parte de la identidad. Parece decir que la solución tiene que venir por caminos bien elaborados y honestos.

Por último, hemos comprobado que las imágenes del cuerpo humano son alegóricas y aluden al cuerpo político. Han enseñado la corrupción del sistema en escala pequeña aplicable a una escala grande. Además hemos encontrado en los diálogos de los personajes referencias al corrupto mundo político como equiparable con el cuerpo enfermo, las cuales confirman el mensaje que transmiten las imágenes.

Los fragmentos y detalles los hemos ido sumando y podemos concluir que la hipótesis de este trabajo ha sido confirmada, aunque por limitaciones de espacio, algunos objetos en la novela no han podido ser sometidos a análisis, por ejemplo las imágenes del reloj, la butaca y ante todo la antípoda de la protagonista. Del mismo modo, no hemos podido tener en cuenta muchas características específicas de la alegoría.

Para finalizar, podemos añadir nuestro estudio y esta segunda interpretación de la novela al campo de investigación y considerar la obra como “un instrumento de comprensión de la realidad”. Para futuros estudios sería interesante seguir examinando la obra de Millás en busca de rasgos alegóricos, pero para *La soledad era esto*, el objeto de nuestro análisis,

recomendaríamos una investigación sobre la protagonista y si ella misma es un producto de la sociedad en que vive. Es un aspecto que sería interesante analizar. Además completaría la simetría de la interpretación: ¿Si la sociedad es un reflejo de Elena, es ella un reflejo de la sociedad?

Hay múltiples significados en un objeto y aquí hemos destacado solamente uno, aunque indudablemente se podría encontrar una variedad de ellos. Lo importante es mantener siempre esa visión de dualidad, buscar interpretaciones adicionales y así poder encontrar restos de una historia, quien sabe, puede ser una historia importante para entender nuestro pasado, presente y/o futuro.

Bibliografía

Álvarez García, Carlos (1986). “El archivo de UCD de Soria (1977-1983) depositado en el Archivo Histórico Provincial de Soria. Clasificación e inventario de sus fondos.” *Boletín de la ANABAD* 36 (3): pp. 447-460. [En línea] Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/802415.pdf> [Fecha de consulta: 23 de octubre de 2012]

Ballesteros, Isolina (1994) *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la novela española*. Sinopsis. [En línea] Disponible en: http://www.peterlang.com/download/datasheet/45645/datasheet_66205.pdf [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2012]

Cabañas, Pilar (1998) “Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. No.580, pp.103-120, octubre 1998. Madrid.

Cowan, Bainard (1981) “Walter Benjamin's Theory of Allegory”. *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (winter, 1981), pp. 109-122. *New German Critique* [En línea] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/487866> [Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2012]

El País, (1990) “Juan José Millás consigue el Premio Nadal con una novela sobre la soledad de una mujer” *El País*. [En línea] Disponible en: http://elpais.com/diario/1990/01/07/cultura/631666803_850215.html [Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2012]

El País, (1986) “El paro registrado a finales de 1985 alcanzó a 2.731.505 personas” *El país*, Archivo. [En línea] Disponible en: http://elpais.com/diario/1986/01/18/economia/506386816_850215.html [Fecha de consulta: 23 de octubre de 2012]

Fletcher, A. (2012) *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Oxfordshire: Princeton University Press.

González Arce, Teresa G. (2012) “Las metáforas de la escritura en *El mundo* de Juan José Millás” en *Metanarrativas hispánicas*, Álvarez, Gil González y Kunz (eds). LIT Verlag. [En línea] Disponible en: http://www.google.se/books?id=Baxm3_x0QBQC&lpg=PA149&ots=oifOcAqy5G&dq=%22la%20soledad%20era%20esto%22&lr&hl=sv&pg=PA152#v=onepage&q=%22la%20soledad%20era%20esto%22&f=false [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2012]

Jameson, Fredric (2002) *The political unconscious*. Oxon: Routledge.

Kelley, Theresa M. (1997) *Reinventing allegory*. Cambridge: Cambridge Press

Lázaro, Julio M. (1997) “El fiscal concluye que Filesa financió de manera delictiva campañas electorales del PSOE”. *El País*. Archivo. [En línea] Disponible en: http://elpais.com/diario/1997/09/30/espana/875570433_850215.html [Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012]

Millás, J.J. (2001) Pagina oficial. Club Cultura.com. Fnac. [En línea] Disponible en: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/home.htm> [Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2012]

Millás, J.J. (2008) *La soledad era esto*. Ediciones Destino: Barcelona.

Moreiras, C. (1996) “Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español”. *MLN*, Vol. 111, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1996) pp. 327-345. The Johns Hopkins University Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3251530> [Fecha de consulta 14 de septiembre de 2012]

Ocaña, Juan Carlos. (2005) *historiasiglo20.org* [En línea] Disponible en: <http://www.historiasiglo20.org/HE/16b.htm> [Fecha de consulta: 5 de octubre de 2012]

Patel, Runa y Davidson, Bo. (2011) *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.

Pérez Vicente, Nuria (2001) *Amor y erotismo en la novela posmoderna española: Juan José Millás*. Tesina. Universitá di Trento. [En línea] Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_235.pdf [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2012]

RAE. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. [En línea] Disponible en: <http://www.rae.es> [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2012]

Rider, Jeff (1988) “Receiving Orpheus in the Middle Ages: Allegorization, Remythification and Sir Orfeo.” *Papers on Language & Literature*; Vol. 24 Issue 4, p343.

Ruiz Velasco, David (1999) “La soledad era esto y la postmodernidad El sujeto escritivo, el sueño mimético y la antípoda” *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [En línea] Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/millas.html> [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2012]

Segura, Camila (2004) *La soledad era esto de Juan José Millás: La reconstrucción de un yo fragmentado*. Tesina. Colombia University. [En línea] Disponible en:

<http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/segura.html> [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2012]

Seyhan, Azade (2000) “Allegory as the topic of memory: Registers of cultural time in Schlegel and Novalis.” Whitman, Jon (ed.) *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period*. pp.437-450. Leiden, NDL: Brill Academic Publishers.

Sicre, Lucía (2010) “Los mayores casos de corrupción de la historia de la democracia.” *elEconomista.es*, La red social de los inversores, directivos y empresarios. Ecoprensa S.A. 2008 [En línea] Disponible en: <http://listas.economista.es/empresas/290-los-mayores-casos-de-corrupcin-de-la-historia-de-la-democracia> [Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012]

Siebers, Tobin (2000) “Allegory and the aesthetic ideology” En: Whitman, Jon (ed.) *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period*. pp.469-485. Leiden, NDL: Brill Academic Publishers.

Vigo, Javier (2008) Los recuerdos del PSOE de Felipe González. *recuerdosdelsocialismo.blogspot.se* [En línea] Disponible en: <http://recuerdosdelsocialismo.blogspot.se/2008/05/el-caso-filesa.html> [Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012]

Whitman, Jon ed. (2000) *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period* Leiden, NDL: Brill Academic Publishers.



HÖGSKOLAN
DALARNA

Högskolan Dalarna
791 88 Falun
Tel 023-77 80 00

