

FUNCIÓN, SIGNIFICADO Y PERSPECTIVA INTRATEXTUAL DE LOS TÍTULOS NARRATIVOS ACTUALES

Cuando se habla del título como componente paratextual de las obras literarias se expone que, además de un texto que designa a otro más extenso¹, es un elemento que varía con las diferentes épocas y géneros literarios. Por tal motivo, si se pretende analizar la tipología, la función y el significado de los títulos narrativos actuales, es necesario previamente ser conscientes de las claves que integran la prosa ficcional a la que estos designan. No hay que olvidar que asistimos a un período literario caracterizado en gran medida por el hibridismo genérico y que muchos escritores sugieren en el propio título de sus obras esa mezcolanza. Llegan así a manos del lector interesantes obras insertadas, por ejemplo, en la tradición autobiográfica, como algunas memorias que, sin embargo, pretenden ser consideradas a la vez como una forma especial de ficción. Una muestra puede ser la obra de Caballero Bonald *Tiempo de guerras perdidas y La costumbre de vivir*, subtituladas *La novela de la memoria* (Álvarez Méndez, 2002: 21).

Pero centrandó la atención en la prosa ficcional propiamente dicha y no en los resultados del hibridismo genérico, se advierte en las últimas décadas la existencia de varias tendencias narrativas destacadas en nuestro panorama literario. Como eje recurrente en la mayoría de esas obras resalta la pretensión de acercarse a un entendimiento del sentido de la vida, de la naturaleza humana, de su psicología y de la peculiaridad de las relaciones personales, sociales e incluso amorosas, en una etapa marcada por la relatividad y las contradicciones. Teniendo en cuenta que los títulos son en muchas ocasiones la expresión de la época en la que surgen, no extraña pues que,

¹ Confirma Martínez Fernández algunas de las ideas más relevantes establecidas desde Genette en torno a la definición del título (2001: 136-7): «Constituye, por ello mismo, una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite' (Marchese, y Forradellas, 1986, 404). Darío Villanueva (1992: 180) recuerda que fue Hoek (1980) quien desarrolló una semiología del título en la que estudia la relación entre título y obra («co-texto») como un diálogo entre dos textos».

siendo tan común en la sociedad actual la inseguridad, la depresión o la ansiedad, el lector se encuentre con novelas con títulos como *Los estados carenciales* de Ángela Vallvey, que presenta una reflexión sobre la felicidad en el mundo actual. O títulos de cuentos como «El afán de superación» del libro *El porqué de las cosas* de Quim Monzó, que anuncia la lucha del personaje por solucionar sus problemas cotidianos y sus crisis de identidad a través de mecanismos proporcionados por el progreso como, en este caso concreto, la cirugía estética. Los estudiosos se han percatado de estos hechos y de su reflejo en los títulos literarios, y son varias las aseveraciones al respecto que se presentan en diferentes medios. Por poner tan sólo un ejemplo, en la reseña de Portero al ensayo de Francis Fukuyama titulado *El fin del hombre* se recuerda este fenómeno:

Si hasta la fecha la crónica insatisfacción de los seres humanos ha sido el mayor acicate para la innovación, en cualquiera de los campos en los que ha realizado su actividad, ¿qué pasará el día en que por fin estemos satisfechos, aunque esa sensación no provenga de nuestro libre albedrío sino de una pastilla o de una intervención de la llamada ingeniería genética?

En las últimas décadas nos hemos acostumbrado a vivir rodeados de personas que consumen fármacos antidepresivos, con mayor o menor necesidad. Se habla de «farmacología cosmética», para hacer referencia al consumo innecesario pero deseado por sus gratificantes efectos. Marcas como el Prozac han pasado a formar parte de los títulos de obras literarias (2002: 23).

En ese sentido cabe recordar el título de la novela de Lucía Etxebarría *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Pero, incluso, sin necesidad de incluir en los títulos concretos nombres de fármacos o de trastornos psicológicos, son muchos los que ponen de relieve la lucha angustiada del ser humano por sobrevivir. Sin ir más lejos en el tiempo, el título de la novela de Marsé *Rabos de lagartija* es una clara proyección metafórica de esa situación. Concretamente, sugiere reminiscencias de un juego de la infancia, aludiendo también de manera implícita al período de posguerra y a la difícil supervivencia en esa época que se retrata con detalle en la trama. De igual modo que, en otra línea, novelas menos conocidas como, por ejemplo, la finalista del Premio Primavera del 2002 *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman, también anuncian con su título lo que se desarrollará posteriormente en la obra. En este caso se designa el reflejo de la vida del personaje a través del recurso epistolar, concretado —como es habitual en la época actual— en el correo electrónico del ordenador. Proporciona muchos detalles a un lector instruido, como bien ha señalado Ricardo Senabre en su reseña a esta novela estableciendo que «*La vida en las ventanas* es un título deliberadamente ambiguo, porque se refiere tanto a las ventanas de la vivienda que permiten la contemplación del exterior como a las ‘ventanas’ en que se inscriben los mensajes que aparecen en la pantalla de un ordenador» (2002: 17).

Son múltiples los ejemplos que se pueden enumerar en relación con los títulos de la prosa de ficción actual, resaltando no sólo su significado o tipología sino también las funciones que desempeñan, tanto referenciales como metalingüísticas, expresivas,

estético literarias, apelativas y fácticas. Pero, para analizar con mayor detenimiento la relevancia que pueden llegar a ejercer, es conveniente acotar el objeto de estudio. Por esta razón, centraremos la atención en la figura de Juan José Millás, un escritor que ofrece títulos que traslucen no sólo una relevante coordenada estético literaria sino también una gran impronta expresiva y significativa, incluso simbólica y metafórica en alguna ocasión.

Inicialmente, sobresale la peculiaridad de los títulos utilizados tanto en sus novelas como en sus libros de cuentos. En ambos casos hacen énfasis en las principales fobias, fetiches y manías del autor, proyectando y anunciando el tema que se desarrollará a lo largo de las historias como, por ejemplo, el de la duda sistemática sobre la identidad o sobre la realidad. Así ocurre con los relatos del libro *Primavera de luto* titulados «Trastornos de carácter» y «Los otros». De igual modo es muy significativo que en sus títulos aparezca una persona femenina, pues Millás insiste a menudo en reflejar la psicología de las mujeres, afirmando por boca de sus personajes que éstas comunican mejor sus emociones y que mantienen una mayor «relación con el abismo, con el vacío, con la ausencia» (p. 143)². En esta línea, en el mismo libro de *Primavera de luto* se encuentran títulos de cuentos como «Ella era otra» y «Ella acaba con ella».

El título de la última novela del autor –*Dos mujeres en Praga*–, también se relaciona con las obsesiones de Millás, entre ellas el mencionado interés por la psicología femenina. Este escritor que pretende abordar la realidad desde un prisma diferente para hacer frente a la falsedad que nos rodea y a la falta de certidumbres, trasvasa ese cometido a una de las protagonistas de la novela que intenta escribir su propia obra. La mujer constata la teoría de que existen dos tipos de narradores, los bastardos y los legítimos³. Ella pretenderá, al igual que lo hace el propio Millás, convertirse en una autora bastarda porque sólo de ese modo podrá cuestionarse la realidad. Es un cuestionamiento que también lleva a cabo la otra protagonista de *Dos mujeres en Praga* a través del deseo de que se escriba su biografía, proceso que debe realizarse con las historias que ella misma recuerda e inventa desdibujando los límites entre ficción y realidad⁴. Asimismo, el hecho de que en el título se mencione la ciudad de Praga se vincula a las obsesiones del escritor, pues es conocido que la mayoría de

² Aseveración que aparece en el relato «Ella está en todas partes» del libro *Primavera de luto*.

³ Se trata de una teoría derivada de los conocimientos que Millás posee de la obra de Freud. A través de Marthe Robert el escritor valenciano descubre el ensayo de Freud titulado *La novela familiar del neurótico*, donde se establece que hay dos posibles perspectivas de la realidad: la del hijo legítimo y la del hijo bastardo (2002: 23). Lo que hace Millás es aplicar esa idea a la literatura y trasplantar esa obsesión en su personaje.

⁴ Juan José Millás es consciente de que la vida parece someterse a una estructura narrativa y asegura (2002: 50) que la novela *Dos mujeres en Praga* confirma «que una biografía se levanta de una forma muy similar a una novela. Cuando alguien te cuenta su vida hace una selección. A partir de un criterio consciente o inconsciente, elige materiales para ponerlos al servicio de un sentido al encajarlos entre sí. Por consiguiente, una biografía acaba siendo un relato compuesto por piezas interrelacionadas».

sus historias suceden en el espacio urbano madrileño, pero configurándose éste como un ámbito desde el que muchos personajes creen poder desplazarse al extranjero a través de diferentes conexiones⁵, como en este caso, el piso de las protagonistas.

Millás presenta en la citada novela un universo casi esquizofrénico, con el relato de vidas imaginarias o, lo que es lo mismo, con el relato de *lo que no* ha sucedido, indagando en las diferentes perspectivas con las que se pueden contemplar la existencia. Pretende así introducirse en la parte menos accesible de la realidad y buscar el sentido de la misma para poder entender las contradicciones no ya de la vida sino de los propios seres humanos. Su mayor temor, es la incapacidad de la sociedad moderna de enjuiciar la realidad tal y como lo hacen, por ejemplo, las dos mujeres de la novela que en su piso madrileño son capaces de creer que viven en Praga. No extrañan, por ello, las declaraciones de Millás en las que establece: «Somos una metáfora de Alien, la criatura de la célebre película de Ridley Scott; estamos habitados por otros, tenemos identidades alienadas, no se nos ha dado la posibilidad de desarrollar una personalidad a partir de materiales propios. Una sociedad que sólo mira en una dirección está abocada al desastre» (2002: 52). Parece, pues, que el título *Dos mujeres en Praga* es un claro compendio de las claves que sustentan su narrativa y una exacta catáfora condensadora de sus hilos temáticos predilectos.

El propio escritor es consciente de la relevante función que cumplen los títulos, de ahí que también manifieste que en las ocasiones en que los propios personajes de la ficción son los que los eligen –como en el caso de la citada novela *Dos mujeres en Praga*–, tiene la completa seguridad de no equivocarse con ellos. Por esta misma razón, resalta la peculiaridad del juego metaficcional del que gusta el autor al presentar en su ficción libros que los personajes poseen o escriben, y cuyo título se corresponde con el de la propia obra de Millás. Es el caso de novelas como *El desorden de tu nombre* o *No mires debajo de la cama*. En *El desorden de tu nombre*, una trama en la que se mezclan la realidad y la apariencia, y el sueño y la vigilia, se utiliza el recurso de la metanarración a través de un personaje frustrado que intenta escribir una obra a la que en las últimas páginas de la historia de Millás se le da el título de «*El desorden de tu nombre*, novela original de Julio Orgaz». Este hecho vuelve a poner de manifiesto la obsesión del autor por cuestionar la realidad, llegando incluso a preguntarse hasta qué punto uno es autor de lo que escribe.

Respecto a la segunda novela citada, *No mires debajo de la cama*, se presenta en ella a un personaje femenino que lleva siempre consigo un libro muy significativo

⁵ Son conexiones como, por ejemplo, los armarios: muebles que se presentan en muchos relatos de Millás como el elemento que posibilita cuestionarse la realidad y viajar hacia la fantasía. Así se confirma en el cuento «Ella imagina» (1994: 48): «Les estaba diciendo que cuando Vicente comenzó a hablarme de las cajas y de los armarios le comprendí muy bien, porque yo no había hecho otra cosa a lo largo de mi vida que viajar por oquedades que me llevaban de dentro a afuera de las cosas; de manera que unas veces he sido funda y otras forro; armario y prenda; superficie y entraña: dentro y fuera, en fin; lo que no he conseguido es ser las dos cosas a la vez, como las ventanas y creo que lo que me gustaba de Vicente es que miraba la vida a través de mí, que para eso es para lo que sirven las ventanas, para mirar la vida».

