

Editoras de este número:

Irene Andres-Suárez  
Ana Casas  
Inés d'Ors

Consejo Asesor

Germán Gullón (Universidad de Amsterdam)  
Luis López Molina (Universidad de Ginebra)  
José Luis Martín Nogaes (UNED, Pamplona)  
Gonzalo Navajas (Universidad de California, Irvine)  
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense, Madrid)  
Fernando Valls (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela)

Centro de Investigación de Narrativa Española  
Directora: Irene Andres-Suárez  
Universidad de Neuchâtel  
Espace Louis-Agassiz, 1  
CH- 2000 Neuchâtel (Suiza)

Edita: LIBROS PORTICO, Muñoz Seca 6, E-50005 Zaragoza (España)  
© 2000 by Institut de Langue et Littérature Espagnoles.  
Université de Neuchâtel. Todos los derechos reservados

ISBN: 84-7956-024-X  
Depósito legal: Z. 1.305 - 2001

*Imprime:*

Sdad. Coop. de Artes Gráficas Librería General. Pedro Cerbuna, 23  
50009 Zaragoza - imprentalg@efor.es

# Grand Séminaire de Neuchâtel

## Coloquio Internacional

# Juan José Millás



9, 10 y 11 de mayo del 2000



Universidad de Neuchâtel



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas

---

## ÍNDICE

---

<b>Presentación</b> .....	7-8
<b>Juan José MILLÁS</b>	
Realidad e irrealidad .....	9-20
<b>José Carlos MAINER</b>	
El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás .....	21-41
<b>Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS</b>	
Juan José Millás: viaje al centro de la realidad .....	43-61
<b>Esther CUADRAT HERNÁNDEZ</b>	
La teoría poética de Juan José Millás .....	63-76
<b>Yvette SÁNCHEZ</b>	
El discreto encanto de la asimetría .....	77-89
<b>Irene ALAMEDA</b>	
Motivos picarescos en la narrativa de Juan José Millás. Dos novelas: <i>Letra muerta</i> y <i>Visión del ahogado</i> .....	91-104
<b>Verónica AZCUE</b>	
Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás .....	105-113
<b>Fernando VALLS</b>	
Entre el artículo y la novela: la 'poética' de Juan José Millás .....	115-131
<b>Pilar CABAÑAS</b>	
Cartas, diarios, informes: lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás .....	133-152
<b>Enrique TURPIN</b>	
La fábula de sesenta espacios .....	153-167

---

**Ana CASAS**

Una poética de lo fronterizo:  
"Ella imagina" de Juan José Millás ..... 169-180

**Julio PEÑATE RIVERO**

A propósito de Juan José Millás  
y el cuento navideño ..... 181-196

**Carlota CASAS BARÒ**

La poesía del doble ..... 197-213

**Marco KUNZ**

La caja, la grieta y la red:  
la psicopatología del espacio en la obra  
de Juan José Millás ..... 215-230

**Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ**

La dimensión espacial en la ficción  
de Juan José Millás: *La soledad era esto* ..... 231-241

**Maria Alessandra GIOVANNINI**

La realidad y su 'doble': el espacio  
en la obra de Juan José Millás ..... 243-254

**Philippe MERLO MORAT**

La construcción de la identidad de los  
personajes en la obra de Juan José Millás:  
mismidad, ipseidad, alteridad ..... 255-265

**Gabriela CORDONE**

Millás: femenino, plural ..... 267-274

**Bibliografía de Juan José Millás** ..... 275-288

---

## LA REALIDAD Y SU 'DOBLE': EL ESPACIO EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Maria Alessandra GIOVANNINI  
*Istituto Universitario Orientale de Nápoles*

---

**E**n la obra narrativa de Juan José Millás el componente espacial no se limita a dibujar física e históricamente el ámbito en el cual los personajes actúan, sino que abarca una compleja red de significaciones que cooperan para determinar el sentido último de cada novela o cuento.

Por eso es preciso subrayar que en el concepto de *espacio* millasiano están incluidos varios aspectos dependientes unos de otros: el primer nivel de significación se refiere a la dimensión física de la realidad, es el "lugar" donde cada objeto y persona se sitúan, sea en la experiencia vital y cotidiana, sea en su simulacro, representado por la literatura; el nivel sucesivo nos lleva a la concepción del espacio desde el punto de vista interior, personal, del individuo, como *espacio moral*, telón de fondo del enfrentamiento diario del *yo* con el *otro*, con la realidad exterior.

A esas connotaciones del término hay que añadir otras: en la narrativa de Juan José Millás, al espacio físico pertenecen también unas "puertas materiales" por las que es posible acceder a una dimensión parecida, y a su vez contrapuesta, a la realidad cotidiana, un *universo paralelo* especular distinto de la realidad física, pero que a veces se confunde con ella. Se evidencia, pues, el discurso sobre las dos caras del texto a través del enfrentamiento de lo real con su "doble", del mismo modo que el protagonista millasiano se encuentra a sí mismo confrontándose con lo que es diferente, con unos "demás" que viven a su alrededor, enfrentamiento simbolizado en el "encuentro" con la figura del "doble", *espejo* en el cual mirarse y reconocerse.

Finalmente, hay otro aspecto del componente espacial que abarca todo lo dicho hasta ahora: junto a los diferentes atributos del término *espacio* —representación espacial, realidad paralela, espacio moral— se tiene que añadir el *espacio narrativo*. La literatura, "doble" de la experiencia vital, es

actividad necesaria –como todo doble– para vivir, y resulta en apariencia idéntica a la vida; sin embargo, por su naturaleza “otra”, determina el *lugar* autónomo y único en que el personaje millasiano puede encontrarse consigo mismo.

Si en cada novela de Millás el protagonista *elige* quién va a ser su *antagonista*, el espacio interior ajeno que él necesita para llegar a construir el suyo propio y a la vez desmorona lentamente la identidad ficticia bajo la cual se había escondido, además éste se va “hundiendo” también en un espacio físico que es reflejo de lo real a través de un acto “transgresivo”, real y simbólico a la vez.

En el presente estudio sobre el *espacio millasiano* se pretende focalizar la atención sobre este último aspecto: el enfrentamiento de lo real con su doble realizado por el personaje millasiano a través de su acción “transgresiva”, es decir, a través de la voluntaria elección de ir más allá del límite físico impuesto por la realidad. En efecto, la representación *física* de los confines de una realidad respecto a otra –las “puertas” que permiten al sujeto efectuar la transgresión, quizá de orden ontológico y existencial– se reitera a lo largo de la obra millasiana a través de *dos espacios* que de momento llamaremos *puertas espacio-temporales*: el *armario* y el *espacio oscuro bajo la cama*. De estas dos concreciones de la escritura millasiana intentaremos ofrecer una definición analítica.

Para determinar el valor y sentido de esas puertas simbólicas, nos ocuparemos de un restringido corpus narrativo compuesto por la primera novela, *Cerberos son las sombras*<sup>1</sup> de 1975, del cuento “Una carencia íntima”<sup>2</sup> probablemente escrito entre 1986 y 1989, incluido en *Primavera de luto y otros cuentos*<sup>3</sup>, del monólogo “Ella imagina” de 1994, incluido en *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*<sup>4</sup>, y su última novela publicada a finales de 1999, *No mires debajo de la cama*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Juan José Millás, *Cerberos son las sombras* (1975). Utilizo la edición de Madrid, Alfaguara, 1989.

<sup>2</sup> Una versión *ur-*, reducida y menos trabajada, de ese cuento se encuentra con el título “La vida en el armario” inserta en la estructura narrativa –en función metafictiva– de la novela más conocida de Juan José Millás, *El desorden de tu nombre* (1987). La edición utilizada es la de Madrid, Alfaguara Bolsillo, 1998.

<sup>3</sup> Juan José Millás, “Una carencia íntima”, en *Primavera de luto y otros cuentos* (1989). Utilizamos la edición de Madrid, Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1999, págs. 79-89.

<sup>4</sup> Juan José Millás, “Ella imagina”, en *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994, págs. 9-49.

<sup>5</sup> Juan José Millás, *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara, 1999.

Es evidente que la elección de esas obras nos permite seguir el desarrollo de la escritura de nuestro autor desde una perspectiva cronológica y también a través de diferentes formas narrativas: de su primera novela a la última, pasando por un cuento y un monólogo dramático. Además nuestra elección depende también del hecho de que en las cuatro obras seleccionadas, de manera y con significados diferentes, se reiteran aquellos *dos espacios* que hemos denominado *puertas espacio-temporales*: el *armario* en el que está escondido el cadáver de Jacinto, y que el protagonista de *Cerberos son las sombras* abre, es el mismo mueble que la protagonista del monólogo “Ella imagina” utiliza para “viajar” a través de situaciones y lugares pertenecientes a realidades paralelas o el que sirve al protagonista del cuento “Una carencia íntima” para observar la realidad diaria desde una perspectiva diferente y llegar a aprehenderla “desde el otro lado”. Así, en *Cerberos...*, el *espacio oscuro bajo la cama*, en el que el hermanito se había escondido poco antes de *desaparecer* del reino de los vivos, es símbolo espacial de la otra dimensión de la existencia, y es el mismo *lugar de “frontera”* entre realidades ajenas que encontramos, junto al *armario*, en la última novela de nuestro autor, *No mires debajo de la cama*.

El primer ejemplo que analizaremos pertenece, pues, a *Cerberos son las sombras*<sup>6</sup> y está relacionado con el inevitable enfrentamiento entre el protagonista y su doble, primera etapa de la construcción de su identidad, del descubrimiento de su verdadero *yo*. Pero esa búsqueda de un “interlocutor” con el que enfrentarse nace como consecuencia de la desaparición física del espacio familiar de su hermano Jacinto, el cual se había planteado huir para no compartir con su familia un futuro ya reconocido de antemano como desastroso.

Pero ¿en qué sentido? y ¿por qué hablamos de doble en el caso de Jacinto? Demos un paso atrás y volvamos al momento en el cual el protagonista nos introduce en el cuarto que él y Jacinto comparten:

En las noches siguientes, Jacinto y yo compartimos la habitación y la cama. (...) Nuestro cuarto tenía un techo muy alto, un *armario con espejo* frente a la sonora *cama de hierro* [las cursivas son nuestras], y grandes baldosas de dibujos descoloridos por las que no se podía andar descalzo por el frío (pág. 18).

La descripción pormenorizada del dormitorio pone en evidencia unos objetos que a lo largo de los acontecimientos irán adquiriendo significados

<sup>6</sup> Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, *Op. cit.* Las páginas citadas van entre paréntesis.

simbólicos rotundos dentro del perímetro que delimita el dormitorio: el *armario*, asociado al *espejo*, el *espacio debajo de la cama*, la *ventana*.

Desde el marco espacial que constituye el ámbito vital diario compartido por los hermanos, se pasa a dibujar las modalidades que éstos adoptan para crear una realidad ficticia en la cual cada uno tiene la ilusión de vivir por su cuenta, donde no puede haber la más mínima relación entre ellos, ni física ni espacial:

Solíamos dormir espalda contra espalda para evitar comunicaciones; y aunque al principio creo que nos resultaba vergonzoso que nuestros cuerpos se encontraran en el centro de la cama, la costumbre acabó por devolvernos a la soledad, y a las dos semanas actuábamos cada uno en nuestro lado como si el cuarto y la cama fuesen de uno solo. Cada uno tenía sus propias sombras y sus propios rincones para mirar mientras se hacía el dormido. Respetando esto, respetábamos también nuestra intimidad; e impedíamos cualquier intento de entablar comunicación (pág. 19).

El temor que ambos comparten, y que les impide toda relación, representa el miedo que el *yo* tiene a ponerse frente a su propio *espejo* y mirarse para luego reconocerse. Jacinto, pues, decide huir, pero cada huida, por no ser admitida, es sinónimo de transgresión; además, huir presupone trasladarse de un lugar a otro; Jacinto, en efecto, huye, pero no se establece *fuera* de la casa ni de su cuarto, sino *dentro* de un espacio sombrío e inhóspito: se refugia debajo de la cama compartida con su hermano. Desaparecido Jacinto, el protagonista se queda aparentemente como “el dueño absoluto de la cama y del cuarto” (pág. 25), mientras que lo que ha ocurrido es sólo un cambio del vínculo espacial entre los individuos que, de la relación *horizontal* de la cama compartida, han pasado a una convivencia *vertical*, marcada por el límite representado por la cama misma y que separa un *sobre* de un *debajo*. Sin embargo, si refugiarse debajo de la cama significara sólo un cambio de perspectiva o fuera una acción inconsulta de un chico demente, carecería de sentido lo que va a ocurrir desde la desaparición de Jacinto:

recuerdo que el tercer día después de la huida de Jacinto estaba yo junto a la ventana de mi cuarto *amando mi rostro en un pequeño espejo*, cuando me pareció oír una tos profunda, pero débil y contenida (...). Me puse en guardia, y aprovechando mi postura *frente a la ventana*, dando la espalda al resto de la alcoba— comencé a utilizar como retrovisor el *pequeño espejo*. Recorrí con él toda la habitación sin observar nada anormal, y finalmente detuve *la imagen en la cama* para darle unos segundos de tregua a mi respiración entrecortada. Fue entonces cuando oí con toda claridad un ruido no clasificado, que me hizo *girar el espejo hacia el borde de la cama*, y en seguida un poco más abajo, hacia *el rectángulo negro del miedo más vulgar*; el espacio libre entre el somier y el suelo.

Ya sabes lo que vi: una mano temblorosa amoratada por el frío, que inmediatamente se retiró hacia la oscuridad (págs. 28-29)<sup>7</sup>.

El protagonista, en efecto, descubre a su hermano escondido debajo de la cama mientras está “amando su rostro en un espejo”, es decir, mientras está dispuesto ya a enfrentarse con su doble, con su verdadero *yo*. Pero lo que ve en el espejo no es su imagen reflejada, lo que está *dentro* a través de lo que está *fuera*, sino lo que está *detrás* de sí mismo; y eso porque desde el espacio “frente a la ventana” en el que se encuentra puede observarse *como si fuera otro*: la *ventana*, que en el universo simbólico millasiano representa “lo fronterizo, (...) lo que no está ni dentro ni fuera.”<sup>8</sup>, le permite utilizar el espejo “como un retrovisor”, es decir, mirar desde una perspectiva espacial (=existencial) ajena y neutral. El miedo que se apodera del protagonista está relacionado con el descubrimiento de la violación de un *tabú*: lo que nunca se debe traspasar es el límite representado por “el rectángulo negro del miedo más vulgar”, ‘puerta espacio-temporal’ de otro mundo. En el momento en que el protagonista proyecta escapar de su cuarto donde se reveló el acto transgresivo, expresa su desconcierto y su dificultad de actuar en términos espaciales:

Desde mi posición era preciso atravesar el cuarto y pasar *entre la cama y el armario para alcanzar la puerta*, de manera que durante unos segundos no supe si gritar o arriesgarme a ser apresado por los tobillos en la huida. Por fin mi cuerpo se puso en movimiento (mi razón aún permanecía paralizada por la duda), y sin perder de vista, en lo posible, *el rectángulo negro*, me dirigí hacia la puerta. Y no me empujó a ello ninguna idea relacionada con la finalidad de tal acción, sino que *la puerta* se había convertido en un fin por sí misma. Y esa idea no pensada aún me acompañó, latente, hasta que mi mano utilizó apresuradamente el picaporte, y la puerta me ofreció su vacío significado de entrada o salida al pasillo (págs. 30-31)<sup>9</sup>.

El triángulo formado por la cama, el armario y la puerta se contraponen al rectángulo negro donde se había escondido Jacinto, el espacio circunscrito de su violación; así pues, de manera especular, el protagonista tendrá que construirse un espacio parecido —un triángulo ahora— para efectuar su propia transgresión, que le permita neutralizar la de su hermano y hundirse en sí mismo: la puerta se convierte “en un fin por sí misma”, vía “de entrada o salida al pasillo”, símbolo este último de su *lugar interior*. La violación del tabú efectuada por Jacinto lo condena a regresar a la vida

<sup>7</sup> Todas las cursivas son nuestras.

<sup>8</sup> Juan José Millás, “Ella imagina”, en *op. cit.*, págs. 46-47.

<sup>9</sup> Las cursivas son nuestras.

diaria como un muerto en vida, un 'ser de otro mundo' que no tiene nada que ver con la realidad terrena:

Un instante después tú dijiste con una seriedad terrible, desconocida hasta entonces para mí: "Sal fuera, Jacinto". Y salió Jacinto con peor aspecto que Lázaro, supongo. También tenía el rostro amoratado y su mirada había perdido toda posible relación con lo que miraba. Sentí miedo al pensar en las noches que había pasado tan sólo a unos centímetros por encima de él (pág. 32).

Jacinto regresa a la vida como un 'Lázaro' y, desde aquel momento, nunca dejará su sepulcro, o sea, la habitación en la cual su madre lo aísla del resto de la casa. La puerta de esta habitación representará un nuevo límite entre mundos, el lugar sagrado donde Cerbero vigila para que nadie pueda entrar, y donde el protagonista perpetrará otra transgresión, profanando aquel lugar sagrado y encontrando en el armario empotrado el cuerpo ya medio descompuesto de Jacinto, definitivamente ciudadano de otra realidad, aunque el hermano intente sacarlo otra vez de la muerte, reiterando la 'mágica' frase: "sal de ahí, Jacinto" (pág. 129).

En el "extraño laberinto" (pág. 52) en que se ha convertido el piso compartido con su familia, el protagonista de *Cerberos*... 'tropieza' con otro armario. Enviado por su madre a coger el costurero que "estaba en el fondo del *armario* de su cuarto, detrás de una caja de cartón llena de correspondencia" (pág. 52) y que le sirve para efectuar una rudimentaria operación de costura de la oreja de su marido, el jovencito entra en el dormitorio de sus padres y abre el armario:

Recogí el costurero rozando apenas con los dedos la tentadora caja llena de correspondencia que mi mano hubo de sobrepasar para llegar a él, y la *oscuridad del fondo del armario* no me impidió ver los numerosos sobres rasgados, unos con un corte impecable; los otros, casi destrozados en el empeño por llegar al contenido, sobre los que aparecía[n] (...) innumerables caligrafías anónimas desgastadas por el trasiego de la familia en los últimos años, que de haber cedido al primer impulso me habrían remitido a *nombres familiares* de primos o tíos muertos ya o destrozados por la vida o establecidos con más fortuna que nosotros en cualquier parte del mundo. Pero *tales nombres* apenas arañarían *mi memoria*, pues eran todos ellos *nombres fantasmas*, ya que la total ruptura familiar se consumó en alguna época anterior a mi adolescencia (...) (pág. 53) <sup>10</sup>.

Ahora el armario —este armario— constituye el trámite para recuperar la memoria del pasado: la oscuridad en que está sumergida la caja indica simbólicamente la suplantación del recuerdo actuada por el subconsciente. El protagonista, en el momento en que recupera la caja del fondo del armario, empieza a recordar algo olvidado, y curiosamente ese recuerdo

<sup>10</sup> Las cursivas son nuestras.

removido vuelve a su memoria a través de la escritura, o sea, gracias a una estimulación óptica producida por las letras de los sobres. El armario, pues, se manifiesta aquí como 'puerta temporal' que remite a un pasado olvidado por un proceso de obstrucción psíquica, pero ese pasado también puede considerarse como otra realidad, por su coexistencia y contraposición con el presente vivido, y por el carácter 'fantasmal' que adquieren los que forman parte de él.

En el cuento "Una carencia íntima"<sup>11</sup>, la perspectiva existencial en la que el protagonista se sitúa es distinta, o, mejor dicho, opuesta a la de los ejemplos ya analizados: quizás por eso, la primera epifanía del cuento, incluida en la novela *El desorden de tu nombre*, llevaba el título "La vida en el armario"<sup>12</sup>.

El protagonista se encierra dentro de "un complicado armario de tres cuerpos" (pág. 81) que se encuentra en venta en un gran almacén, para esconderse a la vista de un policía que le sorprendió robando; mientras el 'delincuente' espera la ocasión para salir del refugio y alejarse del lugar de la violación, unos obreros cargan el armario en un camión y lo depositan en casa de una mujer. Es evidente que el personaje ha actuado para subsanar una transgresión, pero el remedio lo condena a continuar viviendo "al otro lado del armario" (pág. 85), es decir, al otro lado de la vida.

Ya desde el principio de la narración, el armario adquiere un papel central por ser *espacio de frontera* entre vida y muerte, realidad e irrealidad: su interior representa el otro lado de la vida, en el que coinciden lugar de origen ("vientre enorme y complejo", pág. 81; "víscera de aquel enorme y oscuro cuerpo", pág. 83) y de traspaso ("abrí con sigilo el armario y penetré en la habitación con la delicadeza de un cadáver", pág. 87). Desde el interior del armario, el vientre en el que el protagonista se ha refugiado, la percepción de la realidad 'del otro lado' en que hasta aquel entonces él había vivido, se realiza a través de reducidas sensaciones ópticas y acústicas, dejando al sujeto en una actitud pasiva frente a lo que ocurre fuera, abandonándose a una vivencia parecida a la vida dentro del útero materno, vivencia que en cierto sentido se anticipa a la muerte. El clásico contraste y la complementariedad entre vida y muerte, mejor dicho, entre amor y muerte, se reitera a lo largo del cuento a través del *armario*, símbolo sincrético de esas dos fuerzas que reglamentan el mundo. El dueño

<sup>11</sup> Juan José Millás, "Una carencia íntima", en *Primavera de luto y otros cuentos*, *Op. cit.*: los números de página van entre paréntesis al lado de las citas.

<sup>12</sup> Cf. nota n. 2.

del armario, observando la realidad diaria desde una perspectiva ajena, llega a comprender la profunda irrealidad de la vida: desde su punto de observación él –huésped abusivo– se detiene a analizar a la pareja con la cual ‘comparte’ el dormitorio y, aunque perciba una visión incompleta y parcial de su vida, se da cuenta de la profunda infelicidad de la mujer que vive en aquel hogar. A lo largo de los días entre la mujer y el *duende del armario* se materializa una extraña relación: mientras ella se da cuenta de que hay en la casa una *presencia* “bienhechora que nos protege” (pág. 87) y que llega a identificar con un hermano suyo que había muerto de pequeño, él en cambio se enamora de ella. Así una noche en que su marido no está, él se la lleva *dentro* del armario: en la oscuridad del armario, los dos se hunden “juntos en un abismo incomprensible, lleno de nada” (pág. 88). El acto amoroso reiterado concretiza la copresencia en el mismo lugar de dimensiones paralelas y de fuerzas contrapuestas: el armario es la puerta para lograr otra dimensión –un *más allá* que se identifica con la vida después de la muerte, simbolizada también por aquella *presencia bienhechora* con quien la mujer hace el amor–, pero también es el lugar para esconderse y esconder a los demás lo que socialmente está prohibido –el robo y el yo–. Un antecedente ‘ilustre’ en la literatura española de este complejo de significaciones simbólicas del armario, se encuentra en la comedia de Calderón *La dama duende*<sup>13</sup>, donde la *alacena* viene a ser el *lugar* en el que coexiste el binomio indisoluble entre amor y muerte, realidad e irrealidad, ley y deseo. Evidentemente, el *enredo* del teatro se ha despojado de cualquier valor de entretenimiento en el cuerpo de la escritura millasiana, cuyo placer estriba en los resortes de las alusiones a lo absurdo de la existencia más que en los tranquilizadores embustes de una dama despreocupada, como en el lejano modelo barroco.

En el monólogo “Ella imagina”<sup>14</sup>, el armario se convierte en medio para alcanzar realidades virtuales. Ya en la primera acotación de ese ‘cuento dramático’, se fijan los límites espaciales entre los que la protagonista se mueve:

ella sale de un armario (...) e inspecciona el espacio en el que se encuentra (...). Se trata de una habitación de hotel fantástica. Estamos en el interior de una fantasía (pág. 9).

Toda referencia a la dimensión real de la existencia se ha borrado casi por completo y la perspectiva desde la cual la protagonista se injerta claramente en el marco de la irrealidad: sólo de vez en cuando la realidad vuelve a adueñarse de la escena a través de su objeto-símbolo –la *olla exprés*–, que le impone a la protagonista regresar momentáneamente a la dimensión real para luego volver a hundirse en su universo imaginario. Pero, tratándose de un universo parecido y especular respecto de lo real, el espacio se organiza y estructura como un *dentro* y un *fuera*: esos dos términos –*dentro* y *fuera*– son dimensiones complementarias de la realidad fantástica en la cual el cuento nos lleva, y se convierten, a lo largo de la obra, en el estribillo que ella repite y que marca rítmicamente su larga narración. A cada salida del armario, el personaje-mujer se encuentra en un lugar diferente (una habitación de hotel de una ciudad sin nombre, una casa de Bruselas, en medio del océano) que de entrada no reconoce aunque luego le sugiere algo olvidado de su propio pasado: finalmente se da cuenta de que el armario le traspasa a otras dimensiones temporales y que la casa de Bruselas, por ejemplo, no era sino su propia casa de niñez; así que hasta su amante *imaginario* –Vicente Holgado– se confunde con la figura paterna.

En el transcurso de ese viaje entre “varias fantasías diferentes” (pág. 19), la protagonista nos habla de Vicente Holgado, el hombre que comparte con ella esa vida imaginaria. En su primer diálogo con Vicente, ella le confiesa “estar muerta y poder hablar así, como desde el otro lado de las cosas” y “no ocupar ningún lugar en el espacio”<sup>15</sup> (pág. 36): la dimensión fantástica del cuento, pues, adquiere unos matices especiales, puesto que ese “otro lado de las cosas” que hasta entonces había sido sinónimo de realidad imaginaria, se convierte en *más allá*, realidad de muerte donde la protagonista se acomoda.

Los armarios son “oscuros como un pozo” (pág. 14) y comunican entre ellos, son ‘barcos’ que permiten viajar “a través de las oquedades de la vida” (pág. 19), medios para atravesar ‘espacialmente’ la existencia, pero también ‘oquedades’, ‘cáscaras’ que guardan las zonas más escondidas y profundas de la conciencia, son lugar de la memoria y también lugar de la imaginación, mientras remiten a la dimensión ultraterrena de la existencia. El armario se muestra así como un símbolo polifacético, punto de partida de toda una serie de asociaciones entre términos que comparten con él el hecho de constituir un *trámite* entre *dentro* y *fuera*: así nos encontramos

<sup>13</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>14</sup> Juan José Millás, “Ella imagina”, en *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, *Op. cit.* Los números de página van entre paréntesis.

<sup>15</sup> Cf. Juan José Millás, “Ella imagina”, *Op. cit.*, págs. 35-36.



frente a un sistema de *cajas chinas*, una *mise en abyme* de realidades y fantasías individuales escondidas entre cajas de zapatos, huevos, latas de sardinas, cajas craneales, cajitas oculares vacías, útero materno, ataúd, lavadoras, peces, etc. De esa bipartición espacial (pero también psicológica y existencial) en que están divididas las cosas, se destacan las ventanas<sup>16</sup> que por ser *lo fronterizo*, "lo que no está ni dentro ni fuera" (pág. 46), "sirven (...) para mirar la vida" (pág. 48) con un actitud menos 'comprometida', es decir, más objetiva.

Ya en el título de su última novela<sup>17</sup>, Millás reitera lo dicho acerca del valor simbólico del espacio debajo de la cama en *Cerberos son las sombras*: la prohibición del verbo en imperativo negativo evidencia la identificación de aquel lugar como de transgresión y de misterio. En *No mires debajo de la cama* esa dimensión fantástica que existe allende la puerta espacio-temporal no queda inalcanzable e inexplicable, sino que se nos ofrece desde su propio punto de vista, "desde el otro lado de las cosas", así que al final nos quedamos con una doble perspectiva que abarca, alternativamente, realidades diferentes y coexistentes divididas por el límite espacial de la cama. A la vida diaria y rutinaria de la juez Elena Rincón y de la pareja Vicente Holgado-Teresa Albor, se contraponen la dimensión nocturna y fantástica de las parejas de zapatos que pueblan los infinitos espacios debajo de las camas, hasta que esos dos mundos independientes el uno del otro no llegan a cruzarse en una misma realidad en que los límites entre verdad y sueño se borran y se confunden. La inicial división de esos planos distintos y paralelos está marcada por la misma estructura tipográfica de la obra, que los alterna en tres partes o capítulos, pero ya desde el final de la tercera hasta toda la cuarta y última parte de la novela, la intromisión del elemento fantástico en la realidad empieza a adueñarse de todo el espacio de la escritura. Esa evolución de la dinámica de la narración recuerda el Shakespeare de *A Midsummer Night Dream*; además, en el largo capítulo en que los zapatos adquieren palabra y conciencia para luego discutir sobre cuestiones de orden filosófico-existencial, nos parece encontrar las huellas de aquellos diálogos entre animales que fundamentan las obras literarias del erasmismo español de principios del siglo XVI, a partir del *Crotalon*.

El *espacio debajo de la cama* y el *armario* son, pues, los dos elementos espaciales recurrentes a lo largo de la novela, llegando a

<sup>16</sup> Véase la nota n. 8.

<sup>17</sup> Juan José Millás, *No mires debajo de la cama*, *Op. cit.* Los números de página siguen entre paréntesis.

coincidir en sus significaciones simbólicas como si fueran sinónimos. Si para los zapatos de Vicente Holgado —protagonistas de la dimensión fantástica de debajo de la cama— el *armario empotrado* está relacionado con alguna memoria ancestral<sup>18</sup>, aunque sea en realidad un "cementerio de cosas" (pág. 73), el armario y el espacio debajo de la cama son para Teresa y Vicente espacios reales que guardan relación con lo imaginario y con los temores infantiles, puesto que ambos son dominios de una entidad infernal: el *monstruo* del armario o de debajo de la cama.

Efectivamente, cuando niño, Vicente se había escondido en aquel espacio prohibido, del mismo modo que Jacinto en *Cerberos*...:

Simplemente me metí debajo de la cama, vi lo que había y comprendí que se trataba de un ecosistema con sus leyes y su ausencia de leyes, como todos los conjuntos biológicos (págs. 100-101).

Desde aquella nueva perspectiva había observado ese territorio misterioso y escondido a los demás, pero luego su mirada se había vuelto al mundo de la realidad, hasta llegar a comprender la íntima e inexplicable relación entre las 'dos caras' de la existencia. La transgresión infantil a la orden que prohíbe mirar debajo de la cama conlleva un castigo *ejemplar*, puesto que Vicente no se había limitado a mirar *debajo*, sino que se había introducido *dentro* e incluso había llegado a mirar *desde* aquel espacio. Al final regresa a aquel lugar oscuro y, según la lógica fantástica de aquella dimensión de la existencia, se transforma en el *monstruo de debajo de la cama*, un ser cuyos pies, tras desatarse de la servidumbre del cuerpo, se han unido a sus zapatos para vivir como entidades autónomas. En el otro lado de la existencia, la historia se desarrolla de manera diferente y se convierte en un caso judicial: el cadáver mutilado de los pies de Vicente Holgado ha sido encontrado por su amante, Teresa Albor, debajo de la cama en casa de éste.

Las dos caras de la realidad empiezan a mezclarse porque lo que ha ocurrido a Vicente pertenece a entrambas y responde a una doble lógica:

Un podólogo muerto, sin pies; una historia inverosímil según la cual Vicente Holgado no era en realidad un hombre, sino ese monstruo imaginario que suele esconderse debajo de la cama, o quizá en el armario... Lo primero parecía sugerir un ritual característico de un ajuste de cuentas. Lo segundo era una locura (pág. 174).

Tras la desaparición de Vicente, la *puerta dimensional* 'abierta' por él se convierte en límite mortal, en imán que atrae y traga a quien se atreva a aventurarse por allí.

<sup>18</sup> *Ibidem*, págs. 71-72.

Para terminar, la reiterada trasgresión del hombre –de orden moral, existencial y gnoseológico– permite borrar la barrera entre mundos diferentes, entre realidad e irrealidad: así, la puerta sagrada del reino abismal donde vigila Cerbero ha sido definitivamente profanada y lo que queda es el infinito reflejarse de una realidad en la otra, una *mise en abyme* de mundos posibles a nuestro alcance.

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ MILLÁS: MISMIDAD, IPSEIDAD, ALTERIDAD

Philippe MERLO MORAT  
*Universidad Lumière-Lyon 2*

Los protagonistas de la obra de Juan José Millás tienen problemas con la identidad, con la propia y con la ajena. Elena, en *La soledad*, “piens[a] que la identidad es algo precario” (pág. 156); el narrador de “El pequeño cadáver de R. J.”, en *Primavera*, habla de la “radical falta de identidad de R. J.” (pág. 11), así como el héroe de *Tonto* está “pendiente de la calificación de los otros, de su mirada, para construir[se] una identidad, que resultó ser una prótesis” (pág. 198)... Por otra parte, hay que reconocer que estos problemas “identitarios” son el resultado de trastornos que los personajes acaban de sufrir o están padeciendo: la Elena de *La soledad* acaba de perder a su madre, la Elena de *No mires* a su padre, el narrador de “El pequeño cadáver” habla de la muerte de R. J., etc. De este modo, se va desplomando una de las bases que constituyen la identidad de cada ser humano.

Uno de los ejes fundamentales de la narrativa millasiana descansa pues sobre el proceso de construcción de la propia individualidad, sobre “los espejos con, o contra, los que cada uno se construye o se deshace”<sup>2</sup>. Lo que nos interesa es analizar cuál es la especificidad de la identidad de los personajes de Millás, cuáles son los componentes de su personalidad, cómo se construyen o se destruyen en relación con ellos mismos y/o frente a los demás, cómo van metamorfoseándose para emplear un verbo millasiano.

<sup>1</sup> Neologismo que inventamos a partir del sustantivo “identidad”.

<sup>2</sup> Constantino Bértolo Cadenas, Apéndice de *Papel mojado*, Madrid, Anaya, 18ª edición, 1998, págs. 203-204.