

UNIOR

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

MARIA ALESSANDRA GIOVANNI

LA MEMORIA, L'IDENTITÀ, LA SCRITTURA:
L'UNIVERSO NARRATIVO DI FINE MILLENNIO DI JUAN JOSÉ MILLÁS

LA MEMORIA, L'IDENTITÀ, LA SCRITTURA:
L'UNIVERSO NARRATIVO DI FINE MILLENNIO
DI JUAN JOSÉ MILLÁS



ISBN 978-88-6719-028-7

NAPOLI
2012

NAPOLI 2012

a Fausta, *mi Antípoda*

La stampa del volume è finanziata con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e con i fondi Cofin del progetto "Definizione e trasformazione dei generi letterari nel *Siglo de Oro*" diretto dal Prof. Giovanni Battista De Cesare.

NUMANCIA

COLLANA DI TESTI E STUDI
DELLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA

Diretta da

Giovanni Battista De Cesare

Comitato scientifico

Giovanni Battista De Cesare, Augusto Guarino, Gerardo Grossi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

**LA MEMORIA, L'IDENTITÀ, LA SCRITTURA:
L'UNIVERSO NARRATIVO DI FINE
MILLENNIO DI JUAN JOSÉ MILLÁS**

NAPOLI 2012

© Copyright
Maria Alessandra Giovanni
Novembre 2012

In copertina
Anna Fusco, Owl, 2008 (collezione privata)
per gentile concessione dell'Artista

ISBN 978-88-6719-028-7

INDICE

STORIA EDITORIALE. Cronologia delle opere di Juan José Millás.....9

Capitolo I

L'Opera narrativa di Juan José Millás17

1. UNIVERSI NARRATIVI: I primi romanzi (1975-1984).....20

1.1. La trilogia: *Tres novelas cortas*23

1.2. *Cerberos son las sombras*:23

1.3. *Letra muerta* 63

1.4. *Papel mojado* 95

Capitolo II:

2. I romanzi 'intermedi': *Visión del ahogado*; *El jardín vacío* 127

2.1. *Visión del ahogado* 128

2.2 *El jardín vacío* 174

Capitolo III:

3. *La trilogía de la soledad* 217

3.1. *El desorden de tu nombre* 218

3.2. *La soledad era esto* 256

3.3. *Volver a casa*283

Capitolo IV

4. Gli ultimi romanzi del millennio: 313

4.1. *Tonto, muerto, bastardo e invisible* 315

4.2. *El orden alfabético*346

4.3. *No mires debajo de la cama* 376

Conclusioni 398

Intervista a Juan José Millás	413
--	------------

Bibliografia:

1. Bibliografia di Juan José Millás:

1.1 Romanzi	425
1.2 Raccolte di racconti	426
1.3 Raccolte di articoli	426
1.4 Raccolte di romanzi	426
1.5 Poesia	426
1.6 Racconti	426
1.7 Scritti teorici	427
1.8 Reportage	428
1.9 Interviste	429

2. Bibliografia critica su Juan José Millás:

2.1 Scritti monografici	429
2.2 Articoli	429
2.3 Recensioni	437

3. Opere e articoli sul romanzo spagnolo contemporaneo

437

4. Opere e articoli sul romanzo poliziesco

441

5. Bibliografia generale

445

STORIA EDITORIALE CRONOLOGIA DELLE OPERE DI JUAN JOSÉ MILLÁS

Juan José Millás è un autore prolifico: dal 1975 -anno della pubblicazione del suo primo romanzo- fino ad ora si annoverano quindici romanzi, sei raccolte di racconti¹, otto raccolte di articoli apparsi precedentemente su quotidiani², due Trilogie³ -contenenti alcuni romanzi pubblicati precedentemente⁴-, e un libro di poesie⁵, oltre a racconti e reportage, pubblicati in riviste e riflessioni sulla letteratura, nelle introduzioni scritte per romanzi di altri scrittori⁶. Vorremmo precisare fin dall'inizio che nonostante l'opera narrativa di

¹ Rispettivamente: *Primavera de luto y otros cuentos*, Destino, Barcelona, 1989.

Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado, Alfaguara, Madrid, 1994.

Cuentos a la intemperie: Gran angular, Acento Editorial, Madrid, 1997.

La viuda incompetente y otros cuentos, Plaza & Janés, Barcelona, 1998.

² *Algo que te concierne*, El País-Aguilar, Madrid, 1995.

Cuerpo y Prótesis, El País-Aguilar, Madrid, 2000.

³ Juan José MILLÁS, *Trilogía de la soledad*, Alfaguara, Madrid, 1996, contenente i seguenti romanzi:

La soledad era esto, Destino, Barcelona, 1990.

El desorden de tu nombre, Alfaguara, Madrid, 1987.

Volver a casa, Destino, Barcelona, 1990.

Juan José MILLÁS, *Tres novelas cortas*, Alfaguara, Madrid, 1998, in cui sono contenuti:

Cerbero son las sombras, Editorial Gráficas Espejo, Madrid, 1975.

Papel mojado, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1983.

Letra muerta, Alfaguara, Madrid, 1984.

⁴ Ci sembra assolutamente necessario ai fini dello studio che ci accingiamo a intraprendere, accennare brevemente anche alle raccolte di racconti o di articoli e non solo nella sezione riguardante la storia editoriale, ma ogni qualvolta queste si rivelino funzionali per il nostro lavoro che tuttavia si concentra sulla sola opera narrativa *larga*, anche quando ci interesseremo nello specifico, all'interno di quest'ultima, di quei romanzi che possono essere definiti in certo qual modo polizieschi. Ogni volta, per esempio, che il personaggio di un romanzo ricomparirà in un racconto o, al contrario, egli da protagonista di un *cuento* verrà utilizzato in una *novela*, si amplierà lo spettro di analisi anche a quel racconto o a tutti quei testi che entrano in maniera differente a far parte del discorso da noi condotto sulla narrativa millasiana fi fine millennio.

⁵ Oltre alla pubblicazione di alcuni componimenti poetici nel 1977 nella rivista *Papeles de Son Armadans*, Millás pubblica nel 1989: *De corpore insepulto*, Ultismo, Madrid, 1989.

⁶ Cfr. *infra* la Bibliografia dell'autore.

Millás nel corso degli anni abbia goduto di numerose ristampe che spesso comportavano un cambiamento anche di casa editrice, in nessun caso l'autore ha apportato modifiche al testo originale⁷.

1975: Il debutto letterario di Juan José Millás avviene con la pubblicazione del suo primo romanzo, *Cerberos son las sombras*⁸, vincitore del prestigioso Premio Sésamo per la Narrativa 1974. Dopo la prima edizione pubblicata da Editorial Gráficas Espejo nel 1975, il romanzo verrà rieditato nel 1979 e nel 1989 da Alfaguara.

1977: Viene pubblicato il romanzo *Visión de ahogado*⁹ dalla casa editrice Alfaguara: alla prima edizione ne seguiranno altre cinque¹⁰,

⁷ Possiamo asserirlo con certezza perché oltre alla possibilità di provarlo attraverso il confronto delle varie edizioni, ce lo ha confermato lo stesso autore durante una conversazione telefonica avuta nel dicembre del 1999. Alla domanda se avesse operato dei rimaneggiamenti sui romanzi lungo il corso della loro storia editoriale, Millás ci ha risposto -nel modo in cui ci ha abituato, fra il serio e il faceto- che non era possibile nessuna revisione dato che l'autore di quei romanzi non era lui ma un *altro* Millás, e quindi non gli sembrava logico attuare delle modifiche sul lavoro altrui. Al di là della *boutade*, questa risposta è emblematica perché ribadisce alcuni punti indispensabili della poetica millasiana, della sua visione della scrittura, ossia il rimarcare la distanza che intercorre fra vita e scrittura, fra autore reale e autore fittizio, con lo scopo di 'liberare' il testo da implicazioni strettamente legate alla vicenda biografica, personale, del suo autore. Questa precisazione rientra nel più complesso discorso sull'autonomia dell'arte come universo speculare ma autonomo dal reale e non imitazione pedissequa di esso. È chiaro che l'esperienza vitale dello scrittore influisce nell'ideazione dell'opera e che quindi è importante tener conto del contesto storico in cui autore e opera sono inseriti, ma senza dimenticare il carattere autoreferenziale insito nella scrittura. Inoltre la differenza sottolineata da Millás-uomo nei confronti del Millás-autore si collega al discorso sulla creazione letteraria come momento irripetibile vissuto dall'autore con la sua opera e al distacco e al senso di estraneità che interviene fra autore e opera letteraria quando si conclude l'esperienza della scrittura. Per un approfondimento di queste tematiche rimandiamo al saggio di Michail BACHTIN, "L'autore e l'eroe nell'attività estetica", in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara STRADA JANOVIC, Einaudi, Torino, 1988, pp. 5-187., e per una indicazione più specifica *infra* alle note n. 4 e 46 del I capitolo.

⁸ Juan José MILLÁS, *Cerberos son las sombras* cit.

In questo studio si utilizza l'edizione Alfaguara: *Cerberos son las sombras*, Alfaguara, Madrid, 1989.

⁹ Juan José MILLÁS, *Visión del ahogado*, Alfaguara, Madrid, 1977.

oltre a due edizioni (1989; 1990) pubblicate da Ediciones Destino¹¹. Sempre nel 1977, si pubblicano alcune poesie dell'autore nella rivista *Papeles de Son Armadans*.

1981: È la volta di *Jardín vacío*¹², il romanzo pubblicato in prima edizione dalla casa editrice Lega di Madrid; nel 1990 da Alfaguara, poi dalla Editorial Destino di Barcellona (1^a ed., 1992) e nel 1998 ancora da Alfaguara (1^a ed., 5 ristampe).

1983: Il romanzo *Papel mojado*¹³ nasce come un'opera pensata per un pubblico di giovanissimi, all'interno di un progetto editoriale della casa editrice Anaya di una collana di narrativa poliziesca per ragazzi¹⁴, la Anaya «Tus Libros». Il romanzo fu un successo editoriale, dato che dalla pubblicazione della prima edizione ne sono seguite altre quindici¹⁵. Questo poliziesco¹⁶ presenta una *Apéndice* scritta da Costantino Bértolo Cadenas che nel corso delle varie riedizioni si è

In questa sede è utilizzata la sesta edizione Alfaguara: *Visión del ahogado*, Alfaguara, Madrid, 1994.

¹⁰ Rispettivamente: 1^a ed., abril 1977; 2^a ed., febr. 1987; 3^a ed., nov. 1987; 4^a ed., abril 1989; 5^a ed., febr. 1990; 6^a ed., junio 1994.

¹¹ *Visión del ahogado*, Destino, Barcelona, 1989 (1^a ed.); 1990 (2^a ed.).

¹² Juan José MILLÁS, *Jardín vacío*, Lega, Madrid, 1981; in seguito: *Jardín vacío*, Alfaguara, Madrid, 1990; *Jardín vacío*, Destino, Barcelona, 1992.

Il testo consultato in questo studio: *Jardín vacío*, Alfaguara, Madrid, 1998.

¹³ Juan José MILLÁS, *Papel mojado* cit.

¹⁴ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas", Prólogo a *Tres novelas cortas* cit., pp. 9-25; sulla genesi del romanzo, cfr. le pp. 14-15.

¹⁵ Rispettivamente: 1^a ed., sept. 1983; 2^a ed., mayo 1985; 3^a ed., nov. 1985; 4^a ed., junio 1986; 5^a ed., abril 1987; 6^a ed., nov. 1987; 7^a ed., junio 1988; 8^a ed., abril 1989; 9^a ed., abril 1990; 10^a ed., abril 1991; 11^a ed., dic. 1991; 12^a ed., julio 1992; 13^a ed., mayo 1993; 14^a ed., sept. 1994; 15^a ed., julio 1995; 16^a ed., sept. 1996.

In questa sede si utilizza l'edizione del 1996: *Papel mojado*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1996.

¹⁶ Cfr.: Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice", in Juan José MILLÁS, *Papel mojado* cit., pp. 183-223.

Sull'argomento ci soffermeremo più avanti, sia nell'analisi dettagliata dei singoli romanzi, sia quando ci interesseremo specificamente del genere poliziesco.

andata ampliando: è dunque l'unica parte del libro ad aver subito variazioni.

1984: Il romanzo *Letra muerta*¹⁷ viene pubblicato da Alfaguara¹⁸. Alla prima fanno seguito quattro edizioni¹⁹ -sempre per la stessa casa editrice-, un'edizione del 1992 per la Editorial Destino²⁰e una versione a uso didattico per il gruppo editoriale Santillana²¹.

1987: *El desorden de tu nombre*²² è il romanzo che segna il primo grande successo di vendite e di pubblico per Juan José Millás. Abbiamo accennato che con *Papel mojado* il nostro autore era riuscito a proporsi con un romanzo di genere, riscuotendo il favore di un vasto pubblico, ma è senz'altro con *El desorden de tu nombre* che Millás si assicura una notorietà e un record di vendite. Dopo la prima edizione per Alfaguara nel 1987, seguono: nel 1989 l'edizione per Círculo de Lectores²³; nel 1993 un'edizione per la RBA Coleccionables²⁴; due edizioni nel 1994 per la versione a uso didattico per il gruppo

¹⁷ Juan José MILLÁS, *Letra muerta* cit.

¹⁸ Costantino BÉRTOLO CADENAS, *op. cit.*, p. 207: «(...) aunque aparecida un año más tarde, es *Letra muerta* la obra que cronológicamente ocupa el puesto posterior a *El jardín vacío* dentro de su trayectoria de narrador». Infatti la redazione di *Letra muerta* è già iniziata quando Millás accetta la proposta della casa editrice Anaya di scrivere un poliziesco da inserire in una collana di narrativa per ragazzi, ossia *Papel mojado* (cfr. *infra* la nota n. 14 della "Storia editoriale"). La successione cronologica [*El jardín vacío* - *Letra muerta*] ribadita da Bértolo Cadenas non è solo una precisazione di carattere temporale nella redazione dei romanzi, piuttosto tende a evidenziare la continuità di intenti nella narrativa millasiana attraverso le tappe della sua scrittura. *Papel mojado* nell'economia totale dell'opera del nostro autore ricopre apparentemente un posto a parte. Ritourneremo sull'argomento in seguito.

¹⁹ Rispettivamente: 1ª ed., mayo 1984; 2ª ed., junio 1985; 3ª ed., abril 1989; 4ª ed., febr. 1990; 5ª ed., junio 1994.

I riferimenti in questo lavoro sono presi da : *Letra muerta*, Alfaguara, Madrid, 1994.

²⁰ *Letra muerta*, Destino, Barcelona, 1992.

²¹ *Letra muerta: leer en español, nivel 4*, Santillana, Madrid, 1994 (2ª ed.).

²² Juan José MILLÁS, *El desorden de tu nombre* cit.

²³ *El desorden de tu nombre*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1989.

²⁴ *El desorden de tu nombre*, RBA Coleccionables, Barcelona, 1993.

editoriale Santillana²⁵; cinque edizioni per la Destino²⁶ nel 1997; un'edizione economica con due ristampe Alfaguara-Bolsillo²⁷ nel 1998; un'edizione con ventiquattro ristampe per Alfaguara²⁸ nel 1999.

1989: *Primavera de luto y otros cuentos*²⁹ è la prima raccolta di racconti pubblicata da Millás: seguiranno due edizioni per la Destino³⁰ nel 1992 e un'edizione economica per Alfaguara³¹ nel 1999. Sempre nel 1989 viene pubblicato l'unico libro di poesie di Juan José Millás, *De corpore insepulto*³².

1990: In quest'anno vengono pubblicati due romanzi: *La soledad era esto*³³, di cui si pubblicheranno otto edizioni per la Destino; un'edizione per Círculo de Lectores³⁴ nel 1992; un'edizione per RBA Coleccionables³⁵ nel 1994; due edizioni economiche per la Destino³⁶ (1994-1995); un'edizione speciale su nastro per Alfaguara³⁷ nel 1995; infine un'edizione Destino³⁸ nel 1998; *Volver a casa*³⁹, in tre edizioni per la Destino e un'edizione economica sempre per la stessa casa editrice⁴⁰ nel 1993.

²⁵ *El desorden de tu nombre: leer en español, nivel 3*, Santillana, Madrid, 1994.

²⁶ *El desorden de tu nombre*, Destino, Barcelona, 1997.

²⁷ In questo lavoro si è utilizzata la seguente edizione: *El desorden de tu nombre*, Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1998.

²⁸ *El desorden de tu nombre*, Alfaguara, Madrid, 1999.

²⁹ Juan José MILLÁS, *Primavera de luto y otros cuentos* cit.

³⁰ *Primavera de luto y otros cuentos*, Destino, Barcelona, 1992.

³¹ In questa sede verrà utilizzata la seguente edizione: *Primavera de luto y otros cuentos*, Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1999.

³² Juan José MILLÁS, *De corpore insepulto* cit.

³³ Juan José MILLÁS, *La soledad era esto* cit.

³⁴ *La soledad era esto*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.

³⁵ *La soledad era esto*, RBA Coleccionables, Barcelona, 1994.

³⁶ 1ª ed., enero 1994; 2ª ed., marzo 1995.

In questa sede si utilizzerà: *La soledad era esto*, Destinolibro, Barcelona, 1995.

³⁷ *La soledad era esto [Grabación sonora]*, Alfaguara, Madrid, 1995.

³⁸ *La soledad era esto*, Destino, Barcelona, 1998.

³⁹ Juan José MILLÁS, *Volver a casa* cit.

⁴⁰ *Volver a casa*, Destinolibro, Barcelona, 1993. Quest'ultima edizione è quella utilizzata da noi.

1994: La raccolta di racconti *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*⁴¹, pubblicato da Alfaguara.

1995: Si pubblica il romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible*⁴², per Alfaguara con cinque ristampe; quattro edizioni per Círculo de Lectores⁴³ nel 1996; un'edizione economica con quattro ristampe per Alfaguara Bolsillo⁴⁴ nel 1998; tre edizioni in Braille per la Organización Nacional de Ciegos⁴⁵. Sempre nel 1995 viene pubblicata la raccolta di articoli apparsi sul quotidiano *El País* dal titolo *Algo que te concierne*⁴⁶, per la casa editrice El País-Aguilar.

1996: La casa editrice Alfaguara pubblica *Trilogía de la soledad*⁴⁷. Il volume contiene tre romanzi già pubblicati precedentemente⁴⁸ con una Introduzione⁴⁹ dell'autore.

1997: La casa editrice Acento pubblica la terza raccolta di racconti *Cuentos a la intemperie: Gran angular*⁵⁰.

1998: Sempre Alfaguara esce con il romanzo *El orden alfabético*⁵¹ (una edizione con tre ristampe) e con *Tres novelas cortas*⁵², un volume che raccoglie altri tre romanzi già pubblicati precedentemente⁵³

⁴¹ Juan José MILLÁS, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* cit.

⁴² Juan José MILLÁS, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid, 1995.

⁴³ *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

⁴⁴ Questa è l'edizione utilizzata da noi: *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1998.

⁴⁵ *Tonto, muerto, bastardo e invisible [Braille]*, Organización Nacional de Ciegos, Madrid, 1998.

⁴⁶ Juan José MILLÁS, *Algo que te concierne* cit.

⁴⁷ Juan José MILLÁS, *Trilogía de la soledad* cit.

⁴⁸ Cfr. *infra* la nota n. 3 della "Storia editoriale".

⁴⁹ Juan José MILLÁS, "El síndrome de Antón", Prólogo a *Trilogía de la soledad* cit., pp. 9-21.

⁵⁰ Juan José MILLÁS, *Cuentos a la intemperie: Gran angular* cit.

⁵¹ Juan José MILLÁS, *El orden alfabético*, Alfaguara, Madrid, 1998.

⁵² Juan José MILLÁS, *Tres novelas cortas* cit.

⁵³ Cfr. *infra* la nota n. 3 della "Storia editoriale".

introdotti da un Prologo⁵⁴ sempre dell'autore. Il 1998 è anche l'anno della pubblicazione della sua quarta raccolta di racconti, *La viuda incompetente y otros cuentos*⁵⁵, Ed. Plaza y Janés.

1999: Viene pubblicato dalla casa editrice Alfaguara il romanzo *No mires debajo de la cama*⁵⁶.

2000: Esce la seconda raccolta di articoli pubblicati precedentemente nel quotidiano *El País: Cuerpo y Prótesis*⁵⁷, Ed. El País-Aguilar.

2001: Ancora una raccolta di articoli pubblicata dalla casa editrice Alba, *Articuentos*⁵⁸, il cui titolo rimanda al termine coniato al nostro autore per sottolineare il carattere ibrido, di confine fra realtà e finzione di questi scritti. Sempre nello stesso anno e sempre per la casa editrice barcellonese Alba, esce *Números pares, impares e idiotas*⁵⁹, mini storie affiancate dai disegni.

2002: Viene pubblicato il romanzo *Dos mujeres en Praga*⁶⁰, Ed. Alba.

2003: La casa editrice Lumen pubblica la raccolta di racconti *Cuentos de adúlteros desorientados*⁶¹.

2004: Esce il libro-inchiesta su un fatto di cronaca, *Hay algo que no es como me dicen*⁶², Ed. Aguilar.

⁵⁴ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas", Prólogo a *Tres novelas cortas* cit., pp. 9-25.

⁵⁵ Juan José MILLÁS, *La viuda incompetente y otros cuentos* cit.

⁵⁶ Juan José MILLÁS, *No mires debajo de la cama* cit.

⁵⁷ Juan José MILLÁS, *Cuerpo y Prótesis* cit.

⁵⁸ Juan José MILLÁS, *Articuentos*, Barcelona, Ed. Alba, 2001.

⁵⁹ Juan José MILLÁS, *Números pares, impares e idiotas*, Barcelona, ed. Alba, 2001.

⁶⁰ Juan José MILLÁS, *Dos mujeres en Praga*, Barcelona, Ed. Alba, 2002.

⁶¹ Juan José MILLÁS, *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Lumen, 2003.

⁶² Juan José MILLÁS, *Hay algo que no es como me dicen*, Madrid, Aguilar, 2004.

2005: Vengono pubblicati due titoli: *Todo son preguntas*⁶³ e *María y Mercedes*⁶⁴, entrambi per Ed. Península.

2006: Escono: *El ojo de la cerradura*⁶⁵ e *Sombras sobre personas*⁶⁶, entrambi per Ed. Península, opere sempre in linea col discorso sulla multimedialità fra scrittura e immagine, inaugurato dal nostro autore con le pubblicazioni precedenti; Il romanzo, *Laura y Julio*⁶⁷, Ed. Seix-Barral.

2007: È l'anno del romanzo-autobiografia *El mundo*⁶⁸, Ed. Planeta.

2008: Altra raccolta di racconti: *Los objetos nos llaman*⁶⁹, Ed. Seix-Barral.

2010: L'ultimo romanzo pubblicato da Millás fino a oggi: *Lo que sé de los hombrecillos*⁷⁰, Ed. Seix-Barral.

2011: Esce il volume che raccoglie tutti gli articoli-racconti pubblicati su *El País* da Millás: *Articuentos completos*⁷¹, Ed. Seix-Barral.

2012: L'ultima fatica editoriale del nostro autore: *Vidas al límite*⁷², Ed. Seix-Barral, interviste-biografie di personaggi famosi.

⁶³ Juan José MILLÁS, *Todo son preguntas*, Madrid, Ediciones Península, 2005.

⁶⁴ Juan José MILLÁS, *María y Mercedes*, Madrid, Ediciones Península, 2005.

⁶⁵ Juan José MILLÁS, *El ojo de la cerradura*, Madrid, Ediciones Península, 2006.

⁶⁶ Juan José MILLÁS, *Sombras sobre personas*, Madrid, Ediciones Península, 2006.

⁶⁷ Juan José MILLÁS, *Laura y Julio*, Barcelona, Seix-Barral, 2006.

⁶⁸ Juan José MILLÁS, *El mundo*, Barcelona, Planeta, 2007.

⁶⁹ Juan José MILLÁS, *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix-Barral, 2008.

⁷⁰ Juan José MILLÁS, *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona, Seix-Barral, 2010.

⁷¹ Juan José MILLÁS, *Articuentos completos*, Barcelona, Seix-Barral, 2011.

⁷² Juan José MILLÁS, *Vidas al límite*, Barcelona, Seix-Barral, 2012.

CAPITOLO I

L'opera narrativa di Juan José Millás

All'interno della vasta produzione narrativa dell'autore, abbiamo scelto di soffermarci esclusivamente ad analizzare l'intero corpus dei romanzi, scritti in un arco di tempo che va dalla seconda metà degli anni settanta alle porte del nuovo secolo, nonché nuovo millennio, non esitando comunque ad allargare il discorso quando si è ritenuto opportuno anche ai racconti e agli articoli/saggi, la cui redazione è contemporanea a quella delle *novelas*. Dopo aver fissato i limiti cronologici della scrittura di Millás attraverso la storia editoriale, ci siamo soffermati sull'analisi narratologica delle singole opere.

Lungo il corso dell'analisi si è andato sempre più evidenziando il forte rapporto dialogico esistente fra le varie opere dell'autore, un'intertestualità che da un lato contribuiva a rilevare la presenza di temi ricorrenti all'interno della scrittura millasiana di cui si potevano seguire le evoluzioni attraverso i singoli romanzi, dall'altro permetteva di riconsiderare l'intero corpus *novelesco* come un macrotesto di cui i vari romanzi costituivano una sorta di capitoli, un testo unico incentrato e tracciare la traiettoria vitale dell'eroe millasiano.

In questo modo si è individuato nel *personaje millasiano* il punto centrale da cui si realizza la scrittura e che l'intero percorso narrativo dell'autore si configura come il graduale processo di costruzione di un'identità da parte di un individuo che si accorge, confrontandosi con ciò che egli ha intorno, di non 'essere'. Il costante rapporto fra *yo* e *otredad* è sostanzialmente il tema dominante della narrativa millasiana.

Il fatto che nel redigere le sue *novelas* l'autore si sia spesso cimentato nella sperimentazione di generi letterari a lui nuovi, ci ha suggerito infine di approfondire l'analisi dei testi soffermandoci a esaminare la ricorrenza in essi di elementi specifici del genere poliziesco. La focalizzazione di questo punto all'interno della

narrativa di Juan José Millás persegue il duplice obiettivo di fornire, da un lato, un ulteriore esempio dell'utilizzazione di modelli di scrittura altamente codificati -come per esempio il poliziesco- da parte di autori contemporanei, designati dalla critica come postmoderni¹; dall'altro, ci interessava verificare le possibili connotazioni che gli elementi 'spuri' del poliziesco acquisiscono all'interno del sistema di significazioni proprio dell'universo di scrittura millasiano.

Un discorso doppio, quindi, di lettura dell'opera del romanziere e sul genere poliziesco e la sua utilizzazione nella posmodernità. Meglio ancora un sistema a *cajas chinas*² che dall'indagine tematica si sposta a evidenziare le contaminazioni di generi, tutto ciò inserito in un contesto più ampio di periodizzazione letteraria.

La scelta di analizzare l'intera produzione *novelística* dell'autore fino al nuovo millennio, non rende necessariamente il nostro studio solo una monografia, perché la scrittura di Millás è poliedrica e *polifacética*, una metacritica di una scrittura metafinzionale. Né tantomeno esso si delinea come una biografia intellettuale, anche se Millás è un autore *performer* che ama proporsi e confondersi fra i personaggi da lui stesso creati. Ciò che si è tentato di realizzare è una biografia morale di un personaggio che si confronta con la realtà a lui circostante e che nel far ciò si interroga sul senso stesso della propria esistenza e del contesto in cui si trova a vivere. In tal senso l'indagine sul romanzo di Millás

¹ Non è nostra intenzione avviare una discussione sulla reale esistenza di una letteratura postmoderna (in Spagna come altrove), né se sia più o meno adeguato ammassare dentro il concetto stesso di posmodernità la variegata e spesso antitetica produzione artistica -non solo letteraria- sviluppatasi in un ampio arco temporale che si identifica grosso modo con gli ultimi trent'anni del secolo XX. Nel corso dell'analisi che ci accingiamo a iniziare termini come 'postmoderno' o 'posmodernità' saranno utilizzati in senso strumentale e ogni qualvolta si riterrà necessario, in funzione del discorso che intendiamo proporre.

² Utilizziamo volutamente il termine caro al Mario Vargas Llosa saggista (a partire da *Historia de un deicidio*, Seix Barral, Barcelona, 1971) in quanto si tratta dello scrittore latino-americano che per primo ha riproposto la storia e il realismo descrittivo come *vuelta* al racconto, essendo questa una delle chiavi del postmoderno (e del postsperimentalismo).

comprende tutti e tre gli elementi della *queste*: la ricerca, il personaggio, l'autore. Tutti di nome Millás.

Sin dal primo romanzo di Juan José Millás ci sembra necessario evidenziare delle costanti che saranno reiterate, anche se con modalità differenti, nella sua produzione narrativa successiva. Tali costanti riteniamo siano funzionali alla costruzione ed evoluzione del personaggio millasiano all'interno dell'opera: pensiamo infatti che in essa esista un unico protagonista che si ripropone nei romanzi in vicende personali e situazioni storiche differenti che marcano le tappe dell'evoluzione cui è stata sottoposta la realtà spagnola in un lasso di tempo che va da *Cerberò...* a *No mires debajo de la cama*, ossia dalla *Transición* a fine millennio.

Le costanti cui ci riferiamo le abbiamo schematicamente raggruppate nei seguenti tre punti:

1) Il tema del Doppio, strettamente legato all'esigenza *vitale* del personaggio millasiano, alla sua ricerca di una propria identità; vedremo come il tema del Doppio non si limiterà alla sola categoria del personaggio ma sconfinerà coinvolgendo anche la coordinata *spazio*, introducendo il discorso della possibile coesistenza di realtà parallele e *speculari*.

2) Il tema della scrittura, che da un lato è evidentemente l'unico mezzo che questi *personaggi in cerca d'autore* hanno per 'vivere', in quanto protagonisti *auctores* della propria esistenza, dall'altro la scrittura apre le porte alla riflessione metanarrativa.

3) Il tema del corpo –che è presente come *sombra* nel primo romanzo in quanto lì siamo solo al principio del lento ma inesorabile processo di acquisizione totale (= psico-fisica) da parte del personaggio della propria individualità-. Il riconoscimento del proprio corpo si sviluppa in sintonia o in contrapposizione all'aspetto spirituale della personalità, su cui ci soffermeremo man mano che questo aspetto si farà sempre più insistente nei singoli romanzi e quando analizzeremo il significato profondo degli elementi polizieschi nei romanzi millasiani, in cui il corpo si presenta come cadavere, quindi come presenza/assenza (*cuero presente*).

1. UNIVERSI NARRATIVI:

I primi romanzi (1975-1984).

Iniziamo il nostro discorso sulla narrativa millasiana dai cinque romanzi³ scritti nel decennio 1975-1984, sia per motivazioni puramente cronologiche, che li inquadrano come appunto opere di esordio o comunque giovanili -essendo il romanzo *El desorden de tu nombre* lo spartiacque della piena maturità compositiva di Millás-, sia perché esistono realmente delle affinità e la volontà di un discorso comune in queste prime opere, attraverso un costante rimando intertestuale e -come cercheremo di evidenziare- attraverso l'azione 'coagulante' del/dei personaggi e di alcuni temi da essi strettamente dipendenti. È pur vero che la possibilità di leggere tutta la narrativa di Juan José Millás in questi termini, ossia come un insieme di cui i singoli romanzi rappresenterebbero le fasi episodiche della ricerca esistenziale del Personaggio millasiano, tenderebbe a scoraggiare l'ulteriore frammentazione degli 'episodi'

³ Un contributo di grande interesse è rappresentato dal volumetto di Gonzalo SOBEJANO, *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Alfaguara, Madrid, 1995. La pubblicazione contiene due saggi di cui il primo -che dà titolo all'intero volume- si occupa appunto di queste prime cinque opere millasiane, analizzate e raggruppate in base a una matrice comune che il nostro critico focalizza fin dal principio: «A la extrañeza argumental y temática conviene agregar, para definir con precisión la novelística de JJM, otros dos conceptos: extrañación y extrañamiento. Si la extrañeza es la cualidad de la materia tematizada, la extrañación sería el efecto enajenador del mundo descrito sobre la conciencia que vive o describe ese mundo, y el extrañamiento el modo de expresar -por la estructuración y por el lenguaje- la extrañación y la extrañeza.» (p. 16). A partire da queste premesse Sobejano individua la *pesadilla* come leitmotiv tematico condiviso dai romanzi, mentre nella *soledad*, nella *convivencia* e nella *pertinencia*, gli ambiti in cui l'incubo si manifesta, ambiti che si rivelano tre categorie funzionali per suddividere i cinque romanzi in gruppi. Il saggio era stato pubblicato precedentemente negli Stati Uniti nel 1987; cfr. Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza", in R. LANDEIRA, L.T. GONZÁLEZ DEL VALLE (eds.), *Nuevo y Novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987. Il secondo saggio contenuto nel volume di Alfaguara -già pubblicato nel 1988-, è dedicato al discorso sulla *metaficción* nel romanzo di Millás *El desorden de tu nombre*, cfr. Gonzalo SOBEJANO, "Sobre la novela y el cuento dentro de la novela", *Lucanor*, Pamplona, diciembre de 1988, pp. 73-94.

seguendo una suddivisione in tappe cronologiche. Tuttavia, la successiva riedizione curata dall'autore di alcuni romanzi in trilogie⁴ ci sembra una riprova della legittimità della nostra scelta.

Senza seguire dunque lo stretto ordine cronologico di pubblicazione, ci riferiamo in primis ai romanzi presenti in *Tres novelas cortas* -rispettivamente *Cerberos son las sombras*, *Letra muerta*, *Papel mojado*-, analizzandoli sia separatamente sia evidenziando i punti che riteniamo essi condividano, tanto da formare una trilogia⁵. In seguito ci occuperemo di *Visión del ahogado* e di *Jardín*

⁴ Cfr. Juan José MILLÁS, "El síndrome de Antón", Prólogo a *Trilogía de la soledad* cit.; Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas", Prólogo a *Tres novelas cortas* cit. Non è un caso che sia lo stesso autore a soffermarsi sui romanzi delle due trilogie, evidenziandone le affinità, affinità riscontrabili a vari livelli: tematico, compositivo, progettuale e, a volte, di coincidenza cronologica nella realizzazione. Questa riflessione il cui intento principale è giustificare la proposta di alcuni romanzi in raccolte in base a una sorta di omogeneità compositiva, nasce dalla prospettiva diacronica da cui Millás guarda alla sua opera, una 'rilettura a distanza' in cui il tempo agisce per rilevarne ulteriori implicazioni di senso. Come scrive Michail Bachtin: «Quando, invece, l'artista si mette a parlare della sua creazione al di fuori dell'opera ormai pronta e in aggiunta ad essa, egli di solito sostituisce il suo effettivo rapporto creativo, che egli non ha vissuto nel suo intimo, ma che ha attuato nell'opera (rapporto che non riguarda lui, ma l'eroe), con un rapporto nuovo e più ricettivo con l'opera già pronta. (...) Quando invece l'autore nella sua confessione comincia a parlare dei suoi eroi come fanno Gogol' e Gončarov, egli dichiara il suo attuale rapporto con essi, che sono ormai creati e destinati, comunica l'impressione che essi producono su di lui adesso, come immagini artistiche, e il rapporto che egli ha con essi, come con persone vive e determinate, da un punto di vista sociale, morale, ecc.; essi sono ormai diventati indipendenti da lui e anche lui, loro attivo creatore, è diventato indipendente da se stesso; è diventato cioè uomo, critico, psicologo o moralista.» (in Michail BACHTIN, "L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane" cit., pp., 7-8). Al di là delle ragioni editoriali, quindi, ciò che ci sembra da non sottovalutare è il discorso metanarrativo, *metafictivo*, proposto da Millás nelle due introduzioni alle trilogie che permette di approfondire l'analisi di quei testi grazie alle inevitabili evoluzioni vissute dallo scrittore e dai romanzi attraverso gli anni. In questo modo lo sguardo dell'autore si sofferma su quanto scritto anteriormente con una consapevolezza diversa, acquisita alla luce dell'esperienza raggiunta attraverso le opere scritte successivamente; conseguentemente si innesca un processo dialogico fra quei primi romanzi, cronologicamente ormai lontani, o assunti come tali, e quelli più recenti.

⁵ In questa scelta intendiamo dar credito e evidenziare, lungo il corso dell'analisi dei testi quanto asserito dallo stesso autore a proposito dei tre romanzi di *Tres novelas cortas*: «No están sólo unidas, pues, por ser breves, aunque ése sea el vínculo más externo de

vacío, romanzi cronologicamente interposti ai tre precedenti che però conservano una individualità più marcata.

Già dai primi tre romanzi sono evidenti due punti fondamentali che iniziano a emergere fra le maglie della narrazione e nella riflessione diacronica dell'autore sulla sua opera: *in primis*, la scrittura come metafora dell'esistenza, quella fittizia del romanzo e dei suoi personaggi, quella reale dell'individuo e il mondo che lo circonda, ma anche nel suo significato *letterale*, nella sua connotazione fisica, materiale, come, appunto, scrittura *tout court*. Il secondo punto è incentrato sulla visualizzazione spaziale del processo di acquisizione di sé attraverso la scrittura, da un lato, e sulla naturale emancipazione dell'universo *scritto*, dall'altro, in quanto realtà parallela e in quanto scrittura, ribadendo la stretta connessione fra spazio fisico, spazio narrativo, spazio interiore e scrittura.

Sono queste le coordinate intorno alle quali ruotano i romanzi della trilogia: la loro reciprocità risiede innanzitutto nel ruolo ricorrente e dominante della scrittura all'interno della trama stessa, in quanto i tre protagonisti sono anche gli *autori* di ciò che stiamo leggendo, con la consapevolezza di esserlo, anzi, per meglio dire, con la *necessità* di esserlo. Quando il personaggio di un romanzo è anche autore consapevole della storia di cui è protagonista e la redazione dello scritto viene indissolubilmente a far parte del *plot*, si è inevitabilmente coinvolti nel discorso sulla *metaficción*. Dovremo necessariamente soffermarci su questo aspetto così centrale nella narrativa di Juan José Millás, ma ci riserviamo di farlo quando avremo presente con maggior chiarezza le modalità con cui si sviluppa questo punto lungo l'intero percorso di scrittura del nostro autore.

estas tres novelas, sino por formar una geografía de significados cuyo mapa sólo se advierte cuando se colocan una al lado de la otra.», in Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 18.

1.1. La trilogia: *Tres novelas cortas*

1.2. *Cerberos son las sombras*

Il libro di esordio di Juan José Millás -il primo anche della raccolta *Tres novelas cortas*- è la storia del tentativo di fuga di un intero gruppo familiare dalla Spagna franchista. Gli avvenimenti sono riportati in una lettera che il giovane figlio scrive al genitore, dopo essere fuggito dal rifugio in cui la sua famiglia viveva nascosta in attesa di espatriare e dopo aver appreso dell'arresto dei suoi ad opera della polizia franchista. La lettera ricostruisce la storia di un padre che costringe alla clandestinità l'intera famiglia in uno squallido appartamento dei sobborghi di Madrid, dei vani tentativi di trovare un aiuto economico per sostenere la fuga, della ferita all'orecchio che lo costringe a letto in balia della febbre delirante, della ricerca da parte del figlio adolescente dell'unica persona in grado di soccorrerli -probabilmente una ex-compagna di lotte politiche e di vita- che disgraziatamente muore sotto gli occhi del ragazzo, ancor prima di poter far qualcosa, per un banale investimento d'auto. E ancora, del dramma della morte del piccolo Jacinto, il fratello demente il cui corpo verrà occultato in un armadio dalla madre che non rivelerà a nessuno l'accaduto, per evitare ulteriori problemi alla vita in clandestinità. Della fuga disperata del figlio adolescente dalla famiglia e il suo approdo in un fetido scantinato infestato da topi, dove il ragazzo inizia a scrivere al padre nell'estremo tentativo di trovare il senso della sua giovane vita, subito dopo aver appreso da un giornale che tutti i membri della sua famiglia sono stati arrestati e poco prima di essere egli stesso rintracciato dai suoi persecutori.

La successione degli eventi che costituiscono la trama è scandita dalle modalità mentali del ricordo per cui l'andamento della narrazione non segue rigidamente le coordinate spazio-temporali né la gerarchia causa-effettuale: gli avvenimenti riaffiorano a intermittenza e confusamente, alcuni di essi reiterati ossessivamente, altri solo accennati, rivestendo un ruolo predominante l'uno sull'altro solo in base alla visione personalissima del soggetto rimembrante. Ciò

che ci viene raccontato non ha valore in sé in quanto testimonianza oggettiva di eventi legati ad un particolare momento storico, ma scaturisce dalla volontà evocativa del soggetto scrivente che attraverso l'atto della scrittura, appunto, si immerge nei meandri tortuosi e ossessivi della propria mente, oltrepassando quel confine che egli stesso sente come il luogo di un'altra realtà. Da qui il titolo del romanzo che rimanda metaforicamente a questa realtà 'altra' fatta di ombre, limite infernale del proprio io nascosto, luogo sacro sorvegliato da Cerbero.

Non proponendosi dunque come un'opera testimoniale in senso stretto ma come un lungo monologo che l'io avvia con se stesso, sfruttando il ricordo come mezzo per inoltrarsi nelle zone 'd'ombra' della propria personalità, non stupisce che nel romanzo non verranno mai rese esplicitamente le motivazioni della fuga né precisata l'identità dei persecutori o il periodo storico: ciononostante non si deve cadere nell'errore di separare il piano psicologico, metaforico e simbolico del romanzo da quello storico-etico-politico, perché solo tenendo presente la loro mutua compenetrazione si può cogliere il senso globale dell'opera⁶. Non dobbiamo cioè sottovalutare o ignorare

⁶ Cfr.: Jean-François CARCELEN, "Écriture de l'obsession et obsession de l'écriture: *Cerbero son las sombras* de Juan José Millás", in Geneviève CHAMPEAU (textes réunis par), *Référence et Autoréférence dans le Roman Espagnol Contemporain* (Actes du Colloque international de Talence, novembre 1992), Collection de la Maison des Pays Ibériques, CNRS, Paris, 1994, pp. 173-185. «Tel que le définissent Greimas et Courtès, l'ancrage historique est "la mise en place (...) d'un ensemble d'indices spatio-temporels et, plus particulièrement, de toponymes et de chrononymes, visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à produire l'effet de sens *réalité*". Si l'on s'en tient à cette définition, l'ancrage historique de *Cerbero* est des plus ténus. Et pourtant la lecture ne laisse aucun doute quant au référent externe évoqué. Comment donc, un ancrage historique minimum peut-il créer un référent historique, sinon maximum, du moins transparent?

Le seul référent "actuel" repérable dans le roman est le toponyme Madrid, évoqué à plusieurs reprises. (...) C'est bien peu et c'est pourtant suffisant pour que l'ancrage historique soit totalement désambiguïsé puisque le réseau de "référence virtuelle" créé par le texte, à la lumière de l'indice spatial, s'éclaire et permet au lecteur de situer la diégèse dans les années sombres du franquisme.

Pour arriver à cette lecture, il faut bien entendu dégager tout le réseau chrononymique qui, pour fictionnel qu'il soit, conduit, davantage par allusion

l'importanza che riveste la trama come concatenazione di eventi reali legati al fattore politico, motore della vicenda 'storica', e che implicano tutto un discorso e una riflessione dell'autore sulla sua contemporaneità.

Scritto in prima persona da un io senza nome, il romanzo è dunque costituito da una lunga lettera che il soggetto narrante elabora cercando di dar un senso al proprio passato. La scrittura diviene così il mezzo per fare ordine nella propria interiorità, rivelandogli nel contempo il valore etico e morale della personalità del padre, del Doppio in cui si identificherà alla fine senza vergogna: proprio attraverso la commistione fra gli avvenimenti rievocati -la realtà oggettiva, la Storia-, il modo in cui il soggetto li ha vissuti, e la riflessione diacronica su questa mistura, il soggetto perviene ad accettare il destino del padre, l'impossibilità di riscatto nel mondo dei vincitori per uomini che in quella Storia avevano agito secondo una propria coscienza morale, diversa e irriducibile al nuovo ordine delle cose. Questa accettazione acquista un valore positivo a livello individuale perché permette all'io, tramite il riconoscimento di sé nella figura paterna, di ritrovare la propria l'identità. *Cerberoson las sombras* è dunque una storia di vinti e racconta il loro disagio a sopravvivere nella Spagna dei vincitori.

Abbiamo detto precedentemente che il romanzo narra essenzialmente la storia di una fuga -comunque destinata all'insuccesso-, ma anche qui differenti piani, oltre a quello del reale, si sovrappongono e si sostengono mutuamente, in quanto *huida* è un termine carico di molteplici valenze semantiche. È vero che tutta la storia è incentrata sulle disavventure di una famiglia che tenta disperatamente di fuggire dalla Spagna e che il momento della scrittura si riferisce al periodo di clandestinità vissuto nella capitale, mentre il padre cerca di contattare le persone in grado di aiutarli. A questa 'fuga di 1° grado' si aggiunge quella dell'autore della lettera-romanzo, che è fuga reale, simbolica e psicologica insieme:

autorale et déduction lectorale que par désignation, à identifier cette période de histoire de l'Espagne jamais expressément citée ni temporellement datée.» (p. 176).

L'adolescente scappa dal nascondiglio condiviso con i propri familiari (piano del reale) ma il luogo fisico -il rifugio- è anche Inferno (piano simbolico), *lugar* di sofferenza, di morte, in cui il rancore e la disperazione vanno trasformando patologicamente i rapporti fra i componenti del nucleo familiare (piano psicologico).

La fuga di 2° grado è la diretta conseguenza di una seconda 'violazione' -la prima era stata della 'violazione politica' operata dal padre in quanto *vencido*-: il giovane ha oltrepassato il limite spaziale del *pasillo*, confine oltre il quale esiste il luogo *de las sombras*, rappresentato dalla stanza chiusa dove è nascosto il cadavere del fratellino Jacinto. Una volta scoperta la 'verità' rinchiusa in quella stanza, avendo 'profanato' l'armadio-sepolcro di Jacinto, essendo disceso quindi 'realmente' nel mondo dei morti, il ragazzo fugge da quel luogo per abbandonarsi al proprio inferno personale, attraverso una seconda discesa agli Inferi, una fuga simbolica da se stesso come individuo sociale (fuga di 3° grado), per entrare nei meandri della propria interiorità disturbata, scegliendo il nascondiglio infestato dai topi come luogo appropriato per questa ultima scansione introspettiva. Paradossalmente però è proprio qui, nello sprofondare in se stessi e nel fuggire dal proprio presente storico, che risiede la possibilità di salvezza, recuperando il valore di un passato remoto - tempo dell'infanzia ma anche della vita precedente al conflitto *vencedores/derrotados*- e riappropriandosi di un'identità attraverso l'identificazione col padre. Fuggire dalla realtà per tornare dal viaggio infernale in se stessi pronti alla riconciliazione con essa, grazie all'acquisizione di una *moral* ritrovata.

La disperazione è dunque il motore di questa fuga 'totale', oltre il regno della morte, per riaffermare la propria possibilità di salvezza. Ma pur lasciandosi dietro il passato, il ragazzo non può liberarsi dal suo condizionamento, dall'inevitabile *mala suerte* che sa di condividere con i suoi familiari come fosse un 'patrimonio genetico' trasmessogli; la fuga non è dunque 'dall'inferno come luogo' ma 'dall'inferno come condivisione di disperazione', ricercando la sopravvivenza nella solitudine. Le due parole-chiavi della vicenda sono appunto *sopravvivenza* e *solitudine*, in quanto l'adolescente sa che il primo passo

verso la salvezza -che è comunque negata a 'quelli come lui'⁷- è assicurarsi la sopravvivenza, utilizzando la solitudine per 'capire'. Avendo compreso ciò, non importa se alla fine '*anti-lugar*', il luogo in cui approda dopo la fuga e in cui si rifugia per scrivere, «lo que la vieja había llamado semisótano»⁸, non è altro che un antro infestato dai topi, se possibile ancora più abietto della casa familiare: quello è il luogo ideale in cui iniziare a scrivere questa appassionata dichiarazione d'amore al padre che è soprattutto 'riconoscimento' di filiazione morale. Non è un caso che la lettera inizi e termini con un'asserzione che marca l'avvenuta identificazione del figlio nel padre, attraverso il comune denominatore della solitudine:

«Querido padre. Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad. Y, sobre todo, de no haber encontrado el punto medio entre la soledad y los otros. Hasta ahora cada cual ha venido ocultándolo a su manera, aunque las circunstancias no nos hayan facilitado mucho esta labor.» (p. 9);

«Luego me senté ante la mesa y comencé a escribir: "Querido padre: es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad.". (...) Yo, que me encontraba ya muy lejano de todo y que me daba risa pensar en la felicidad y cosas así (...)» (p. 190).

Una volta portato a termine il processo 'di agnizione', nel momento in cui inizio e fine si congiungono, la realtà sfuggita riprende il sopravvento, come suggerisce metaforicamente la scena delle femmine dei roditori che iniziano a mangiare i propri figli nello scantinato dove è nascosto il ragazzo; sul piano simbolico questa *assimilazione incestuosa* attraverso il cannibalismo, l'assunzione e

⁷ Ci sembra evidente che la concezione esistenziale di tragica impossibilità di realizzazione dell'io narrante e della sua 'stirpe', quasi 'marchio genetico' che li contrassegna, dipende (sul piano storico) dal fatto che essi appartengono alla schiera dei *vencidos*.

⁸ Juan José MILLÁS, *Cerberos son las sombras* cit., p.188.

L'annullamento dell'altro che è però *geneticamente sé*, rimanda per analogia alla Spagna dei *vencedores* che ha annullato, inglobato una parte di sé *-la otra España-*. Sul piano reale, la conseguenza di ciò è la contemporanea cattura del giovane da parte dei suoi persecutori:

«Y ahora, que pienso en las torturas a las que estarás sometido, ya veo cuán inútil es este infierno mío, porque la locura no se coge tan fácil como un racimo de uvas o un resfriado, sino que vive oculta, como el cáncer, y se desarrolla cuando ya ni la esperamos. Entretanto, uno continúa endureciéndose para no darse lástima, mientras escucha a la vieja que habla con dos hombres que preguntan por mí, y mientras las hembras cogen a sus pequeños entre las patas delanteras y se los van comiendo lentamente. Primero la cabeza, luego el resto de esa pequeña realidad lampiña, ciega, tan precaria como esta realidad algo más grande que soy yo, que enseguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen.» (pp. 190-191).

La poliedricità di significati, la sovrapposizione e l'intreccio del piano reale su quelli simbolico, metaforico e psicologico, sono assicurati dalla struttura del testo e dal modo in cui l'io scrivente si confronta con gli eventi evocati.

Il romanzo è in forma epistolare, attraverso l'unico punto di vista della prima persona verbale e in stile indiretto libero o monologo interiore, tranne che per brevissime inserzioni del discorso diretto⁹, che riportano sporadicamente le 'voci' degli altri personaggi coinvolti nelle vicende ricordate dal soggetto, riportate "in vita" attraverso la scrittura. Qui il monologo, materializzato sulla carta, diviene tramite per oltrepassare -psicologicamente e metaforicamente- il confine *de las*

⁹ L'esigua ricorrenza del discorso diretto, rappresentato da pochi stringatissimi dialoghi fra i personaggi -carenti quasi completamente di spessore 'dialogico', tanto da sembrare soliloqui 'autistici'-, risponde al preciso intento di sottolineare l'incomunicabilità che regna fra i componenti della famiglia. Inoltre, a livello metaforico, è solo attraverso la parola scritta, la lettera, che l'io può dialogare e ricongiungersi col suo doppio, il padre, marcando in questo modo l'insufficienza del linguaggio orale, ossia della condivisione reale della quotidianità e del confronto verbale come mezzo di comunicazione profonda.

sombras già precedentemente varcato, sul piano del reale, entrando nella stanza-sepolcro del piccolo Jacinto, in quel regno degli Inferi protetto da Cerbero. Sul piano psicologico la necessità di scrivere al proprio padre nasce dal desiderio di confrontarsi con se stessi: non più *carta* ma diario attraverso il quale l'io impronta un dialogo con sé, prendendo le distanze dalla propria interiorità, con la creazione di un *tu* che è riflesso, doppio, ombra di se stessi. Per questo motivo il destinatario, il *tu* cui è indirizzato il messaggio è un *tu* 'plurale', uno specchio in cui convergono le varie sfaccettature dell'io, e dove è possibile l'identificazione con il modello maschile 'ritrovato' -la figura paterna-, solo dopo aver vinto il terrore di affrontare il mostro misterioso e orribile simbolizzato da Cerbero [«Cerbero descansaba vigilando con una de sus cabezas (las otras dos dormían y tú te sangrabas) al visitante hostil, o al forastero desprovisto de las venenos convencionales» (p. 50)]. Dal punto di vista metaforico, l'atto della scrittura è l'unica azione possibile in quanto agisce catarticamente sul proprio vissuto, liberando il soggetto dalle catene del passato nel momento che l'intera sua vita è stata riattualizzata e ordinata attraverso la memoria e resa tangibile, appunto perché divenuta linguaggio scritto, materiale, di una comunicazione divenuta possibile.

La complessa organizzazione testuale del romanzo risponde sotto alcuni aspetti alle tendenze dello sperimentalismo allora in voga; a livello sintattico, per esempio, con l'utilizzazione di periodi lunghi e complessi presenti in tutto il testo o nelle contrapposizioni temporali fra presente -il tempo della scrittura-, passato -la rievocazione degli avvenimenti- e passato remoto -il ricordo dell'infanzia felice-. Nel brano riportato qui di seguito possiamo notare come l'incalzare del dialogo fra l'io scrivente e il proprio passato tramite il *tu*, sia reso a livello sintattico dalla ritmica ripetizione¹⁰, con progressiva variazione, della protasi dell'ipotetica:

¹⁰ Jean-François CARCELEN, "Écriture de l'obsession et obsession de l'écriture: *Cerbero son las sombras* de Juan José Millás", in *op. cit.*: «Mais sans aucun doute le procédé dominant est la répétition qui, sous des formes diverses, envahit le récit. Aux

«*Si supieras* la intensidad con que recuerdo a veces aquel improvisado comedor, en el que durante tantas horas temimos que alguien se volviera loco, o que el miedo nos cerrase las puertas del pasillo; *si supieras que* el dolor de esos recuerdos es con frecuencia parálítico y me impide hasta cambiar de lado; *si supieras cómo* los muebles oscurecen su madera y se agrandan tornándose angulosos en la memoria de tu hijo y entra, por ejemplo, mamá en el comedor, y viene de comprar nuestras escasas provisiones haciendo milagros con su cuerpo para que la escalera no suene demasiado al crujir bajo su cuerpo tembloroso, de forma que los vecinos ignoren en lo posible que una familia nueva se ha instalado en el segundo» (p. 23).

La presenza reiterata dell'espressione *si supieras* ribadisce il ruolo predominante della seconda persona singolare nel processo di riconoscimento e riappropriazione di sé da parte dell'io che però rimane *indeterminata* e *indefinita*. La successiva variazione attraverso l'aggiunta del pronome *tú* sembra voler sottolineare in modo inequivocabile l'imprescindibilità dell'*altro*, della seconda persona singolare, questa volta identificata in un *tu*:

«*si tú supieras que* este agujero que ahora me contiene se ha quedado pequeño de tanto desandar, olvido tras olvido, con la esperanza aún de que aparezca el dato o la desgracia, o el momento feliz que justifique otro intento de escapada; *si tú supieras que* esta soledad de veinticuatro horas al día me hace ver alucinaciones; por ejemplo, cuando pienso en mi amor y lo imagino como un bello desnudo de mujer de bello gesto en la boca y en los ojos, y en el modo de retirarse el pelo de la cara cuando dice mi nombre, cuando resbala sus dulces pechos rematados con dos pezones de dolor sobre el vientre sombrío

récurrentes des motifs et à la répétition des termes qui fondent le paradigme de la dégradation et qui en sont une des manifestations les plus évidentes, il faudrait ajouter ce qui relève de l'épanalepse, c'est-à-dire ces reprises de syntagmes complets que rien ne semble justifier sinon la volonté de produire un effet de ressassement.

L'exemple le plus frappant se trouve aux pages 23-24-25, où, dans une phrase longue de 66 lignes, la répétition anaphorique du syntagme verbal "si supieras" se produit sept fois et où nous avons un superbe exemple de polysyndète puisque la conjonction "y" y est répétée pas moins de vingt fois.», pp. 181-182.

de mi vida, y me sonríe y mira con la profundidad del mar de sus dos ojos empañados de amor, y luego vuelve y besa hasta el rincón más solo de mi cuerpo, y milagrosamente ha encontrado el resorte, y yo me muevo levantándome sobre ella, y con todas las fuerzas de mi voluntad recorro su piel y sus cabellos sin que nadie me empuje desde el exterior, como si fuera libre de estar en sus rodillas, de acariciar su espalda, de volver la mirada hacia sus ojos y de hundirme otra vez entre sus piernas libándole la vida, mientras la mía escapa por las ingles en dirección a nadie; y ella sonríe ahora, y no me mira ya, pero dice mi nombre irrepitible en otra boca, desde otros ojos, y soy libre otra vez de comenzar ahora por su espalda solitaria con la promesa entera de su cuerpo desnudo sentado para mí sobre mi cuerpo, que acaba de aprender en qué consiste ser libre ante otro cuerpo. [I corsivi sono nostri]» (pp. 23-24).

Nella parte finale di questo lunghissimo periodo, la sostituzione del pronome personale con *querido padre* riporta il discorso del confronto *yo/tú* sul piano del reale, dando al *tu* un referente storico:

«*si supieras, en fin, querido padre*, que lo que nunca he sido se me rindió una noche a la evidencia de los años, y quise convertirme en el anciano que fuiste junto a mí, para evitar la voz de mi conciencia, que ya no me perdona nada; si supieras, tal vez intentarías desnacerte una vez por cada minuto de tu vida y de la vida de los tuyos, como si de esa forma pudieras impedir el incesante avance de la carroña reina, contra la que tú luchaste, como un ciego que da palo al aire, mientras el niño cruel se ríe agazapado entre las sombras. [I corsivi sono nostri]» (pp. 24-25).

Abbiamo visto come la storia in quanto tale si richiuda su se stessa ad anello, attraverso un finale che giustifica logicamente le ragioni alla base della scrittura, riassumendo nella sostanza l'argomento in una *pesadilla de la soledad*¹¹; ma la circolarità della narrazione è presente anche a livello strutturale, nonostante la costante sovrapposizione dei piani temporali imposta dall'attività rimembrante del soggetto. Infatti

¹¹ Cfr. Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., pp. 24-32.

il romanzo si apre con il repentino appellarsi dell'io al proprio destinatario, il padre, utilizzando il presente verbale per designare un presente temporale -il momento della scrittura- che fa continuamente capolino nella doppia struttura verbale del ricordo (tempo imperfetto e passato remoto) e che viene inquadrato anche spazialmente -la topaia-; inoltre l'io, attraverso il presente verbale 'dà corpo' alla propria immaginazione, inventandosi l'amore che «es una figura sexual de mujer desnuda, consoladora de la soledad sexual del adolescente, que reaparece en momentos de despresión (...)»¹².

Le ultime righe del romanzo coincidono con la fine della scrittura della lettera e della storia, riportando la narrazione quasi al punto di partenza, al presente: un presente definitivamente 'storico', dopo il lungo *excursus* nel proprio passato -del ricordo e verbale- e nel presente 'fantastico' delle proprie proiezioni erotiche. L'unica 'sbavatura' temporale è rappresentata dall'ultima scena, in proiezione futura rispetto al tempo dominante, chiuso in una sezione circolare.

Lo stato di solitudine del soggetto e il luogo angusto in cui si è rifugiato, segnano in senso fisico la necessaria distanza psicologica che il presente gli concede per poter valutare 'come se non fosse suo' un passato troppo recente per considerarlo spassionatamente. Ma nonostante il presente verbale rivesta questa funzione 'connettiva' e distanziatrice, è l'imperfetto a ricorrere continuamente. Si tratta in effetti del ricordo che torna come *pesadilla* in cui immergersi, sprofondare, ripercorrendo gli avvenimenti recenti legati alla fuga, la tragedia consumata nella casa-rifugio, la perdita dell'adolescenza come 'luogo' dei sogni, delle illusioni, di una possibile vita futura. In lontananza, sporadici, si collocano i ricordi illusori di un passato remoto legati a una storia lontanissima, sepolta e obsoleta come il legame con la terra, con figure dell'infanzia che rappresentavano la certezza della continuità, in armonia con dell'eterno ciclo naturale delle cose: i nonni, il paese natio, la famiglia, come nucleo unitario e affettivo.

¹² Ibid., pp. 28-29.

Il ritmo della narrazione è scandito dal contrappunto fra il ricordo che affiora alla memoria e le considerazioni più generali di ordine etico-morale che il soggetto rimembrante formula. La sequenza

[**NARRAZIONE** (evento ricordato=storia raccontata) >
RIFLESSIONE (formulazione di giudizio sull'evento e spostamento della riflessione sul piano esistenziale) <
NARRAZIONE (ritorno alla storia temporaneamente interrotta)]

impone un rallentamento della narrazione stessa e una messa a fuoco della storia come mezzo imprescindibile per il lento processo di riconoscimento dell'io e del suo confronto con la realtà esistenziale cui assistiamo. Vediamo un esempio estrapolato dal romanzo:

«Luego fui a verte a ti y te dije que no había localizado a la mujer, de forma que habría que pensar en otra solución. Tú te diste la vuelta y yo me fui a dormir.» (p. 100).

La laconicità con cui vengono riassunti gli avvenimenti direttamente relazionati alla storia raccontata, lascia spazio immediatamente alla riflessione sul valore della propria scrittura e dello stretto legame esistente fra essa e l'identità del protagonista: l'attenzione da lui posta nello scegliere i termini esatti che rendano intellegibile il senso profondo di quanto egli scrive, si collega al lento processo di costruzione della propria individualità. Giungere a dominare il proprio *idioletto* vuol dire dimostrare la consistenza dell'io. Si ribadisce così il ruolo rivelatore della scrittura come mezzo conoscitivo di sé e la consapevolezza del personaggio millasiano di essere solo all'inizio di tale processo:

«(...) Y ya en cada palabra que escribo o que borro para rectificar el sentido, con la ilusión de dominar el discurso de las frases, no hago sino tratar de afirmarme, lo que en definitiva no hace sino denunciar mi inconsistencia, porque se de otro modo fuera, ya habría arrojado las cuartillas al interior de las jaulas, para que ellos se entretuvieran mientras las hembras paren. Y ya habría salido a

la calle a molestar a los transeúntes o a disfrutar de lo poco que se pueda disfrutar ahí afuera, de manera que el fin de las cosas me sorprendiera paseando con una brizna de hierba entre los dientes, y con una melodía en la garganta. Pero ya ves mi enfermizo empeño en no vivir, pensando que tal vez así moriré menos, lo cual no es sino una reminiscencia cristiana, que a tu pesar he heredado del estado general de las cosas. Y me empeño en decir que mi vida no habría sido diferente en otras circunstancias, porque mi tristeza es cósmica y no particular. Y así, poniéndole adjetivos a mis taras, me voy justificando mientras la tarde acaba. [I corsivi sono nostri]» (pp. 102-103).

La digressione esistenziale viene lentamente ricondotta verso la narrazione:

«(...) Pero cojo de nuevo el hilo de la historia, pues no quisiera darte antes de tiempo *los datos del presente*, que me han colocado en esta situación en la que *el transcurrir del tiempo ocupa un lugar que en la vida de los otros ocupan los hechos cotidianos*. Y así recuerdo que desperté aquel día para saber que todo continuaba igual: por la tarde te había subido la fiebre, y ya no dejaría de martirizarte hasta el fin de la madrugada, como el día siguiente, como en los días sucesivos. Entretanto mamá ... [I corsivi sono nostri]» (p. 104).

Il nudo resoconto dei fatti, la breve storia raccontataci, viene trasformata e trasfigurata dalla dilatazione temporale cui viene sottoposta in quanto dipendente dalla riflessione che da essa scaturisce: non è importante rispettarne le proporzioni spazio-temporali perché essa è il tramite, *l'escamotage*, che l'io utilizza per procedere nel suo cammino conoscitivo.

Da quanto finora detto è possibile comprendere che l'opera prima del nostro autore rappresenta un momento di 'alta' scrittura nel panorama narrativo degli anni in cui essa fu scritta e che la sua innegabile qualità le ha permesso di *sopravvivere* al suo tempo, all'era (nella coscienza successiva dello scrittore e dell'opera) irrimediabilmente segnata dal 'datato' sperimentalismo. Circa venti anni dopo la pubblicazione di *Cerberoson las sombras* -precisamente

nel 1997, nella prefazione alla trilogia *Tres Novelas cortas*¹³- lo stesso Millás scrive ironicamente sui dettami letterari che vigevano al tempo della stesura del suo primo romanzo, la metà degli anni '70; l'ironica analisi di quel periodo testimonia una volontà di distanziamento da parte dello scrittore dalla poetica letteraria di allora anche se, inevitabilmente, il suo primo romanzo risente, almeno per quanto riguarda la complessa organizzazione sintattica, delle tendenze sperimentali in auge in quegli anni. Eppure egli non può non riconoscerci si segnali di un modo nuovo di intendere la scrittura:

«Cuando terminé de escribir *Cerberos son las sombras*, mi primera novela (...), me quedé un poco consternado al comprobar que tenía argumento, pues se trataba de un rasgo de carácter muy mal visto en los relatos de la época y su diagnóstico implicaba un modo de condena social para el autor. De ahí quizá ese título oscuro y la falta de concordancia también entre el sujeto y el predicado nominal.» (p. 9).

Ma naturalmente si tratta di intendere quei sintomi nel loro contesto specifico, 'epocale':

«Estamos hablando de los primeros setenta, cuando hacía furor el experimentalismo y no podías permitirte el lujo de ser tachado de costumbrista o lineal si aspirabas a ser alguien en la vida, ya fuera en el terreno de la literatura o en el de la alimentación, que no estaban tan íntimamente asociados como ahora. Por costumbrista se entendía cualquier cosa que apelara a un código de comunicación capaz de conectar con más de cuatro o cinco amigos. Y por lineal, que las cosas sucedieran unas después de otras. Irritaba mucho, por ejemplo, que en las novelas divididas en capítulos el segundo viniera después del primero, el tercero después del segundo y así sucesivamente. Si lograbas invertir el orden, no tenías el éxito garantizado, pero contabas con una buena posición de salida» (p. 9).

¹³ Juan José MILLÁS, Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas", in *Tres novelas cortas* cit. Le successive tre citazioni, con al finale il numero di pagina fra parentesi, sono tratte direttamente da questo saggio-prologo.

Ma proprio sull'ordine 'sintattico' l'ironia millasiana si fa caustica:

«Estas presiones actuaban de manera inconciente sobre quienes empezábamos a escribir, así que la mayoría tendía a oscurecer sus textos por miedo al qué dirán. Pronto advertimos que del mismo modo que el kilómetro tiene más prestigio que el metro, el período largo gozaba de mayor consideración que la frase corta. Nunca las oraciones subordinadas fueron tan principales como en aquellos años. Un lector de una importante editorial me confesó que él, antes de leer la novela sobre la que tenía que informar, le contaba las subordinadas a las oraciones de la primera página. Si tenían una media inferior a cuatro, desaconsejaba su publicación. Quizá unas condiciones tan duras tendrían que haber favorecido la aparición de un número estimable de obras de vanguardia con capacidad de traspasar su época, pero no recordamos ninguna que no tenga argumento, como si en la imperfección residiera la capacidad de sobrevivir. Qué raro.»¹⁴ (pp. 9-10).

Volendoci occupare della *componente intertestuale*¹⁵ -che si riferisce al rapporto dialogico che l'opera letteraria ingaggia con testi (letterari

¹⁴ Vorremmo sottolineare questa ultima frase (*como si en la imperfección residiera la capacidad de sobrevivir*) perché ci pare racchiuda anche una sorta di autocitazione sul senso della storia imbastita: i suoi personaggi sono sopravvissuti intessendo una trama narrativa *de espaldas*, come in *clandestinità*, in un'epoca in cui l'argomento è stato interdetto dalla moda letteraria vigente. Ovviamente si è trattato di una trama fondata sulla *clandestinità*.

¹⁵ Nel suo saggio su Zola, Philippe HAMON, "Realismo e/o intertestualità: *La Bête humaine* di Zola", in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di Francesco FIORENTINO - Luciano CARCERERI, Collana I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Bulzoni Ed., Roma, 1998, pp. 94-109, utilizza tre differenti termini per indicare i rispettivi momenti in cui può essere suddiviso il concetto di intertestualità: «Questa componente intertestuale può lasciarsi scomporre in tre sottocomponenti: 1- Una componente intratestuale (...) che deve riferirsi ai suoi romanzi precedenti poiché (...) fa riferimento, esplicitamente o implicitamente, mediante la citazione di un contenuto, d'un titolo, o mediante la citazione d'uno dei suoi personaggi, (...), a una delle sue opere precedenti. (...) 2- Una componente intertestuale: Zola cita, esplicitamente o implicitamente, a mezzo della citazione di un nome o a mezzo del riferimento a un contenuto, (...) un testo letterario o un testo non letterario scritto da altri. (...) 3- Una componente metatestuale: Zola cita, direttamente e

e non) scritti da altri autori-, ci sembrano rilevanti delle affinità fra *Cerbero* e alcuni romanzi scritti in contesti epocali diversi, come *Brief an den Vater* di Kafka¹⁶, *La familia de Pascual Duarte*¹⁷ di Cela e *Tiempo de silencio*¹⁸ di Martín Santos. Al *Pascual Duarte* pensiamo non tanto per la scelta epistolare della narrazione, piuttosto per la compresenza di dettagli argomentali 'scabrosi' -la morte del bambino minorato, per fare solo un esempio- che, seppur in modo assai differente, disegnano una storia dai medesimi contorni ossessivi, coincidendo a ricreare un'atmosfera sordida e soffocante, caratteristica dello stile *tremendista*.

Un'evidentissimo riferimento all'opera di Martín Santos ci sembra l'utilizzazione, in chiave fortemente simbolica, dell'immagine dei topi all'interno della narrazione di *Cerbero...*: fin dalla prima pagina (come del resto anche in *Tiempo de silencio*), la presenza ossessiva degli animali che man mano invadono il fetido covo in cui il protagonista si è rifugiato, marca il presente narrativo che corrisponde al momento della redazione della lettera al padre; ma la loro continua inserzione all'interno del racconto -che porta a scandire ritmicamente la narrazione-, è essenziale soprattutto perché ribadisce la sensazione di devastante degradazione morale che permea la realtà 'storica' intorno al protagonista.

Con l'opera di Kafka il confronto concerne la figura paterna che l'io si propone di affrontare attraverso la stesura della lettera a lui indirizzata¹⁹. Inoltre è lo stesso autore a menzionare -nel già citato

indirettamente, concetti, generi letterari, modi o tipi di scrittura.» (pp. 99-100). La terminologia proposta da Hamon ci sembra utile anche all'interno della nostra analisi dell'opera millasiana.

¹⁶ Franz KAFKA, *Brief an den Vater*, 1919. Edizione italiana: *Lettera al padre*, Feltrinelli, Milano, 1999 (9^a ed.).

¹⁷ Camilo José CELA, *La familia de Pascual Duarte*, Destino, Barcelona, 1942.

¹⁸ Luis MARTÍN SANTOS, *Tiempo de silencio*, Seix-Barral, Barcelona, 1961.

¹⁹ L'utilizzo della lettera come tramite per la narrazione, oltre al già citato *La familia de Pascual Duarte*, ci conduce inevitabilmente a Franz Kafka, un autore assai importante nell'universo letterario di Millás, le cui *Metamorfosi* egli ha spesso dichiarato essere il grande capolavoro della modernità. (Cfr. L'intervista a Juan José Millás realizzata da noi nel giugno del 1999 e riportata in appendice al presente lavoro). Il riferimento alla *Lettera al padre* sembra indispensabile non solo per quanto riguarda il genere epistolare ma soprattutto perché nello scrivere al padre si innesca tutta una complessa serie di

Prologo alla trilogia²⁰- un'opera che interessa particolarmente il nostro discorso sul significato allegorico e psicologico soggiacente al romanzo millasiano e riassunto nel suo enigmatico titolo -*Cerberoson las sombras*-, ovvero *La storia meravigliosa di Peter Schlemihl*²¹ dello scrittore franco-prussiano Adelbert von Chamisso, dove è appunto l'ombra del protagonista la merce di scambio di un nuovo patto col Diavolo. Torneremo più volte sull'argomento, sia quando ci soffermeremo sui personaggi e sul tema del doppio nell'opera prima di Millás, sia quando affronteremo lo stesso tema -presente nell'intera produzione dell'autore-, riportandolo al discorso più generale del Personaggio millasiano. Invece, sul 'debito' che l'opera di Millás ha nei confronti della narrativa de *posguerra* -non solo quindi nel suo primo romanzo-, ritorneremo lungo il corso dell'analisi dettagliata delle opere.

Dato che nel romanzo è l'attività rievocatrice dell'io scrivente -narratore *omo* e *intradiegetico*²² che si esprime attraverso la prima persona singolare-, a produrre il racconto degli avvenimenti, questi sono strettamente dipendenti da una visione necessariamente personale del soggetto, il quale, attraverso il breve lasso di tempo

processi psicologici di identificazione, proiezione e sdoppiamento dell'io nella figura del destinatario. Nonostante le non poche affinità riscontrabili fra il romanzo dello scrittore praghese e *Cerberoson las sombras*, è lo stesso autore ad asserire «(...) que en la época de *Cerberos*... no había leído todavía la *Carta al padre*, de Kafka, afortunadamente para mí (con un modelo de tal calibre deviene en heroica la práctica del género epistolar)», in Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit, p. 12.

²⁰ Ibid., p.10.

²¹ Adelbert von CHAMISSO, *Peter Schlemihls Wundersame Geschichte*, 1813. Edizione italiana: *La storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, BUR, Milano, 1999 (6ª ed.).

²² Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo*, Einaudi, Torino, 1985, p. 25, riprendendo e riformulando il modello genettiano, pone quattro condizioni possibili in cui poter inquadrare il ruolo del narratore all'interno del romanzo: «1- Narratore presente come personaggio nella storia (*omodiegetico*), che analizza gli avvenimenti dall'interno (*intradiegetico*); 2- narratore presente come personaggio nella storia (*omodiegetico*) che però analizza gli avvenimenti dall'esterno (*extradiegetico*); 3- narratore assente come personaggio nella storia (*eterodiegetico*), che analizza gli avvenimenti dall'interno (*intradiegetico*); 4- narratore assente come personaggio dalla storia (*eterodiegetico*) che analizza gli avvenimenti dall'esterno (*extradiegetico*).».

intercorso fra realtà vissuta e rimembrata, li sottopone al proprio giudizio. Di essi quindi sappiamo una verità parziale in quanto espressi da una soggettività:

«il narratore diventa direttamente protagonista e si pone in questione in un romanzo in prima persona, senza garantire più alcuna verità, ma attestando solo la parzialità e la relatività del proprio punto di vista.»²³.

Lo stesso discorso è valido per i personaggi. Si è già detto precedentemente che, al di là di brevissimi dialoghi, il romanzo è interamente scritto nello stile indiretto, tanto da poter parlare di un lungo monologo interiore in prima persona; inoltre, anche quando il ricordo si sofferma su episodi incentrati su gli altri personaggi, di cui l'io è solo testimone, neanche lì essi hanno 'voce' autonoma. Il lettore è dunque costretto a seguire il narratore nel suo processo di riappropriazione del proprio passato, non avendo altra prospettiva da cui guardare e giudicare quanto narrato se non quella appunto della coscienza dell'adolescente: ricordare serve ad attivare la capacità di giudizio del soggetto e ciò implica una riorganizzazione del vissuto in base a un personale sistema di valutazione cui sottoporre persone e cose. L'opinione che noi lettori ci facciamo sui personaggi che vivono in *Cerbero...*, il nostro giudizio sulle loro azioni o motivazioni interiori dipendono da ciò che di essi sappiamo, ma ciò di cui siamo a conoscenza è filtrato attraverso la coscienza dell'io che ci impone il suo punto di vista.

Anche in questo caso dobbiamo considerare vari piani di significazione per inquadrare complessivamente la funzione dei personaggi nell'intera economia dell'opera.

Partendo da un primo livello di narrazione, che si riferisce alla vicenda 'storica', sono i tre componenti della famiglia a ricoprire il ruolo di personaggi principali: padre, madre e, naturalmente,

²³ Romano LUPERINI, "Il narratore come personaggio in Verga e altre considerazioni sul personaggio fra Otto e Novecento", in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria* cit., p. 115.

l'adolescente, di cui non si conosce il nome ma che è coinvolto in 'prima persona' negli eventi narrati. Intorno a questo nucleo, vengono menzionati delle figure secondarie: coloro che entrano a far parte della vicenda in quanto legati al passato infantile (al 'prima' edenico che marcava il senso di una appartenenza familiare, non ancora scandita dal rancore e dalla recriminazione); coloro in qualche modo coinvolti nel progetto di fuga da Madrid (la *pequeña Rosa*; Jacinto; Bárbara ossia la donna che viene investita e muore ancor prima di poter parlare col ragazzo; l'uomo che viveva con lei); coloro che entrano a far parte dell'altra storia, quella finale che riguarda il ragazzo e il momento della scrittura (la vecchia che gli affitta lo scantinato; i due individui che lo cercano e che lo stanno per prendere; i topi).

Ci soffermeremo qui sulle tre figure principali della vicenda -il padre, la madre e il figlio adolescente-, e sul *puzzle* rappresentato dal doloroso quadro familiare in cui si innescano complessi meccanismi psicologici.

Il padre è il destinatario della lettera che il figlio adolescente sta scrivendo, il *tú* col quale il *yo* ingaggia il dialogo: egli è quindi il personaggio maggiormente coinvolto, sia attraverso il logico appellarsi a lui direttamente, con quel ricorrente «*querido padre*»²⁴ che denota,

²⁴ Accanto alle implicazioni simboliche e psicologiche del sintagma «*querido padre*», scaturite principalmente dalla polivalenza semantica del sostantivo *padre*, vorremmo evidenziarne il non meno importante valore formalistico. Ci sembra infatti che esso funzioni da 'pretesto' retorico in maniera non dissimile dal «*Vuesta Merced*» su cui si struttura la prima *carta* letteraria della letteratura spagnola, quella di Lázaro de Tormes: in entrambi i testi, modello rinascimentale e romanzo moderno, la reiterazione dei due sintagmi lungo il corso della narrazione giustifica l'esistenza della narrazione stessa, in quanto essi costituiscono il terzo elemento indispensabile dell'esperienza dialogica, il *tú* cui si rivolge il *yo* del soggetto narrante attraverso la scrittura. Sia nel romanzo di Millás che nel *Lazarillo*, il *tú*-destinatario dell'opera ha un particolare 'spessore' morale e sociale, è un *tú* 'autorevole' con cui il *yo* è legato da un rapporto di subordinazione di tipo parentale o gerarchico. L'oggettiva superiorità del *tú* rispetto al *yo* rende il loro confronto 'squilibrato' fin dalle premesse, ma è proprio questo squilibrio, questa evidente inferiorità che permette al soggetto narrante di utilizzare la narrazione come mezzo per 'elevarsi' attraverso una maggiore consapevolezza di sé. Inoltre l'indiscussa autorevolezza del destinatario cui è dedicata l'opera assicura maggior dignità e valore alla narrazione stessa.

attraverso il participio passato in funzione aggettivale, la predisposizione emotiva con cui l'io si pone nei suoi confronti, sia perché entra nella vicenda narrata in qualità di attante, sia perché è su di lui che indugia con dolorosa insistenza la *mirada* del ricordo. Per meglio dire, la decisione di ri-valutare il proprio passato e di metterlo su carta nasce dall'esigenza vitale che il figlio ha di conoscere il proprio padre; per questo motivo ne analizza ogni gesto, ogni espressione, per riuscire alla fine -prima dell'inevitabile conclusione- a scoprire in quello 'sconosciuto' le proprie *señas de identidad*. Il profilo che se ne ricava è quello di un perdente, di un uomo ancorato a un codice morale inadeguato ai tempi e che vede sfumare qualsiasi tentativo di salvezza. Un uomo impotente perché incapace di sfogare la sua ira sugli altri [«Lo peor de tu padre es que ha vuelto siempre contra sí mismo el odio que sentía por los demás; le faltan arrestos para vivir y sacar adelante a los suyos» (p. 84), commenterà seccamente la madre al figlio durante una di quelle infinite notti di veglia al padre malato in cui darà libero sfogo a tutto il rancore che sente per il marito], preferendo rivolgere su di sé la violenza della sua disperazione -infatti la ferita all'orecchio²⁵ è un segno di autopunizione che si infligge dopo un ennesimo fallimento-, convinto di essere l'unico responsabile del dramma che ha coinvolto la sua famiglia:

«Y entonces mamá me respondió textualmente: “No, no, te necesito aquí para que sujetes a papá mientras yo le coso la oreja.” Dijo esto con una frialdad terrible, como si se tratara de objetivar la situación, pero tú comenzaste a llorar muy suavemente, porque sabías que un hijo que tiene que ayudar a su padre a soportar un sufrimiento es ya un hombre sin padre y sin hogar, y sin punto de referencia en cuanto al desamparo.» (p. 59).

²⁵ «Esta herida, que también debe leerse simbólicamente, se la produjo a sí mismo el padre a consecuencia de un conflicto moral, después de que, desesperado ante el fracaso de todos sus intentos de conseguir ayuda para conseguir su huida al extranjero, no supo asegurar la supervivencia de su familia de otro modo que mediante el robo.», Reinhold GÖRLING, “Juan José Millás: El yo a dos voces de una generación”, in Dieter INGENSCHAY - Hans-Jörg NEUSCHÄFER (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, 1994, p. 124.

«Por fin, en un momento de cariño o de remordimiento, te acaricié la pierna a través de la manta y provoqué tu llanto, y era el llanto de un hombre roto, que no sabía cómo justificarse a sí mismo y a su congéneres ante un hijo de futuro tan incierto como el mío.» (p. 75).

Perfino la sua malattia, a seguito della ferita, e la lunga permanenza a letto, sono sintomo di una resa incondizionata, dell'accettazione del proprio ruolo di perdente, dell'impossibilità all'azione, demandando tragicamente ogni responsabilità 'istituzionale' al ragazzo:

«Yo mismo me encargué de desnudarte antes de meterte en la cama, pero no pienses que esto me afectó demasiado, pues la relación padre-hijo se había trastocado en el cuarto de baño, si no antes, y sólo experimenté las sensaciones ambiguas y encontradas que debe de experimentar todo adulto que cuida a su pesar de otro adulto, al que las costumbres sociales le han obligado a amar, y del que respeta todo, incluso su pudor, aunque -como en tu caso- ese pudor sólo hubiera servido para evitar la tristeza de que tu familia te amara demasiado.» (pp. 60-61).

Diametralmente opposta è la figura materna che ricopre un ruolo dinamico, attivo, scevro dalla disperata dolcezza del padre: è lei che cerca di adempiere alle insufficienze del marito, a colmare il vuoto di un referente maschile che risolva i problemi dentro e fuori la famiglia. Diversamente da quanto succede con la figura paterna, il giudizio morale cui viene sottoposta attraverso il racconto del figlio è esente da attenuanti, dato che in nessun momento egli cerca di capire le ragioni dei suoi comportamenti né intende approfondire un confronto simpatetico: ne consegue che anche qui -come per il padre- ciò che vien fuori è una visione parziale e deformata, troppo dipendente dai presupposti psicologici del soggetto narrante che, coinvolto emotivamente in quanto accade e con le persone di cui narra, diviene necessariamente un testimone 'insufficiente'. Egli la dipinge come una donna estremamente pratica, crudele, fredda -caratteristiche che noi

lettori supponiamo esasperate dalla visione di parte del narratore o manifestazioni di reazione alla tragicità della situazione di cui si fa carico da sola-, capace perfino di tener nascosta a tutti la morte del figlio più piccolo, occultandone il cadavere in un armadio con la bocca tappata da un panno impregnato di colonia per evitare che si avverta in casa l'odore della decomposizione, soffocando il proprio dolore di madre pur di non aggravare la già precaria situazione di clandestinità. Da quanto scrive il protagonista sappiamo che è lei a raccontargli - quasi con sadica soddisfazione e spirito di rivalsa- la lunga sequela di sconfitte del padre, del suo rischioso e inutile impegno politico, attività dannosa a sé e ai suoi, dell'inadempienza totale verso la sua famiglia:

«Después apagó la luz y vino a sentarse en otra silla, junto a mí, dispuesta a hacer más soportable la vigilia hablándome de madre a hijo, ya que las circunstancias se mostraban propicias para las efusiones materno-filiales. Y a pesar de que esgrimi en favor de mis mermadas defensas interiores la conveniencia de guardar silencio por consideración a tu fiebre y al sueño de la pequeña Rosa, no pude evitar que pusiera en marcha la máquina de soltar confidencias, que eran acompañadas de frecuentes llantos contenidos (el llanto del que aún es demasiado fuerte), cuyo único objeto era, sin duda, desprestigiarte ante mis ojos, y pasar a ocupar ella el puesto de heroína. No sabía que en nuestra historia no había ningún héroe, pero por alguna oscura razón identificaba el heroísmo con las penalidades, y sentía la grandeza del que ha sido víctima de su condición moral, condición de la que ella carecía pero con la que jugaba con una facilidad notable, para, finalmente, hacerse con el monopolio de los sufrimientos gratificadores.» (pp. 68-69).

La pervicacia con cui la madre continua inesorabilmente a raccontare, assicurandosi che le sue parole destino l'effetto desiderato nella psiche vulnerabile del figlio, è segno di una disperata volontà di vendetta, di una dichiarazione di riscoperta individualità, il tentativo di dare un senso alla propria esistenza; il marito diviene il capro espiatorio contro cui accanirsi per tutto quello che la vita le ha negato:

«Mientras mamá hablaba, yo me mordía el labio inferior fingiendo prestar más atención al movimiento oscilante de la llama que a sus palabras. Pero ella notaba que me estaba hiriendo, y seguía adelante en la esperanza de conmovirme hasta el llanto con la historia de vuestro fracasado amor. Me dolían los ojos y sentía que mamá de vez en cuando miraba furtivamente mi perfil para estudiar el efecto de sus palabras; pero me era imposible cambiar de postura, no porque estuviera hechizado por la llama, sino porque trataba de defenderme concentrando todas las fuerzas sobre un punto exterior a mi cuerpo. Y entretanto no podía evitar enterarme de más y más cosas sobre nuestra familia, a pesar de que con las que ya conocía antes de esta noche me bastaba para no dormir bien en muchos años.» (p. 69).

Lei racconta col chiaro intento di frapporsi e sostituirsi alla figura paterna, accrescendo quel divario già incolmabile nel rapporto padre/figlio:

«Aquella noche no opuse resistencia a la conversación de mamá, sino que incluso me encargué de provocarla con la confusa sensación de estar adquiriendo un seguro de vida. Y así ocurrió que, mientras la pequeña Rosa volvía a dormir o a estar despierta detrás de las cortinas floreadas y tú te despeñabas otra vez fiebre abajo, mamá y yo nos miramos los ojos a la luz de la vela dando comienzo al rito de mi iniciación, que habría de introducirme en los tristes secretos cuyo conocimientos me elevaría a la categoría de cómplice. Comencé a preguntar -con actitud de recién iniciado-» (p. 81).

Sarà sempre lei a creare i presupposti che indurranno il ragazzo a violare il 'confine proibito' su cui vigila Cerbero, a entrare, cioè, nella stanza chiusa e a scoprire la vera sorte di Jacinto -'profanandone' il sepolcro-armadio che nasconde il corpicino del fratello-:

«El silencio de Jacinto al otro lado de la puerta acabó por molestarme hasta el punto de no dejarme pensar en otra cosa (p. 122). (...) fue lo que me decidió finalmente a mantener una

entrevista con mi hermano. El problema estribaba en conseguir la llave, que mamá llevaba siempre consigo. Tendría que quitársela una tarde mientras ella durmiese y volver a dejarla en el bolsillo de su bata antes de que despertase (p. 123). Nadie, excepto mamá, lo había visto desde aquel día negro en el que decidisteis separarlo. Y este hecho me preocupaba sobremanera ahora que tenía la experiencia de lo venenosa que podía llegar a ser mi madre. Pensaba que quizá le hubiese hablado de mí en forma semejante a como me había hablado de ti, y que tal vez por eso Jacinto no daba jamás respuesta a los ruidos que yo producía ante su alcoba.» (p. 124).

La scoperta della morte di Jacinto²⁶ da parte del giovane è il mezzo che la madre utilizza per rinsaldare la complicità col figlio e per sgravarsi di un peso morale insostenibile, attraverso la condivisione di quell'atroce segreto:

«Así, por una parte, le agradecía a mamá que no hubiera llevado su grado de complicidad conmigo al extremo de revelarme también lo de la muerte de Jacinto, mientras que por otro lado la memoria comenzaba a poner obstáculos a mi futuro, pues comenzaba a preguntarme por las razones que le habrían conducidos a sacar la llave del bolsillo de la bata y a colocarla sobre la mesa, el lugar más visible de la habitación. Lo lógico, si de verdad quería ocultar el suceso, habría sido extremar las precauciones en torno a ella y no exponerla de esa forma a mi curiosidad. Y la sospecha se reforzaba también con el recuerdo de su inmovilidad, que en ningún momento me había gustado, porque nadie duerme de una manera tan discreta. Puedes imaginar los sudores que me acometieron con

²⁶ «Di un tirón fuerte al tiempo que saltaba hacia atrás para colocarme a una distancia prudente del espectáculo. Allí estaba mi hermano, en posición horizontal sobre un entrepaño que en otro tiempo había servido para colocar sábanas limpias y colchas olorosas. Tenía las manos colocadas sobre el pecho, tal como las estampas cristianas nos muestran a los que mueren en gracia de Dios; solo que mi hermano no tenía aureola ni tampoco una sonrisa dulce; es decir, no tenía sonrisa, porque su boca estaba enormemente abierta y llena hasta rebosar de trapos empapados en colonia, que luchaban contra el olor de la decomposición. La muerte le había envejecido de un modo considerable.», in Juan José MILLÁS, *Cerberos son las sombras* cit., pp. 129-130.

el temor de que mamá estuviese en aquellos momentos esperando ansiosa que yo regresara a depositar la llave para celebrar su triunfo llorando junto a mí, pues se supone que la fortaleza sólo tiene sentido cuando los demás ignoran contra qué tipo de desgracia somos fuertes.» (pp. 131-132).

La figura materna ha dunque acquistato agli occhi del figlio, e per noi, tutta una serie di caratteristiche che la allontanano decisamente dall'immagine rassicurante, *acogedora* e serena, che le compete in quanto madre²⁷:

«Me veo de nuevo encerrado en el cuarto de baño y no encuentro en mi recuerdo ningún rastro de la pena que momentos antes me había atravesado la razón. Jacinto y su muerte, orígenes del problema, ya no existían o habían perdido consistencia ante las complicadas relaciones que este hecho tejía entre mi madre y yo. Me preocupaba especialmente la habilidad con que mamá había llevado las cosas para que fuera yo mismo quien diera el paso hacia mi perdición y, entre otras, surgía la pregunta de cómo pensaría ella utilizar su nueva arma. (...) También era evidente que conocía mejor que yo las limitaciones de mi voluntad; es decir, que en aquella casa nadie dudaba ya de mi poca capacidad de respuesta, lo cual me hacía cada vez más utilizable, pero también más peligroso.» (p. 135).

Allo stesso modo anche il padre non risponde più al ruolo di referente attivo, forte e risolutore che dovrebbe ricoprire. All'interno di questo «infierno de la vida en la tierra, sentido como el infierno que puede vivirse *dentro de la familia*»²⁸, le due figure essenziali, i modelli morali sul cui esempio dovrebbe fondarsi l'equilibrio emotivo ed etico dei figli sono invece 'snaturati', invertiti nei loro ruoli, direttamente

²⁷ La *madre* ha sempre rappresentato -in termini umani- il mito ancestrale della Madre-Terra, generatrice e *acogedora*. In *La tía Tula* di Unamuno invece la figura materna *deja de ser protectora*, declinando a favore di un'altra struttura parentale il compito di *amparar*, ma già in *Su único hijo* Alas avverte come la '*búsqueda de la madre viene frustrada*' con la perdita della '*voz de madre*' della Gorgheggi.

²⁸ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 29.

responsabili di una deriva morale ed esistenziale che coinvolge indistintamente tutti gli altri componenti del nucleo familiare.

Queste considerazioni spostano il discorso su di un piano più propriamente psicologico e metaforico: padre e madre sono i due vertici del triangolo della relazione familiare e sono il tramite attraverso il quale il 'yo' prenderà coscienza di sé. In questo senso l'identità del giovane narratore non esiste ancora, l'io giungerà ad 'esistere' solo dopo il pieno riconoscimento di sé nel padre e nel rifiuto totale della madre, solo dopo l'appropriazione, tramite il ricordo, di una storia non sua che diviene, in quanto scrittura, storia di tutti.

Ogni riferimento al padre è dunque un tentativo di costruire il proprio *espacio moral*²⁹, di ritrovare la propria *ombra*, la propria essenza

²⁹ Il termine *moral* ricorre costantemente nell'universo letterario di Millás: in *Cerbero son las sombras* la parola *moral*, sia come sostantivo che come aggettivo, è sempre associato alla figura paterna, e non è strano che sia la madre a utilizzarlo quando esprime il suo giudizio sulle motivazioni profonde del marito, conferendo naturalmente al termine una connotazione negativa. Spesso ritroviamo il termine in funzione aggettivale associato al sostantivo *espacio*: il binomio *espacio moral* lo ritroviamo nei romanzi [per esempio in Juan José MILLÁS, *Letra muerta* cit., p. 37: «De ahí la sensación de estar junto a un ser excepcional, una especie de demiurgo capaz de ordenar los objetos de su propiedad a manera de sombra o imitación de un *espacio moral*.»], come segno di superiorità spirituale -non è casuale infatti la presenza con valore sinonimico del sostantivo *sombra* nella citazione-, ma sempre come qualità attribuita e osservata nell'altro. L'io riconosce *el espacio moral* del tú e lo interpreta come imprescindibile per la riorganizzazione della realtà circostante, gli attribuisce valore perché mosso dal desiderio che nasce dalla *privazione*, dalla consapevolezza cioè della propria carenza morale; anzi il processo di costruzione e di acquisizione di un proprio *espacio moral* da cui iniziare un nuovo rapporto con se stesso e con il mondo *alrededor* da parte del protagonista millasiano è il tema principale, il pre-testo della narrazione. Anche il nostro autore -e non il suo personaggio- utilizza spesso l'espressione *espacio moral* 'fuori' dagli ambiti circoscritti del romanzo, sia quando si riferisce alla vita reale -quindi all'individuo-, sia quando la sua riflessione riguarda la creazione letteraria -quindi il personaggio-: anche qui il binomio è sinonimo di personalità, di convinzioni etico-ideologiche che sono basilari per confrontarsi con l'alterità e quindi 'riconoscersi' come sé. Cfr. *infra* la nostra intervista a Juan José Millás nella sua casa di Madrid il 22 giugno 1999, in appendice: «Un niño es como le miran sus padres, como le miran sus profesores, como le miran la gente que le rodea, es decir, la identidad en gran medida, nos viene proporcionada por la mirada de los otros, por el modo en que nos miran, el *espacio moral* desde el que nos miran.», p. 415.

smarrita oltre il confine del regno di Cerbero, lì dove il ragazzo condividere con i suoi familiari un'esistenza *apparente*, una morte in vita per certi aspetti simile alla morte reale di Jacinto:

«Quiero decir que uno de los dos se había marchado a otro lugar y era seguro que ya no volvería; lo que a su vez significaba que uno de los dos, Jacinto en este caso, no moriría más de lo que muere una planta o una mosca atrapada contra el cristal. Y este hecho era doblemente terrible: porque resultaba insalvable como un océano, y porque en el otro lado Jacinto no estaba solo, ya que de algún modo me tenía atrapado junto a él por unos lazos más fuertes que los de la memoria³⁰ (*la memoria no evoca sino lo inútil, lo que no tiene claves, imágenes fijas sin argumento*), y entonces mi perdición sería no poder reunirme jamás conmigo mismo. Por lo tanto ya toda mi vida andaría errante y sin la esperanza de tener una casa, porque por mucho que embotase mis sentidos y por muy cómodo que fuera mi lecho, siempre tendría al día unos minutos en los que la mirada evocase el abismo al mirar cualquier otro objeto cotidiano, y yo habría de verme haciéndome señales desde el otro extremo del vacío insalvable. [I corsivi sono nostri]» (p. 116).

La consapevolezza di voler ingaggiare un dialogo con se stessi attraverso una *carta* indirizzata al proprio padre, a un *tú* reale e riconoscibile, è riscontrabile fin dal principio del romanzo, per cui lo svolgimento della storia non sarà altro che un cammino verso la totale assunzione della personalità paterna come propria, un processo che si completa solo nell'ultima pagina, quando il giovane sta per essere scoperto dalla polizia franchista e assiste a una scena raccapricciante che però è simbolo del processo avvenuto. Infatti l'immagine delle femmine dei roditori che mangiano i loro cuccioli costituisce una doppia metafora in quanto rimanda, da un lato, appunto all'avvenuta identificazione col padre (attraverso l'introiezione del figlio nel genitore) e quindi con il suo

³⁰ Sul valore mistificatorio e ingannatore della memoria, cfr. quanto detto al proposito da Millás nell'intervista a Pilar CABAÑAS, "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 580 (octubre 1998), pp. 103-120, e riportato *infra* nel II capitolo.

destino di perseguitato politico; dall'altro, alla vittoria della realtà esistenziale e storica -di cui la figura materna, sia essa umana o animale, è l'indicatore simbolico- su ogni altra realtà possibile -simbolizzata dall'elemento maschile che viene mangiato dal femminile-: alla fine di tutti questi rinvii è ancora una volta *España* che distrugge se stessa, annientando parte di sé.

Il processo di identificazione del figlio nel padre è costantemente ribadito lungo l'arco della narrazione:

«Como verás todas estas confesiones no hacen en definitiva más que confirmar *mi triste dependencia de ti*, que las actuales circunstancias de soledad y pobreza han acentuado hasta el punto de obligarme a imitar (mentalmente al menos) tu método de vida, por ver si tal método se convierte en sistema, y el cúmulo de justificaciones comienza a mostrar cierta coherencia. [I corsivi sono nostri]» (p. 63);

«No quiero aburrirte demasiado con esta historia, padre. No sé cuántos nuevos ingredientes añadí a la situación ni hasta qué punto *el proceso de identificación contigo* era inconciente o provocado; pero en todo caso debes comprender que ello no era más que el resultado no ya de mi soledad, que era la nuestra, sino de la creencia de que tal soledad era una mutilación forzada por las circunstancias, lo que me empujaba a establecer distancias entre lo que era y lo que debería ser; *actitud, como ves, moralizante y neurótica que de algún modo he heredado de ti* y que ahora trato asumir a la vista de que me será imposible destruirla. Pienso que lo que nos ha impedido vivir ha sido en parte esta actitud, pues es bien cierto que si nuestra situación nos tenía cerrado el paso a muchas posibilidades, nos lo había abierto, sin embargo, a otras de orden diferente que ni siquiera vimos, empeñados como estábamos en acentuar nuestra personalidad de perseguidos, como si no lo fueran también en cierto modo aquellos que creían circular libremente por la calle. [I corsivi sono nostri]» (pp. 88-89);

«Por eso en esta reserva mental de la que te hablo no hay sombra de reproche o de amargura, porque mis relaciones contigo no han sido jamás de conciliación, sino *de identificación*. [I corsivi sono nostri]» (p. 143);

«Te adiviné oliendo el aroma de las tardes de tu adolescencia y había en tus manos y en tu rostro gestos tan parecidos a los míos, que me era imposible no alterar el orden de las cosas. Entonces *te sentía como un desprendimiento de mi ser, convirtiéndome de esta forma en tu causa y a ti en mi resultado*. Y si vieras con qué facilidad elaboraba las malintencionadas palabras de mamá para recuperar tu verdadera imagen, comprenderías tal vez cómo mi amor te ha perseguido siempre, aunque el tono de voz o la mirada o la división incluso del trabajo (nunca pude mirarte como si fueras mi madre) hayan oscurecido la necesidad que siempre tuve de tus brazos, de tus mejillas también y de tus besos. [I corsivi sono nostri]» (pp. 104-105).

Rispetto al rapporto padre/figlio, Gonzalo Sobejano, nel saggio già citato sull'opera prima del nostro autore, si sofferma brevemente a confrontare le sostanziali differenze psicologiche che sono alla base del romanzo di Millás e di *Brief an den Vater*³¹ di Kafka:

«La pauta epistolar de *Cerbero son las sombras* permitiría interpretar esta carta al padre como una inversión del *Brief an den Vater* de Kafka. Inversión porque la carta de éste es un terrible testimonio de distancia entre el débil y el poderoso (...) mientras la carta del narrador de Millás significa la más emocionante prueba de aproximación y comprensión.»³².

L'eminente critico parla di un rapporto «¡tan antiepídico!»³³ a proposito del legame fra l'io scrivente e la figura del padre in *Cerbero*: questa sostanziale differenza di approccio psicologico del protagonista col suo Doppio, nel romanzo di Millás e in quello di Kafka, marcherebbe la distanza di contenuto e di sviluppo della forma epistolare adottata da entrambi gli autori. In effetti esistono due modalità con cui il Doppio si presenta all'io:

³¹ Franz KAFKA, *op. cit.*

³² Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., pp. 30-31.

³³ *Ibid.*, p. 32.

«La contrapposizione della figura del Doppio quale personificazione degli impulsi malvagi è particolarmente chiara nei casi di sdoppiamento della coscienza (Stevenson: *Dr. Jekyll*), ma anche nel *Goljadjin* di Dostoevskij, ed è accennata anche nello *Studente di Praga*, mentre in *William Wilson* di Poe il Doppio cerca di recitare la parte dell'angelo protettore o dell'ammonitore.»³⁴.

Nel caso del romanzo millasiano, nella figura paterna convergono il Doppio inteso come 'nume tutelare', angelo custode, in cui l'io si riconosce, parallelamente al Doppio come *ombra* = anima, che l'io ricerca. Non è dunque accidentale il riferimento fatto dallo stesso Millás all'opera di Chamisso³⁵ -che rimanda al titolo stesso del romanzo millasiano-, in quanto esiste una stretta correlazione simbolica, metaforica e psicologica fra *ombra*, *anima*, *riflesso*³⁶ e Doppio, correlazione che coincide nella figura del padre:

«Sul significato dell'ombra di Schlemhil si è molto discusso e scritto. Vi si è voluta vedere la rappresentazione allegorica della patria, della famiglia, del proprio paese, della confessione, di ordini e titoli, della considerazione della gente, della buona condotta sociale ecc. La perdita dell'ombra sarebbe l'assenza di tutte queste cose»³⁷.

Il protagonista quindi, attraverso il confronto con il padre -figura carica di molteplici valenze, ideologiche ma anche psicologiche-, con l'identificazione di se stesso nel genitore, verrebbe ad acquisire il suo vero io, anche e soprattutto dotandosi di tutta una serie di attributi *etico-morali* di cui è carente.

Perciò la figura paterna è tramite fra l'io e il proprio passato storico, attraverso la sua chiamata in causa tramite la scrittura. Il padre è in

³⁴ Otto RANK, *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien, 1914. Edizione italiana: *Il Doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Milano, 1987, nota n. 11, p. 66.

³⁵ Cfr. *infra* la nota n. 21 del I capitolo.

³⁶ Cfr. James G. FRAZER, *The Golden Bough*, 1911-1915. Edizione italiana: "I pericoli dell'anima", in *Il ramo d'oro*, Newton Compton, Roma, 1992, pp. 216-232.

³⁷ Otto RANK, *op. cit.*, p. 73.

questo senso metafora della *derrota*, portatore di ideali etici e morali che nella realtà dei vincitori sono giudicati debolezza, vigliaccheria, sconfitta:

«Yo asentía con seriedad, aunque con cierta reserva mental a tus proyectos, pues a esas alturas ya sabía de sobra que no habías nacido para triunfar en nada, y que aun tus pequeños triunfos, como éste, si llegara a producirse, se convertirían interiormente en fracasos, ya que *el fracaso es la única forma de gratificación moral* para quien ha comprendido el mundo. [I corsivi sono nostri]» (p. 143).

In contrapposizione, la figura materna incarna metaforicamente la realtà oggettiva, la Spagna vincitrice: è lei che crudelmente racconta al figlio, nelle lunghe notti di veglia al padre ferito, quanto degradante e miserabile sia stata la vita del marito, incapace di assicurare lo stretto necessario alla propria famiglia, in nome di una *rectitud moral* che non ha ragione d'essere. Infatti:

«Con mamá, según puedes suponer por lo que de ella te cuento, era distinto, porque uno no puede reconciliarse con el mundo sin haberse reconciliado previamente con su madre. Pero ya sabes que esta necesidad nace precisamente de la violencia, pues sólo tratamos de reconciliarnos con aquello que en definitiva nos resulta ajeno y molesto, pero cuya presencia no sólo no podemos evitar, sino que reclamamos también cuando nos falta, porque es el único punto de referencia fijo que justifica por tanto nuestro actual modo de ser.» (pp. 143-144).

È lo stesso Millás a confermarci la possibile connotazione della figura materna come metafora della realtà e non solo nel suo primo romanzo:

«Así, cuando me encontraba en pleno proceso de escritura de *La soledad era esto*, en 1989, me llegaron unas pruebas de *Cerberos...* cuyas páginas pasé con pereza, deteniéndome, casualmente, en una frase que decía así: "Uno no puede reconciliarse con el mundo sin haberse reconciliado previamente con su madre". *La soledad era esto* trata

precisamente de un proceso de reconciliación con la madre a lo largo del cual ésta deviene en metáfora de la realidad.»³⁸.

In *Cerberos son las sombras* la realtà è concepita soprattutto in termini di realtà storico-politica, legata quindi agli eventi contemporanei e al recente passato spagnolo; vedremo in seguito che in altri romanzi -ne *La soledad era esto*, per esempio-, la realtà-madre è punto di confronto di una ricerca più privata, 'esistenziale'.

In tutti i casi questo confronto fra io e realtà è possibile solo tramite la scrittura, l'unico mezzo per riuscire alla fine a capire, a riordinare i termini della relazione fra se stessi e il mondo circostante:

«La realidad está siempre ahí, pero no nos afecta mientras no la vemos.

La realidad y yo habíamos tenido ya varios encuentros, cuyo resultado fue la modificación sucesiva de mi carácter, nunca de la realidad. Ella permaneció siempre invariable en el transcurso de mi podredumbre.» (pp. 130-131).

«Lo que quiere decir que cuanto no aceptaba de mí mismo era lo que constituía mi auténtico ser y cuanto no aceptaba de vosotros era precisamente lo que erais. De manera que aquello que llamaba infelicidad no era otra cosa que la sucesión de desencuentros entre mi propia realidad y yo mismo, y entonces no sería feliz mientras no aceptara mi miseria presente como algo propio, aunque impuesto por una realidad, a cuya construcción yo no había contribuido y que no era provisional como mi optimismo pretendía.» (p. 138).

Parafrasando un'affermazione di Romano Luperini sul romanzo italiano fra Otto e Novecento e adattandola al nostro discorso, si può affermare che nel primo romanzo di Millás «il narratore appare ormai un moralista senza morale»³⁹, ma che

³⁸ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 12.

³⁹ Romano LUPERINI, "Il narratore come personaggio in Verga e altre considerazioni sul personaggio fra Otto e Novecento" cit., p. 114.

«(...) giunge alla coscienza della modernità solo come momento estremo di una parabola del disincanto. In realtà, nella sua proclamata amarezza, nel suo esibito cinismo, vive ancora un moralismo romantico che non sa rassegnarsi a morire. Una spia di tale attaccamento al passato è nel personaggio che costituisce un *alter ego* (...), o un “doppio” (...) che lo protegge e lo aiuta a farsi strada nel mondo.»⁴⁰

La ‘debolezza’ del personaggio è quindi in stretta correlazione con la mancanza di riferimenti univoci, universalmente riconoscibili, e questa sembra essere una costante nella tipologia del personaggio nella modernità, infatti:

«i personaggi non sono più “eroi cercatori”; il fuoco della narrazione non è fondato sulla loro ricerca ma sul suo carattere velleitario e necessariamente fallimentare. La funzione del personaggio protagonista non è quella di cercare la verità, ma di attestare la vanità di tale ricerca.»⁴¹

Per quanto riguarda Millás, il protagonista del suo primo romanzo appartiene al folto universo dei vinti: possiamo già anticipare che questa caratteristica degli *eroi* millasiani, l’essere esponenti dei *derrotados*, dei *vencidos*, rimarrà una costante in tutte le opere da noi analizzate, anche se con modalità e tipologie spesso assai differenti. Anzi nel caso di Millás non sarebbe azzardato ipotizzare l’esistenza di un unico protagonista, uno *Schlemhil*⁴², [«un ingenuo (...) que al no ser capaz de interiorizar la lógica dominante, no ve lo que los demás

⁴⁰ Ibid., p. 118.

⁴¹ Ibid., p. 114.

⁴² Cfr. Giulio SCHIAVONI, “Il riso dell’uomo senza ombra”, Introduzione a Adalbert von CHAMISSO, *op. cit.* Il termine *Schlemhil* «ha comunque un nesso profondo con l’aggettivo jiddish *schlimazl* (connubio del tedesco *schlimm*, “cattivo”, e dell’ebraico *mazl*, “fortuna”. (...) Ma chi è uno *schlemhil* Nel linguaggio popolare tedesco la parola indica un sognatore, un furfante o un briccone. Nel gergo ebraico della malavita, da cui proviene, il termine lascia intendere un uomo sciocco, goffo e impacciato, ma anche imperdonabilmente scalognato.» (pp. 19-20). Noi ipotizziamo che il personaggio millasiano condivida le caratteristiche attribuite a *schlemhil* in quanto agli occhi del mondo egli è un perdente, incapace di adeguarsi alle regole di una realtà che gli è estranea.

esperan que vea cuando abre los ojos: el niño de *El rey desnudo*, por ejemplo»⁴³], che spesso si ripresenta al lettore in più romanzi o racconti proprio con lo stesso nome, con la stessa identità, a volte invece si *trasforma* fino a cambiare sesso, ma continua a rispecchiare gli stessi antichi dubbi, le paure ancestrali e le frustrazioni che accomunano un'intera generazione. Nel suo personaggio quindi si intrecciano e convogliano motivazioni politico-ideologiche, legate dalla propria realtà storica, ed etico-morali che rientrano nel discorso più ampio della modernità ma che sono strettamente dipendenti dalle precedenti.

Non crediamo ci possano essere dubbi sul fatto che almeno la prima tappa della narrativa di Millás⁴⁴ nasca dall'esigenza personale dell'autore di avviare una profonda riflessione morale sul proprio tempo, attraverso le sue storie e i suoi personaggi. Il primo passo verso la costruzione di un universo morale personale si realizza recuperando il proprio passato storico -quello non vissuto in prima persona-, perché solo nella continuità di senso fra passato e presente, nella propria memoria storica, è possibile il riscatto personale, l'assunzione della propria identità. In *Cerberos son las sombras*, il *yo* redattore della lettera è testimone di una storia non sua e nel rievocare gli squallidi avvenimenti occorsi alla propria famiglia all'indomani della Guerra Civile, ricompone le coordinate morali

⁴³ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 18.

⁴⁴ Riteniamo che il primo *atisbo* del profondo cambiamento verso una dimensione più radicalmente 'fantastica' e palesemente ironica dell'opera di Millás, sia riscontrabile in *Papel mojado* (1983) e, in seguito, nei racconti compresi in *Primavera de luto y otros cuentos* (1989), mentre dovremo aspettare il romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), per notare che il doloroso sguardo con cui lo scrittore analizzava la realtà, ha definitivamente acquisito la non meno tragica arma dell'ironia e la capacità di andare più a fondo, 'oltre' la semplice apparenza del reale.

Una conferma di quanto ora detto ci sembrano le parole dette da Millás nell'intervista a Pilar CABAÑAS, "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás" cit., p. 117: «*Papel mojado* sí puede ser un punto de articulación, efectivamente, una especie de bisagra entre dos zonas, en el sentido de que hay una conquista progresiva de herramientas que van ganando espacio en mi obra. Por ejemplo, la paradoja está más presente a partir de ahí que antes, hay un sentido del humor más explícito, hay menos encorsetamiento. En ese sentido, *Papel mojado* puede ser el punto de articulación entre dos zonas de mi obra. Y yo creo que por el otro punto es el *Tonto*, que es una novela que sierra todo un barrio, como he dicho en alguna ocasión.».

attraverso le quali la sua giovane vita dovrà muoversi, ma ciò sarà possibile solo 'riscrivendo' la Storia, sia fisicamente -la lettera è materialmente il risultato di questa riscrittura- sia metaforicamente, opponendo le ragioni dei vinti alla realtà dei vincitori.

In questo senso ci sembra molto interessante l'opinione di Reinhold Göring sul rapporto fra le diverse voci dell'io narrante e la loro identificazione con una voce generazionale cui Millás stesso appartenerebbe, ma crediamo ancor più rilevante e primario un discorso che sia incentrato sulla scrittura, cercando di evidenziare nei singoli romanzi delle ricorrenze -a differenti livelli- che possono considerarsi delle costanti e vedere come queste siano differientemente sviluppate lungo l'evoluzione e la maturazione artistica dell'autore, cioè di quel Millás *altro* responsabile dell'*obra*:

«Todos los héroes de las otras novelas de Millás aparecidas hasta la fecha tienen la edad del autor correspondiente a la época de su redacción. Si se acepta la interpretación generalizada de su primera novela, toda su producción puede leerse hasta hoy como una historia de su generación. El problema fundamental sigue siendo el mismo, pero tanto en el curso de las etapas de su vida como en el de la evolución general de la sociedad varían no sólo las circunstancias externas, sino también las posibilidades de solución. Y varían además las técnicas literarias, aunque las más importantes ya pueden percibirse en su primera novela: la del texto dentro del texto, que Millás amplía en sus obras posteriores con la técnica del texto elaborado a partir de distintas perspectivas de narración y la del "doble".»⁴⁵.

Senza voler dimenticare o sottovalutare l'aspetto per così dire 'autobiografico', riteniamo che sia necessario invertire l'ordine d'importanza e porre al primo posto il dato propriamente estetico, ossia ciò che l'autore Juan José Millás crea, la sua opera e i suoi eroi. In questo senso ci appare illuminante ciò che in termini generali e di metodo Michail Bachtin suggerisce al riguardo:

⁴⁵ Reinhold GÖRLING, "Juan José Millás: El yo a dos voces de una generación", in *op. cit.*, pp. 128-129.

«Persino nei lavori storico-letterari seri e coscienziosi si usa comunemente prendere materiale biografico dalle opere e, viceversa, spiegare con la biografia una data opera, accontentandosi di giustificazioni puramente fattuali, cioè d'una semplice coincidenza tra i fatti della vita dell'eroe e quella dell'autore; si fanno citazioni che pretendono avere un senso, mentre la totalità dell'eroe e la totalità dell'autore vengono completamente ignorate; e quindi si ignora anche il momento più essenziale: la forma del rapporto con l'evento, la forma in cui esso è vissuto nella totalità della vita e del mondo. Particolarmente assurde appaiono le comparazioni fattuali e le reciproche spiegazioni della visione del mondo dell'eroe e dell'autore: il contenuto astratto di una singola idea è confrontato con la corrispondente idea dell'eroe; (...) non si può neppure parlare di una concordanza propriamente teorica tra l'autore e l'eroe: qui il rapporto è di tutt'altro ordine; ovunque qui si ignora la diversità di principio tra i piani della totalità dell'eroe e della totalità dell'autore, si ignora la forma stessa del rapporto con un'idea e persino con la totalità teorica di una visione del mondo. Ad ogni passo ci si mette persino a discutere con un eroe come se fosse l'autore, come se con *ciò che è* si potesse discutere o essere d'accordo ignorando la *confutazione estetica*.»⁴⁶.

Già dal suo primo romanzo Millás utilizza come sfondo per le sue storie Madrid⁴⁷. A dire il vero in *Cerbero* la città -come tutti gli altri

⁴⁶ Michail BACHTIN, "L'autore e l'eroe nell'attività estetica", in *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴⁷ «Quelle est donc la place occupée par l'espace urbain dans les romans de Millás?

Le lecteur qui connaît un tant soit peu Madrid ou celui qui, curieux, se munirait d'un plan pour y suivre les évolutions des personnages, peut sans peine constater que les lieux évoqués, pour l'essentiel, se situent dans une même zone: les quartiers nord de la capitale: Prosperidad, López de Hoyos, Barrio de la Concepción, etc. (...)

Ces quartiers ne correspondent pas à l'image topique de Madrid que l'on peut se forger à partir d'un guide ou d'un dépliant touristique. Nous sommes loin du cœur historique de la ville: le Madrid des Hasbourg, la Gran Vía ou la Puerta del Sol, lieux d'ailleurs qui n'apparaissent qu'exceptionnellement dans les romans de Juan José Millás. Seul *Cerbero son las sombras* semble se dérouler dans un secteur proche de la calle de Pozas et de la calle San Bernardo, mais l'espace, dans ce roman, s'il est clairement urbain, n'est pas déterminé; il s'agit avant tout d'un espace symbolique s'intégrant dans le paradigme de la dégradation.

'luoghi' in esso contenuti- si presenta come *manifestazione esterna ed esteriorizzata* dell'io, su cui il soggetto trasferisce l'intricato viluppo delle proprie sensazioni scaturite dal ricordo:

«Pero Madrid, pensaba, estaba destinada a ser en mi memoria el nombre de algo que nunca sucedió.» (p. 73).

Madrid come spazio urbano è presente solo sporadicamente, anzi potremmo affermare che l'unico momento in cui essa viene rappresentata come *lugar*, descritta cioè come spazio-città, è quando il ragazzo si dirige in taxi all'incontro con Bárbara, la compagna del passato del padre, per chiederle aiuto. In questo momento la narrazione si concede un ritmo più sostenuto che tende a evidenziare il susseguirsi delle azioni, il protagonista descrive in dettaglio ciò che osserva, indulgiando meno sulla riflessione:

«Bajé a la calle y al poco rato pasó un taxi cuadrado y feo dando saltos por el empedrado irregular.» (p. 89)

«Algunas calles parecían desiertas y el cansancio las convertía en pesadilla. Cada vez que miraba el retrovisor me encontraba con los ojos del taxista, que me observaba como un policía. (...) Al fin llegamos a una inserción de cuatro calles, en la que un guardia con casco blanco dirigía una circulación irregular y maltrecha. El taxista paró el taxi en una de las esquinas y me mostró el portal con un gesto.» (pp. 90-91).

Il breve giro in taxi del ragazzo per le vie madrilene e la descrizione dettagliata degli ambienti esterni -il portone, la via poco

L'espace diégétique des autres romans se situe le plus souvent au-delà de cette frontière que trace la Castellana et qui divise la ville en deux: l'ancien et le nouveau. (...)

Mais force est de constater que si les rues de Madrid sont abondamment évoquées dans les romans de Juan José Millás, elles ne sont que très rarement décrites.», in Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture*, Tesi di Dottorato inedita, Université Stendhal Grenoble III, 1994, pp. 87-88. Ringrazio Jean-François Carcelén per avermi dato la possibilità di consultare il suo indispensabile studio sulla narrativa millasiana.

trafficata, il bar-, su cui lo sguardo del protagonista si sofferma attraverso una successione di immagini in sequenza, producono un'intensa sensazione di *agobio*, contribuendo a connotare un'atmosfera di rarefatto squallore, di sospetto e di assenza di vita:

«Crucé la calle sin ningún temor de que el guardia me siguiera con la mirada y entré en el bar (...). Frente a la barra había unas mesas pequeñas de madera desde las que - a través de un amplio ventanal- se divisaba la calle y el portal de ella, que estaba justo enfrente» (p. 93);

«El camarero volvió con mi vaso de cerveza y regresó a su rincón arrastrando los pies. La barra, a mi izquierda, estaba vacía. En la calle un ángulo de sol daba más muerte que vida al paisaje.» (p. 94);

«Recuperé por un momento la razón para dar un sorbo de cerveza, y vi que una cucaracha enorme y poco ágil atravesaba con dificultad la mesa en dirección de mi vaso. Me contuve y miré al camarero, que desde su rincón esperaba con expresión divertida el momento de mi sorpresa. Puse cara de disgusto y barrí a la cucaracha de un soplo.» (p. 95)

La stessa impressione di malessere esistenziale che avvolge le strade -connotato dalla presenza di un sole impotente e dall'immagine della bimba intenta a saltare al di là e la di qua de la *sombra-*, si avverte anche negli spazi interni. Il bar sporco e inospitale, con la sua *cucaracha enorme*⁴⁸, rimanda, per analogia, all'infimo scantinato infestato dai topi dove alla fine il giovane si rifugerà, mentre ora la descrizione anticipa l'entrata in scena della donna:

«Volví a mirar a la calle; la circulación había aumentado y el guardia se empeñaba en dar la sensación de estar agobiado por

⁴⁸ Ricordiamo che è uno scarafaggio di eccezionali proporzioni *l'intruso* kafkiano de *La metaforfosi*, un classico che abbiamo già precedentemente indicato come termine di paragone (e misura) del discorso millasiano.

el trabajo. El ángulo de sol había cambiado de sitio y una niña se entretenía con él dando saltos de extremo a extremo de la sombra. Entonces volví a mirar el portal y ella salió arreglándose el pelo, pero no cruzó inmediatamente, sino que se acercó al borde de la acera y me dio la espalda para hacerle una seña al hombre de la chaqueta de pijama que la miraba desde la ventana, lo cual acabó por confirmarme, sin ninguna duda, que esa mujer era Bárbara » (pp. 95-96).

In questo momento il ritmo della narrazione si fa incalzante perché l'azione sta precipitando verso la sciagura:

«En el centro de la calle había un camión parado y junto a él, pero hacia mi lado, de forma que ella no podía verlo, un taxi negro con una franja roja. Bárbara se dispuso a cruzar en el momento mismo en el que el guardia les mandaba reanudar la marcha a estos dos vehículos. El conductor del camión, dándose cuenta de la intención de la mujer, que había iniciado una pequeña carrera, frenó su marcha para darle tiempo a sobrepasarle. Pero el del taxi, ajeno a todo, pues no podía verla, arrancó con fuerza y se la encontró de improviso saliendo por delante del camión. Yo estaba paralizado. Oí el golpe y luego el chirrido del freno. Cuando abrí los ojos otra vez, la vi a dos metros del coche, tendida sobre el empedrado irregular de la calle.» (p. 96).

La città, le sue strade, i suoi luoghi, sono quindi simbolo di morte, di impossibilità di fuga, di assuefatto squallore: la città che ci presenta Millás nel suo primo romanzo è descritta *sin nombre*. Eppure i lettori, destinatari empirici della *carta-novela*, non hanno difficoltà a identificarla con la Madrid franchista, quella stessa città che ci descriveva Luis Martín Santos nel suo *Tiempo de silencio* utilizzando il registro dell'esplicitazione storiografica:

«Entretanto las calles se abrían a otras calles que a la dura luz del amanecer me mostraban su corazón de cáscara de plátano y sus vísceras alimentada de toda aquella suciedad que las necesidades humanas fabrican día a día, y que los traperos comenzaban a cargar en sus carros para venderlo al día

siguiente, o para abonar tres palmos de tierra, de manera que se cumplieran así las leyes del eterno retorno, cuyo proceso era simplificado de un modo notable por algún perro o niño famélico de la familia traperil al comer directamente de los grasientos cubos de basura.» (pp. 72-73).

Finalmente la rivelazione del nome rende possibile l'agnizione: la città è la Madrid *tremendista de posguerra*:

«Todas esas calles malolientes y rotas eran el centro de Madrid, una enorme ciudad con los huesos quebrados.» (p. 73).

In altri momenti, la città perde le sue caratteristiche spaziali per essere inglobata, interiorizzata nella coscienza dell'io:

«Pero al menos (La pequeña Rosa) se sentía protegida de algún modo, puesto que no se volvía loca, ni salía corriendo como yo a través del pasillo, y escaleras abajo con el firme propósito de atravesar campos y ciudades hasta hacer estallar de agotamiento al corazón.» (p. 71)

Qui i limiti fra *lugar interior e exterior* si annullano, per cui non sappiamo ancora se stiamo assistendo a un'azione reale o se quanto scritto rimanda alla fuga metaforica dell'io in se stesso. Subito dopo veniamo ricondotti alla realtà che però fa da *imput* a una nuova fuga introspettiva del soggetto:

«Sin embargo, bastó que un transeúnte nocturno se cruzara en mi carrera para que la realidad se impusiera de nuevo en términos tan concretos que me maravillé de haber sido capaz de olvidar tantas cosas como para salir a la calle corriendo y desenchajado sin pensar que de este modo ponía en gran peligro mi seguridad personal y la de mi familia. Tal reflexión logró asustarme, y por ello reduje aún la velocidad de mis pasos para acompañar los movimientos respiratorios mientras que con la razón trataba de atajar el miedo. Bastaría, me dije, con dar un paseo, y sentir la madrugada en el fondo del bolsillo para que todo volviera a la normalidad.» (pp. 71-72);

«Me di la vuelta e inicié el regreso ya mucho más tranquilo, pero envidiando en su miseria a los hombres que aún aturdidos por el sueño salían de los portales como las ratas de sus madrigueras a ver qué les deparaba el día, un día más que, como dicen, aunque no hubiese amanecido. Cuando llegué al portal era casi feliz.» (p. 73).

Non molto diverso è lo spazio *privato*, la casa e la topaia dove vive il protagonista: questi luoghi *chiusi* sono anch'essi parte della città, sineddoche di essa, come l'individuo lo è dell'intera Spagna. Anche per quanto riguarda lo spazio fisico descritto dobbiamo dunque tener conto dei diversi piani di significazione, in quanto esso concorre, insieme alle altre componenti narrative, alla complessità semantica del romanzo nelle sue implicazioni simboliche, metaforiche e psicologiche. Una caratteristica costante nell'opera del nostro autore, riscontrabile anche nei romanzi successivi, è l'identificazione dello spazio fisico in spazio morale, interiore -*geografia dell'anima*-, o sul piano psicologico, come riflesso, specchio dell'io:

«El pasillo tiene una función importante, pues: no sólo sirve para cambiar de habitación, sino para ir de un sitio a otro de uno mismo. Ése es también el sentido de las calles: recorrer te el tiempo que recorres la ciudad. (...) Seguramente, el mejor observatorio para escribir una autobiografía es el pasillo. Si uno fuera capaz de recuperar el miedo infantil a ir de la cocina al dormitorio de los padres a través de aquella pieza larga y angosta que unía las partes de la vivienda, comprendería también el terror paralizante que ha sentido frente a algunos cambios de su existencia. En el pasillo oscuro te hacías un hombre o una mujer, pues te obligaba a enfrentarte con tus propios fantasmas, colocándolos fuera, como si procedieran, a modo de exudado, del interior de los tabiques de la casa.»⁴⁹.

La casa angusta in cui vivono rifugiati il protagonista e la sua famiglia costituisce una specie di 'mappa dell'anima', con le sue zone d'ombra e di luce. Il corridoio è, in questo senso, il protagonista

⁴⁹ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., pp. 16-17.

spaziale del romanzo perché rappresenta il limite fra realtà esterna e interiore, vero spartiacque fisico fra se stessi e il mondo. Nel percorrere *el pasillo*, il protagonista affronta con timoroso rispetto la stanza chiusa che prima condivideva con il piccolo Jacinto, divenuta ora *luogo-tabù*, il *luogo sacro* custodito da Cerbero. La stanza man mano si trasforma in spazio di confine fra realtà parallele, fra vita e morte, fra incoscienza e consapevolezza, fra oblio e memoria: ciò che innesca il processo di trasformazione è la *violazione* del limite, del tabù su cui veglia il mostro con più teste. La prima violazione è perpetuata da Jacinto quando sceglie di nascondersi nello spazio buio che si cela sotto il letto: quello spazio, quella 'voragine infernale' lo risucchia fino a impedirgli la sopravvivenza, una volta ritornato nel 'regno dei vivi'. Lo spazio-tabù si è ora allargato fino a contenere l'intera stanza che diventa il sepolcro del primo 'profanatore', luogo di silenzio e di morte custodito dalla madre-sacerdotessa, depositaria della chiave che chiude la porta del luogo sacro. Il protagonista violerà il *lugar sagrado* con il concorso della madre, quando avrà consapevolmente deciso di inoltrarsi oltre l'oblio, nel passato e nella propria interiorità. La profanazione del regno dei morti lo costringe a fuggire per rifugiarsi in un altro luogo inospitale, che però è la materializzazione del proprio disagio interiore e dell'accettazione incondizionata della realtà, di quell'inferno in terra da cui aveva cercato disperatamente di fuggire: il *semisótano* infestato dai topi.

1.3. *Letra muerta*.

Rifacendoci all'ordine proposto dall'autore nella raccolta *Tres novelas cortas*, analizziamo, in rapporto sequenziale con *Cerbero...*, il romanzo *Letra muerta*⁵⁰. Quest'opera, diversamente dalla cronologia editoriale (che la pone subito dopo *Papel mojado*), è da considerarsi il quarto romanzo di Millás, nonostante sia stato pubblicato nel 1984, un

⁵⁰ Juan José MILLÁS, *Letra muerta* cit.

D'ora in avanti daremo fra parentesi i numeri di pagina relativi ai brani estrapolati dal romanzo.

anno dopo di *Papel mojado*⁵¹. Le due *novelas* furono in realtà concepite e realizzate contemporaneamente; la connessione e la consequenzialità non casuale che accomuna i due titoli (*Letra.../Papel...*), viene ribadita dallo stesso autore:

«Se titulan de este modo contiguo porque yo sabía que, en un sentido profundo, todo lo que no es letra muerta es papel mojado y me pareció una oportunidad excepcional para gritarlo con desesperación al mundo, que no sé si lo oyó. También porque las dos novelas están unidas por un pasadizo inmaterial a través del cual enviaba mensajes de la una a la otra.»⁵².

Il romanzo narra la storia del giovane Turis, un impiegato dalla banalissima esistenza passata fra le piccole meschinità quotidiane, che un giorno decide di seguire la vita monastica. La narrazione è presentata in forma diaristica: Turis sta scrivendo un diario in cui racconta gli avvenimenti occorsi da quando è entrato come novizio in monastero. La sua, comunque, non è una storia incentrata sul tema della conversione ma una singolare *spy story*, perché la scelta di abbracciare la vita conventuale non è dettata da vocazione, né da una forte fede. *Hermano* Turis è infatti una spia infiltrata nel mondo religioso, un agente di una non ben identificata *Organización* terroristica il cui unico obiettivo è la destabilizzazione sociale. Anzi per meglio dire:

«*Letra muerta* cuenta la historia de un malentendido: un tipo con un rencor social excesivo, dispuesto a terminar con la realidad a cualquier precio, acaba colaborando a su construcción en el mismo acto en que cree acabar con ella.»⁵³.

La narrazione nasce infatti da un equivoco di fondo: mentre il protagonista crede di essere un terrorista, entrato in convento per

⁵¹ Sulla genesi e sulle modalità di realizzazione delle due opere nel breve arco di tempo di un anno, cfr. Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., pp. 14-15.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 18.

perpetrare degli atti criminosi ai danni della Chiesa, in realtà egli è solo un mediocre che durante i mesi di noviziato vivrà una lenta e inesorabile metamorfosi che si completerà con la sua conversione.

Millás 'spinge' l'equivoco di cui è vittima il suo personaggio fino alle estreme conseguenze quando -nella sua introduzione alla trilogia-, si sofferma sul momento della scrittura; se da un lato questo aspetto non è per nulla secondario nella costruzione della sua identità, dall'altro contribuisce a creare in Turis una *visión equivocada de sí mismo*:

«El personaje de *Letra muerta* es, como terrorista, un desastre, pero no escribe mal porque su sintaxis es el producto de un intento de comprensión del mundo. Yo nunca he sido capaz de llevar un diario, así que envidiaba mucho la capacidad de Turis para contar su vida en las condiciones más adversas que cabe imaginar (parece el protagonista de *Cerberos*... unos años después). Y me sorprendían mucho las relaciones que guardaba con su escritura porque son las de un artista involuntario, colocado al margen de los procesos comerciales. Su obra, por decirlo así, no tiene ningún valor de cambio: sólo de uso. Claro, que él ni siquiera llega a sospechar que es escritor a lo largo de toda la novela (o de todo el diario). Está tan persuadido de ser un terrorista que esa convicción no le deja ver otros aspectos de sí mismo.»⁵⁴

Ancora una volta, dunque, viene ribadito il ruolo centrale che il discorso metanarrativo ricopre nei romanzi millasiani, costituendo l'asse intorno al quale vengono agganciate e vertebrate le diverse tematiche.

Ciò che spinge dei mediocri individui -fra cui lo stesso Turis- a entrare nell'Organizzazione non è certamente una convinzione di natura ideologica, piuttosto un desiderio di vendicarsi in maniera indiscriminata del mondo, di prendersi una rivale nei confronti della vita stessa. L'Organizzazione non è altro che una manifestazione collettiva del rancore individuale. Questo sentimento è fin dal principio serenamente espresso dal nostro protagonista come tratto distintivo della propria personalità:

⁵⁴ Ibid, p. 19.

«Me refiero al rencor, del cual afirmo que no se suele dar como atributo casual, producto del azar o de las circunstancias, sino como ganancia adquirida a través de un esfuerzo continuo y en ocasiones poco grato.

El rencor justificaba mi vida y probaba mi inocencia. (...) El rencor me habitaba como un ciego que hubiera llegado a conocer cada uno de los túneles por los que discurría mi escasa inteligencia.» (p. 12).

Scopo principale degli affiliati dell'Organizzazione è quello di minare la sicurezza dello Stato attraverso azioni di guerriglia, scelte in base al capriccio momentaneo, buone a sviluppare in coloro che le compiono un senso di soddisfazione, normalmente represso:

«—Imagínate una organización ultraclandestina perfecta, dispuesta a liquidar esta nueva forma de barbarie y de opresión que llaman democracia.

—Me parece excesivo— respondí para no parecer muy impresionado—. Como ya te dije, yo me conformaría por ahora con liquidar a algunos sujetos antipáticos.

—De eso se trata, Turis. Deja tus prejuicios a un lado y escúchame. Lo primordial de esa organización es que no sacrifica ningún interés particular en beneficio de intereses generales pocos claros o de objetivos muy lejanos.» (p. 77).

Turis, dopo alcuni attentati del genere, ha avuto l'ordine di infiltrarsi nelle maglie della Chiesa per perpetuare dall'interno l'azione corrosiva di destabilizzazione. Però sono passati alcuni mesi e non ha avuto più nessuna notizia dalla sua organizzazione, né tantomeno ordini precisi su come condurre l'azione di disturbo.

La narrazione inizia esattamente in *medias res*, nel momento in cui il protagonista -già in monastero da sei mesi e preoccupato per il lungo silenzio dei suoi 'compagni di lotta'- inizia a scrivere il suo diario, mettendo ordine nel ricordo degli avvenimenti occorsi fin dal suo primo contatto con l'Organizzazione. Ma nel ricordare motivi ed eventi di quel periodo, confrontandoli con le attività quotidiane della sua nuova vita, Turis si accorge man mano di impercettibili ma evidenti cambiamenti che la sua personalità ha subito nei mesi vissuti in convento, che lo porteranno alla

fine ad accettare di buon grado la verità, ossia la scoperta che la famosa *Organización* non era altro che una riuscitissima campagna di *marketing* che la Chiesa aveva promosso per rimpinguare le ormai esauste file di proseliti:

«—(...) yo fui captado, cuando estaba en el mundo, por una organización ultraclandestina para la que hice algunos pequeños trabajos sin importancia. Llevaba paquetes de un sitio a otro y servía de enlace entre sujetos que se encontraban en Madrid para realizar alguna acción. Después de algún tiempo, la Organización me propuso entrar como religioso en esta orden para contribuir a un plan de largo alcance que tenía que ver con la ocupación de algunos puestos importantes dentro de la estructura eclesíastica. Hice el noviciado, como usted sabe, y tras él la jerarquía me destinó a este seminario. Mi llegada aquí coincidió con la pérdida de mi contacto. He pasado unos meses terribles, pues a esa pérdida he de añadir la de mi madre y también la de una suerte de odio o rencor que hasta entonces había sido la justificación de mi vida. (...) El hilo que me unía a la Organización sigue roto y ahora le explico cuál es mi conclusión: creo que la Organización no existió nunca; mejor dicho, creo que la Organización es un apéndice de la propia Iglesia y que depende del secretariado para los no creyentes, del que es responsable el padre Catalán. De este modo, la Iglesia capta para sí a aquella clase de sujetos que, como yo, poseen un resentimiento social que no tiene salida. Los atrapan, los moldean a su gusto y, cuando éstos se dan cuenta del engaño, advierten también que ya no pueden regresar al mundo porque no queda allí ningún lugar apropiado para ellos.» (pp. 130-131).

Da mediocre nullità quale era nella vita civile, Turis si è trasformato in un membro della Chiesa di cui ha già valutato ampiamente i vantaggi; la possibilità di vivere una vita al riparo da tutto, crogiolandosi e indulgiando nei suoi vizi e nei suoi difetti con il beneplacito della comunità religiosa:

«Su cobardía, pues, le trajo aquí y su cobardía también le va a permitir en el futuro, cuando goce de cierto adiestramiento, tener esa experiencia de lo prohibido bajo la protección de la Iglesia.» (p. 131).

Anche *Letra muerta* è scritto in prima persona da un narratore *omo e intradiegetico*⁵⁵, autore del diario intimo che costituisce appunto il romanzo, strutturato in due parti di cui la prima consta di sette capitoli e la seconda di cinque. I vari quaderni che compongono il diario che Turis scrive nella solitudine della sua cella, scandiscono le tappe di una storia che si sviluppa in un arco di tempo preciso -più o meno sei mesi- che corrispondono anche alla graduale presa di coscienza di sé da parte del protagonista, proprio grazie alla scrittura. Ancora una volta, dunque, come già in *Cerbero*, la scrittura diviene specchio attraverso cui costruirsi e quindi riconoscersi.

La divisione in due parti del romanzo comunque non è solo un dato esterno alla narrazione: essa corrisponde alla separazione di un *prima* da un *dopo* temporale, cronologico, il cui punto di demarcazione è rappresentato da un avvenimento concreto, la partenza di Turis per Madrid al capezzale della madre gravemente malata. La divisione della storia in due 'tempi', in base all'evento *perturbante* rappresentato dal viaggio a Madrid, implica anche un piano metaforico:

«Reflejan los cuadernos de Turis su vida y su pensamiento desde *el otoño de la confusión* (primera parte, siete capítulos) hasta *la primavera de la aclaración* (segunda parte, cinco capítulos), y de una a otra estación se va cumpliendo la *metamorfosis* del sujeto: de la rebeldía a la sumisión.»⁵⁶.

A Madrid Turis, oltre ad affrontare la madre oramai moribonda e la sua morte, ri-conosce due verità essenziali e interdipendenti, fino a quel momento solo ipotizzate e temute per paura di subirne le conseguenze: ad una verità *esterna* -che l'Organizzazione non esiste e che quindi non c'è nessuna ragione per continuare a 'fingere' la propria vocazione- si accosta la verità *interiore* -perché ormai egli non ha più nessun interesse al di fuori del *lugar acogedor* rappresentato dal convento, il microcosmo di cui è parte integrante. Questa è la metamorfosi di cui parlava

⁵⁵ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

⁵⁶ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 67.

Sobejano che porta *de la rebeldía a la sumisión* del protagonista, ma anche a una nuova consapevolezza di sé.

L'ordine di scrittura data al diario assicura l'interpretazione di quanto narrato in base a un ordine, appunto, che nasce dalla riflessione sugli avvenimenti precedentemente vissuti: per questo diviene essenziale la scrittura, per evidenziare i nessi necessari degli eventi della vita che sfuggono nel momento in cui si è impegnati a viverli:

«Algunos datos podían conducir al disparate, que se presenta siempre bajo el disfraz de la esperanza, pero la *lectura ordenada* de estos cuadernos, que en ese sentido han funcionado a modo de sumario, fue alumbrando con cierta lentitud una serie de conclusiones a las que un *hipotético lector*, algo más inteligente y menos implicado que yo en estos sucesos, habría llegado con la sola lectura de la *primera parte*. [I corsivi sono nostri]» (p. 129).

In maniera ancor più incisiva che in *Cerberos son las sombras*, il discorso metanarrativo diviene parte integrante della narrazione, ricorrendo sempre più spesso nelle riflessioni che il narratore annota nei suoi quaderni, insieme al resoconto degli eventi che interessano la sua vita, fino a palesarsi completamente, alla fine del romanzo, con l'appello cosciente al *tú*, a quell'ipotetico lettore complice dell'artificio comunicativo in una mistura fra *l'hypocrite lecteur* di baudelairiana memoria e il *desocupado lector* cervantino⁵⁷. Il diario-testo considerato nelle sue parti, come scrittura ma

⁵⁷ Il riferimento incrociato a Baudelaire e Cervantes non è solo un tentativo di cogliere delle tracce della *componente intertestuale* (cfr. *infra* la nota n. 15 del I capitolo) all'interno del romanzo millasiano. Riteniamo infatti che l'indiscusso valore 'comunicativo' della scrittura cui rimanda il termine *hipotético*, che implica il ruolo ermeneutico, attivo, del momento della lettura che completa quello creativo dell'autore, venga rafforzato dalla reminiscenza cervantina che suggerisce una partecipazione consapevole e responsabile all'atto creativo ma nel contempo 'alleggerisce' il lettore di ogni implicazione 'vitale', ribadendo il carattere fittizio della scrittura. Inoltre il ricordo del lettore baudelairiano *-mon semblable, mon frère-* implica la partecipazione simpatetica del narratorio a quanto narrato, all'identificazione fra i due attanti della creazione letteraria, legati dallo stesso tragico destino. In questo senso rimane una irrisolvibile contraddizione di fondo che è insita nella natura stessa della scrittura: la sua caratteristica 'mimetività' che la porta a confondersi con la realtà fino a tentare di

anche e soprattutto come lettura, evidenzia quindi il momento interpretativo e dialogico della narrazione che grazie all'attività ermeneutica del lettore è continuamente ri-scritto.

Anche se la narrazione è principalmente in stile indiretto libero, basandosi essenzialmente sulla riflessione interiore messa su carta del protagonista, si dà ampio spazio al discorso diretto che riporta i dialoghi fra il soggetto scrivente e gli altri personaggi della vicenda. Sotto questo aspetto il romanzo differisce dalle modalità narrative di *Cerberoson las sombras* ma anche da quelle, per esempio, di *Visión del ahogado*, in cui il dialogo o è completamente inesistente o anche se presente, connota una mancanza totale di dialogicità, di scambio, consegnandoci un linguaggio svuotato delle sue proprietà comunicative, della sua funzione *fática*. In *Letra muerta* lo scambio verbale fra i personaggi, i dialoghi riportati da Turis nel suo diario, sono parte integrante della vicenda narrata perché essa si sviluppa attraverso la continua interazione dell'io con la realtà circostante. Il processo di *ensimismamiento* e di inglobamento, di introiezione della realtà nello spazio interiore dell'io, ha lasciato il posto al dialogo e al confronto fra l'io e il mondo. Quel che rimane costante è l'assoluta necessità della scrittura in questo scambio dialogico.

Il romanzo è costituito da una parte monologale che corrisponde al momento riflessivo, in cui il soggetto attua una introversione di quanto osserva o gli accade nel proprio *pasillo interior* e sottopone tutto ciò all'analisi della sua interiorità; in più egli utilizza questo spazio narrativo per la descrizione di ambienti e delle situazioni esterne. A questa parte riflessiva che dà il ritmo alla narrazione, agendo da contrappunto al cadenzato evolversi dei fatti -ritardando o ampliando il tempo di scansione di quanto viene narrato-, si affianca la parte dialogata che rende immediato e più veloce la successione ritmica degli avvenimenti reali che accadono intorno al soggetto scrivente. L'equilibrio raggiunto fra le parti del discorso -fra monologo e dialogo- sembra rispondere a un ritrovato piacere per la narrazione intesa come 'racconto', per la

sostituirsi a essa ma, nello stesso tempo, la sua irrimediabile inadeguatezza, insufficienza rispetto alla vita stessa.

costruzione di un impianto narrativo in cui *el argumento*⁵⁸ torna a essere centrale nell'economia totale dell'opera.

La caratteristica complessità dello schema sintattico delle frasi in *Cerbero...* ha lasciato il posto a uno stile immediato e apparentemente semplice, che negli anni è diventato un tratto di stile, rispondendo a quell'ideale di scrittura a cui Millás si rifà nella sua poetica e che in maniera consapevole ricerca 'materialmente' nella sua opera. Lo stesso Millás ci ha parlato, in maniera laconica ma incisiva, del modello di scrittura cui si sente più affine e che è alla base della sua personale ricerca stilistica⁵⁹:

⁵⁸ Scrive Millás in " El revés de la trama", in Marina MAYORAL (coord.), *El oficio de narrar*, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 97-105 : «Los novelistas fueron para mí constructores de tramas, de argumentos, capaces de quitarle a uno el sueño y trasladarle, sin moverlo de la silla, a otros mundos que aligeraban el peso de vivir en éste. (...) En la adolescencia, cuando empecé a proyectarme como novelista, empecé a preguntarme también cómo conseguían tales efectos mis escritores preferidos, de manera que hacía con las novelas lo que años antes con los juguetes: destriparlas, mirarles el forro y la maquinaria para ver si yo mismo era capaz de reproducir un artefacto tan sutil. Creo que no aprendí mucho, pues el argumento es la sombra de la novela, es decir, su zona más oscura; además de eso, carece de materia y no ocupa ningún lugar en el espacio. (...) El argumento guarda, pues, relación con la mirada, con la mirada del novelista que singulariza lo que parece banal incrustándolo en una cadena significativa de sucesos.», pp. 98-99.

⁵⁹ In una breve nota biografica di Gabriel Ferrater su Franz Kafka, inclusa in Gabriel FERRATER, *Escritores en tres lenguas*, Editorial Antártida/Empúries, Barcelona, 1994, pp. 46-50, lo scrittore catalano scrive : «Desde que ésta se publicó en 1952 con el título de *Brief an der Vater* (Carta al padre), se ha tendido a centrar la biografía de Kafka en su angustia filial. Hay que guardarse sin embargo de excesos hermenéuticos en este punto. *La pugna entre los Kafka* no fue más aguda ni más complicada que las que se dan entre la mayoría de padres e hijos, y si el escritor le embargó el asunto, ello se explica mejor en el orden de su interés intelectual que en el de sus deformaciones emotivas. Su talento *le permitió descubrir las posibilidades de inteligencia moral encerradas en cierta zona de la realidad ordinaria*, y para desarrollarlas a fondo *se concentró sobre su experiencia de tal realidad*. Pero la experiencia en sí misma tiene poco de patológico o de inusitado. [Il corsivo è nostro]», pp. 46-47. I due punti evidenziati da Ferrater nella citazione si riferiscono alla forma e al contenuto della scrittura dello romanziere praghese e questi due aspetti sono stati coscientemente introiettati nell'opera di Millás, in cui l'impronta kafkiana -più volte rimarcata dallo stesso autore- è fortissima e non solo a livello teorico.

«Yo creo que el modelo máximo en esta línea de simplicidad aparente es *La metamorfosis*, que es una de las novelas más complejas de este siglo. Cuando hablo de simplicidad hablo de una sencillez compleja. (...) Si yo tuviera que comparar [esa novela] con una especie animal, (...) *La metamorfosis* pertenecería al mundo de los insectos, ¿por qué? Porque la cucaracha que hoy nos encontramos en el cuarto de baño de nuestra casa es idéntica a la de hace cinco mil millones de años, porque no ha necesitado evolucionar, porque era perfecta. De manera que hoy un lector, tú o un adolescente de 18 años, coge *La metamorfosis* y lo lee como si fuera un relato escrito ayer.»⁶⁰

I personaggi che entrano a far parte della storia raccontata in *Letra muerta* appartengono quasi tutti alla cerchia ecclesiastica, tranne uno che invece è collegato alla organizzazione terrorista. La differenza sostanziale con l'opera prima di Millás, di cui ci siamo occupati anteriormente è che, pur rimanendo dominante la voce dell'io in quanto filtro della narrazione, l'ottica da cui egli guarda è completamente ribaltata: non più il movimento centripeto, introiettivo, che tendeva a inglobare la realtà esterna nella propria interiorità, ma una proiezione dell'io verso l'esterno, alla ricerca di un nuovo equilibrio interiore che nasca dal compromesso fra pulsioni individuali e realtà. Turis rimane il protagonista incontrastato dell'intera vicenda -con tutte le implicazioni simboliche e psicologiche cui ci ha abituato il personaggio millasiano- ma nel contempo anche gli altri personaggi partecipano in maniera più incisiva alla storia. Essi vengono descritti dal narratore nei suoi quaderni in maniera particolareggiata, presentati sia nel loro aspetto esteriore, sia riportando ciò che essi dicono attraverso il discorso diretto, conferendo loro, quindi, piena libertà di espressione. Questo modo di delineare le personalità dei personaggi in *Letra muerta* ricorda molto da vicino quello utilizzato nel romanzo realista ottocentesco, dove però le caratteristiche fisiche e morali di quelli venivano desunte dalla presentazione che ne dava il narratore onnisciente. Ritorniamo a ribadire, con questa precisazione sulle modalità utilizzate per disegnare

⁶⁰ Intervista a Juan José Millás realizzata da noi il 22 giugno del 1999 nella sua casa di Madrid e riportata *infra* in Appendice, p. 421.

i personaggi, quanto detto precedentemente riguardo la struttura stessa della narrazione, in cui avevamo puntualizzato un ritorno alla narratività in questo romanzo rispetto ai precedenti. Infatti *Letra muerta* per molti versi è un romanzo nel senso tradizionale del termine, e questa qualità si affianca alla sua caratteristica appartenenza alla modernità (forse per meglio dire, alla postmodernità) per la presenza di un personaggio *debole* alla ricerca della propria identità, per il continuo rimando alla funzione *poietica* della scrittura sulla realtà stessa, per lo sdoppiamento dei piani del reale.

Il primo personaggio che Turis ci introduce è il padre superiore. La descrizione precede il colloquio privato che la massima autorità del convento avrà col titubante novizio, di cui ha notato atteggiamenti poco consoni per un futuro sacerdote. Il religioso lo sta aspettando nel suo *despacho*:

«El padre superior estaba en su escritorio, junto a la ventana, rodeado por el halo de luz producido por una gruesa vela encajada en la boca de una botella ancha y baja, como las de tinta. Me miraba desde allí teatralmente, según su costumbre, y a la rigidez habitual de sus miembros se unía, como complemento, una señal que yo situé en la franja de su rostro comprendida entre la parte más inferior de la nariz y la barbilla. Una vez sentado frente a él habría de comprobar que, efectivamente, se trataba de una contracción de los labios que daba a su boca el aspecto de la risa. Sin embargo, como este rictus no iba acompañado de sonido alguno y carecía también de la complicidad de los ojos, hube de deducir que se trataba de un resto, de una huella perteneciente a un gesto anterior a mi entrada.» (pp. 17-18).

Poi, dopo alcune pagine in cui viene riportato il dialogo fra i due, Turis ritorna a soffermarsi nella descrizione del suo interlocutore:

«Entonces, cuando llavaba algunos segundos con los ojos inclinados, advertí que había estado mirando, aunque sin verlos realmente, sus pies. Su pierna derecha era notablemente más corta que la izquierda. La diferencia estaba subsanada, en lo que se refería a la longitud, con una enorme bota en la que parecía residir el centro de gravedad de su delgado cuerpo.» (p. 20);

«Entonces me miró desde la oscuridad cavernosa de su hábito y tardó en responderme al tiempo que habría tardado cualquier otro en salir de una cavidad subterránea formada por el propio cuerpo. Yo esperé pacientemente y cuando le vi asomar los ojos me puse tenso. “Esa es una mala respuesta”, dijo, y de nuevo compuso el rictus que ya le había visto al entrar. Comprendí entonces que no se trataba de un gesto intermedio entre dos posturas, sino que aquella risa sin sonido debía tener algún valor en sí misma. Deduje que se trataba de un guiño, de una seña a través de la cual pretendía que yo fuese su cómplice o él el mío. (...) Tal vez debiera decir (y eso seguramente me aliviaría un poco) que el padre superior era más inteligente que yo...» (p. 21).

La sola osservazione dei tratti fisici e delle modalità con cui il personaggio si esprime, innescano nello scrivente il giudizio di valore sulle doti spirituali e morali dell'interlocutore; subito dopo le 'qualità' interiori desunte nell'altro vengono confrontate con l'idea che l'io ha di sé.

Anche padre Ramírez, l'economista, colui che con parsimonia ed equilibrio dovrebbe aver cura delle necessità spirituali del convento e nel contempo dell'amministrazione materiale di esso, viene introdotto attraverso la descrizione delle sue caratteristiche esteriori:

«En esto, a través de la rendija de la puerta, vi avanzar a dos figuras negras por el camino. Supe, enseguida, que una de ellas pertenecía al padre superior por el ritmo desigual de su andadura, ya que no podía asentar con regularidad ambos pies en el suelo. Su cojera le imprimía al cuerpo un ritmo de péndulo invertido que parecía funcionar en contra de las leyes de gravedad. El otro debía de ser el ecónomo por las manos en los bolsillos y los hombros hacia delante; también porque el borde inferior de su sotana estaba cuatro dedos por encima de sus tobillos, distinción esta del padre Ramírez que aún no he comprendido, aunque un día le oí decir a un seminarista, ignorante de mi presencia oscura al otro lado de una ventana, que se las mandaba hacer así por presumido y por chulo.» (pp. 31-32).

I peccati di vanità e d'orgoglio che Turis subdolamente attribuisce all'economista, vengono dedotti dall'osservazione di evidenti peculiarità

fisiche di padre Ramírez; più tardi le stesse caratteristiche verranno riproposte per mettere in evidenza il divario fra essere e apparire, la contrapposizione nel sacerdote fra la sua vera natura, le sue azioni e la rettitudine verbale con cui ammonisce Turis. Quando il protagonista si rivolge all'economista perché gli aumenti la ragione mensile di tabacco, padre Ramírez gli risponde:

«—No puedo, hermano Turis; ya se lo he dicho. Lo que le diese a usted se lo tendría que negar a otro y eso no sería cristiano. Somos religiosos y esa condición exige muchos sacrificios, entre ellos los de dominar los apetitos de nuestro cuerpo. ¿De qué nos sirve el vestido talar, lo que él representa, si bajo su oscura tela hay un cuerpo dominado por toda clase de vicios?» (p. 38).

Il commento 'fuori campo' a queste affermazioni da parte di Turis non si fa attendere:

«Muy poca gente sabe que el vestido talar se llama así porque llega hasta los talones. Yo lo había aprendido en el noviciado de la Orden y tentado estuve de hacerle esta precisión al padre Ramírez pues, como creo haber dicho ya en algún sitio, nuestro ecónomo solía llevar una sotana algo más corta de lo reglamentario, diferencia esta que ya había sido apreciada por los seminaristas. Pero preferí callarme para no convertir la actuación del padre Ramírez, que hasta el momento no pasaba de ser una fría representación impuesta por su trabajo y por una diferencia jerárquica que nos separaba, en algo más personal y de mayores dificultades de dominio, habida cuenta de las escasas atribuciones que nos son conferidas en la comunidad a los miembros de rango inferior.» (pp. 38-39).

Dopo la morte della madre, una volta ritornato in convento e in preda alla febbre da epatite, Turis avrà la visita del padre superiore e dell'economista che cercheranno di convincerlo a firmare l'atto di rinuncia all'eredità materna, in modo che questa possa essere incamerata nei beni del convento. In questo punto della vicenda la descrizione evoca i modelli allegorici della letteratura di predicazione:

«Entonces observé una mirada de animal carroñero en las facciones del padre Ramírez y escuché el silbido de serpiente que produce la lengua del padre superior antes de hablar.» (p. 109)

«De súbito, su tono había cambiado para hacerse más duro. Sus pupilas comenzaron a iluminarse de forma terrible, como cuando desde el púlpito de la capilla paralizaba las mentes de los seminaristas amenazándoles con sufrimientos infernales infinitamente más intensos que los pobres placeres obtenidos con sus tocamientos pecaminosos. Tuve miedo. (...)

De cada uno de sus ojos salía una espada flamígera; en el interior de su boca, extrañamente iluminada, se veía bailar una lengua delgada de color rosado; su cuerpo se contorsionaba como un poseo cada vez que intentaba levantar con su menguada pierna el peso de la bota. Era la imagen del diablo, pero por fortuna parecía estar llegando al final del acoso.» (pp. 110-111)

«Salió de la celda dejando una estela negra tras de sí. El ambiente olía a azufre. Por la puerta abierta se coló el ecónomo. Después escuché un portazo y me quedé sumido en la perplejidad.» (p. 112).

Dagli esempi riportati si possono dedurre alcuni punti: che esiste una contrapposizione fra realtà e apparenza, fra interiorità e manifestazione esteriore, che in questo caso viene evidenziata all'interno dell'ambiente conventuale; questo divario fra il 'dentro' e il 'fuori' della personalità umana, che implica a sua volta una duplicità del reale, viene evidenziata attraverso l'utilizzazione simbolica della parola *cuervo* insieme ai termini a essa legati da metonimia e *hábito* e il suo sinonimo *sotana*. Il primo termine si riferisce all'essenza dell'uomo, quasi fosse una 'mappa dell'anima' su cui rimangono, indelebilmente, i segni della propria identità; l'abito talare è la maschera, la mistificazione di noi stessi che consegnamo al mondo. Queste considerazioni ci conducono a riconsiderare il valore che per Turis ha la scrittura del diario e quindi, ancora, il testo ci riconduce e si riconduce al discorso metanarrativo. Il protagonista ha iniziato a scrivere i suoi quaderni spinto dall'esigenza di comprendere la realtà:

«Tal vez no importe, pero en todo caso en un motivo de reflexión para quien durante algún tiempo ha creído en la existencia de esos dos mundos conocidos por los nombres del mundo de la verdad y mundo de la apariencia. Quien ha creído en esa dicotomía enloquecedora no puede evitar un movimiento reflexivo cuando advierte que no hay más mundos que los que aparecen. De este modo, yo estoy condenado a ser lo que mi apariencia delata. (...) ¿Cuánto habré de esperar aún para reconocirme como habitante de una sola realidad? (...) Tal vez acepte entonces que esto que soy yo, que esta forma de vida, no es una cobertura para desarrollar otro modo de ser. En todo caso, con el tiempo, y si es posible que uno necesite todavía de tales consuelos, pensaré que hubo algún fallo en la Organización debido al cual la máscara acabó por encarnarse en la versión definitiva de mi actual estado.» (p. 14).

Turis lo fa perché continua a considerare la realtà come 'luogo' in cui coesistono due verità antitetiche, quella dell'essenza e quella dell'apparenza, 'visualizzati' e simbolizzati rispettivamente dall'Organizzazione e dalla Chiesa. La sua adesione alla missione di terrorista nel convento, rappresenta il suo modo di ricercare l'aspetto essenziale del reale oltre la facciata esterna. La scrittura interviene quando il soggetto incomincia a sentire profondamente che la dicotomia della realtà è solo un'illusione e che oltre l'apparenza esiste solo l'apparenza stessa. Lungo l'incalzare degli eventi, la scrittura avrà sempre maggior valore, in diretta dipendenza al grado di consapevolezza che Turis acquisirà rispetto all'illusorietà della vita. All'inizio le parole sono solo segni:

«He escrito ya un cuaderno de letra pequeña y apretada. Trabajo con un bolígrafo negro, de trato grueso, que bajo la presión de mis dedos hace pequeños surcos en el colchón de hojas encuadernadas. (...) He de confesar que el otro día, antes de acostarme, y estando un poco bebido, abrí el cuaderno por la mitad sin intención de leerlo, sólo para contemplar el conjunto de signos que de margen a margen llenaban la superficie blanca,...» (p. 49).

In seguito la scrittura diviene momento 'ordinatore', riflessivo dell'esistenza, documento 'testimoniale':

«Algún día tendré que pensar sobre el objeto de esta representación escrita de mi historia, y en el caso de que el hecho de escribir tienda hacia un fin razonable, e incluso si tiende hacia la locura, intentaré averiguar por qué en algunos pasajes mi deseo se sacia con la simple descripción de un suceso, cuando en otros siento que dicha descripción no está completa sin el añadido de una reflexión. (...) Lo que quería decir es que yo o bien actúo o bien reflexiono; lo que me resulta difícil es hacer las dos cosas al mismo tiempo.» (p. 76).

Pian piano il diario intimo si va trasformando in *libro*, in *testo*, senza alcuna funzione se non quella di testimoniare lo smarrimento del religioso apocrifo dinanzi all'incalzare degli eventi. Si tratta dunque di un'esplicitazione del valore letterario rimarcato dal carattere testimoniale affidato alla narrazione, senza uno scopo 'pratico' o addirittura 'politico', come previsto o imposto dal piano iniziale:

«Me incorporo a *esta locura escrita* sometido a toda clase de sentimientos antagónicos. *Este papel mojado, esta letra muerta*, este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mis fluctuantes estados de ánimo. [I corsivi sono nostri]» (p. 81);

«La excusa a la que me refiero es aquella que me impide formular conclusiones desastrosas acerca de mí mismo bajo la disculpa de que mi inteligencia carece de lo principios ordenadores necesarios para formular una teoría. De este modo, puedo limitarme a *ordenar mi historia* con la misma falta de intención con la que se desarrolla *una novela*. [I corsivi sono nostri]» (p. 87);

«En cuanto a *esta letra muerta*, que ocupa ya varios cuadernos escolares, he decidido esconderla, envuelta en una bolsa de plástico, en el interior de un hueco que hay entre la cisterna y la pared del servicio de los legos. [I corsivi sono nostri]» (p. 91);

«Quizá la recuperación de *esta letra muerta, más muerta ahora que nunca*, me ayude a recobrar ese sentido progresivo de la existencia

cuyo final incluye como premio a la muerte. [I corsivi sono nostri]» (p. 95);

«Durante todo ese tiempo yo no dejaba de pensar y cuando se ha marchado he comenzado a escribir, porque lo que pensaba es que *a través de todos estos cuadernos he logrado edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil*. Eso por un lado; por el otro, parece que gracias a esta letra muerta los hechos vuelven a ordenarse, bien es cierto que de forma harto precaria, de acuerdo con un modelo real que no es otro que el de mi propia vida. [I corsivi sono nostri]» (p. 98).

Quando alla fine Turis avrà le prove tangibili della mistificazione operata ai suoi danni, che *la Organización* non era che una appendice del potere ecclesiastico, quando capirà che non esiste differenza fra essere e apparire e avrà scoperto anche in se stesso questa verità, accettando così di adeguarsi al criterio che regge la vita conventuale, il nostro *Schlemhil* concluderà riferendosi al suo diario con queste parole:

«Sin embargo, intentaré ser práctico durante las siguientes hojas, que coinciden también con el fin del último cuaderno, para agotar de forma eficaz esta clase de muerte atenuada que es mi letra y con la que ya no pretendo tanto contar lo inenarrable como cerrarla al ritmo de la forma que a mi modo de ver ha sido adquiriendo en estos meses de agonía. Con esta precisión quiero decir que una cosa es mi vida y otra es esta letra y si creí en algún punto que cuestiones de tan diversa estirpe se podían mezclar, como se alean los metales a la búsqueda de un objeto en el que no se puedan distinguir los componentes originales, hoy me es dado advertir que tal mezcla es un sueño derivado de mis muchas locuras. Y puesto que parece que tengo que elegir entre ser fiel a mi vida o ser fiel a esta letra, elijo la segunda de ambas lealtades, ya que estos cuadernos, leídos desde la placidez de la convalecencia, han mostrado también una mayor capacidad de respuesta a los estímulos bajo los que fueron escritos. Intentaré, pues, ser práctico, como decía, en la narración de los últimos hechos destinados a agotar mi letra, mas no permitiré que ese espíritu final traicione este nuevo lugar que han levantado mis cuadernos y desde el cual lo verosímil revela al mismo tiempo la mentira que late en el corazón mismo de las cosas.» (pp. 127-128).

La sua resa incondizionata *por cobardía* alla realtà a prezzo della 'vita', darà ancor più valore alla realtà autonoma da lui stesso creata nei caratteri scritti del suo diario. La *letra*, il *papel* sono letteratura, romanzo, anche se (*¡ajo!*) sono il *suo* romanzo.

Legata al discorso della scrittura è la figura di un altro sacerdote, il padre confessore di Turis, padre Beniopa, uomo dalla grande erudizione che era stato in gioventù una promessa per la Chiesa, tanto da essere chiamato a Roma per perfezionarsi negli studi teologici. Questo personaggio, apparentemente secondario nel romanzo, è invece di grande importanza perché attraverso lui si ripropone il tema del Doppio. La prima volta che viene introdotto padre Beniopa è in maniera indiretta attraverso le parole del padre economo che lo consiglia a Turis in qualità di confessore:

«—Pues mi recomendación, hermano, es que sea el padre Beniopa su consejero espiritual. Se trata de un sacerdote lleno de virtudes, aunque algo distraído como ya habrá tenido ocasión de observar. La Orden invirtió en él mucho dinero; después de ordenarse, fue enviado a Roma para seguir estudios de filosofía y teología. Parece ser que se aficionó allí a la literatura y ya no fue posible obtener de él el rendimiento que cabía esperar de su excepcional inteligencia.» (p. 57).

Padre Beniopa in seguito era 'rientrato nei ranghi' e la comunità religiosa lo aveva accolto "sin rencor y sin crítica" (p. 57), perdonandogli l'errore e concedendogli, nella solitudine della sua cella, piccoli piaceri come la possibilità di ascoltare musica e la gioia della lettura.

In seguito, sarà lo stesso Beniopa a confidare la sua storia al giovane Turis, con l'intento di convincerlo a fuggire qualsiasi dubbio che potrebbe condurlo lontano dalla rassicurante protezione dell'ordine ecclesiastico:

«Cuando era más joven, fui enviado por la Orden a Roma al objeto de cursar estudios especializados. Me habían otorgado una fama de listo que mi soberbia juvenil aceptó de buen grado. En Roma tuve acceso a un mundo cultural y social que ni

siquiera había imaginado. Mi afición por la lectura, que ya era antigua, alcanzó allí unos niveles enfermizos. Creí que con mi bagaje intelectual podría traspasar sin peligro los límites que la propia Iglesia aconseja guardar a todos sus fieles. Así pues, caí en la tentación y comencé a leer autores y obras que consiguieron desestructurar un equilibrio interno al que yo había atribuido una solidez desmesurada. El siguiente paso consistió en querer imitar a aquellos autores que me fascinaban. Pensé que podría ser como ellos, participar de su gloria levantada sobre el sublime impulso de la inteligencia hábilmente entretreído con ese gran juguete del lenguaje que posee el hombre.» (pp. 106-107).

L'errore commesso da Beniopa, la sua *afición* –che è ‘moderna’ riproposta della *enfermedad* chisciottesca- rimanda ancora una volta al discorso metanarrativo e al rapporto vita/arte:

«—Bueno, se puede resumir fácilmente. Fracasé y fracasé para siempre. La experiencia pudo haberme costado la vida, pero la Orden me protegió como lo estamos protegiendo a usted ahora. Gracias a ella advertí que fuera de la Iglesia yo ya no podía ser nada, excepto un pobre hombre condenado a ganarse la vida duramente y a expensas, tal vez, de renunciar a mis aficiones personales, que nunca debieron entrar en contradicción con lo que significa ceñir un hábito religioso -observé que en este tramo de su discurso parecía referirse de forma exclusiva a las cuestiones prácticas de la vida, sin aludir para nada a la fe-» (p. 107).

Perfino un individuo dall'intelligenza eccezionale come padre Beniopa era infine sceso a compromessi con se stesso, preferendo rimanere sotto l'ala protettrice della Chiesa. *El hábito* talare viene qui riproposto nella sua connotazione simbolica. Questo personaggio è quello che maggiori affinità ha con il protagonista, in quanto per entrambi la vita è apparsa, in un dato momento, densa di aspettative ed entrambi hanno creduto nel potere *poietico* della scrittura, nella possibilità di andare oltre l'apparenza delle cose. Che sia proprio Beniopa a incoraggiare Turis alla resa e all'accettazione di una comoda vita dove poter continuare indisturbato a coltivare le proprie triviali manie, segna il momento finale di un riconoscimento dell'io nel suo Doppio e la

risoluzione del dissidio interiore del protagonista, attraverso il proprio adeguamento alla vera realtà della cose.

Un altro 'conto in sospeso' che Turis salderà è con il proprio passato storico: qui interviene il personaggio forse più ambiguo del romanzo, il misterioso Seisededos. Di lui si dice che fosse un repubblicano e che durante la guerra civile avesse oltrepassato le linee nemiche e si fosse nascosto nel convento, facendosi passare per sacerdote. Fra i molteplici compiti assolti all'interno della comunità religiosa, Seisededos aveva adempiuto con grande 'successo' anche al ruolo di confessore, per cui, una volta scoperto l'inganno, i preti del convento lo avevano tenuto con loro perché 'sapeva troppo', e gli avevano affidato la direzione delle attività agricole della comunità.

Turis ne è subito affascinato e per lungo tempo crede perfino che sia lui il 'contatto' segreto della *Organización*, riconoscendogli istintivamente uno spessore morale di cui sono carenti tutti gli altri conventuali. Diversamente da quanto osservato in precedenza per gli altri personaggi, Seisededos manca di una descrizione fisica puntuale, piuttosto la sua misteriosa personalità viene suggerita attraverso l'ambiguità che il narratore rileva in alcune frasi pronunciate durante il periodo in cui si trovano a lavorare insieme -frasi riportate nel diario e analizzate attentamente da Turis- e dall'accurata descrizione della capanna nei pressi del convento, dove egli vive. Perciò la sua presentazione è data indirettamente attraverso la sua storia, attraverso il suo linguaggio, focalizzando l'attenzione sul suo *idioletto*, e dalla descrizione del suo *spazio individuale*. La ragione di questo differente 'trattamento' risiede nel fatto che questo personaggio è l'unico su cui il protagonista si sbaglia: nella sua acuta analisi 'fisiognomica' degli individui che lo circondano, Turis è sempre riuscito a evidenziare i loro essenziali tratti caratteriali; essendo Seisededos l'artefice dell'inganno ordito ai suoi danni, essendo quindi, a livello simbolico, l'incarnazione della falsa dicotomia fra essere e apparire, egli si sottrae allo sguardo indagatore dell'io scrivente che quindi si trova nell'impossibilità metaforica e reale di consegnargli la descrizione fisica -che ne svelerebbe la personalità-.

Riportiamo di seguito la descrizione della capanna e le riflessioni di Turis:

«Interpreté la invitación como una orden y abandoné la cabaña en seguida; no antes, sin embargo, de que mis ojos se hubieran acostumbrados a la oscuridad, pues necesitaba ver, más que los objetos que poseyera Seisdedos, su ordenación en aquel espacio amparado por un carácter que a cada instante me parecía menos común. (...) Tanto los muebles citados como el suelo y las paredes gozaban de una suerte de limpieza extraña; yo diría que se trataba de una pulcritud grosera y algo áspera, del tipo de las que se suele respirar en las salas de autopsia o en algunos establecimientos militares.

En cuanto a la colocación de los objetos que, como dije, era lo que más importaba, he tenido que dejarlo para el final de esta breve descripción porque aún al pensarlo continúa dándome algo de miedo.»⁶¹ (p. 36).

Abbiamo detto che la storia personale di Seisdedos è legata in maniera misteriosa e poco chiara al tema della guerra civile. Sull'argomento ritornerà lo stesso personaggio quando in un momento di pausa del lavoro che condivide con Turis, farà riferimento al suo passato:

«—(...) Como usted comprenderá, (...) no voy a defenderme de los matices, que serán distintos según le haya contado la historia el superior o el ecónomo. Pero sí voy a decirle algo de lo que se refiere al meollo. Y se lo voy a decir de una vez para que usted saque sus propias conclusiones y de este modo sepa a qué atenerse. Es frecuente utilizar nuestra guerra civil como punto de referencia habitual para situar determinados acontecimientos. Fue tan brutal y es tal su capacidad para asombrarnos todavía, que su sola mención al principio de una cadena de sucesos hace que estos sucesos, en ocasiones inventados, se contagien del grado de realidad de la propia guerra. Sin embargo, piense usted en qué año comenzó aquel conflicto y calcule después qué edad tendrían que

⁶¹ Torneremo su questo brano quando ci soffermeremo ad analizzare lo spazio narrativo.

tener ahora quienes lo vivieron. Se lo digo porque no creo que usted, hermano Turis, se haya dado cuenta de que en el año treinta y siete ni el superior podía ser superior, ni el ecónomo ecónomo, ni yo mismo, si me apura, podía haber alcanzado las órdenes mayores en el caso de haber seguido los estudios eclesiásticos.» (pp. 64-65).

Attraverso le parole alquanto sibilline profferite da Seiseddos, è possibile cogliere una volontà di distacco da una tematica per troppo tempo utilizzata anche a fini mistificatori, suscettibile com'è ora, dopo l'inevitabile passare del tempo, di calcolate manomissioni. Il riferimento al proprio passato storico dopo il quarantennio franchista, in pieno periodo *de transición*, può paradossalmente servire a 'reinventare' una memoria collettiva *mentirosa* e a cancellare colpe individuali attraverso la sua falsificazione. Aggiunge infatti Seiseddos:

«—No espere —replicó Seiseddos— que sea yo quien se lo explique, hermano Turis. En todas las comunidades o mundos muy cercanos se dan esta clase de leyendas que la comunidad incorpora tarde o temprano a su tradición. Y ese concepto, el de tradición, no incluye entre sus posibilidades la de discriminar lo verdadero de lo falso, porque su significado más profundo es el de transmisión o entrega (con lo que toda entrega tiene de traición) y, por lo tanto, es una suerte de alianza o amalgama entre cosas que tienen naturalezas distintas, como lo verdadero y lo falso, pero también lo bueno y lo malo.» (pp. 65-66).

La disincantata visione esistenziale, personale e collettiva, che il romanzo propone, visione che abbraccia appunto l'uomo in quanto individuo che si rapporta con il reale e che quindi ha valore 'universale', attraverso il personaggio di Seiseddos, attraverso le sue parole, acquisisce nel contempo una validità 'particolare', riferendosi a uno *spazio* e *tempo* determinati, a una precisa connotazione storico-geografica.

Dell'*Hermano Turis*⁶² abbiamo una dettagliata descrizione fisica - preludio di quella morale-, già nella prima pagina in cui il

⁶² Ci siamo interessati di Turis in un breve studio in cui evidenziavamo il suo statuto di *anti-héroe*, di personaggio debole, contrapponendolo alla figura del

protagonista appunto indugia nell'evidenziare i segni di un cambiamento esteriore che la sua persona ha subito negli ultimi due anni, da quando cioè è iniziata la sua attività di terrorista e soprattutto ora che veste l'abito talare:

«Hace apenas dos años yo no era el proyecto de un cuerpo blanco y algo grueso limitado por un hábito. En este lugar, por fortuna, no abundan los espejos. (...) Pero cuando, desnudo, me siento sobre el borde de la cama e inclino el cuerpo para desatarme los zapatos, la postura me obliga a contemplar un abdomen excesivo que al presionarlo se divide en rebanadas de grasa deladoras de una vida tranquila que nunca quise para mí. (...).

Hace dos años, yo no era feliz ni mi rostro atractivo (en esto puedo asegurar que he ganado con el añadido de las gafas). No era fuerte ni débil. Tampoco era alto. La causa principal del rechazo que producí en los otros residía en que, sin ser atractivo, mi cuerpo no alcanzaba a reunir el número de condiciones precisas para resultar repugnante.» (p. 11).

Il corpo è il mezzo principale per verificare l'azione del tempo e delle proprie azioni sulla propria interiorità; lo specchio è il simbolo essenziale per questa esplorazione interiore. La lenta ma inesorabile metamorfosi spirituale cui è sottoposto Turis è resa tangibile, evidente, anche materialmente attraverso i suoi cambiamenti fisici, che poi non sono altro che un adeguamento pedissequo all'immagine stereotipata del religioso ipocrita:

«La pérdida del pelo sería, desde este punto de vista, un símbolo que representa pérdidas o carencias que la zona más escondida de mi alma no puede soportar.» (p. 87).

protagonista del romanzo di Leonardo Sciascia *Todo modo*. Cfr. Maria Alessandra GIOVANNINI, «Sciascia e la Spagna: *Todo modo* di Sciascia e *Letra muerta* di Millás, ovvero due diversi modi di pensare un complotto», in *Quaderni di Leonardo Sciascia: "Avevo la Spagna nel cuore"*, a cura di Natale Tedesco, Atti del Convegno Internazionale, Napoli 15-16 ottobre 1999, Ed. La Vita Felice, Milano, 2001, pp. 183-191.

Due anni prima Turis era un impiegato *rencoroso* il cui livore si traduceva in un “rostro por el que no transitaría a gusto ni un gusano” (p. 13); in seguito, nei mesi passati ad aspettare invano il contatto con l’Organizzazione, oltre alla delusione per l’abbandono, scopre che qualcosa in lui sta cambiando:

«Todo era perfecto, en suma, hasta que terminé el noviciado y fui destinado a este lugar y la Organización interrumpió sus contactos periódicos. Llegué a sentirme entonces tan abandonado y solo como un náufrago; tan ridículo como un cura; tan patético como el padre superior o el ecónomo. *Temí que mi apariencia se convirtiera en mi única realidad*. Pero algunas prácticas de la vida comunitaria y religiosa fueron penetrando en mí como una cuña y a ratos (me da vergüenza confesarlo) he llegado a ser feliz. [I corsivi sono nostri]» (p. 91);

fino a quando, ormai protetto dal suo nuovo status, egli può guardare indietro e giudicarsi come “quien tuvo ambición para ser alguien, pero que careció de inteligencia para lograrlo” (p.13)⁶³.

La trasformazione corporea di Turis -metafora della sua omologazione interiore, del disfacimento del suo già precario universo morale-, avviene attraverso la variazione o l’acquisizione di alcune caratteristiche fisiche del soggetto ma anche attraverso l’uso di oggetti concreti che assumono un valore simbolico: *el hábito* che si contrappone al corpo, cui è associata l’idea di apparenza, di maschera, che nasconde il vero volto dell’individuo, di mistificazione del reale, e *las gafas*, simbolo di una corretta osservazione di ciò che ci circonda, connesso alla capacità di produrre una visione non distorta della realtà, mezzo per impedire di essere offuscati dall’illusione. È sintomatico che Turis perda i suoi occhiali per un banale incidente sul lavoro e che ne rimanga per alcuni giorni ‘sprovvisto’: *sin gafas* incomincerà a osservare con ‘occhi nuovi’ la realtà del convento, a

⁶³ Nella consapevolezza del personaggio di Turis della propria ‘insufficienza’ esistenziale ci sembra di intravedere *huellas* pirandelliane e unamuniane che rimandano al concetto di *ente de ficción*.

giudicare lo spessore morale di personaggi come Seiseddos – fraintendendolo completamente-, finché non avrà ricevuto un nuovo paio di occhiali, pagati e 'scelti' dal convento, i quali saranno il mezzo con cui la realtà acquisterà il dominio sul protagonista, costringendolo a vedere, quindi a giudicare se stesso e ciò che lo circonda, secondo parametri nuovi e 'adeguati'. Gli occhiali, così come la tonaca, contribuiscono all'omologazione, alla perdita d'identità del singolo in favore della massificazione.

Un giorno, guardandosi allo specchio con il nuovo paio di occhiali, Turis si accorge di una piccola variazione nel suo volto:

«De todos modos, lo primero que he hecho cuando las he tenido puestas ha sido mirarme en el espejo. Encuentro que mi rostro, con esta nueva prótesis, parece algo más oscuro que el anterior; tengo un aspecto más sacerdotal o más serio. Y, aunque no me miraba por presunción, me he dado cuenta de un detalle que hasta ahora no había advertido, y es que tengo pelos en las orejas. (...) Son unas hebras retorcidas y largas que salen de los orificios de los oídos buscando la luz, como una planta.» (p. 43).

Questa anomalia che Turis nota in se stesso è in realtà il tratto distintivo che aveva precedentemente riscontrato in José, il collega di lavoro che lo aveva introdotto in seno alla famigerata *Organización*. L'osservazione diretta dell'acquisizione di questa caratteristica fisica dà il 'la' al ricordo degli avvenimenti passati:

«Por otra parte, estos pelos me recuerdan a un sujeto que también los tenía y que hace tiempo me fascinó. Debo decir de este sujeto que no era otro que el que me captó para la Organización. Su nombre era José y, aunque no recuerdo el color de sus ojos, puedo decir de él que tenía dos brazos, terminados ambos en sendas manos, y dos piernas también completas, como la inmensa mayoría de los seres humanos. Es decir, no era cojo ni mango; no era tuerto tampoco y pronunciaba con relativa perfección las palabras que salían de su boca. Tal vez resulte extraño que lo defina de este modo, pero es que carecía de rasgos distintivos, si exceptuamos el asunto de los pelos en las orejas.» (p. 45).

Introdotta in questo modo il personaggio di José, Turis inizia a raccontare le modalità con cui egli era entrato a far parte dell'organizzazione terroristica; ritornerà subito dopo a rimarcare lo strano effetto che gli aveva prodotto allora quel particolare fisico osservato in José e ora anche in lui:

«Entonces, en ese mismo momento, y debido a un cambio producido por la luz del local, reparé por vez primera en la magnitud de la mata de pelo que le salía a José de las orejas. Y esa rareza única a lo largo de su cuerpo dominado por la trivialidad me pareció un signo de la misma familia que aquellos otros encargados de evocar en el entendimiento la idea de algo secreto o clandestino. A partir de ese momento, el sujeto que me hablaba se descompuso al menos en dos partes, aunque ignoro si tal análisis fue llevado a cabo con la complicidad de mi imaginación o, por el contrario, se trataba de un hecho extramental y ajeno a la manipulación de mi entendimiento. Lo cierto es que la voz, que hasta entonces le había pertenecido de manera inequívoca, comenzó a parecer un añadido extraño a la primera concepción de aquel cuerpo. (...) Lo cierto es que desde aquel día siempre me ha gustado buscar en aquellas personas carentes de toda distinción algún rasgo que me permitiera individualizarlas como primer paso para proyectar sobre ellas su adhesión a una causa secreta.» (pp. 48-49).

Nel generale anonimato di visi e personalità che popola la realtà che lo circonda, Turis si ostina a cercare *unas señas de identidad* che possano tradire una differenziazione, una mancata omologazione. Invece la condivisione di quell'attributo triviale *-los pelos en las orejas-* riscontrato già in José, si rivela come simbolo dell'impossibilità di raggiungere e conservare la propria individualità:

«Por eso también, mientras me miraba en el espejo y reparaba por vez primera en los pelos que salen por los orificios de mis orejas, sentí la repulsa de quien tras alcanzar el sueño de su vida, y mientras es felicitado por una parte de sí mismo, recorre con la zona libre de su ser las mezquinidades, humillaciones o vilezas que hubo de perpetuar contra sí o

contra los otros durante el largo camino hacia un triunfo siempre dudoso e inestable.» (p. 58).

Una volta a Madrid, Turis cercherà di contattare José per sapere cosa è successo all'Organizzazione e avrà l'amara sorpresa di saperlo entrato nel clero, indossando l'abito talare, come lui.

Contrariamente a quanto osservato in *Cerberos son las sombras*, in cui il confronto fra l'io narrante e le figure dei genitori giocava un ruolo centrale, in questo romanzo, il cui tema centrale Gonzalo Sobejano focalizza nella *pesadilla de la pertenencia*⁶⁴, questo aspetto è quasi assente. Infatti la presenza del Doppio è da ricercarsi nei personaggi al di fuori della cerchia familiare -Seisdedos, padre Beniopa, José-, mentre l'unico punto della vicenda in cui si avrà un confronto fra il protagonista e la figura materna è quando Turis torna a casa al capezzale della madre moribonda. In quei brevi istanti ella gli dirà emblematicamente «—Te queda muy bien la sotana, hijo. Te disimula la tripa» (p. 99) e gli confesserà la sua morbosa gelosia nei confronti di qualsiasi altra figura femminile che potesse entrare nella vita del figlio. Solo allora il protagonista prenderà coscienza di aver vissuto un rapporto con la madre 'deviato' e in qualche modo arriverà a riconoscere la propria omosessualità:

«Pensé que con tal declaración de amor quedaba al descubierto algo de lo que nos habíamos alimentado en secreto durante años y cuya sustancia yo había ignorado hasta ese mismísimo momento. Recuerdo haber tenido en ese instante un sentimiento de agresión hacia la moribunda, pues su declaración de amor señalaba al mismo tiempo el origen de mis dificultades con las mujeres y la causa de mi torpeza ante la vida. » (p. 99).

⁶⁴ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 23: «La quinta novela, *Letra muerta*, da forma a la *pesadilla de la pertenencia*: el individuo inconforme que actúa al servicio de un grupo "asocial" para minar a un grupo social aborrecido termina asimilado por éste y despersonalizado bajo la opresión de su jerarquía.».

Comunque nel romanzo l'attenzione per la figura materna, o per la presunta omosessualità di Turis, è circoscritta a pochi sporadici episodi: sappiamo per esempio del suo innamoramento per il giovanissimo Jesús che si lascerà amare a patto di avere dal protagonista 'protezione' e la possibilità di godere di piccoli privilegi all'interno del convento, ma anche questo dettaglio rientra nel discorso più ampio della rinuncia di Turis compie alla propria individualità.

Il centro spaziale in cui si svolge la vicenda umana narrata dal protagonista nei suoi quaderni è il monastero, microcosmo isolato e autosufficiente. La dicotomia *essenza/apparenza* rilevata ad altri livelli, in ambito spaziale si traduce nell'opposizione *cella individuale/zone comuni* all'interno dell'universo finito del convento, a sua volta figura metonimica del potere ecclesiastico. Lo spazio esterno, adibito alla vita in comune, è il luogo dell'apparenza in cui ognuno recita la propria parte, contrassegnato dal potere omologante *del hábito*. La *celda* conventuale -e la variante *cabaña*-, connota lo spazio interiore dei personaggi, luogo chiuso a occhi estranei, privato, 'contenitore' fisico e metaforico delle personali inconfessabili debolezze. Infatti in alcuni casi l'accurata descrizione dei personaggi è accompagnata da una dettagliata osservazione del loro 'spazio privato', in quanto quest'ultimo, assieme all'aspetto fisico, alle azioni che essi compiono, alle parole che pronunciano, costituiscono il tramite 'esteriore' per giungere a delinearne l'individualità. Nel riportare nel suo diario il colloquio privato col padre superiore, Turis aggiunge alla descrizione del personaggio quella del suo *despacho*:

«Para entonces mis ojos ya se habían acostumbrado a la penumbra y advertí que las contraventanas estaban cerradas, por lo que la luminosidad nocturna no podía aportar ningún matiz a la oscuridad del despacho. También vi junto a la pared que estaba frente a nosotros, y directamente colocadas sobre el suelo, varias pilas de libros y cuadernos. Los libros eran, principalmente, de texto, aunque también había breviaros y algún otro misal; quizás un par de biblias. Todo estaba colocado con un orden excesivo y cortante en un espacio que, a la luz del día o de la lámpara de cien

váticos, no podía dejar ningún espacio abierto a la perplejidad. La puerta que comunicaba con su celda permanecía entreabierta, pero era imposible diferenciar a través de la rendija los bultos de las sombras.» (p. 20).

Nell'oscurità della penombra, che è situazione contrapposta alla luce, cioè alla visione chiara e veritiera della realtà, Turis coglie 'l'esatta immagine' che il religioso vuol dare di sé; ma la sua vera personalità, lo spazio privato della cella attigua, rimane però irraggiungibile al suo sguardo. In questa linea di definizione e di percezione dello spazio i *pasillos* privi di luce che immettono negli ambienti individuali, sono il 'luogo di passaggio' tra le due dimensioni del reale. Lo stesso Turis avrà difficoltà a 'riconoscersi':

«A causa de la falta de luz, que crea el punto de referencia necesario de las sombras, tuve algunos problemas con mi propio volumen, por lo que en dos o tres ocasiones hube de palparme el pecho para que este contacto eliminara la sugestión de que *yo mismo era una sombra cuya realidad estaba fuera de mi alcance*. [I corsivi sono nostri] » (p. 17).

Ritroviamo qui il termine *sombra* contrapposta a *cuervo*; quest'ultimo innesca tutta una serie di riferimenti ricorrenti nei romanzi di Millás⁶⁵.

La capanna⁶⁶ di Seisdedos è un altro 'luogo dell'anima' che Turis osserva affascinato:

«Interpreté la invitación como una orden y abandoné la cabaña en seguida; no antes, sin embargo, de que mis ojos se hubieran acostumbrados a la oscuridad, pues necesitaba ver, más que los objetos que poseyera Seisdedos, su ordenación en aquel espacio amparado por un carácter que a cada instante me parecía menos común. (...) No es que los muebles estuvieran

⁶⁵ Cfr. *infra* quanto precedentemente detto al riguardo nell'analisi su *Cerberos son las sombras*.

⁶⁶ Rimandiamo a quanto detto a questo proposito *infra* a p. 83.

desordenados, o que el sujeto que los poseía hubiese alterado las normas de verticalidad u horizontalidad que cada objeto comporta según su función, sino algo más difícil de ver por cuanto adoptaba la forma de los objetos usurpando seguramente alguna de sus propiedades; como si el espacio del armario, por ejemplo, no fuera plano y mudo, sino aportara algo personal a las imágenes que tan sólo debía reflejar. Por otra parte, aquellos enseres parecían permanecer de forma circunstancial en el espacio que ocupaban, porque su verdadero espacio era otro: la cabeza o el corazón de Seisdedos. Yo los veía, pues, donde no debían estar y *su verdadero lugar*, sin embargo, *era un lugar imposible*. De ahí la sensación de *estar junto a un ser excepcional, una especie de demiurgo capaz de ordenar los objetos se su propiedad a manera de sombra o imitación de un espacio moral*. [I corsivi sono nostri]» (pp. 36-37).

In questo caso specifico ci troviamo di fronte all'apparente paradossoso per cui la *fisicità* -la corporeità degli oggetti appartenenti allo strano personaggio-, è 'letta' come riflesso, *sombra* del suo *espacio moral*. E su questo punto abbiamo già avuto modo di scoprire quanto fosse erroneo il giudizio di valore che Turis aveva espresso su di lui.

Altri esempi sulla dicotomia fra essere e apparire, connotata dallo spazio privato, si riscontrano nelle descrizioni della cella di padre Beniopa e di quella di padre Cabrera, in cui Turis entra di nascosto per rubare sigarette:

«Repentinamente, actuando bajo los efectos de un impulso emocional, di media vuelta y me dirigí al ala del edificio donde están las celdas de los curas. Llegué allí y golpeé dos veces la puerta del padre Beniopa.

—Un momento —respondió tras unos segundos. Escuché movimientos apresurados y en seguida un “pase quien sea”. Cuando entré, mi director espiritual estaba sentado frente a su mesa y parecía dedicado a corregir exámenes. Quien no hubiera escuchado los movimientos de acomodación anteriores habría podido pensar que llevaba horas en esa posición. Del transistor, a su derecha como siempre, salían los sonidos de algo que me pareció una pieza de música clásica. (...) Hacía más de media hora

que había anochecido; sin embargo, al acercarme a la silla toqué disimuladamente la pantalla de su lámpara de mesa y advertí que estaba fría. Había en el ambiente un olor cuyo origen no supe localizar, aunque bien podía tratarse de la mezcla de distintas emanaciones que a esas horas del día utilizaban el humo frío del tabaco como soporte para expandirse por cada rincón de la celda. El padre Beniopa estaba serio, pero no me pareció que le molestara mucho mi inesperada visita.» (pp. 83-84);

«De manera que, como digo, tracé un plan muy sencillo que consistía en allanar la celda del padre Cabrera, el enfermero y físico, cuando él estuviera en clase o diciendo misa. Una vez tomada esta decisión, la puerta en práctica fue un juego de niños. Mi único temor estribaba en no encontrar lo que andaba buscando, pero el padre Cabrera tiene paquetes de tabaco abiertos y sin abrir por todos los rincones de su celda. Encontré dos sobre la mesa, otros dos sobre la mesilla de noche y un cartón entero de cigarillos americanos en el interior de su armario. Por cierto, que en el armario también había una botella de coñac, relativamente bien escondida, bajo un montón de ropa interior excesivamente colocada para un temperamento tan desastrado.» (p. 60).

Se il convento è il luogo del presente e del futuro dell'esistenza -e della scrittura- di Turis, Madrid è il luogo del ricordo, del proprio passato di *funcionario rencoroso* e dei primi contatti con l'Organizzazione. Anche in questo caso prevalgono gli spazi chiusi - l'ufficio dove Turis lavorava, il bar scelto come luogo di incontro per le riunioni 'terroriste'- che ripropongono l'opposizione di base fra il 'dentro' e il 'fuori', fra il *lugar* privato e *lugar* collettivo. Unica fondamentale eccezione alla norma è rappresentato dallo spazio *rivelatore* della mistificazione perpetuata ai danni del protagonista, il luogo in cui l'apparente dicotomia fra essere e apparire si dissolve: si tratta della sacrestia alla periferia di Madrid in cui Turis verrà portato, suo malgrado, in due momenti differenti della storia. La sacrestia è infatti il posto segreto in cui José e un altro 'terrorista' condurranno il nuovo adepto dell'Organizzazione, dopo averlo accuratamente bendato:

«Flanqueado por ambos, entré en algún recinto cerrado y frío. Recorrimos un pasillo y tras descender tres escalones y subir otros cinco llegamos a una dependencia donde fui autorizado a quitarme las gafas. Estábamos en lo que identifiqué como una sacristía. José me sonrió y me invitó a sentarme. El mecánico no despegó los labios excepto para decir “ahora vuelvo”. Cuando nos quedamos solos, José volvió a sonreírme, esta vez con un tono divertido en la mirada. (...) Al poco regresó el mecánico con un cura. Entraron en la sacristía por una puerta distinta a la que habíamos utilizado nosotros. A través de ella llegaban los sonidos ahogados de un órgano. Tras acercar unas sillas, se sentaron frente a José y a mí.» (p. 89).

Molto più tardi, durante il funerale della madre, il padre Provinciale approfitterà dell'occasione per parlare con Turis e invitarlo a fare la sua scelta: *colgar la sotana* o fare ritorno al convento e prendere i voti perpetui. In quel momento Turis avvertirà profondamente di essere ormai parte integrante del microcosmo conventuale e di non poter rinunciare allo spazio 'vitale' che in esso si è pian piano costruito: avrà dunque la completa certezza della sua *metamorfosi* interiore. Allora, spinto dal padre Provinciale a dissipare anche il più piccolo dubbio sulla scelta da fare, si dirigerà in un luogo alla periferia della città a far visita al padre Catalán, «Adjunto al secretariado para los no creyentes»:

«En seguida alcancé una puerta por la que entré a un *lugar conocido*. Padecí unos segundos de desconcierto, como si el recinto donde me encontraba perteneciera a un sueño reciente, hasta que advertí que estaba en la misma sacristía a la que había sido conducido por José y el mecánico un año y medio antes. [I corsivi sono nostri]» (p. 122).

La sacrestia è dunque il *lugar*, il centro da cui tutto parte e in cui tutto termina, dove l'illusione dell'esistenza e la compresenza di vari piani del reale viene definitivamente fugata per ribadire l'unica realtà possibile, quella dell'apparenza; il participio con valore aggettivale *conocido*, marca il preciso momento in cui il protagonista si 'risveglia',

pronto ad ammettere a se stesso di aver sempre temuto che questa fosse, appunto, l'unica verità da scoprire.

1.4. *Papel Mojado*

Con *Papel mojado*⁶⁷ siamo al terzo romanzo incluso nella trilogia, ulteriore anello di una catena di significazioni che si snoda attraverso la pagine di quella che possiamo considerare la prima tappa del percorso narrativo di Juan José Millás, che si completa con i romanzi *Visión del ahogado* e *Jardín vacío*, argomento del prossimo capitolo. Ribadendo la proposta di leggere l'intera produzione narrativa del nostro autore come un *macrotesto*, sia in quanto 'luogo' eletto dal personaggio millasiano per la propria necessaria ricerca *vitale*, sia in base alla reiterazione e lo sviluppo di tematiche comuni all'interno dei singoli romanzi, sia per i continui rinvii intertestuali fra un'opera e l'altra, potremmo considerare la produzione millasiana del decennio 1975-1984 come una sorta di *Parte Prima*, capitolo introduttivo dell'intero *corpus*. In essa viene ribadito il discorso sull'insanabile dicotomia fra essere e apparire che interessa ogni aspetto dell'esistenza, il lato personale, privato, come quello collettivo, e che si traduce in un confronto dialettico *graduale*: 1) fra corpo e 'anima' (*sombra*) individuale, la cui mancanza di armonia costituisce il primo indizio rivelatore della contraddizione di fondo in cui si trova l'io; 2) fra *yo* e *tú*, nella misura in cui l'altro si propone come Doppio e innesca nell'io un doloroso processo di autoconsapevolezza di sé; 3) fra universo interiore e realtà circostante, che implica le tematiche inerenti al rapporto fra il singolo e il contesto familiare, interpersonale, generazionale e storico; 4) fra differenti piani della realtà, che prefigurano contesti spazio-temporali speculari; 5) fra vita e scrittura, considerate entità autonome che spesso possono confondersi, sebbene non giungano mai a identificarsi l'una nell'altra.

⁶⁷ Juan José MILLÁS, *Papel Mojado* cit.

D'ora in poi si indicheranno fra parentesi i numeri di pagina relativi ai brani tratti dal romanzo.

Papel mojado nasce come un'opera pensata per un pubblico giovane, inserita in una collana specializzata in letteratura di genere: apparentemente quindi il romanzo sembra uscire fuori dai canoni che caratterizzano la narrativa millasiana, per lo meno per le differenti premesse da cui parte. I romanzi pubblicati fino a quel momento erano stati elogiati dalla critica e avevano riscosso un successo nell'ambito circoscritto di un pubblico minoritario, non arrivando mai a imporsi su ampia scala; la consapevolezza di rivolgersi a un lettore esigente e non ingenuo, rispondeva a una sentita responsabilità dell'autore nei confronti del proprio *quehacer literario*, per cui la proposta di scrivere un romanzo pensato per un pubblico di lettori meno 'agguerrito', meno specialistico, fu accolta da Millás come un'occasione per discostarsi temporaneamente dal ruolo di scrittore di élite, per acquisire una maggiore libertà nella sperimentazione di nuove possibilità compositive. Inoltre sappiamo che fin dai tempi di *Cerbero* -in pieno sperimentalismo-, Millás aveva volto la sua attenzione verso una scrittura che concedesse spazio alla narratività, in cui il ritrovato piacere di raccontare si concretizzasse in un romanzo il cui testo fosse suddiviso in parti, con un *argumento* pienamente sviluppato, in cui gli eventi seguissero un ordine logico e consequenziale, con una struttura sintattica più semplice:

«Y es que, en un movimiento pendular de una energía insólita, no sólo había regresado el argumento, sino que ahora era completamente obligatorio. Con el argumento, ya he quedado dicho, me pasa lo mismo que con la sintaxis, que no sé vivir sin él, pero aquella pasión orgiástica tampoco era normal. Ibas a comprar una novela francesa y salías del establecimiento con una antología de los mejores relatos policiales.

Yo no era un experto en novela policíaca: había leído lo justo para poder manejarlo, pero como el argumento permanecía asociado a este género, no era raro oír que mi obra estaba muy influenciada por él.»⁶⁸.

⁶⁸ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 14.

In questo senso, scrivere un romanzo poliziesco per ragazzi nell'arco di un anno, mentre nel frattempo continuava la stesura di *Letra muerta*, acquisiva il valore di sfida con se stessi per testare la propria abilità, cimentandosi con un genere letterario stereotipato che proprio per questo poteva risultare terreno fertile per tentare nuove possibilità narrative. Infatti l'esperimento letterario chiamato *Papel mojado* si dimostrò un successo sotto molti punti di vista perché, accanto al record di vendite e all'ampliamento del *target* dei lettori, questo romanzo rappresenta una tappa fondamentale per il suo percorso di scrittura:

«Era como una especie de paréntesis en mi carrera, y sin embargo, esa novela luego me ha dado mucha satisfacción, de un lado porque es una novela de lectura recurrente, en colegios e institutos: desde que se publicó en el año '83, me parece, pues todos los años se venden como quince o veinte mil ejemplares - esa novela lleva casi trescientos mil ejemplares-. Pero del otro, sobre todo, porque no habría podido escribir una de las novelas importantes en mi historia, que es *El desorden de tu nombre*, si no hubiera escrito previamente *Papel mojado*. Porque en *Papel mojado* yo ensayé muchísimas cuestiones de libertad narrativa que hasta entonces no me había atrevido a ensayar, quizás porque estábamos encorsetados, que luego llegué a escribir *El desorden de tu nombre*.»⁶⁹.

Papel mojado, nella sua struttura superficiale, rispetta la tipologia del poliziesco classico, se non fosse per il finale a sorpresa che ci costringe a riesaminare l'intero romanzo sotto una diversa luce. Rimangono costanti le questioni care all'autore: l'analisi profonda dell'individualità, il rapporto fra singolo e collettività nel più ampio sfondo generazionale, la riflessione metaletteraria, che vengono però riproposte ora attraverso le modalità proprie del *género policíaco*.

La storia è strutturata in modo da mimare la tipologia tipica del poliziesco piuttosto che riproporla: un detective dilettante, Manolo G.

⁶⁹ Intervista a Juan José Millás realizzata da noi a Madrid il 22 giugno 1999, riportata *infra* in Appendice, pp. 413-414.

Urbina, viene coinvolto suo malgrado nella ricerca del probabile assassino del suo migliore amico, Luis Mary, la cui morte in circostanze poco chiare è stata subito archiviata con un giudizio ufficiale di suicidio. I due piani del racconto, che ricostruisce la storia del delitto ed è resoconto al tempo stesso dell'inchiesta, si trovano a correre in parallelo in quanto la prima non è ancora conclusa nel momento in cui inizia la seconda, cosicché gli eventi collegati al primo omicidio si sviluppano mentre il nostro protagonista agisce. Tutto lascia supporre l'esistenza di un complotto in cui sono implicati diversi personaggi. L'ex-compagna del protagonista, Teresa, è la donna amata fin dai tempi dell'adolescenza, che ultimamente aveva frequentato il morto e con il quale si era messa in società in un affare poco pulito. La vedova di Luis Mary, Carolina, è invece una professionista affermata appartenente all'alta borghesia madrilenà: la sua connessione con gli eventi delittuosi si fa tuttavia sempre più evidente, mentre rimane un mistero il motivo che l'aveva spinta a sposare un individuo come Luis Mary, un avventuriero con velleità di scrittore, un fallito, anche se era stato un tempo un giovane di talento. Uomo dalle mille promesse, egli nel corso della sua vita aveva operato, con perizia certossina, in modo da disattenderle tutte. C'è anche un losco figuro chiamato Campuzano⁷⁰, la seconda vittima della vicenda, che ben presto scomparirà dalla scena perché trovato morto suicida; questi, direttore di una rivista medica, appare invischiato in qualche affare collegato alla morte di Luis Mary. Troviamo infine un tale José Menéndez Cueto, impiegato nell'industria farmaceutica Basedow, in cui aveva lavorato per un certo periodo anche Luis Mary, che alla fine si scoprirà essere il capo di un'organizzazione di falsari attorno a cui ruota l'intera vicenda.

L'incontro fortuito del nostro improvvisato detective Manolo G. Urbina, di professione giornalista scandalistico, ma con un passato da scrittore frustrato, con l'amico dei tempi dell'adolescenza Luis Mary, è il primo anello di una catena di eventi che spingeranno in seguito Manolo a

⁷⁰ Il nome rinvia al personaggio infelice della duplice novella cervantina del *Casamiento engañoso* e *Coloquio de los perros*, dapprima ingannato e derubato da una *ramera*, poi infettato dalla sifilide dalla stessa.

interessarsi del caso riguardante la morte dell'amico, mosso da un inspiegabile senso di colpa nei suoi confronti e dalla certezza che la causa della morte non sia stata suicidio. Tra inseguimenti, ricatti, il ritrovamento di una misteriosa valigetta contenente documenti di dubbia rilevanza e un bel po' di soldi, Manolo si troverà a far luce su un caso complesso, in cui l'omicidio dell'amico costituisce un evento marginale. Il centro di tutti gli interessi in gioco è il denaro falso contenuto nella valigetta che Manolo ha in consegna da Teresa, complice nell'affare di Luis Mary, o meglio il fulcro della vicenda ruota attorno a un'organizzazione di falsari di cui faceva parte anche Carolina, capeggiata da un funzionario della casa farmaceutica Basedow. Ignorando la faccenda del denaro falso, Luis Mary aveva rubato la valigetta pensando di servirsi della documentazione lì contenuta per denunciare la Basedow al Fisco e intascare la ricompensa.

Lungo il corso della storia, Manolo riuscirà a trovare le connessioni giuste fra la catena apparentemente casuale degli eventi in cui si trova suo malgrado implicato, ma soprattutto porterà a termine la redazione di una *novela* che ha per argomento la vicenda che lo vede protagonista. Infatti anche *Papel mojado*, come le due precedenti opere analizzate, è frutto della penna del protagonista: se in *Cerbero* era una lettera e in *Letra muerta* un diario, ora ci troviamo di fronte a un testo (inizialmente un rapporto) che Manolo scrive su richiesta dell'ispettore Cárdenas che vorrebbe un resoconto dettagliato ma sintetico dei fatti di cui il protagonista è a conoscenza. Si osservi la progressione:

«Inmediatamente reaccioné contra esa imagen, que no era sino una proyección de mis instintos literarios más bajos, y me senté frente a la máquina de escribir dispuesto a redactar *el informe*. A los dos folios me di cuenta de que avanzaba despacio y con dificultades debido a que la frialdad del lenguaje que intentaba emplear eliminaba las conexiones lógicas entre unos hechos y otros.

Lo peor, con todo, es que esa técnica narrativa, que yo imaginaba como específica de los informes policiales, además de aislar cada suceso despojándolo de las íntimas relaciones que guardaba con el conjunto, lo reducía a una *anécdota ridícula* que dejaba bastante mal parada mi imagen como incipiente investigador de casos criminales. La angustia comenzaba a

atacarme, cuando recuperé una idea expuesta en un capítulo anterior: le dejaría al inspector el original del *texto novelado* que había comenzado a escribir con ocasión del comienzo de mis investigaciones. Le dejaría, pues, *este texto, esta novela a medias* que él debería ayudarme a terminar y en la que los argumentos de orden afectivo cumplían, respecto a los sucesos que narraba, la función de nexo que no conseguía encontrar en el informe frío y policial que había intentado escribir. (...) He de confesar que el hecho de haber encontrado un lector para *esta primera novela* halagó mi vanidad de escritor fracasado.» [I corsivi sono nostri] (p. 128).

Manolo si accorge immediatamente che un *informe policial*, per sua natura schematico e impersonale, è un testo insufficiente per riuscire a comprendere i complessi meccanismi che stanno alla base delle azioni umane, perciò decide di consegnare all'ispettore ciò che stava scrivendo da quando si era trovato coinvolto nella morte misteriosa dell'amico Luis Mary: il suo romanzo. Scrivere *el informe* sotto forma di romanzo, rappresenta per il protagonista un'esigenza vitale, in quanto, se da un lato la creazione di una realtà romanziata è essenziale per comprendere i motivi di fondo della vita reale, dall'altro, per Manolo questa è l'occasione per realizzare finalmente il suo progetto di scrittore e, in ultima istanza, rappresenta la possibilità che gli è offerta in quanto personaggio, di vivere⁷¹. L'occasione gliela concede l'ispettore Cárdenas, l'incaricato del caso, che ricoprirebbe un ruolo apparentemente secondario, se non fosse che si deve a lui la scoperta del reale assassino di Luis Mary, e se non fosse perché è lui il primo lettore, il narratario del romanzo scritto da Manolo⁷². Infatti per giungere alla completa risoluzione del caso è necessaria la figura di Cárdenas, il quale, nelle vesti di committente e destinatario del testo scritto da Manolo, costituisce il terzo elemento indispensabile per la

⁷¹ Anche in questo caso ci sembra esista un esplicito rimando alla concezione pirandelliana/unamuniana dell'esistenza.

⁷² È di nuovo, in una concrezione narrativa e di genere diversa, la situazione che abbiamo studiato in rapporto alla struttura compositiva di *Cerberó* e al modello del celebre *caso* di Lázaro, in cui è centrale, per la definizione e la realizzazione della scrittura, la presenza al di là della pagina scritta di una *auctoritas*, riconosciuta come destinatario del messaggio.

realizzazione del 'patto narrativo', contribuendo, attraverso la propria attività ermeneutica, a dotare l'opera letteraria di senso.

Il romanzo scritto da Manolo, quindi, è il mezzo attraverso il quale realtà e finzione si esplicitano: esso è lo strumento necessario per smascherare il vero assassino di Luis Mary, colui che viene costretto al crimine dall'esigenza vitale di 'esistere', di riconoscersi in un'identità attraverso l'eliminazione fisica del proprio Doppio. L'azione omicida -reale e simbolica- procura a Manolo anche l'opportunità di assicurarsi la paternità del romanzo stesso -scritto invece dalla vittima-, nella speranza di 'oltrepassare' il limite fra mondo reale e realtà romanziata, in quanto autore e non più solo personaggio di una *fiction*:

«—Esto es *papel mojado*, amigo, *letra muerta*, y más vale que sea así, pues, de tener alguna utilidad, ésta no sería otra que la de llevarle a la cárcel.

—¿Y eso? —pregunté algo pálido ya, aunque con cierto tono indifferente.

—Bien —respondió con cansancio—, usted necesitaba que su amigo muriera, no ya para escribir una novela, sino para ser alguien simplemente. No abundaré en esa idea que está presente a lo largo de todo el relato. Sin embargo, el azar le hizo un favor gracias al cual descubrió que, si su amigo moría, ni siquiera necesitaría escribir esa novela, porque ya estaba escrita. Se lo diré de otro modo: esta novela en la que usted y yo hablamos ahora mismo fue escrita por su amigo Luis Mary.» [I corsivi sono nostri] (p. 177).

Le parole profferite dall'ispettore provano in modo inequivocabile quanto fosse vana la speranza di Manolo di riuscire a esistere come individuo, affrancandosi dal mondo della finzione. Ancora una volta viene ribadita l'insufficienza della scrittura nei confronti della vita reale: il romanzo è «*papel mojado*, *letra muerta*» per cui Manolo, anche se smascherato dal funzionario di polizia, verrà 'ricondotto' sul piano della *ficción* e sarà costretto a subire una pena 'tutta letteraria', condannato a vagare come Ulisse nel mare della letteratura, trasmigrando da romanzo a romanzo senza possibilità di convertirsi

in essere di carne ed ossa, irrimediabilmente ridotto a *personaje novelesco*.

Papel mojado è un romanzo suddiviso in sedici capitoli, in cui si riscontra una simmetria strutturale, direttamente dipendente dalla progressione della vicenda in essi raccontata:

«Si se repara en el simple reparto tipográfico del texto, se comprobará que los [dieciséis] capítulos de que consta el libro la mayoría se ajustan en nueve páginas. Hacia el final pasan a concentrarse en siete, en cuatro en el momento del clímax argumental para volver a nueve en el capítulo final o anticlímax. (...) La estructura globalmente responde a un desarrollo cronológico lineal, salvo en el arranque, donde el narrador justifica la elaboración de su relato. (...) Sin embargo, el capítulo final, que contiene la explicación argumental, trastoca mentalmente esta linealidad y remite todo el relato hacia una estructura circular, que por añadidura provoca un proceso de relectura, puesto que, si la novela, “en realidad”, ha sido escrita por el presunto muerto, el lector ha de reacomodar toda la historia. (...) El final circular, al remitir lo novelado a otra e idéntica novela, cierra y abre al tiempo todo el texto.»⁷³.

Il libro è scritto in prima persona, da un *yo* direttamente coinvolto nei fatti che narra, quindi da un narratore *omodiegetico*, che a momenti alterni, nel corso della narrazione, è tuttavia *intradiegetico* o *extradiegetico*⁷⁴, un *yo* che cioè ha piena consapevolezza di raccontare attraverso la scrittura e che fin dal principio, sa di redigere un romanzo, a sua volta commistione di realtà e *ficción*, di azione e riflessione su di essa, di spiegazioni logiche degli eventi narrati e motivazioni psicologiche individuali alla base del comportamento dei personaggi. Ma questa creazione letteraria, nel momento in cui trova un reale referente, si definisce propriamente come *novela*.

⁷³ Costantino BÉRTOLO CADENAS, “Apéndice” cit., pp. 220-221.

⁷⁴ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

Ancora una volta ritroviamo nella struttura narrativa di *Papel mojado*:

«(...) el hecho [común a las restantes novelas de Millás] de estar protagonizada por un escritor, lo cual trae consigo las reflexiones autocríticas o metafictivas y la presencia, más o menos tenue, de un narratario.»⁷⁵.

In questo romanzo comunque, forse ancor più che negli altri due inclusi nella trilogia, la componente metanarrativa⁷⁶ gioca un ruolo predominante e si snoda lungo il corso del racconto, apportandogli spessore e impadronendosi nel finale della scena, sottolineando il carattere pretestuoso di tutta l'impalcatura poliziesca, che fino all'ultimo sembrava dovesse prevalere sulle altre possibili significazioni.

Sin dalle prime pagine del romanzo, nell'autopresentazione dell'io narrante al lettore, vengono precisati i termini entro cui si collocano le motivazioni e le funzioni della scrittura:

«Por eso he decidido desquitarme de tanta vida inútil y cumplir, de paso, la promesa que un día le hiciera a mi amigo Luis Mary: lo voy a meter en una novela; en ésta que ahora mismo, esta tarde de otoño, comienzo con un ritmo febril para que mis vecinos escuchen el tecler de la máquina y se enteren por fin de que en el apartamento número siete del tercer piso vive un escritor.
Y la voy a escribir por dos razones:

⁷⁵ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 59.

⁷⁶ Gonzalo SOBEJANO, "Novela y metanovela en España", in *Ínsula*, n. 512-513 (agosto-settembre 1989), pp. 4-6, include *Papel mojado*, insieme a *Letra muerta* e *El desorden de tu nombre*, nella categoria delle *metanovelas de la escritura*, intendendo con il termine *metanovela* «aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto. (...) esta acepción es lícita porque sus mantenedores [fra questi Robert Spire] reclaman ostentación y sistema en el planteamiento -dentro de la novela- de una concepción teórica sobre el novelar.», p. 4.

Primera: porque sospecho que mi amigo Luis Mary no se suicidó, sino que fue asesinado por alguna razón que me propongo descubrir.

Segunda: porque, si en el curso de esta investigación me llegara a ocurrir algo desagradable, la policía podría encontrar en estos papeles alguna pista de importancia para capturar al doble asesino.» (pp. 9-10).

Le motivazioni che spingono Manolo a scrivere *la novela* sono di diversa e duplice natura: da un lato il debito *morale* che il protagonista sente nei confronti dell'amico morto, debito che potrebbe essere saldato attraverso la scrittura, sicché Luis Mary tornerebbe in vita come personaggio di un romanzo; dall'altro, il mal celato predominante desiderio di Manolo di essere finalmente uno scrittore, o per meglio dire, di essere riconosciuto dagli altri come un autore di romanzi, e potersi così affrancare dal proprio passato di giornalista scandalistico. In questo modo si è già delineato il rapporto che lega i due personaggi, *antagonisti* nella vita e nella *ficción*: entrambi hanno bisogno l'uno dell'altro per poter esistere, sia nella vita reale, in quanto l'uno rappresenta il Doppio in cui l'altro si specchia e si riconosce, che nella realtà romanzata, dove si ritrovano indissolubilmente uniti nel binomio *autor/personaje*.

Il terzo pretesto per la narrazione, risiede nella possibilità di scoprire, attraverso la redazione di un romanzo, la verità nascosta dietro una serie di eventi misteriosi: questo discorso va a costituire un punto importante all'interno della trama di *Papel mojado*, in quanto prima indipendentemente, poi per richiesta dell'ispettore Cárdenas, il protagonista scrive la storia che sta vivendo, e quanto scritto sarà utilizzato per scoprire non solo tutta la vicenda legata alla falsificazione del denaro, ma anche il vero colpevole dell'omicidio di Luis Mary, per cui il romanzo si trasforma in prova di autocolpevolezza e svela le motivazioni *metaletterarie* dell'omicidio. Questo aspetto però implica una riflessione più complessa che rimanda al concetto della scrittura come *mezzo* per sondare ciò che si cela oltre l'apparenza delle cose: ritorniamo dunque al problema

filosofico di fondo che soggiace a tutta l'opera di Millás, la dicotomia fra essenza/apparenza del reale, dicotomia che, come abbiamo visto, invade l'ambito individuale, quello collettivo, l'esperienza vitale e quella artistica⁷⁷.

Avendo precisato le implicazioni che ruotano attorno alla scrittura, proveremo ad analizzare alcuni momenti del romanzo che interessano il tema. Già nel primo capitolo, l'io narrante si presenta al lettore, introduce l'argomento del suo romanzo, riassume i motivi che lo hanno spinto a scriverlo, delinea per sommi capi il personaggio principale e anticipa un elemento essenziale perché la storia abbia inizio: il presunto suicidio di Luis Mary, protagonista del romanzo. Da qui la narrazione torna indietro nel tempo per soffermarsi sull'ultimo incontro fra i due amici, il pomeriggio in cui Luis Mary aveva coinvolto Manolo nel pedinamento di un certo Campuzano. Subito dopo, ritroviamo Manolo che viene convinto da Teresa a interessarsi del caso poco chiaro della morte dell'amico, e da questo punto inizia la storia dell'indagine.

Quando Manolo accompagna Carolina a ispezionare la *vieja buhardilla* di Luis Mary, il suo rifugio, vi scopre dei fogli scritti dall'amico che si riferiscono al famoso romanzo che avrebbe dovuto scrivere da sempre; se ne impossessa e, una volta solo, li brucia. Fino a questo momento, dunque, fino al ritrovamento del testo di Luis Mary, Manolo appare come il tipico *detective* dilettante, caro al genere poliziesco della letteratura e del cinema americani, che, spinto da motivazioni personali, si dedica alla ricerca del colpevole. Subito dopo aver avuto la prova tangibile che Luis Mary stesse realmente scrivendo una *novela*, Manolo non può far a meno di iniziare a scrivere la sua:

⁷⁷ Una delle ragioni possibili che in qualche modo giustifica la necessità della scrittura per svelare un enigma, ci viene data da Millás nell'intervista a Pilar CABAÑAS, *op. cit.*, p. 113: «(...) Y es que -como planteo en el Prólogo a *Relatos clínicos*, un volumen que editó Siruela con los historiales clínicos de Freud- a lo mejor la literatura también consiste en parte en buscar la causalidad por debajo de la casualidad, en buscar las tramas que hay por debajo del azar, lo que hay de necesario por debajo de lo contingente.» .

«Me senté frente a la maquina de escribir y la golpeé hasta dejar lista la parte de arriba de *este capítulo* (los escritores siempre empiezan la casa por el tejado).» [I corsivi sono nostri] (p. 80);

«Después comencé a escribir *este capítulo* para que el inspector Bárdenas o Cárdenas tuviera una información lo más actualizada posible.» [I corsivi sono nostri] (p. 141).

Le informazioni intorno alla stesura del romanzo sono intenzionalmente concise perché servono a sottolineare il fatto che Manolo sta effettivamente scrivendo la sua *novela*, cosa che risulterà non vera solo nel finale; inoltre, la reiterazione del deittico *este* accanto al termine *capítulo*, tende a evidenziare la coincidenza temporale fra gli eventi narrati nel romanzo, di cui siamo lettori -*Papel mojado* di Juan José Millás-, e la redazione del testo o *informe* di Manolo: l'uno è immagine speculare dell'altro. In questo modo, il ricorso metanarrativo apre la via a un complesso gioco di specchi in cui si riflettono e si confondono vari piani.

L'entrata in scena dell'ispettore Cárdenas, il *primo lettore* del romanzo di Manolo, sposta il piano della narrazione su un livello fantastico: egli, grazie alla corretta *lettura*, alla giusta interpretazione che farà del testo datogli da Manolo, giungerà a smascherare il vero colpevole dell'omicidio di Luis Mary -il vero autore del romanzo letto- e a condannare Manolo - il vero protagonista dello stesso romanzo- a una vita fittizia come personaggio. Il finale dunque costringe a reinterpretare l'intero *plot* attraverso *el enfoque* metanarrativo.

Ci troviamo dunque di fronte a un artificio narrativo che interessa vari aspetti e vari livelli della struttura: esiste la consapevolezza di riferirsi a una tipologia di genere, il poliziesco, per cui si opera un adeguamento quasi pedissequo della narrazione agli stereotipi a esso connessi, quasi a voler mimare minuziosamente la struttura-tipo del giallo più convenzionale. Ci imbattiamo, quindi, in una storia in cui trama del crimine e quella dell'indagine vanno di pari passo, come nell'*hard-boiled* classico, dove il detective cerca coscientemente, negli atteggiamenti che ostenta, nella scelta delle azioni da compiere,

nell'interpretazione da dare a ciò che man mano si scopre, di coincidere ironicamente con l'idea stereotipata dell'investigatore metropolitano, dell'eroe solitario alla Marlowe:

«Sabía por los libros que, apenas comenzada la investigación de un crimen, uno se encuentra con multitud de coincidencias que las más de las veces no deben tener ningún significado.» (p. 54);

«La verdad es que pensé en irme a dormir a casa de mis padres, pero no había visto que ningún detective actuara así en las novelas ni en el cine. De modo que me encerré en mi cuarto y me acosté abrazado al teléfono, confiando en que, si los oía llegar, me diera tiempo a llamar la policía.» (pp. 89-90).

La volontà di uniformarsi ai codici del genere, si può riscontrare per esempio all'inizio di ogni capitolo, in cui l'incipit funge da *linker* fra gli avvenimenti precedentemente narrati e i seguenti, evidenziando così la scansione cronologica dei fatti e delle tappe dell'indagine:

«Por fin, llegó el día siguiente llamado jueves. La noche del miércoles había dormido mal, en parte por los efectos secundarios de la dexedrina, pero también por el miedo de que los matones de la noche del martes volvieran a visitarme y me hicieran tragar el puñal falso y la sangre sintética. Suponía yo que a esas alturas todo el mundo del hampa madrileño sabría que se me había visto vivo y coleando en el entierro de Campuzano.» (p. 89);

«Al meter la llave en la cerradura intuí algo, pero seguí adelante. En seguida advertí que había luz en el salón. No me dio tiempo a retroceder; una mano de tamaño y fuerza semejante al de una pala mecánica salió de la rendija, me atrapó y consiguió arrastrarme al interior de mi casa. En el sofá había otros dos matones a los que no pareció impresionar nada mi llegada.» (p. 101).

Spesso queste brevi pause descrittive, oltre a ricoprire la funzione modulatrice del ritmo narrativo, introducono un momento riflessivo che

l'io si concede fra un avvenimento e l'altro, in cui ribadire il proprio disincanto nei confronti di se stesso e della realtà che lo circonda:

«Conseguí dormir hasta las cuatro de la tarde. A esa hora otro soltero inconsolable, que ocupaba un apartamento contiguo al mío, llegó del banco en el que trabajaba y, mientras abría alguna lata para comer, puso un disco de Simon y Garfunkel. Si algo puede hacerme llorar en este mundo, son las canciones de ese dúo adolescente. "Soy una roca, soy una isla", decían los tabiques en inglés mientras yo me incorporaba en castellano aturdido por el sentimiento y destrozado por la vida, por la mía y por la de los demás, que todo era un desastre breve y contingente, pero atronador y en fin... Al poco llamaron a la puerta y abrí sin reparos deseando que algún matón me vaciara un cargador en el estómago.» (pp. 165-166);

«Al día siguiente me levanté muy pronto y llevé a cabo los ritos de soltero veterano con la misma parsimonia que si fuera domingo por la mañana. Por la ventana del salón, que daba a un patio de luces demasiado amplio para calificarlo de siniestro, aunque lo suficientemente estrecho para considerarlo triste, vi que lucía un sol espléndido. (...) Mi conciencia estaba más vacía que mi estómago, pese a que yo intentaba rellenarla con diversos estímulos procedentes de un caudal emotivo que cada año se secaba un poco más.» (pp.171-172).

Un altro espediente usato nel poliziesco-tipo, che funge da freno all'incalzare degli eventi e crea maggiore *suspense*, è quello della episodica ricapitolazione dei fatti investigati, sia nello stile indiretto, come auto-riflessione del protagonista, allo scopo di trovare un nesso logico che ordini il fluire degli eventi, sia come resoconto dialogato fra personaggi:

«-¿Tú tienes alguna sospecha dirigida a alguien en concreto? - pregunté al fin.
-No sé, no pienso en un asesino individual, sino en un complot. Me temo que uno de los implicados en esa supuesta conspiración está muerto. Me refiero a Campuzano.
-¿Por qué Campuzano? ¿Qué sabes de ese sujeto?

-No lo conocí, pero Luis Mary me hablaba con frecuencia de él. Por lo que sé, era bastante torpe, pero su situación como director de la revista esa...» (p.118);

«Empleé el resto de la mañana en hacer cosas inútiles, tales como limpiar con furia los mecheros de la cocina o intentar recomponer el puzzle del crimen con los datos que tenía y que no dejaban de girar, como una noria, en mi cabeza. *La idea del asesino colectivo*, magistralmente expuesta por Teresa, me parecía cada vez *más lógica* y, en consecuencia, *tendía a seducirme*. Sin embargo, desde el lugar que me había tocado ocupar a mí en todo el lío, *era más completa y bella la idea del asesino individual*. El asesino solitario tiene, seguramente, un lado rechazable y por eso se le encarcela o se le agarrota vilmente, o se le pone una inyección venenosa teniendo mucho cuidado con no dañarle el nervio ciático. Pero ese lado que él muestra es aquel que todos ocultamos. A alguien ha de tocarle jugar ese papel dentro de este juego de policías y ladrones que es la vida. (...) En fin, la cosa es que *la tesis de Teresa me parecía inteligente, pero la mía me parecía bella*. [Le parti in corsivo sono nostre]» (p.129).

Quest'ultimo passo evidenzia che il momento riflessivo all'interno del *plot* non costituisce solo una pausa narrativa, in cui il protagonista cerca di dare un'interpretazione logica agli eventi, ma è anche il 'luogo' in cui si concentra la riflessione sulla scrittura. Il protagonista ha la consapevolezza di ricoprire un duplice ruolo nella storia che sta vivendo e scrivendo, nella realtà e nella finzione: sul piano del reale, egli è il *detective* che deve seguire la tesi più logica per scoprire la verità; inoltre egli, in quanto *detective*, sa di dover agire secondo copione, secondo uno stereotipo letterario; sul piano della finzione, egli invece è l'autore di una creazione artistica che rispetta regole estetiche e non logiche.

Il gioco continuo di realtà e finzione presente in *Papel mojado*, conduce irrimediabilmente a un finale in cui le regole del poliziesco vengono ribaltate, per focalizzare l'attenzione sulla problematica esistenziale che investe il protagonista in quanto individuo. È pur vero che il romanzo finisce con la scoperta del colpevole dell'omicidio, ma ciò che più conta è la comprensione delle motivazioni alla base del crimine, in quanto il

movente non si risolve solo nella necessità che il protagonista ha di realizzarsi come scrittore, ma risiede nella richiesta vitale di esistere oltre i confini dell'immaginazione:

«La realidad, amigo, es un espesamiento de la imaginación como la voz es un espesamiento del aire.» (p.179).

Infatti, una volta che Manolo viene ricondotto nel suo vero contesto, che è quello della *fiction*, grazie all'intervento dell'ispettore, egli avvertirà di colpo, in tutto il suo 'spessore', la natura fittizia di se stesso e di ciò che lo circonda. Ci sembra evidentissimo qui il rimando all'opera di Unamuno⁷⁸, per quel che concerne la problematica filosofica del rapporto vita/arte, e nello specifico a *Niebla*⁷⁹:

⁷⁸ L'interesse per un autore come Unamuno ci è stato confermato dallo stesso Millás nel corso della nostra intervista. Alla domanda riguardante il personaggio di *Papel mojado* e le possibili connessioni con il protagonista di *Niebla*, l'autore ci ha risposto: «No sería raro porque Unamuno trató mucho estos temas y porque es un escritor con el que sentimentalmente conectamos muy bien cuando lo leímos en nuestra juventud. Una obra de Unamuno que cada vez que la leo me emociona mucho es *San Manuel, bueno mártir*, que cuenta la historia de un cura que al final no sabe creer en Dios pero sigue actuando como si creyera en él. Ahí está también la duplicidad de lo real y de lo irreal, de la apariencia y la realidad.», Cfr. *infra* in Appendice la nostra intervista a Juan José Millás nella sua casa di Madrid il 22 giugno 1999, p. 423.

⁷⁹ Ci sembra il caso di sottolineare qui solo un aspetto del possibile riferimento a Unamuno in questo romanzo, che forse può evidenziare il rapporto fra postmodernità e tradizione culturale in cui si inserisce: in entrambi i romanzi -*Niebla* e *Papel Mojado*- in un dato momento, il protagonista vien messo di fronte alla responsabilità di essere solo un personaggio, un uomo immaginario che lungo il racconto ha invece vissuto nella convinzione che la propria esistenza fosse reale, che le sue azioni potessero influire sulla realtà. Entrambi acquistano la consapevolezza che, per poter esistere, essi hanno bisogno della scrittura: mentre però Augusto Pérez sa che la sua vita dipende da un autore onnisciente altro da sé, collocato in una dimensione quindi trascendentale, ipotizzando così l'esistenza di un Demiurgo che lo anima e lo domina, Manolo si rimette al potere creativo della letteratura stessa, senza poter andare oltre il circolo vizioso tutto immanente, che dalla realtà rimanda all'immaginazione e viceversa. Una conseguenza logica di questo divario, di questa differenza fra concezioni esistenziali, è la diversa costruzione dei due romanzi: quello unamuniano è scritto in terza persona, da un narratore *polifacético* che si sdoppia in soggetti diversi dell'enunciato narrativo, ma che già dall'inizio impone le regole della narrazione, che condurranno il personaggio all'incontro fatale con don Miguel de Unamuno; il romanzo di Millás,

«En la calle me acometió una sensación de irrealidad insoportable. La vida continuaba troquelada, aunque móvil, y yo era un personaje de ficción en busca de algo espeso en lo que fundirme.» (pp.179-180);

« -Somos seres imaginarios con un talón imaginario entre las manos.

Entonces se acercó, me dio un beso imaginario y yo sentí una reminiscencia de otra vida, un sonido de pájaro que atravesó años luz de odio y enloquecido penetró en mi cuerpo y a golpes recorrió sus zonas huecas. Ese sonido era el mismo que me había conducido a la casa, al ascensor, a la puerta del crimen.» (pp.180-181).

Il romanzo è strutturato «con la bondad y excelencia de un mecanismo de relojería»⁸⁰, riscontrabile a differenti livelli: oltre alla già citata simmetria a livello tipografico e *argumental*, è da rilevare un certo equilibrio di distribuzione all'interno della narrazione fra il momento riflessivo, predominante nei romanzi precedenti, reso in stile indiretto libero, i dialoghi e le descrizioni di avvenimenti e ambienti. Ciò comporta una differente utilizzazione del linguaggio, o per meglio dire, la possibilità di spaziare nella pluralità di registri linguistici e campi semantici, in base alla differente caratterizzazione del momento narrativo e dei personaggi implicati nello scambio dialogico:

«De lo paródico a lo desgarrado, del humor al timbre trágico, del sarcasmo al melodrama, de lo lírico a lo cruel, de la ironía a la fría distancia fotográfica.»⁸¹.

Accanto a vocaboli appartenenti al campo filosofico, utilizzati nelle riflessioni 'esistenziali' del protagonista, troviamo, ad esempio,

invece, è in prima persona, e in esso esiste un'intercambiabilità dei ruoli fra autore e personaggio, in quanto uno doppio dell'altro, che, in ultima istanza, rimanda, metonimicamente, a un personaggio collettivo, rappresentato dai compagni di generazione del protagonista, e in senso più ampio all'uomo contemporaneo *tout-court*.

⁸⁰ Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice", in *op. cit.*, p. 220.

⁸¹ *Ibid.*, p. 221.

termini legati al mondo animale che appaiono nelle comparazioni connotanti le caratteristiche psico-fisiche di alcuni personaggi⁸², oppure termini specificamente scientifici che sono in relazione con l'ambiente medico-farmaceutico attorno a cui ruota la vicenda della falsificazione del denaro. La poliedricità di stili e registri linguistici, la perfetta corrispondenza fra la 'scansione' dei capitoli, anche a livello superficiale, con la simmetrica distribuzione delle pagine in base ai momenti della narrazione, e, in fondo, la stessa scelta di utilizzare la tipologia del poliziesco, ci sembrano il risultato di una ricerca di sperimentazione narrativa che Millás intende proporre per andare oltre gli schemi in cui era compresa la sua opera precedente. Le tematiche trattate rimangono sostanzialmente le stesse di sempre, ma è evidente la ricerca di nuove possibilità espressive attraverso cui riproporle e di un atteggiamento più distaccato, forse più nichilista, adottato dall'autore. Le differenze rilevanti in *Papel mojado*, rispetto ai romanzi precedenti, dipendono essenzialmente da una diversa predisposizione dell'io narrante verso il mondo che lo circonda: se precedentemente il personaggio millasiano aveva cercato di costruirsi un'identità attraverso un confronto con *el otro* in termini di introiezione e assimilazione delle diverse modalità del *tú* nel proprio universo interiore, focalizzando l'attenzione sulla propria analisi introspettiva, ora l'io narrante 'sposta' *el lugar* del confronto nella realtà circostante, lasciando spazio a una maggiore dialogicità fra sé e

⁸² «En el laboratorio de mi cerebro comenzó a producirse una actividad espontánea, ajena al control de mi voluntad: veía el negativo del rostro de Campuzano; poco a poco el negativo se positivaba y aparecían sucesivamente *los rasgos pajariles* del hombrecillo al que seguíamos.» (p. 24); «Su voz estaba más cerca del *garlido de una gaviota* que del sonido *de los distintos pájaros* que había representado hasta el momento. –Eres un *águila* – respondió Luis Mary para acabar de completar mi muestrario ornitológico.» (p. 25); «La provocación de Luis Mary afiló la mirada de Sinoéh, que encogió los labios en una especie de fruncido orgánico repugnante. Tuve la impresión de que nuestro hombre iba a lanzar por el agujero resultante de ese fruncido el sonido característico de *una serpiente asustada* (pasar un rato con Campuzano equivalía a hacer tres visitas al zoo).» [I corsivi sono nostri] (pp. 26-27).

gli altri, e pervenendo a una risoluzione meno tragica del dissidio *yo/otro*, attraverso il prevalere di una nuova *actitud* ironica.

Perciò il romanzo si concretizza, come sostiene Gonzalo Sobejano, come *pesadilla de la convivencia*⁸³, in quanto ora il protagonista ingaggia un confronto col proprio contesto storico, e, dall'interazione del *yo* con un *tú* generazionale, scopre che il senso di inadeguatezza esistenziale che lo pervade è una condizione collettiva e non individuale. Ciononostante, la condivisione di uno stesso destino non comporta necessariamente il superamento del conflitto con l'altro e l'eliminazione della solitudine ontologica dell'io, ma giustifica invece i momenti in cui il protagonista inserisce la propria riflessione in un contesto plurale, collettivo:

«La miré a través del vaso, mientras tomaba el primer sorbo, y pensé que qué mayores nos habíamos hecho y qué inmaduros continuábamos. La nuestra fue una generación de indeseables que habrán de sufrir quienes nos sigan. ¡Qué distancia insalvable entre lo que quisimos ser y lo que éramos! Lo grave, con todo, es que no carecimos de inteligencia, pero nos sobró orgullo o pereza.» (p. 117)⁸⁴;

«Por primera vez, aunque con cierta gravedad, conseguimos reírnos de nuestras mutuas impertinencias. Después permanecimos un rato como a la espera de que ocurriera algo que transformara nuestras relaciones, pero no hubo nada. Tuve la impresión de que estaba un poco cargada; *la afición a la ginebra mala* era un rasgo específico del grupo en el que nos habíamos hecho adolescentes.» [I corsivi sono nostri] (p. 118).

⁸³ Gonzalo SOBEJANO, *op. cit.*, p. 23: «En (...) *Papel* amplía JJM el acance de la *pesadilla* a un horizonte menos inmediato: La convivencia del individuo con otros que, no consanguíneos, le son próximos por edad y trato (amantes, amigos, personas de una generación)».

⁸⁴ In questa citazione sono utilizzate quasi le stesse parole dell'epigrafe di John Le Carré che apre *Visión del ahogado*: «Fue de nosotros de quienes aprendieron el secreto de la vida: hacerse viejo sin hacerse mejor.». Cfr. *infra* p. 154.

Il *nosotros generacional* utilizzato in questi brani del romanzo, ricompone un ambito collettivo in cui nel passato individui come Manolo, Luis Mary e Teresa, si erano riconosciuti in quanto legati da valori etico-politici comuni; nel corso degli anni, ognuno di loro aveva agito in modo da tradire il proprio progetto esistenziale, creando un divario insormontabile fra ciò che erano e pensavano di diventare e ciò che realmente erano stati capaci di realizzare. La constatazione del fallimento individuale e quindi collettivo li ricompone in una solitudine insanabile che neanche la nostalgia del passato riesce a smussare. In questo contesto è possibile comprendere la funzione dei riferimenti intertestuali che Millás utilizza all'interno del romanzo:

« -Enséñame ese punto de vista, por favor.

-Bueno, tú sabes cómo la gente de nuestra edad y nuestra condición ha mitificado determinadas formas de indigencia, o determinados modos de vida en los que la indigencia era un referente moral al tiempo que un adorno estético. También sabemos -tú, menos, porque pagas impuestos y tienes desde hace años un trabajo seguro- cómo esa imagen se vuelve contra uno apenas se empieza a ser mayor. Una noche, alguien, en un bar, se lo dijo a Luis Mary.

-¿Qué le dijo?- pregunté.

-Era un tipo mayor, calvo y bajito, que no encajaba en aquel ambiente. Pero el caso es que se levantó y se dirigió a Luis Mary, que llevaba un rato diciéndole impertinencias al camarero. Recuerdo que, de forma algo agresiva, este señor bajito le puso la mano en el hombro y le dijo: "*¿No ves que tu estilo casual y que tu desenfado resultan truculentos cuando se tiene más de treinta años?*".» [I corsivi sono nostri] (p.120).

Questi due passaggi chiariscono quanto detto precedentemente, perché innescano all'interno della narrazione una serie di rimandi intertestuali: le parti in corsivo alludono a un altro gruppo generazionale, quello di alcuni scrittori degli anni '50⁸⁵ che, sia in

⁸⁵ Ci riferiamo nello specifico innanzi tutto a quel gruppo di intellettuali che iniziarono a pubblicare le loro prime opere negli anni '50 e che Carmen Riera ha battezzato come *Escuela de Barcelona*, cui fanno parte scrittori e intellettuali come Carlos

campo letterario sia nella vita, assunsero un determinato atteggiamento nei confronti della realtà circostante. I membri di questa generazione intesero la scrittura come l'unico *luogo* in cui risolvere il proprio dissidio interiore: essi, nel corso degli anni, avevano maturato una propria consapevolezza etica nei confronti degli eventi politici e sociali occorsi nel loro paese, eventi legati alla Guerra Civile spagnola, che però, pur nella loro tragicità, facevano parte del ricordo felice dell'infanzia. La *mala conciencia* è il sentimento che li accomuna e che diviene il tema ricorrente della loro scrittura: essa scaturisce, da un lato, dalla consapevolezza delle proprie responsabilità in quei frangenti storici, in quanto appartenenti a un borghesia che aveva giocato un ruolo determinante nella vittoria franchista; dall'altro, dall'impossibilità di rinnegare la propria storia personale, quell'infanzia rivissuta continuamente con la nostalgia che si prova nei riguardi di un mondo felice, ormai irrimediabilmente lontano, il proprio paradiso perduto⁸⁶.

Barral, Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Manuel Sacristán, ecc.. Per un approfondimento sull'argomento, cfr. Carmen RIERA, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1988. Naturalmente, accanto al *grupo catalán*, che sicuramente ha rappresentato il momento più incisivo e costruttivo, si venne a determinare anche una sorta di parallelo gruppo madrilenno, composto anche da poeti di differente provenienza geografica: da Caballero Bonald a Ángel Valente, da Ángel González a Claudio Rodríguez, a Francisco Brines. I due gruppi in realtà non sono sempre stati differenziati (cfr., ad esempio, l'antologia di Juan GARCÍA HORTELANO, un romanziere non estraneo a quell'ambiente, *El grupo poético de los años cincuenta*, Taurus, Madrid, 1978). Figura comunque emblematica del gruppo (o dei gruppi), è il poeta e saggista Jaime Gil de Biedma, a cui si devono i versi che sintetizzano questo stato d'animo che abbiamo evocato e che si chiudono sul suo privato *pequeño reino afortunado*. Cfr. al riguardo: Giovanna CALABRÒ, *Ritratto di un poeta: Jaime Gil de Biedma*, Vittorio Pironti Editore, Napoli, 1992. Ma si vedano anche gli atti del convegno su Biedma tenuto a Saragozza, cfr.: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996.

⁸⁶ L'impegno politico, con la militanza più o meno prolungata nel Partito Comunista clandestino, fu un modo per quei giovani intellettuali di ripagare il debito etico dei padri, placare il proprio senso di colpa nei confronti della realtà, come inventarsi una maniera alternativa di proporsi al mondo, lontano dallo stereotipo del giovane rampollo della borghesia imprenditoriale, che continuava a sostenere il potere, di cui le notti passate a bere *mala ginebra* sono un esempio.

I commenti tristemente ironici del protagonista alle citazioni inserite da Millás nel romanzo, rendono conto della distanza che si è operata in età matura rispetto a quei miti della gioventù; ma se il primo esempio citato contiene solo un vago riferimento a quel mito generazionale, il secondo propone il divertente, ironico ingresso nella realtà narrativa del romanzo di un personaggio -il poeta Jaime Gil de Biedma- che entra a far parte della storia, appunto, come essere fittizio, mito redivivo che si avvicina al nostro antagonista/doppio Luis Mary e gli snocciola un verso di una sua poesia⁸⁷. Non a caso questo verso ricorda quanto il tempo, la raggiunta maturità cronologica, ci obblighi a delle scelte, scelte che devono essere in sintonia con il proprio ruolo; non è un caso che Jaime Gil si rivolga a Luis Mary, quella parte del Doppio che non intende ancora venire a patti con la realtà, e che continua a giocare a che tutto sia ancora realizzabile. Non a caso questa poesia è un dialogo del poeta col suo doppio, quella parte di sé che, come Luis Mary, non accetta i ruoli, lo scorrere del tempo, l'uniformarsi a uno standard e perdere di vista i propri sogni.

Nel primo capitolo del romanzo il protagonista della narrazione, ancor prima di presentarsi al lettore, introduce il coprotagonista della vicenda:

«Mi amigo Luis Mary, como puede advertirse por las líneas anteriores, era un personaje de novela. Había leído demasiadas historias que le hicieron perder el sentido de la realidad; de la otra realidad, mejor dicho, donde discurre la vida cotidiana y uno acaba una carrera, encuentra trabajo, crea un hogar, prospera, tiene hijos, etc. Recuerdo una de nuestras discusiones favoritas en los tiempos de facultad:
—Necesito vivir así —decía él— para acumular experiencias. Quiero ser escritor y los escritores no pueden ser vulgares.

⁸⁷ La poesia in questione si intitola "Contra Jaime Gil de Biedma", in Jaime GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, Seix-Barral, Barcelona, 1988, p. 145.

—Tú no quieres ser escritor —le respondía *yo desde una posición vital* que a él parecía mezquina y ruin—. Él que quiere ser escritor soy yo. A ti lo que te gusta es *ser un personaje de novela*, y hay que elegir entre una cosa y otra, porque no se pueden ejercer las dos al mismo tiempo.» [I corsivi sono nostri] (pp. 8-9).

In realtà, nel presentare l'amico, Manolo ha già evidenziato quanto i due personaggi, se stesso e Luis Mary, siano immagini speculari l'uno dell'altro, ognuno il Doppio con cui l'altro deve fare i conti: ancor più che nei romanzi precedenti, con *Papel mojado* il tema del Doppio diviene il centro di tutta la vicenda. Luis Mary è infatti quella parte dell'io che non ha voluto scendere a compromessi con la realtà ed è rimasta fedele agli ideali giovanili, anche a costo di essere considerato, appunto, un *personaje de novela*, un *outsider* alla maniera chisciottesca (si rammenti la definizione: «era un personaje de novela. Había leído demasiadas historias que le hicieron perder el sentido de la realidad»). Manolo invece è il risultato dell'adeguamento al quotidiano: del sogno di gioventù di *ser escritor*, rimane solo l'amarezza di riconoscersi come mediocre giornalista di un giornale scandalistico, in altri termini, come un fallito.

A questo punto possiamo affermare che il confronto esistenziale fra i due personaggi non avviene sul terreno dell'opposizione *fracaso/éxito* personale, in quanto entrambi appartengono alla folta genia di *derrotados*: nessuno dei due infatti ha creato valore nella sua vita, nessuno di loro si è realizzato come uomo né, apparentemente, come scrittore. Sembrerebbe dunque che il destino di Manolo sia lo stesso di quello di Luis Mary: essere ciò che non si voleva essere. Solo che nel finale scopriremo che le cose non stanno in effetti nemmeno in questi termini, perché Luis Mary, anche se è un fallito nella vita reale, *en la otra realidad* si è pienamente realizzato in quanto autore, creatore di realtà letterarie. Manolo arriva a uccidere il suo Doppio appunto per questo motivo, perché non può sopportare il proprio fallimento su tutti i piani del reale, e per giunta anche su quello dell'immaginario; l'omicidio così rappresenta un mezzo per mettere a tacere per sempre la parte scomoda di sé e di appropriarsi della paternità del romanzo scritto da Luis Mary. Manolo in questo modo si illude che il passaggio da

personaje novelesco a escritor serve a risolvere la propria inconsistenza esistenziale, confidando nelle proprietà *demiurgiche* insite nel ruolo di autore. L'errore di base in cui incorre il protagonista è, ovviamente, nel confondere i campi di azione in cui realtà e scrittura agiscono.

Manolo, fin dall'inizio, accetta di indagare sulla misteriosa morte del suo amico, avendo piena consapevolezza di recitare il ruolo del *detective* nella storia che egli stesso sta raccontando; in questo modo, egli crede di poter raggiungere una doppia realizzazione, sul piano del reale e su quello della finzione: da un lato, come uomo nella vita reale, protagonista di una storia vera e autore di un romanzo basato su ciò che man mano egli stesso ha sperimentato; dall'altro, come personaggio principale, immortalato in una *fiction* da lui stesso ideata. Questa doppia realizzazione è possibile solo grazie alla morte dell'amico: l'omicidio infatti offre il pretesto per la narrazione ma è anche il modo con cui Manolo può liberarsi definitivamente dello scomodo confronto che inevitabilmente si innesca fra lui e Luis Mary, confronto dal quale Manolo esce irrimediabilmente sconfitto.

A livello psicologico e simbolico, l'omicidio di Luis Mary risponde alla necessità dell'io di sopprimere la parte più scomoda della propria personalità, quella legata al momento adolescenziale che agisce come metro di giudizio inconscio sulle scelte operate da adulti. Diversamente da quanto osservato in *Cerberoson las sombras*, in cui la figura del padre come Doppio «cerca di recitare la parte dell'angelo protettore o dell'ammonitore»⁸⁸, in questo caso il personaggio di Luis Mary si presenta «quale personificazione degli impulsi malvagi (...) particolarmente chiara nei casi di sdoppiamento della coscienza»⁸⁹, ossia come Doppio in posizione antagonista all'io. Manolo e Luis Mary sono personaggi complementari perché simboleggiano due aspetti di una stessa personalità.

Il dato, che affermiamo con perentorietà a questo punto della nostra analisi, è riscontrabile costantemente lungo il corso del racconto,

⁸⁸ Otto RANK, *op. cit.*, nota n. 34, p. 51.

Cfr. *infra* quanto detto precedentemente sull'argomento, pp. 50 e ss.

⁸⁹ *Ibidem*.

attraverso differenti modalità e a differenti livelli della narrazione: nell'interscambiabilità dei ruoli autore/personaggio, nel sentimento di amore/odio che li lega, nella complementarità nel loro rapporto con i personaggi femminili, perfino nell'allusione al personaggio Jaime Gil de Biedma. La soppressione fisica del Doppio attraverso l'omicidio è indicativa della scelta di adeguarsi alla realtà, di conformarsi a delle regole, di abbandonare i propri sogni, per giungere a una realizzazione di se stessi che però è solo apparente, impossibile quanto giungere a essere quello che si era immaginati di poter essere. Alla fine del romanzo, il nostro eroe prende coscienza della propria totale sconfitta, dell'inutilità di qualsiasi sforzo teso a rompere il circolo vizioso della vita intesa come gioco di parti, di finzioni e verità.

I due personaggi femminili, Teresa e Carolina, sono essenzialmente legati al discorso essenza/apparenza del reale, che rimane uno dei temi centrali dell'opera di Millás, il cui sviluppo avevamo riscontrato con modalità differenti nei romanzi precedenti: in questo romanzo, questo tema si realizza attraverso la focalizzazione del confronto fra singolo e i propri compagni di generazione. Teresa rappresenta il passato da cui Manolo sta fuggendo, il ricordo di una gioventù piena di aspettative che si è concretizzata in un fallimento senza eccezioni: questo personaggio ricopre un ruolo per molti aspetti affine a quello di Luis Mary, in quanto costituisce il metro di confronto fra ciò che si era e ciò che si è diventati. Come attante, ritroviamo Teresa accanto al *detective* nelle varie fasi dell'indagine, ma il suo significato profondo è legato al contesto collettivo in cui si inseriscono i ricordi del protagonista; la sua valenza si riferisce quindi a dei valori etici e esistenziali che sono stati rifiutati dall'io per cui, nello stesso modo in cui Manolo prende le distanze dal suo Doppio, così deve necessariamente allontanarsi anche da lei e da chiunque possa ricordargli il sogno di un'altra vita. Il ritorno di Teresa nella vita di Manolo, in occasione dell'omicidio di Luis Mary, riporta il protagonista indietro nel tempo:

«Su aspecto no era muy diferente al de los mejores días de nuestra cercana juventud. Su forma de vestir y de peinarse, su manera de llorar incluso me arrastraron a una zona de la vida

que, si no fue feliz, fue intensa y asombrosa para el adolescente insoportable y atormentado que de mí recuerdo. *En esa zona*, antes de que mi existencia se convirtiera en un pasillo cuyo final no podía ser otro que este agobiante apartamento, *me fue dado creer que mi lucha contra la soledad tendría éxito*⁹⁰. Y, si lo creí, fue por ella, por sus caricias, por la interpretación que hacía de mis estados melancólicos, pero también por la manera en que *mi imagen*, tras de *introducirse en su cuerpo*, me era *devuelta* sin fisuras *a través de sus palabras o de su mirada*.» [I corsivi sono nostri] (pp. 33-34).

Il ricordo riconsegna l'io alla fase dell'adolescenza: abbiamo visto nel primo romanzo della trilogia, *Cerberoson las sombras*, come quel determinato momento rappresentasse per il personaggio millasiano il tempo della costruzione della propria identità, attraverso un confronto con l'altro in termini di identificazione, in quanto egli veniva a coincidere con l'immagine che gli altri avevano di lui⁹¹. In seguito, una volta riconosciutosi in un *yo*, e avendo dovuto accettare come un dato di fatto la propria *genetica* debolezza, non aveva potuto evitare di scendere a patti con la realtà, come abbiamo visto in *Letra muerta*; quindi *el héroe* millasiano giunge all'età matura con la consapevolezza di aver attuato una scelta di vita necessaria, ma allo stesso tempo fallimentare, se giudicata in base ai presupposti morali dell'adolescente che era stato. Per questo egli ora, in *Papel mojado*, non può rapportarsi al passato se non con un sentimento di avversione e rifiuto, pur conservando nel profondo della sua interiorità una gran nostalgia per quel tempo di illusioni. Teresa è la personificazione di questi sentimenti contrastanti, nei confronti del passato e di se stessi.

Carolina, invece, è il presente, il simbolo del compromesso con la realtà e la cinica accettazione delle regole del gioco della vita, senza scrupoli, senza ideali, completamente calata nella vita. Anche per quanto riguarda i personaggi di Teresa e Carolina è valido lo stesso discorso fatto per quelli maschili, in quanto il rapporto che unisce le

⁹⁰ Cfr. *infra* quanto affermato da Luis, protagonista di *Visión del ahogado*, nel passo riportato a p. 144.

⁹¹ Cfr. *infra* la nota n. 29 del I capitolo.

due figure femminili è di antagonismo, sia a livello tematico che simbolico:

«Nos metimos en una cafetería bastante lujosa. Ella dijo que tenía un hambre feroz y pidió tortitas con nata y café con leche. A mí me trajeron un Ginger Ale con whisky, aunque lo que me apetecía era un cuba-libre de ron. Me pareció, sin embargo, que el Ginger Ale, frente a las tortitas de ella, valoraría mejor que el cuba-libre la zona que ocupaban mis manos. Para entonces, la tormenta se había desatado ya en mi pecho; las compuertas habían saltado en mil pedazos por la presión de las emociones y yo andaba a la deriva, entre su taza de café y mi copa, con quince años menos de experiencia. O sea, que estaba a punto de comportarme como un adolescente ante la hermana mayor de su mejor amigo. La imagen de Teresa se paseó un momento por la zona más caliente del conflicto, y yo tomé un trago del potingue dorado dispuesto a no ceder a aquello, ternura o pasión, en lo que un hombre sólo puede darse el lujo de fracasar una vez en la vida.» (pp. 58-59).

Il desiderio che Manolo prova nei confronti della moglie dell'amico, in principio rientra nel processo di annientamento dell'antagonista e di appropriazione di ciò che gli appartiene; ma, nell'interpretazione globale del romanzo, appare chiaro che il valore connotativo di questo personaggio femminile è da proiettare non solo sul piano psicologico ma soprattutto su quello metaforico, dove si contrappone alla figura di Teresa:

«—Sí —dije—. Tú continúas siendo el amor de mi vida, a pesar de que *representas ese espacio* en el que todo se trascendentaliza o se convierte en otra cosa. *Pero Carolina es dueña de un lugar distinto y maravilloso* en el que todo se frivoliza porque *todo en él es superficial y aparente*. La esperaré.» [I corsivi sono nostri] (p. 180).

La scelta ultima di Manolo è la stessa fatta da Turis, il protagonista di *Letra muerta*: nella dicotomia fra essere e apparire, il personaggio millasiano chiamato a scegliere, opta per l'apparenza.

Infine, il personaggio dell'ispettore Cárdenas rappresenta il *deus ex machina* dell'intero romanzo, e come tale sposta i termini del racconto su un piano palesemente fittizio, dopo che per l'intero corso della narrazione l'io narrante aveva cercato disperatamente di dare al suo scritto una parvenza di verosimiglianza. Il carattere fantastico che acquista la narrazione dopo l'entrata in scena di questo personaggio, è segno della completa sconfitta del protagonista, del suo tentativo di superare il limite della finzione e impadronirsi di un'esistenza reale.

È opinione di Costantino Bértolo Cadenas che in fondo il vero protagonista del romanzo non sia da cercarsi in un personaggio individuale, ma nel rapporto antagonico fra Manolo e Luis Mary⁹². Questa affermazione risulta vera quando prendiamo in considerazione il livello psicologico della narrazione; nell'ottica da cui ci siamo posti per analizzare l'opera di Millás, ci sembra che invece il protagonista assoluto di *Papel mojado* sia la scrittura, con tutte le implicazioni che da essa dipendono:

«El personaje de este relato, Manolo G., es sin embargo un mal escritor, pero un excelente asesino. De hecho, consigue llevar a cabo un crimen perfecto. Lo que tiene el hermano Turis, de *Letra muerta*, de noble, lo tiene éste de miserable. Turis habría renunciado a todo a cambio de acabar con la concepción vigente de la realidad; Manolo G., sin embargo, le habría pisado el cuello a su padre por escribir una novela, incluso una novela mala, aunque lo cierto es que no le gusta tanto el hecho de escribir como el de haber escrito. Tiene, al contrario que Turis, alma de sociólogo, o de antropólogo venido a menos, que es lo mismo. Daría la vida (la de otro, si es posible) por firmar un

⁹² Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice", in *op. cit.*, p. 222: «Nadie que haya leído la novela dudará por un instante de que el personaje hegemónico del texto es paradójicamente aquel que desde sus primeras páginas adquiere la condición de muerto: Luis Mary. Sin embargo, debe observarse que en el relato no funciona como presencia individual. Las relaciones entre Luis Mary y Manolo G. Urbina serán el protagonista real de la novela. El amor/odio hacia Luis Mary (y su viceversa), al que Manolog está encadenado (la camisa negra que Carolina hereda añade además un cierto componente turbio), es la clave de toda la bóveda narrativa.». Della stessa opinione è anche Gonzalo Sobejano: cfr. Gonzalo SOBEJANO, *op. cit.*, p. 60.

libro, aunque no fuera suyo. Y es a lo que dedica sus energías (a dar la vida de otro) en *Papel mojado*. Con él inauguro un personaje de notable éxito (¿por qué?), que desarrollaría en *El desorden de tu nombre*: el del escritor que no escribe.»⁹³.

Il tema della scrittura, già presente nei primi due romanzi componenti la trilogia *Tres novelas cortas*, in *Papel mojado* diventa il punto nodale di tutta la narrazione. Infatti, precedentemente avevamo osservato come il problema fondamentale del personaggio millasiano fosse essenzialmente un problema di identità e che il momento della scrittura rappresentasse un mezzo per evidenziare le tappe della propria scoperta interiore, sulla base di un processo di confronto fra l'io e la realtà. Ma questo confronto aveva condotto l'io alla dolorosa consapevolezza dell'impossibilità di uscire dalla propria condizione di inadeguatezza esistenziale nel campo del reale, e di riversare tutte le aspettative nell'universo fittizio della scrittura. *Papel mojado* non è altro che la storia di un uomo che si illude ancora di potersi costruire un'identità e quindi di dar prova di esistere, partendo dall'ambito della letteratura che diverrebbe il tramite (fittizio) da cui partire per iniziare una riorganizzazione di se stessi e del mondo circostante. Inutile dire che alla fine Manolo dovrà arrendersi all'evidenza dei fatti e accettare il completo fallimento del suo disperato tentativo di esistere oltre i confini della scrittura:

«Este juego con el leer, el escribir y el vivir está concebido además como una reflexión sobre la literatura: una posibilidad de diálogo de las dos voces, pero no una forma de vida. Al leer se experimenta la alocución como un tú, al escribir se determina un tú a través del yo. Pero, finalmente, la palabra escrita es, para el que la escribe, algo muerto, como ha preanunciado el título de la novela *Letra muerta*, pues la literatura es algo estático y sólo es verdadera en el momento de su creación.»⁹⁴.

⁹³ Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 20.

⁹⁴ Reinhold GÖRLING, "Juan José Millás: El yo a dos voces de una generación", in *op. cit.*, pp. 132-133.

In questo senso, lo stesso titolo del romanzo ribadisce l'ulteriore passo in avanti verso questa consapevolezza: se *letra muerta* connota il senso di non validità della scrittura rispetto al reale, *papel mojado* ne sottolinea l'inservibilità, la completa inutilità⁹⁵.

Protagonista assoluto della spazio narrativo è la città -Madrid-, *telón de fondo* di questo romanzo. Forse è proprio in questo aspetto che *Papel mojado* si distingue più nettamente dai romanzi precedenti⁹⁶. A nostro avviso, il cambiamento che si avverte in *Papel mojado* rispetto alla componente spaziale della narrazione, è dovuto al definitivo distacco dell'io dal proprio *pasillo interior*, perché egli, nel corso degli anni -e dei romanzi-, è riuscito a creare un differente rapporto fra sé e la realtà circostante. Con questo non vogliamo dire che i riferimenti interni all'io siano completamente assenti, solo che il terreno di confronto fra i due antagonisti -yo/otro- si è spostato all'esterno.

Fin dall'inizio del romanzo, quando Luis Mary e Manolo partono all'inseguimento di Campuzano, inizia a delinarsi lo scenario urbano che accompagnerà il succedersi degli eventi: il nostro *detective* percorre la città in lungo e in largo in taxi⁹⁷, a piedi, e mentre 'la vive' ne cita le strade e le vie, i ristoranti, gli uffici, il cimitero:

⁹⁵ Nonostante la difficoltà di trovare dei termini in italiano che riescano a rendere le connotazioni semantiche insite nelle due espressioni *letra muerta* e *papel mojado*, valide per il valore referenziale generale che l'espressione corrente implica, e valide altresì per quelle che assumono nella rielaborazione millasiana, abbiamo deciso di tradurle rispettivamente come "documento scaduto" e "carta straccia".

⁹⁶ In *Visión del ahogado*, la presenza dello spazio urbano, attraverso la figura metonimica del *metro*, connota ancora una volta la realtà interiore del protagonista.

⁹⁷ Nel corso della narrazione vengono inseriti dei brevi e paradossali dialoghi che il taxista di turno ingaggia col nostro detective. Questi intermezzi 'scherzosi' rimandano a cinque racconti brevi contenuti in una raccolta dello stesso autore, Juan José MILLÁS, *Cuentos a la intemperie: Gran angular* cit., pp. 11-25, precisamente nella sezione intitolata "LA CIUDAD", nella sotto-sezione TAXIS [i titoli: *Las voces, las calles, los taxistas; Los muertos y el tráfico; Retales de conversación; No te fies de nadie; ¿Somos felices?*]. La precisazione intende sottolineare ancora una volta la forte presenza della componente intratestuale nell'opera di Millás.

«Nos condujo al Parque del Oeste, lleno a esa hora de parejas y de señoras frenéticamente ocupadas en las labores de ganchillo.» (p. 19);

«Fui a la redacción y dejé los duplicados sobre la mesa de Fernando (...). Eran las siete y diez y ya había anochecido. Cogí un taxi y di un número del Paseo de Rosales, que correspondía con el del consultorio de Carolina.» (p. 53);

«Bajé por López de Hoyos en dirección Velázquez. Por alguna razón las luces de esa calle permanecían apagadas. La circulación era escasa, aunque torpe, y el ambiente volvía a estar húmedo.» (p. 113).

Lo scenario urbano è strutturalmente usato quasi da contrappunto esterno alla realtà interiore dell'io: a volte la città risponde allo stato d'animo del protagonista, a volte è in contrapposizione a esso. Il riferimento spaziale alla città e alle sue strade -introdotto dalla riflessione sul tempo atmosferico-, acquista la doppia valenza di funzione modulatrice del ritmo del racconto -brevi pause descrittive che interrompono l'azione-, da un lato, e di approfondimento delle caratteristiche distintive dell'interiorità del personaggio, dall'altro. Vediamo alcuni esempi:

«El día siguiente amaneció nublado y húmedo. La calle estaba limpia; la había limpiado la lluvia durante una madrugada insomne de golpear en las persianas y chorrear sobre los patios interiores.» (p.125);

«La calle estaba oscura y menos húmeda que la noche anterior. Desde Cartagena pude ver un trozo de cielo con algunas estrellas desordenadas entre dos nubes de algodón grasiento y sucio.» (p.143).

Ma, nonostante il riferimento a Madrid sia continuo e puntuale, la città raccontata in *Papel mojado* è una Madrid irreal, così come irreali in fondo sono i personaggi e la vicenda stessa. Tutto rientra nell'ambito della *ficción*, nella realtà letteraria:

«Yo creo que todo escritor en algún momento ha fantaseado con la idea de construir un territorio propio, no sé cómo Falkner, Onetti, Juan Benet. Ya en un momento determinado esa tentación naturalmente pasó por mi cabeza, pero construir un territorio propio es muy costoso. Y en algún momento yo me di cuenta que mi territorio mítico era Madrid, ¿porqué? Bueno, porque Madrid es una ciudad completamente inexistente. Es decir, tú de Madrid puedes decir lo que quieras (...) porque Madrid no existe. No existe porque es un sitio como de plastilina, en donde puedes hacer lo que quieras. Yo le llamo Madrid pero podría llamarle con el nombre que quisiera, porque es una ciudad inestable. (...) En ese sentido, me he dado cuenta que es un territorio de enorme libertad, porque lo puedes moldear a tu gusto.»⁹⁸.

Papel mojado è il primo romanzo in cui Millás tenta di costruirsi un proprio *territorio mítico*, attraverso un processo di 'des-realizzazione' di una città reale, la Madrid viva, confusa, complessa e intraducibile, in uno spazio urbano personalissimo e fittizio. Sarà però nei romanzi successivi, appartenenti cronologicamente al secondo periodo della produzione narrativa dell'autore, dove questo processo potrà dirsi concluso, dove questo *espacio urbano* mitico diverrà un vero e proprio tema narrativo.

⁹⁸ Cfr. nostra intervista a Juan José Millás *infra* in Appendice, pp. 418-419.

CAPITOLO II

I romanzi 'intermedi': *Visión del ahogado*; *Jardín vacío*.

Attraverso l'analisi dei romanzi raccolti nella trilogia *Tres novelas cortas*, abbiamo potuto osservare le modalità con cui le tematiche proposte da Millás già nella sua opera prima, si siano sviluppate lungo l'arco di un decennio di produzione narrativa e abbiano portato a un punto oltre il quale si va a inaugurare un'ulteriore tappa nella sua scrittura, che sarà argomento dei suoi successivi tre romanzi, raccolti nella *Trilogía de la soledad*. Ma l'analisi del primo periodo dell'opera di Millás non può dirsi completa se tralasciassimo le due *novelas* che cronologicamente si inseriscono subito dopo *Cerberos son las sombras*: mi riferisco a *Visión del ahogado* (seconda prova narrativa del giovane Millás) e a *Jardín vacío* (il suo terzo romanzo).

Sebbene questi romanzi siano da considerarsi nella loro individualità, tuttavia è possibile riscontrare una certa affinità tematica fra *Jardín vacío* e *Cerberos son las sombras* e fra *Visión del ahogado* e *Papel mojado*. G. Sobejano ha proposto una griglia suggestiva di classificazione e interpretazione di questa successione narrativa:

«En *Cerberos* y *Jardín* queda plasmada la pesadilla de la soledad del individuo por referencia al núcleo interpersonal consanguíneo: la familia. (...)

En *Visión* y *Papel* amplía JJM el alcance de la pesadilla a un horizonte menos inmediato: la *convivencia* del individuo con otros que, no consanguíneos, le son próximos por edad y trato (amantes, amigos, personas de una generación).»¹.

Da parte nostra, accogliendo la sua proposta in termini generali e di metodo, proveremo ora a chiarire e ampliare quanto suggerito da Sobejano, soffermandoci ad analizzare in dettaglio il secondo romanzo di Millás, *Visión del ahogado*².

¹ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 23.

² Juan José MILLÁS, *Visión del ahogado* cit.

1. *Visión del ahogado*

La critica attenta alle nuove forme narrative nate allo scadere del lungo periodo franchista, ha in vario modo cercato di identificare nella pluralità del panorama contemporaneo, dei parametri che potessero dare il polso della situazione. Così, per esempio, Santos Alonso³, in un articolo del 1985, si sofferma a ricercare le possibili affinità delle opere pubblicate nel corso del primo decennio di democrazia, rilevando alcuni punti essenziali che sarebbero specifici della narrativa spagnola del decennio in questione, che viene ricondotta sotto la denominazione di *nuevo realismo*, in cui si include anche *Visión del ahogado*:

«La irrupción de un nuevo realismo y la vuelta al lenguaje narrativo han hecho olvidar pronto el protagonismo concedido anteriormente al lenguaje discursivo. Así, tanto los de promociones anteriores (...), como los más jóvenes [tra i quali Juan José Millás con *Visión...*] (...), han ofrecido unas narraciones realistas que recuperan recursos tradicionales, entremezclados a veces con algunos formalistas, y alcanzan una altura literaria pocas veces igualada en la actualidad. (...)

En primer lugar, conviene reseñar dos dicotomías necesarias: a) *narración argumental/actuación discursiva*, ya que (...), las más sobresalientes, ya citadas, recuperan el objetivo de contar episodios y anécdotas ligados necesariamente con un argumento; b) *actitud subjetiva/actitud objetiva*, estrictamente relacionada con la anterior, cuya balanza se inclina por la segunda posibilidad (...). *En segundo lugar*, (...) la recuperación del protagonismo del entorno (las calles especialmente), propios del realismo objetivista (...). Es decir, los procedimientos tradicionales de origen literario, aunque utilizados con nuevos modos, son múltiples.

En tercer lugar, el análisis de la estructura de la narración nos conduciría a idénticas conclusiones. Las novelas de estos últimos años vuelven progresivamente a recuperar la apariencia tradicional, organizándose el relato en capítulos bien diferenciados, aunque algunas conservan aún la estructuración en secuencias o fragmentos; de

Da ora verranno messi fra parentesi i riferimenti alle pagine citate.

³ Santos ALONSO, "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre", in *Ínsula* n. 464-465 (julio-agosto 1985), pp. 9-10.

igual manera, *tienden a la acción única*, abandonando la posible complejidad que supuso en ocasiones el contrapunto de acciones paralelas, y *a la linealidad del tiempo narrativo* que contrasta sensiblemente con la general ruptura practicada en el período anterior (...); asimismo, los novelistas optan por *el relato cerrado*, con desenlace expresivo, respondiendo de esta forma a la inclinación de etapas anteriores por la novela abierta.

En cuarto lugar, la utilización de *las personas narrativas*. (...) últimamente se ha notado un cambio significativo en favor de las personas narrativas tradicionales: *tercera y primera*. (...)

El realismo actual, para aclarar aún más lo expuesto hasta ahora, no supone en ningún caso falta de renovación. No andan nuestros novelistas empeñados en el modelo del XIX (...). Por el contrario, *revisten normalmente su visión de la realidad con elementos relacionados con ella*, pero tradicionalmente *desechados por fantásticos o irreales*: el mito, la leyenda, *la relación oculta de las cosas*, *la relatividad humana*, *la dialéctica interior del personaje*, las peripecias y aventuras, etc. Incluso pueden practicar una escritura basada en la sugerencia donde no todos los datos se presentan explícitamente. (...)

(...) y se debe fijarse el lector en los títulos aludidos más arriba, *un nuevo encuentro con el hombre, ser en sociedad, que se enfrenta consigo mismo, con sus contradicciones y con el medio incómodo en que vive*. (...) Este razonamiento ha sido entendido con claridad por varios novelistas: con la desaparición del régimen político anterior, la literatura abandonó su papel de sustituto de la prensa y ha buscado cauces nuevos *para defender la libertad individual, una vez lograda la colectiva*. La dialéctica del hombre se desplaza hacia vertientes bien distintas de las expresadas por la novela social y *se refleja a través de personajes marginados (...) o seres desorientados en busca de su libertad, su clasificación ideológica y su identidad*: (...) [novelas] que representan a sus *personajes en conflicto consigo mismos y con el medio, e indagan en un pasado, remoto o cercano, para recuperar los rasgos peculiares de su identidad*.

Es decir, la respuesta al "experimentalismo" ha supuesto *una renovada visión de la realidad*, de manera que *las novelas más significativas de la transición* abordan ideológicamente *el testimonio de su momento histórico*, entendiendo esta afirmación, no como mero costumbrismo, sino *como compromiso personal con la problemática del hombre en el tiempo y el lugar que le han tocado en*

suerte vivir, marcada fundamentalmente por la desorientación y la indefensión ante una realidad adversa. [I corsivi sono nostri]»⁴

Gonzalo Sobejano⁵, da parte sua, include *Visión...* assieme a *Jardín vacío* e *Letra muerta* nel novero di quella tipologia di romanzo contemporaneo che egli denomina *novela poemática*:

«No se trata de novela “poética”, pues cualquier novela, aún si sus datos pertenecen a la realidad histórica, es poética en cuanto presupone la imaginación del artífice que finge la historia con un fin estético. Tampoco se trata de novela “lírica”, que sería sólo la variante más subjetivista e imaginativo-musical. *Poemática* sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado.

(...) La novelas nombradas [in cui sono inclusi i tre romanzi di Millás mencionati in precedenza] edifican soledades, destrucciones, enigmas o ensoñaciones, y todas serían “neonovelas” más bien que “antinovelas”, según la diferenciación trazada por Carlos Otero. [I corsivi sono nostri]»⁶

Costantino Bértolo Cadenas, invece, include *Visión del ahogado* fra i romanzi «[que] conforman un conjunto capaz de orientar a quienes estén interesados en conocer la evolución de nuestra narrativa desde la guerra civil hasta nuestros días»⁷, insieme a *La familia de Pascual*

⁴ Ibid., pp. 9-10.

⁵ Gonzalo SOBEJANO, “La novela poemática y sus alrededores”, in *Ínsula* n. 464-465 (julio-agosto 1985), pp. 1 e 26.

⁶ Ibid., p. 26.

⁷ Costantino BÉRTOLO CADENAS, “Apéndice” in Mario LACRUZ, *El inocente*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1984, p. 208.

Duarte di Camilo José Cela (1942), *Nada* di Carmen Laforet (1945), *La Colmena* di Camilo José Cela (1951), *Los Bravos* di Jesús Fernández Santos (1954), *El Jarama* di Rafael Sánchez Ferlosio (1956), *Central Eléctrica* di Jesús López Pacheco (1958), *Tiempo de silencio* di Luis Martín Santos (1962), *Últimas tardes con Teresa* di Juan Marsé (1965), *Volverás a Región* di Juan Benet (1967), *La Saga/Fuga de J. B.* di Gonzalo Torrente Ballester (1972):

«[*Visión del ahogado*] fue saludada por la crítica como una de las novelas más importantes del posfranquismo. Apoyada en una cierta trama policíaca⁸, entrelaza una visión subjetiva con un análisis demoledor de las circunstancias cotidianas. El cuidadoso lenguaje, la brillantez técnica y la ambición temática la convierten en una de las novelas más significativas de la narrativa actual. [I corsivi sono nostri]»⁹

In un altro articolo¹⁰, Santos Alonso ritorna sul secondo romanzo di Millás:

«La alusión al *realismo* no es casual. Su concepto, renovado, se ha retomado sin prejuicios y podría ser el distintivo definidor de la *literatura en la transición*. *Realismo*, hemos visto, o por el tratamiento formal, en el caso de José María Merino, y *psicológico*, como ocurre con Álvaro Pombo y Juan José Millás. Millás practica un *realismo renovador* en una espléndida novela, *Visión del ahogado* (1977), donde el lector vuelve a encontrar una *estructura policial*, de intriga, rasgo común a muchas novelas actuales, como vamos viendo, sobre la que se expresa la *dialéctica del personaje enfrentado con el medio*; su *objetivismo cinematográfico*, ceñido a las situaciones y el entorno espacial,

⁸ Torneremo in seguito su questo aspetto, quando ci soffermeremo sul significato della scelta di utilizzare elementi appartenenti al genere poliziesco nei romanzi di Millás.

⁹ Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice" in Mario LACRUZ, *El inocente*, cit. p. 210.

¹⁰ Santos ALONSO, "La transición: hacia una nueva novela", in *Ínsula* n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 11-12.

supuso un paso importante para la ruptura con el experimentalismo anterior. [I corsivi sono nostri]»¹¹

Visión del ahogado è dunque un romanzo che guarda con maggiore attenzione al rapporto del singolo con il proprio contesto generazionale, inquadrato in un ambito dichiaratamente storico-sociale; in questo senso «podría considerarse la novela más realista de JJM, si por realismo se permite entender *convencionalmente* la referencia a un mundo histórico-social concreto perceptible por el lector sin mayores esfuerzos»¹².

Partendo da quanto osservato dalla critica ma inserendo il nostro discorso sul singolo romanzo millasiano nel più ampio contesto della sua opera omnia, crediamo sia importante precisare la profonda originalità del romanzo in questione. Il termine utilizzato non vuole indicare un giudizio di valore, piuttosto sottolineare, da un lato, una certa difformità di *Visión...* dal resto della produzione *novelesca* di Millás, per quel che concerne appunto la realizzazione formale del romanzo, mentre, dall'altro, dal punto di vista tematico, che in esso i personaggi continuano a interrogarsi sulle stesse reali illogicità dell'esistenza. Inoltre, questa seconda *novela* è decisiva per quel che riguarda l'acquisizione *psico-fisica* che il Personaggio millasiano sta operando nei confronti di se stesso: inaugurati in *Cerberos...*, la ricerca e il successivo riconoscimento della propria identità sul piano interiore, vengono a coinvolgere in *Visión del ahogado* l'ambito fisico, la parte dell'io deputata a rapportarsi con l'esterno, con *el otro*, che però deve precedentemente essere riconosciuta e assunta dall'io, appunto come parte integrante di sé. Per questa ragione il romanzo 'abbonda' di occhi -reali o immaginati- che osservano, e di persone che chiedono disperatamente di essere guardate e riconosciute¹³ o tentano di

¹¹ Ibid., p. 12.

¹² Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 44.

¹³ Su questo punto dissentiamo con quanto affermato da Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás*, Ediciones Júcar, Madrid, 1992, p. 124, a proposito delle motivazioni *narcisistiche* che spingono la protagonista femminile -Julia- a «contempla[rse] en el espejo en los primeros capítulos de la novela», a meno che per

osservarsi mentre vivono, cercando quell'oggettività, esente da partecipazione emotiva agli eventi, che si ha quando non ci si trova ad affrontare *algo que nos concierne*. Forse è anche questo il motivo della scelta della narrazione in terza persona, della presenza costante e dominante di un narratore *eterodiegetico* che osserva le azioni e scruta nell'interiorità dei personaggi: 'occhio antipatetico' per eccellenza, necessario per dare *corporeità* alla vicenda narrata.

«Un malhechor obsesivo, buscado por la policía, yerra febril a través de las calles de la capital hasta refugiarse en el cuarto de calderas de un inmueble en cuyo tercer piso su mujer pasa la mañana haciendo el amor con un sádico amigo de ambos ante la mirada de su hija, criatura de muy pocos años.»¹⁴.

Basterebbero queste poche righe per introdurre l'argomento del romanzo, in quanto, da un punto di vista prettamente 'fattuale', sintetizzano perfettamente ciò che in esso viene narrato, ossia un evento 'straordinario' che coinvolge un ristretto numero di persone, e che innesca una serie di effetti a catena che scandiscono le ore di un giorno qualunque di aprile, nella Madrid della *transición*: un giorno 'di ordinaria follia'.

Anche in questo caso, lo spunto per la narrazione è dato da una violazione al codice sociale, l'evento extra-ordinario che destabilizza il precario equilibrio esistenziale dei personaggi del romanzo. Il giovane trentenne Luis Álvarez *el Vitaminas* (soprannome col quale l'amico Jorge lo aveva battezzato in gioventù, a causa del suo aspetto malaticcio), vive da alcuni mesi di piccole rapine a delle farmacie. Questa scelta di vita rappresenta per lui un atto di ribellione, di voluta mancata omologazione e di ribadita libertà interiore, così come un anno prima aveva deciso di abbandonare la moglie Julia e la figlia di pochi anni, per coerenza nei confronti di se stesso. Il giorno

narcisismo non si intenda l'esigenza di riconoscersi nell'immagine riflessa, alla ricerca del proprio io profondo.

¹⁴ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 13.

precedente a questa piovosa mattina di aprile -il presente della narrazione-, delle motivazioni di ordine sentimentale-esistenziali avevano condotto il protagonista nei pressi della vecchia farmacia del *Lefa*, un compagno di scuola morto adolescente, con cui Luis aveva passato, assieme anche a Jorge, tanti pomeriggi della loro desolata giovinezza *de posguerra*, e dove in seguito si era impiegata Rosario, la ragazza con cui Luis aveva avuto una squallida, ma in fondo profonda, relazione sentimentale, che aveva però sacrificato per amore di Julia. Nel suo vagabondare per le tappe di quel passato adolescenziale, Luis aveva raggiunto la farmacia dell'amico alla ricerca di Rosario, che nel frattempo si era sposata con tale Jesús Villar, e aveva lasciato il lavoro per portare a termine una gravidanza a rischio. Non trovando Rosario, Luis aveva rapinato la farmacia del *Lefa* ed era fuggito dal luogo del misfatto, vagando tutta la notte alle intemperie. La mattina dopo, avendo imboccato la Metro, alla fermata di Pueblo Nuevo, egli si imbatte nella polizia: nello scontro Luis accoltella un poliziotto.

A questo punto, entra in scena Jorge che, da alcuni mesi, convive con Julia e sua figlia nella casa che questa un tempo condivideva con il marito. Come ogni mattina, l'uomo prende la Metro per andare al lavoro. Lo scambio di occhiate fra lui e Luis, subito dopo l'accoltellamento, desta un profondo turbamento in entrambi. Jorge però non ha il coraggio di affrontare l'incontro, per cui torna sui suoi passi e rincasa.

Julia intanto cerca di far fronte a un'altra giornata di lavoro, preparandosi nel bagno della sua casa: oggi però si ferma a osservare, affascinata e nel contempo angosciata, la propria immagine riflessa nello specchio perché una strana macchia scura su di esso, le suggerisce l'esistenza di un occhio che la guarda per scrutarne le nudità, fisiche e interiori. Il ritorno improvviso di Jorge interrompe questo suo ipnotico riconoscersi e proporsi all'occhio indiscreto che guarda dal punto nero in cui il mercurio dello specchio è saltato via.

Il breve resoconto a Julia del suo incontro fortuito con Luis, la notizia che questi è stato avvistato dalla polizia in prossimità della sua casa, e la scoperta dell'attività criminosa del *Vitaminas*, sono tutti

eventi che innescano, nel fragile rapporto di coppia, l'esigenza di una verifica e l'inevitabile rottura. Tutto ciò si consumerà lungo il corso di questa giornata passata in casa, dove Jorge e Julia proveranno inutilmente a salvare 'i resti di un naufragio' individuale, facendo del sesso vissuto in maniera violenta e rancorosa, unica forma di comunicazione rimasta a due persone che non hanno nulla da dirsi né da darsi. Mentre si va consumando questa piccola tragedia sentimentale, ciascuno nella sua interiorità fa i conti con il proprio passato, ripercorrendo le tappe salienti della propria vita che costituiscono le premesse della loro identità nel presente. Alla fine di questa duplice *visión del ahogado*, Jorge lascerà Julia al suo destino, finalmente libero di essere quello che in realtà è, libero da responsabilità che non sente come sue, da un rapporto con una donna che in fin dei conti non ama, sentendosi pienamente consapevole del proprio atteggiamento passivo rispetto alla vita.

Intanto, Jesús Villar, marito di Rosario, entra nella vicenda in quanto è lui a denunciare Luis alla polizia e svelarne il nascondiglio, mosso da un antico rancore nei confronti del rivale in amore. La sua disponibilità nei confronti della giustizia non nasce da un'esigenza morale, piuttosto egli approfitta dell'occasione offertagli dal caso per potersi vendicare di colui che continua a essere ancora così presente nella vita della moglie. Egli scoprirà, inoltre, nella delazione e nella progettazione di meschine ripicche ai danni del genere umano, una originale modalità per rivalersi delle sue frustrazioni, fino a quando non sarà la polizia stessa a sorprenderlo e a dargliene di santa ragione.

Luis, intanto, febbricitante e sotto l'effetto di una dose massiccia di medicinali, si è rifugiato nello scantinato adibito a vano per le caldaie dell'edificio dove vive Julia con sua figlia e con Jorge. Nelle ore che sono seguite alla rapina, e fino a quando la polizia non lo convincerà ad arrendersi con l'aiuto di Julia, Luis *el Vitaminas*, in preda al malessere psico-fisico dovuto alla febbre e alle pillole ingerite, ripercorre idealmente tutta la sua breve esistenza: l'adolescenza, l'amicizia con Jorge e *el Lefa*, il fidanzamento con Julia, l'amore per Rosario consumato nei sudici bagni della scuola, le speranze giovanili in un futuro migliore; poi, il passare degli anni e le scelte compiute

seguendo il principio di realtà, fino al momento in cui la coerenza con se stesso lo aveva portato ad abbandonare famiglia e *status* per iniziare una vita all'insegna della dissidenza e dell'autodistruzione. Le immagini scorrono come sequenze di un film, e costituiscono la sua *visión del ahogado*.

Fin qui abbiamo cercato di riassumere solo il tema 'superficiale' del romanzo, che si riferisce appunto alla storia che funge da pretesto per la narrazione:

«No creo que la novela pueda ser llamada una novela de adulterio, aunque ciertamente el mundo bovaryano se encuentre como telón de fondo. *Visión del ahogado* es una novela generacional, la novela de una generación fracasada y aplastada tanto por sus propias falsedades internas como por la degeneración y fraude moral de la sociedad en la que ha crecido. La historia de una generación -la que de alguna forma corresponde con las revueltas del 68- que careció de modelos de comportamiento sólidos y hubo que buscar en el cine, en los cancioneros sentimentales, o en la mala conciencia política, sus modos y maneras de supervivencia. Si se tiene en cuenta la fecha de la publicación, se echa una ojeada a los posteriores tiempos del desencanto y a los modos y valores de la sociedad actual -en la que esa generación está instalada en el poder-, no deja de sorprender la clarividencia y acierto en el análisis de las conductas que esta novela revelaba. Pero no se crea que *Visión del ahogado* es una novela testimonial al uso. *Los materiales de la realidad no son el punto de llegada de la novela, sino su punto de partida*. Como el resto de las novelas de Millás, el eje narrativo descansa sobre el proceso de construcción de *la propia individualidad*, en los *espejos* con, o contra, los que cada uno se construye o se deshace. [I corsivi sono nostri]»¹⁵.

Fin qui, dunque, sulla scorta delle indicazioni della critica, abbiamo definito il *lugar* o la circostanza del romanzo. Ma crediamo si debba andare

¹⁵ Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice" in Juan José MILLÁS, *Papel mojado* cit., pp. 203-204.

oltre, se vogliamo coglierne la significazione interna. Potremmo provare, a tal fine, a scomporre l'argomento del romanzo in tre piani differenti.

1) Il primo è un piano puramente narrativo che include: 1a) la storia di un caso giudiziario [il delinquente Luis *el Vitaminas* che rapina farmacie e che è ricercato dalla legge], attraverso le varie tappe che condurranno la polizia a rintracciare e arrestare il colpevole, che a sua volta comprende; 1b) una 'sottotrama' sentimentale, che coinvolge i personaggi implicati nella 1a) in una sorta di storia di adulteri e gelosie¹⁶ [nel passato: Julia-Luis-Rosario; nel presente: Jorge-Julia-Luis; Luis-Rosario-Jesús Villar]; 1c) la rivisitazione delle tappe del proprio comune passato adolescenziale da parte dei protagonisti. Certamente la complessità e la concatenazione argomentativa concorrono al giudizio di valore espresso sul romanzo, definito come un capolavoro:

«En definitiva, la perfecta configuración de espacios y de tiempos narrativos vinculados a los personajes -sobre todo a los protagonistas- es lo que hace de *Visión del ahogado* una novela clasificable como "obra maestra". (...) [La novela] revela la maestría con que un tema -que se centra en la exposición de los comportamientos de una generación- ha sido confiado a los soportes de dos historias: de amores adúlteros una y de persecución policial la otra, en las que además es necesaria la recuperación del pasado que puede justificarlas.»¹⁷.

2) Il secondo livello riguarda il piano 'metaforico', che rimanda alla storia di una generazione allo sbando, negli anni immediatamente successivi alla fine della dittatura franchista [identità anagrafica dei personaggi; il passato adolescenziale comune negli anni della

¹⁶ In realtà, di tradimento vero e proprio si può parlare solo nel caso del giovane Luis che tradisce la fidanzata Julia con Rosario ai tempi della scuola. Per quel che concerne Jorge e Julia, sappiamo che la loro relazione è posteriore alla fine del matrimonio con Luis, quindi si tratta semmai di un rapporto non istituzionalizzato, non di adulterio; infine Jesús Villar non crede che la moglie lo tradisca, ma è roso dalla gelosia perché sa che fra Luis e Rosario esiste un legame affettivo che è sopravvissuto negli anni, anche se essi non hanno avuto più modo di vedersi.

¹⁷ Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás* cit., pp. 122-123.

posguerra; tematiche generazionali; sfondo storico e geografico in cui viene inserita la vicenda narrata]. In un'intervista di Fabián Gutiérrez¹⁸, Millás stesso ne ha offerto la chiave affermando:

«(...) ¿qué quise contar con esta novela? Pues quise contar la degradación política centrada en una pareja; en aquella época había muchas parejas que se degradaban porque lo que les había unido era la lucha política; en el momento en que ese mundo desaparece, se miran frente a frente y no tienen nada que decirse. Esa pareja que se va degradando es una *metáfora* de una degradación mucho más general.»¹⁹ [Il corsivo è nostro].

3) Infine, abbiamo un piano 'simbolico' che rappresenta, a nostro avviso, il punto più essenziale che ci riconduce al discorso che stiamo portando avanti sulla narrativa millasiana, ossia l'utilizzazione di uno schema *realista*²⁰ per ritornare sul problema cruciale di tutta l'opera del nostro scrittore: la ricerca e il valore dell'identità del singolo, il riconoscimento dell'io nel confronto con l'alterità.

Ciò presuppone una stretta interdipendenza fra la ricerca personale e la realtà circostante nelle sue molteplici manifestazioni: come contesto generazionale [confronto fra l'io e l'altro= amici, amanti, colleghi, ecc.], contesto storico [confronto fra l'io e l'altro= realtà storica e sociale in cui si vive], contesto politico [confronto fra l'io e l'altro= realtà politica in via di modificazione], contesto geografico [confronto fra l'io e l'altro= la realtà spagnola presente, che nasce da un preciso passato e che sta ponendo le basi per il proprio futuro]. Dallo scontro dialettico fra singolo e molteplicità del reale, si innesca un meccanismo di *feed-back* che riporta l'io a riformulare dentro di sé la verifica della propria identità, in quanto l'io è un'entità

¹⁸ Intervista di Fabián Gutiérrez a Juan José Millás del 23 settembre 1991 a Madrid, di cui alcune parti sono riportate nel volume Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ Utilizziamo il termine nell'accezione in cui lo usa Sobejano quando parla di *Visión del ahogado* come di un romanzo in cui si riscontrano dei riferimenti a una realtà storica facilmente riconoscibile da parte del lettore. Cfr. *infra* la nota n. 12 del II capitolo.

dinamica, soggetta a mutamento proprio in base allo stretto rapporto che inevitabilmente mantiene con la realtà di cui egli stesso fa parte.

Anche in questo caso, e al di là delle differenze strutturali e contenutistiche con gli altri romanzi millasiani, il tema di *Visión del ahogado* è il riconoscimento della propria identità da parte dei suoi personaggi, inquadrati nello sfondo storico in cui essi vivono.

In questo senso, è possibile riconsiderare il movente 'delittuoso' come funzionale ai fini del piano 3) e guardarlo da un punto di vista simbolico, in quanto la violazione al codice civile perpetrata da Luis è l'evento *perturbante* che costringe ciascun personaggio e riesaminare la propria vita in relazione al passato, a riappropriarsi del proprio io celato sotto la maschera di rapporti e azioni convenzionali e snaturanti. La violazione del codice sociale si rivela un tentativo autodistruttivo di riappropriazione di un *espacio moral* personale.

Anche la critica più esigente è concorde nel ritenere *Visión del ahogado* un'opera assai ben costruita nelle sue parti: infatti, il complesso materiale tematico viene organizzato in base a una rigorosa struttura narrativa.

Il romanzo è suddiviso in quarantuno capitoli non numerati e quasi completamente 'monotematici', nel senso che ciascuno di essi racchiude al suo interno il graduale prosieguo dei diversi piani della narrazione, divisi da una differenziazione temporale: il presente, il passato 'prossimo' e il passato 'remoto' della narrazione, corrispondono rispettivamente ai tempi verbali del presente, dell'imperfetto e del passato remoto.

In questo modo, il presente narrativo e verbale si riferisce a) alla storia del vagabondaggio del *Vitaminas* all'interno di uno spazio urbano circoscritto, alla ricerca di un rifugio per sfuggire alla polizia, storia che terminerà con l'inevitabile arresto; b) all'ultimo atto della vicenda sentimentale di Julia e Jorge, che si consuma fra le mura domestiche e che si concluderà con l'abbandono da parte di Jorge dell'amante; c) alla deposizione di Jesús Villar al commissariato di polizia, in qualità di testimone oculare del fermento dell'agente per mano di Luis, al successivo arrivo di Villar nei pressi della casa di Julia, nel momento in

cui Luis sta entrando furtivamente nei sotterranei del palazzo, alla scoperta da parte del testimone del nascondiglio del fuggitivo, alla serie di delazioni telefoniche anonime alla polizia da parte di Villar, e al suo arresto nella cabina telefonica al lato dell'edificio, dove coincidono l'abitazione della coppia Julia-Jorge e lo scantinato-nascondiglio di Luis; d) infine, alla *investigación policial* vera e propria, che si concretizza nel piantonamento dello stabile dove abita la moglie del rapinatore insieme al suo amante e alla figlia, alla cui sorveglianza sono deputati l'ispettore Núñez e 'ufficiosamente' Dionisio *el Ratón*, il portiere del palazzo in questione che, in quanto *ex-guardia civil*, si arroga il diritto di perquisire l'appartamento di Julia per verificare l'assenza del ricercato, e che alla fine scoprirà il nascondiglio di Luis.

Questo complesso insieme tematico, che abbiamo anteriormente classificato come [piano narrativo 1a)], si svolge nell'arco della mattinata di un giorno piovoso di aprile, dalle otto meno dieci del mattino fino più o meno a mezzogiorno. Nel romanzo non vi è nessun preciso riferimento all'anno in cui è ambientato il presente della narrazione; l'unico indizio cronologico è costituito dall'età anagrafica dei protagonisti: Julia «es capaz de recorrer sus treinta años escasos de existencia» (p. 38); Villar, nella deposizione al commissariato, descrive Luis come «un hombre de veintisiete a treinta años» (p. 84). Ciononostante, è possibile inquadrare questa parte della vicenda intorno al 1975, grazie ai riferimenti cronologici che ritroviamo nella narrazione al passato.

Il passato prossimo narrativo viene evocato attraverso le forme verbali dell'imperfetto e del passato remoto e si riferisce agli avvenimenti occorsi durante la precedente estate, dal mese di luglio, che coincide con l'inizio della storia d'amore fra Jorge e Julia: l'appostamento dell'innamorato sotto il palazzo di Julia per giorni e giorni, l'incontro apparentemente fortuito dei due nei pressi della casa di lei, il protrarsi degli appuntamenti fino al primo rapporto sessuale, consumato nell'appartamento di Julia in cui Jorge si trasferirà.

Questa parte del racconto l'avevamo definita [piano narrativo 1b)].

Il passato remoto narrativo è anch'esso reso dal punto di vista verbale con l'imperfetto e il passato remoto e si riferisce agli anni

dell'adolescenza, la cui distanza cronologica dal presente della narrazione è di circa dieci-dodici anni. In esso è narrato I) il primo incontro in casa di amici fra la giovane coppia Luis-Julia e Jorge, che scatenerà in quest'ultimo, da un lato, il desiderio nei confronti della ragazza, tanto da giurare a se stesso di riuscire un giorno a farla sua, dall'altro, uno strano rapporto misto di amicizia e competizione nei confronti di Luis, che si evidenzia fin dal primo momento nel velenoso soprannome *el Vitaminas*, coniato da Jorge per sminuire la stima di Julia nei confronti del fidanzato; II) l'arrivo di Jorge nella *Academia* di calle Fuencarral dove studia Luis, e dove il nuovo alunno ha voluto iscriversi nella speranza di rincontrare Julia; III) la squallida e opprimente atmosfera della vita scolastica, segnata da una degradazione morale che coinvolge qualsiasi rapporto umano, esemplificata sia dalla pratica masturbatoria, cui a turno si prestano gli elementi femminili della classe a favore dei ragazzi, pratica che nella sua brutale meccanicità rappresenta l'unica forma di comunicazione possibile fra i due universi biologici, sia dalla supposta relazione incestuosa fra il *director* dell'Istituto e sua sorella; IV) l'inizio dell'amicizia fra Jorge, Luis e *el Lefa*, che si protrae nelle ore extrascolastiche nella farmacia del padre di quest'ultimo, e che terminerà con la morte del figlio del farmacista e il suo funerale, dove Jorge rincontrerà la tanto agognata fidanzata di Luis; V) degli incontri sessuali di Luis e Rosario nei luridi bagni della scuola e la conseguente doppia relazione del *Vitaminas* con le due ragazze, fino alla scelta definitiva di sacrificare la propria indole trasgressiva, di cui il legame con Rosario rappresenta il sintomo più evidente, in nome del presunto amore per Julia.

Questa parte della narrazione corrisponde ai [piani 1b) e 1c)] ed è inquadrata cronologicamente intorno all'anno 1963, attraverso il riferimento storico dell'assassinio del presidente Kennedy (p. 193) e all'età dei protagonisti [«Aquella clase, en la que se estudiaba el último curso de bachillerato, estaba compuesta por unos quince alumnos de los que solamente dos o tres tenían la edad relacionada con el curso. El resto, entre los que se contaba a Luis, el Vitaminas, y ahora al propio Jorge, tenían todos de dieciocho a veinte años» (p.

78)]. Questi riferimenti cronologici del passato, fungono implicitamente da collegamento per determinare l'inquadramento temporale del presente narrativo.

L'organizzazione dei tre tempi della narrazione all'interno del romanzo, è pensata in modo tale che questi si intersechino in modo da modulare il ritmo del racconto, in cui l'incalzare degli avvenimenti del presente dà spunto alla rivisitazione del passato, mentre, dal punto di vista della divisione numerica dei capitoli rispetto ai tre differenti tempi, si nota un perfetto equilibrio nella distribuzione delle parti, con il predominio del presente narrativo sul passato prossimo e sul passato remoto, e l'estensione pressoché identica di questi ultimi:

«Así pues, treinta capítulos para el presente narrativo, durante el que se desarrolla el relato primero, y once para el pasado, subagrupable en dos extensos *flash-back*: cinco para el pasado-1 [il passato prossimo narrativo] y seis para el pasado-2 [il passato remoto narrativo]. Por otro lado, entre el trío que conforma el triángulo amoroso -uno de los componentes estructurales básicos de la novela-: Luis, Jorge y Julia, se llevan treinta y uno de los cuarenta y un capítulos de *Visión...*»²¹.

Accanto all'elaborazione delle differenti parti del racconto, in una struttura narrativa il cui meccanismo è calcolato quasi al millimetro, ciò che contribuisce in maniera determinante a rendere l'intero *corpus* un'opera fortemente compatta, è la scelta della voce narrativa.

A differenza degli altri romanzi finora analizzati, in cui la narrazione era costituita da uno scritto -una lettera, un diario, un romanzo- redatto in prima persona, *Visión del ahogado* è una storia raccontata esclusivamente in terza persona, a opera di un narratore onnisciente -*etero* e *intradiegetico*²²-, testimone neutrale e distaccato che domina l'intera narrazione «[imprimiendo] al decir de todos una tonalidad sombría de miedo, de fracaso y de tristeza estéril»²³, anche quando lascia parlare i personaggi nei loro soliloqui e nei dialoghi in

²¹ Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás* cit., p. 122.

²² Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

²³ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 51.

stile diretto. Gonzalo Sobejano definisce il narratore di *Visión del ahogado* come «un *ubicuo testigo presencial* cuyo atestado consistiera en describir sin inmutarse una acusación general»²⁴.

Vediamo un esempio tratto dal capitolo 7, quando il narratore, per la prima volta, assume la *perspectiva* del personaggio Luis, il quale, nei precedenti capitoli, era stato presentato indirettamente al lettore dai personaggi Jorge e Julia:

«Y no es que vivir hubiera merecido la pena, sino que ya estábamos vivos y parecía lógico actuar en consecuencia, se iba diciendo Luis, el Vitaminas, mientras bajaba por Alcalá en dirección a Quintana. La fiebre le ponía trascendente y él abusaba de su capacidad retórica para hablarse en un tono que le ayudaba a escapar del miedo, porque le situaba en un lugar donde todo era miedo. Como aquel que se mata para huir de la muerte; un disparate relativo, pues donde todo es muerte la muerte propiamente ya no existe.

A la altura de Federico Gutiérrez se detuvo un instante y observó el cielo: las nubes comenzaban a agruparse y, aunque no había caído una sola gota, olía a lluvia y se presentía la tormenta. Eran los primeros días de un abril extraño por un rigor que no había permitido ni a los más jóvenes aligerar el peso de sus ropas.» (p. 47).

Il monologo d'esordio del *Vitaminas* è inserito *ex abrupto* dal narratore come contrappunto al tempo lineare della narrazione del presente, scandita attraverso le singole tappe del girovagare del personaggio attraverso le vie della città, e le considerazioni di ordine cronologico-atmosferico:

«Aún no había decidido en qué debía consistir su *huida*, lo que contribuía con la fiebre a entorpecer sus movimientos y a dilatar ese *espacio hético*, que una adolescencia novelesca le obligaba a colocar entre los límites de la decisión y el miedo. Por otra parte no ignoraba que la capacidad de decidir era -más que un atributo intemporal y continuo- la condición penúltima de quien ha

²⁴ Ibidem.

forzato su situazione personal hasta obligarla a entrar en crisis con el objeto de actuar sobre el propio destino, o sobre su ausencia. *De ahí la reflexión del Vitaminas* al llegar casi a Virgen del Sagrario: las pocas veces que **he tenido** la sensación de *ser dueño de mí*, de dirigir mi propia suerte, de determinar el acontecer de mis necesidades, o de distribuir *las exigencias de mi casualidad*, coincidieron siempre con el desarrollo de alguna *actividad delictiva*, y en consecuencia peligrosa. **Delinqué** cuando, tras el cubo de cinc de la basura, **acechaba** un descuido de mi madre para dejar caer -sobre algún desperdicio que amortiguara la caída- el contenido no deseado de una barra de pan que preludiaba la proximidad de la noche. **Delinqué** también cuando **escogía** entre la obligación y el deseo, entre el placer voluntario o la polución inconsciente. Pero *el delito -me ha costado* aprenderlo- no se manifestaba en el hecho de escoger la alternativa prohibida, sino *en el descaro de pretender que hubiera alternativa*. [I corsivi e i grassetti sono nostri]²⁵ (p. 48).

In questo modo, il personaggio è inquadrato nella sua individualità, attraverso l'intromissione della prima persona all'interno delle considerazioni in terza del narratore, sullo sfondo di un preciso riferimento spazio-temporale che tiene unite le varie parti del discorso della narrazione *realista*. Inoltre, il lungo soliloquio del *Vitaminas* chiarisce le motivazioni di carattere esistenziale e morale che sono alla base della *actitud delictiva* del personaggio, conferendo quindi all'atto socialmente condannabile del rubare, il valore 'positivo' di libertà individuale e di realizzazione dell'io, anche se il delinquere rappresenta inevitabilmente una scelta autodistruttiva.

Dall'esempio analizzato precedentemente, è possibile comprendere le modalità con cui la voce narrante controlla e organizza la vicenda narrata nel romanzo, intrecciando la visione *perspectivista* dei personaggi alla vicenda considerata nel suo insieme, la riflessione interiore e il ricordo, alle tappe del reale e oggettivo svolgimento degli avvenimenti del presente:

²⁵ Cfr. *infra* quanto asserisce il protagonista di *Papel mojado* nella citazione riportata nel capitolo I, p. 120.

«La modalización en *Visión...* ha cambiado respecto a *Cerbero...*: el narrador, aunque sigue siendo omnisciente, ya no es autodiegético como en la primera novela sino heterodiegético, al no pertenecer a la "historia". La focalización se ha ampliado; en *Cerbero...* todo se veía desde el punto de vista del innominado narrador protagonista; en *Visión...* son varios los puntos de vista al dejar el narrador que algunos personajes - Luis y Jorge de modo especial- "expongan" sus reflexiones, lo que permite al lector cambiar de perspectiva, aunque todo esté controlado por el narrador omnisciente. Además, es curioso que Millás utilice en esta novela una técnica que después aparecerá en sus tres últimas obras²⁶ -en *La soledad era esto* de modo más reiterado-; me refiero a la presentación de un mismo hecho desde dos perspectivas diferentes.»²⁷.

Avvertiamo che queste caratteristiche strutturali della narrazione – la presenza del narratore in terza persona che racconta *anche* il punto di vista, di volta in volta, di ciascun protagonista della vicenda; la tripartizione temporale e la reiterazione dello stesso evento attraverso differenti punti di vista- sono dei tratti che si realizzano non sempre allo stesso modo. Un primo esempio o modo è costituito dalla rievocazione di un preciso momento del proprio passato adolescenziale. Vediamo come lo stesso ricordo venga evocato da Julia e da Luis in momenti diversi lungo l'arco della narrazione:

[Julia]

«Entre tanto la imagen de su marido se ha ido haciendo sitio en un interespacio amniótico de su memoria, y a falta aún de algunos detalles insignificantes permanece ya completamente quieto con su mirada de tísico, ya moviendo los brazos y la boca con la ineptitud de quien por vez primera cayera al vacío desde una gran altura. Poco después Julia empieza a aplicar sobre algunas escenas petrificadas los esquemas más habituales de la acción, y entonces *Luis camina a su lado por una calle*

²⁶ Dato che il citato studio di Fabián Gutiérrez risale al 1992, egli si riferisce in questo punto ai romanzi millasiani *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto*, *Volver a casa*, che in quella data erano in effetti gli ultimi tre pubblicati dal nostro autore.

²⁷ Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás* cit., pp. 117-118.

sabiamente oscurecida y sola. Habla sin parar apoyando cada argumento con un gesto total que refuerza la perspectiva crítica desde la que se comunica con el mundo. Ella admira la facilidad de su acompañante para detectar grietas y defectos en multitud de asuntos cuyo engaño no había advertido hasta el momento, y busca la expresión adecuada para asentir a cada cosa como si se tratara de algo en lo que ya hubiera pensado anteriormente. Siente la elevación de quien por vez primera experimenta el gusto de la vanidad halagada sin hallarse culpable por la experiencia del placer. También en esa calle - un poco más arriba- Luis se detiene indeciso y pálido y Julia sabe ya de qué se trata y de nuevo por vez primera se siente dichosamente desarmada, porque no opone ninguna resistencia al abrazo ni al beso inexacto, aunque suficiente para quien no ha tenido de la adolescencia otra noticia externa que no fuera la mirada inquisitiva de toda clase de vigilantes especializados en relacionar su edad con la posibilidad de mil oscuras perdiciones. [I corsivi sono nostri]» (pp. 39-40);

[Luis]

«(...) iba recuperando su primer encuentro con Julia y acentuando la particularidad de sus relaciones para magnificar su actitud inteligente junto a ella a lo largo de una calle sabiamente oscurecida y sola cuando Luis hablaba sin parar apoyando cada argumento con un gesto total que reforzaba la perspectiva crítica desde la que se comunica con Julia. Ella admiraba la facilidad de su acompañante para detectar grietas y defectos en multitud de asuntos cuyo engaño no había advertido hasta el momento, y buscaba la expresión adecuada para asentir a cada cosa como si se tratara de algo en lo que ya hubiera pensado anteriormente. Sentía al mismo tiempo la elevación de quien por vez primera experimenta el gusto de la vanidad halagada sin hallarse culpable por la experiencia del placer. También en esa calle, un poco más arriba, Luis se detiene indeciso y pálido y Julia sabe ya de qué se trata y de nuevo por vez primera se siente dichosamente desarmada, porque no opone ninguna resistencia al abrazo ni al beso inexacto, aunque suficiente. Y en seguida Luis la acerca a la pared y se estremece contra ella y en un momento de delirio dice Julia, Julia, haciendo uso de una insuficiencia del lenguaje con la que traza un esquema al que no podrá ya escapar, sino que le servirá en el futuro de modelo. [I corsivi sono nostri]» (pp. 129-130).

Lo stesso episodio è descritto dai due personaggi quasi con le stesse parole (la variazione più rilevante si riscontra nell'uso del presente indicativo vs l'imperfetto), mentre la differenza sostanziale risiede nello scarto diacronico in cui Julia e Luis rivisitano il ricordo, anche se lo scarto temporale non impedisce ai due di conservarne la stessa identica visualizzazione. Infatti, il passato adolescenziale è raccontato come territorio collettivo di identificazione, il cui valore è invariabile anche se, alla luce dell'esperienza presente, è possibile esprimere un giudizio negativo su di esso, cosa che fa Julia quando si riferisce alla propria adolescenza frustrata. Per lei quel passato è un'immagine pietrificata della memoria che continua a portare scompiglio nel suo presente. Lo stesso ricordo è invece rivisitato da Luis nel passato: la scena è rivissuta dal giovane nell'adolescenza, e ha quindi un valore di passato recente; in quel momento era servito per distanziare la figura di Julia da quella di Rosario, nel tentativo di dare una giustificazione plausibile alla scelta che stava per compiere, e che avrebbe rimpianto in seguito, ossia riconoscersi nell'alterità - simbolizzata da Julia-, nella realtà, abbandonando quella parte unica di sé che ha riconosciuto in Rosario, quella stessa identità che cercherà di recuperare dodici anni dopo, vivendo come un novello *pícaro* nella Madrid della *transición*.

Un altro esempio di ripetizione è la reiterazione dell'articolo apparso sul quotidiano, in cui si parla di Luis come di un rapinatore. La notizia è letta da Julia e da Jesús Villar:

[Julia]

«Lee de nuevo la noticia y de algún modo se siente tocada por la grandeza que a pesar de todo emana de la figura de Luis, su marido, el atracador de farmacias, que tras haber traído en jaque a la policía durante una semana, se ha lanzado a atracar un establecimiento de este ramo, donde era conocido, en un gesto de arrogancia o de desesperación sin precedentes. Inmediatamente de conocerse los hechos se hicieron cargo de las gestiones funcionarios de los servicios de investigación afectos a esa jefatura superior de policía. Julia no sabría explicarlo, pero no deja de columbrar por eso que un proceso de destrucción tan minuciosamente llevado a cabo sólo tiene sentido dentro de un sistema moral, o al

menos en el interior de una sensibilidad en la que las contradicciones entre pensamiento y acción o no existen o se superan a través del desastre. [I corsivi sono nostri]» (p. 147);

[Jesús Villar]

«Ahora está en una mesa. Ha rogado cortésmente que le lleven hasta allí la consumición para hojear con más tranquilidad un periódico que le han facilitado en la barra. Sucesos. Han identificado al *atraccador de farmacias que tras haber traído en jaque a la policía durante una semana, se ha lanzado a atracar un establecimiento de este ramo, sito en la calle La Palma, donde era conocido, etc. Inmediatamente de conocerse los hechos se hicieron cargo de las gestiones funcionarios de los servicios de investigación afectos a esa jefatura superior de policía. Vuelve a leer la noticia, ahora en diagonal. Al parecer se trata de Luis Álvarez, alias Vitaminas. Fue compañero de estudios del hijo del farmacéutico, fallecido hace ya tiempo, etc.*

Pone a un lado el periódico. Enciende otro cigarro. La noticia justifica el exceso. Pide también una copa de anís. Del bolsillo interior de la chaqueta saca una cartera de plástico y manipula con lentitud en los papeles. Podría parecer que piensa, pero de momento su única actividad se reduce a doblar cuidadosamente la nota firmada por el comisario como justificante de su prolongada ausencia del puesto de trabajo. [I corsivi sono nostri]» (pp. 159-160).

Alle più o meno identiche parole del giornale, che racconta *sic et simpliciter* la notizia dell'identificazione del rapinatore, corrispondono le reazioni individuali di coloro che nella vicenda di cronaca sono coinvolti direttamente: all'esposizione oggettiva di un avvenimento, viene affiancata la reazione soggettiva dell'individuo (la comprensione delle ragioni profonde di Luis da parte di Julia vs la sempre più violenta e sconsiderata sete di vendetta di Villar).

Il terzo e ultimo esempio di reiterazione è rappresentato a) dall'uscita di casa di Jorge per comprare il quotidiano seguito dall'ispettore; b) dall'arrivo di Villar nei pressi dello stabile dove vive Julia e dove è nascosto Luis: qui non si tratta di una mera ripetizione testuale ma degli stessi avvenimenti riportati dal narratore e dal *Ratón*, che riferisce quanto visto all'ispettore:

a)

«[Julia] Piensa, sin embargo, aunque también con cierto tono suburbial, que será conveniente comprar un paraguas para ocasiones como ésta, porque *el quiosco* más cercano está *en la Cruz de los Caídos*, y hasta llegar allí Jorge va a mojarse y va a volver con *un periódico* empapado, lo que dificultará bastante su lectura. [I corsivi sono nostri]» (p. 122);

«Después *Jorge* había *aparecido* de improviso ante el portal y tras calcular la intensidad del aguacero, subiéndose las solapas, había comenzado a correr *hacia la Cruz de los Caídos* con el cuerpo pegado a la pared y la cabeza baja de forma que el pelo fuera lo primero en recibir el impacto de las gotas. El Ratón, inmediatamente, dijo al inspector de quién se trataba y éste salió tras Jorge culpando a la lluvia de la torpeza de sus movimientos que ponían en evidencia la persecución.

(...) A los pocos minutos, a través de los cristales empañados, [el Ratón] *vio* regresar a Jorge. Corría a saltos, con la cabeza y los hombros en un mismo volumen, como si pretendiera pasar desapercibido ante la lluvia o atravesarla violentamente sin sufrir daño alguno. Tras él venía el inspector, entre la carrera y el paso, con un aire de naturalidad que contrastaba con la situación atmosférica. *Jorge se introdujo* en el portal y el inspector cruzó la calle en dirección del bar. (...) El inspector Núñez le miró [al Ratón] sin odio, aunque sin amistad, y dijo están pasando algunas cosas muy raras. (...) *El inspector calló* con un silencio plagado de sospechas (en realidad Jorge se había limitado a *comprar un periódico en un quiosco de la Cruz*) más por justificar su desastroso aspecto que por impresionar al portero. [I corsivi sono nostri]» (p. 177-178).

b)

«Sin embargo, cuando el autobús arrancó despejando la calle, *vieron a alguien* que de espaldas a ellos, frente al portal, parecía dudar o contemplar algo. – No es el sujeto –dijo el Ratón al inspector. *Pero se quedaron mirándole* no obstante hasta que al fin se decidió a entrar con la inseguridad de quien siguiera un rastro. *Bajo el brazo derecho llevaba un bulto –una gabardina o un abrigo– que parecía proteger de la lluvia.* El sujeto, sin embargo, iba a cuerpo.

- ¿Se trata de un vecino? –preguntó el inspector.
- No, no me parece.
- Acérquese Vd. a ver si averigua quién es.» [I corsivi sono nostri] (p. 179);

«*Jesús Villar* gira el rostro hacia su derecha y ve otra vez el bulto que corre pegado a la fachada. No necesita recordar la mirada del hombre, ni su pelo corto, ni la palidez de sus labios al mirar a quien a lo lejos simulaba atarse el cordón de un zapato, para decirse eres tú de nuevo. El Vitaminas se acerca a él corriendo y Jesús Villar se aparta ligeramente para darle paso. Siente la tentación de musitar el apodo cuando llega a su altura, pero fascinado como está por aquella presencia física tantas veces imaginada con rencor se limita a observarle hasta que el portal se lo traga. (...) Después sigue sus pasos, *alcanza el portal y se detiene frente a él*. Parece que piensa, pero sólo trata de identificar una sombra que al final del pasillo, en el recodo, da la impresión de asomarse con la cautela del que huye. Después espera aún unos instantes *y luego se introduce en el portal* siguiendo un rastro excesivo de agua cuyos reflejos, por contraste, destacan la suciedad del suelo. Llega al recodo y descubre las escaleras por las que se desciende al vientre del edificio. (...) Entonces da la vuelta y ajustando *el bulto del abrigo bajo el brazo derecho* sube las escaleras, sale al portal, *en donde un ratón uniformado le pregunta a quién busca* (–lo siento, me he equivocado) y alcanza la calle entre la inseguridad y el alivio. [I corsivi sono nostri]» (pp. 198-199);

- «El inspector Núñez, sin demostrar impaciencia alguna, le preguntó: –¿Quién era aquel tipo?
- Nadie. *Uno que se había equivocado* –respondió con odio el Ratón.
- Pues ha hecho cosas muy raras al salir del portal. *Primero se ha asomado al ventanuco aquél*, por donde descargan el carbón, supongo. Después *se ha metido en una cabina telefónica y aún está allí*.
- Es que el malhechor está escondido en el cuarto de calderas. [I corsivi sono nostri]» (p. 216).

Le due azioni riportate in differenti luoghi della narrazione (il breve tragitto di Jorge e del suo inseguitore da casa all'edicola e ritorno, la presenza di Villar davanti al palazzo, che coincide con il

momento in cui Luis entra senza essere visto nello scantinato), sono raccontate in maniera frammentaria e parziale come fossero elementi di un *puzzle*, che solo congiungendosi possono dare la visione d'insieme dell'accaduto. Inoltre, questi due avvenimenti ricostruiti nella loro totalità, segnano il momento in cui tutti i personaggi della vicenda si ritrovano nello stesso *spazio*, l'edificio e i suoi dintorni.

Un altro elemento importante della narrazione è rappresentato dalla modalità 'cinematografica' con cui vengono resi alcuni eventi. Questo aspetto tecnico della costruzione del romanzo sconfinava nell'ambito più propriamente tematico, dato che coincide con il riferimento culturale alla generazione cui appartengono i protagonisti:

«Un factor sobresaliente en esta segunda novela de JJM es el cine, como materia de frecuentación y como procedimiento óptico para definir situaciones y percepciones, y es la explicitud de la referencia al cine lo que aquí me parece nuevo (no el influjo de la técnica cinematográfica en la novelística, fenómeno archiconocido).

Para aquellos adolescentes de los años sesenta el cine es un hábito (...).»²⁸.

Il brano precedentemente analizzato, in cui Julia ricorda il primo incontro con Luis, è un esempio dell'uso della tecnica cinematografica nella narrazione. Il ricordo è reso visivamente come una lunga sequenza proiettata su uno schermo, «en el interspacio amniótico de su memoria»; alcuni termini appartenenti al campo semantico della cinematografia e la scansione verbale, contribuiscono a rendere l'effetto filmico:

«Entre tanto la *imagen* de su marido se ha ido haciendo sitio en un *interespacio amniótico de su memoria*, y a falta aún de algunos detalles insignificantes permanece ya completamente quieto con su mirada de tísico, ya moviendo los brazos y la boca con la ineptitud de quien por vez primera cayera al vacío desde una gran altura. Poco después Julia empieza a *aplicar sobre algunas*

²⁸ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., pp. 55-56.

escenas petrificadas los esquemas más habituales de la acción, y entonces Luis camina a su lado por una calle sabiamente oscurecida y sola. Habla sin parar apoyando cada argumento con un gesto total que refuerza la perspectiva crítica desde la que se comunica con el mundo. Ella admira la facilidad de su acompañante para detectar grietas y defectos en multitud de asuntos cuyo engaño no había advertido hasta el momento, y busca la expresión adecuada para asentir a cada cosa como si se tratara de algo en lo que ya hubiera pensado anteriormente. Siente la elevación de quien por vez primera experimenta el gusto de la vanidad halagada sin hallarse culpable por la experiencia del placer. También en esa calle -un poco más arriba- Luis se detiene indeciso y pálido y Julia sabe ya de qué se trata y de nuevo por vez primera se siente dichosamente desarmada, porque no opone ninguna resistencia al abrazo ni al beso inexacto.» [I corsivi sono nostri] (pp. 39-40).

Un altro esempio è costituito dal momento in cui Villar incrocia Luis e si ricorda del dolore provocato dalla gelosia, nella sua storia con Rosario:

«Mientras le observa rememora -utilizando una técnica cinematográfica- algunos instantes de su vida amorosa envenenados por el espectro del Vitaminas. [I corsivi sono nostri]» (p. 198).

Il cinema è però, come dicevamo, soprattutto un riferimento generazionale. Per Luis e Julia l'appuntamento domenicale al cinema era un modo per evadere dalla realtà desolata della loro adolescenza e dal loro *milieu*, il sogno di un futuro migliore:

«Los domingos -con un dinero pacientemente negado a sus necesidades cotidianas y que en su mayor parte procedía de la farmacia- la sacaba del barrio a media tarde. Entonces conocieron los cines de estreno, en donde las manos y las bocas se movían con más dificultad a cambio de un ambiente seguro en el que no se oía otro sudor que el segregado por Luis. Algunas veces regresaban a casa en taxi y de este modo la entrada en el barrio adquiriría un carácter casi triunfal. Volvían, pero no era ese el mundo que les estaba destinado. Ellos no regresaban vencidos por una

tarde inútil, *no habían sido víctimas de las ilusiones del sábado*, y llegaban *intactos* al portal de sus casas, *sin la mirada rencorosa* y huidiza de quienes habían visto cómo se malograba otro domingo. [I corsivi sono nostri]» (pp. 190-191).

Il cinema, come le canzoni legate all'adolescenza, sono ancora un rifugio per evadere dal presente per Julia, la quale continua a credere nel valore di quegli anni e in quei progetti giovanili di rivalsa e utopia; per questo ella è l'unica a comprendere il significato profondo della ribellione del marito. Per Jorge, invece, quegli stessi riferimenti generazionali sono solo una zavorra inutile di cui è bene liberarsi:

« – En otras palabras: hay que preferir la locura al deslustre.

– Algo así. No sé. Pienso en Luis y me parece claro que si entre la extravagancia y el deterioro eligió siempre la extravagancia fue porque en él había una continua inclinación hacia *lo auténtico*.

– Lo que quieres decir es que entre el desmoronamiento oficial, aceptado y fomentado por nuestro sistema jurídico, y un cierto tipo de *desmoronamiento personal*, cuya superioridad estriba en su rareza, eligió el último. Pero, por favor, *no digas lo de la autenticidad*. ¿Por qué hemos creer siempre que *verdad y desastre* han de ir inevitablemente juntos?»

(...)

« – Es que *no hay que creer en las canciones* Julia, y sobre todo no hay que creer en las canciones mejicanas. Porque sé que de este golpe ya no voy a levantarme, dice una que está invitándote a romper con tu novia para poder cantarla.

– No, escucha; no seas sarcástico. Te quería decir que yo estaba muy mal, con la seguridad, ya que lo has dicho, de no poder superar ese golpe. Y sin embargo cuando *entraste tú en escena*...

– Como fiera herida, así era mi alma, pero tú llegaste...

– ... cuando *entraste tú en escena*, comencé a revivir a pesar mío, porque me entristecía comprobar que *todos nos salvamos*.

– O que *son mentira las canciones*.

– Que no hay nada de lo que podamos afirmar que es importante hasta el extremo de que al perderlo nos perderíamos con ello.

– Ne me quittes pas.

– Por eso cuando pienso en Luis y observo toda su trayectoria no puedo evitar *un sentimiento de admiración o de envidia*, porque

creo que él ha pagado siempre su factura y que por lo tanto *ha escapado* también de algún modo *a la mediocridad*.

– No mistifiques su conducta. Antes decías que todos nos salvamos. Pues bien, él se ha salvado a su manera. *Se ha creado una imagen con la que seguramente vive a gusto y tu mala conciencia forma parte de esa bella imagen*. Húndete en la miseria, pero no esperes que yo te ayude. Yo vivo bien. Estoy en el mejor momento de mi vida, a excepción de que no me gusta mi trabajo ni mi ocio, ni este barrio, ni la intención oculta que yace bajo cada uno de mis movimientos, pero vivo a gusto y hasta te quiero si es posible y por tu hija siento una gran ternura, *pero no me obligues a aceptar que es imposible vivir fuera del repertorio emocional de las canciones y películas de nuestra adolescencia*. [I corsivi sono nostri]» (pp. 148-149).

Nel dialogo fra i due amanti lo stesso vissuto, le stesse parole, acquistano un significato differente perché ognuno di loro ha elaborato il passato in modo diverso e, nonostante entrambi siano degli sconfitti, quella differente *actitud* nei confronti del passato li rende lontani anni luce. Per questo lo scambio dialogico fra loro è all'insegna dell'incomunicabilità.

La citazione di John Le Carré, che funge da epigrafe e introduce il lettore al romanzo, svolge anche la funzione di essere premessa alla presentazione dei personaggi di cui si narra la vicenda. In tal modo, essi sono inquadrati, ancor prima che la storia abbia inizio, in un contesto plurale, in una supposizione di collettività che li eleva alla condizione di categoria storica:

«Fue de *nosotros* de quienes *aprendieron* el secreto de la vida: hacerse viejo sin hacerse mejor. [I corsivi sono nostri]» (p. 14).

Il *nosotros* infatti, invita a considerare la futura narrazione delle singole realtà individuali su di un piano collettivo, in modo che essa acquisisca un valore *esemplare* per quel destinatario, anch'esso collettivo e indefinito (a cui ci si riferisce utilizzando il verbo *aprender* enigmaticamente al *pretérito indefinido* nella terza persona plurale), che da essa ha già tratto insegnamento.

Il valore 'universale' e 'atemporale' che queste considerazioni implicano, si contrappone e al tempo stesso bilancia l'immediata introduzione della vicenda 'storica', nelle sue imprescindibili coordinate spazio-temporali e della sua scomposizione nelle singole storie individuali dei personaggi. Da *novela ejemplar*, che rende esplicito fin dalle premesse il significato ultimo di sé, a *novela 'histórica' generacional*, attraverso la narrazione del vissuto quotidiano di alcune piccole esistenze.

L'individualità dei personaggi implicati nella vicenda si delinea a poco a poco lungo il romanzo, attraverso l'osservazione diretta del narratore onnisciente delle modalità con cui essi *agiscono* nel quotidiano, comprendendo nel significato del verbo 'agire' non solo le loro azioni, ma anche e soprattutto i loro 'pensieri e parole', resi espliciti al lettore da colui che racconta.

Jorge è un personaggio che incontriamo già nella prima pagina del romanzo²⁹:

«*Pensando* que pudiera tratarse de un accidente, Jorge disminuyó la frecuencia de sus pasos. Acortó después la longitud de los mismos, y como viese que el grupo no se disolvía, sino que aumentaba al ritmo impuesto por la hora de entrada a los trabajos, optó finalmente por detenerse a una distancia calculada para averiguar por los gritos, los comentarios, o por el mismo olor de la sangre, si la hubiese, la clase de suceso capaz de congrega a tanta gente junto a la barandilla de la estación del Metro. [I corsivi sono nostri]» (p. 15).

Il narratore lo presenta nell'atto di osservare e calcolare attentamente le proprie azioni in relazione a un evento desueto che lo coinvolge indirettamente, mentre, come ogni giorno, si appresta a recarsi al lavoro. La consequenzialità delle sue riflessioni e la pervicace condotta di osservatore distaccato -fisicamente ed emotivamente- da quanto gli accade intorno, caratteristiche fissate già nella prima pagina

²⁹ Si noterà nelle citazioni che seguono quanto la tecnica cinematografica utilizzata come modalità della narrazione sia pervasiva e venga riproposta di continuo.

del romanzo, saranno ribadite lungo tutta la narrazione e costituiscono i principali elementi definatori della sua individualità.

Una volta deciso di fermarsi a debita distanza dal luogo dell'incidente, per comprendere cosa stia succedendo, Jorge si inventa un'occupazione 'neutrale' che possa essere un motivo sufficiente a giustificare la sua presenza lì, quindi si china ad allacciarsi una scarpa mentre dà libero sfogo ai suoi pensieri:

«Los accidentes callejeros son desagradables sobre todo para una persona de temperamento reflexivo, pues tienen la extraña cualidad de poner en evidencia aquellos aspectos más sórdidos de la lucha cotidiana. [I corsivi sono nostri]» (p. 16);

«Mientras manejaba hábilmente los dos extremos del desgastado cordón, vigilaba con una esquina de su ojo derecho las continuas modificaciones del grupo, el cual había aumentado en los últimos minutos de tal manera que tapaba ya totalmente la barandilla, dejando sólo al descubierto la parte superior de las dos barras verticales, sobre las que se apoyaba otra horizontal, en cuyo centro, sobre una forma geométrica, ponía la palabra Metro. Desde su posición, y como se diese el caso de que aquellas dos barras verticales se hundieran en la muchedumbre, el conjunto recordaba sin esfuerzo a un grupo de manifestantes que portara una pancarta incomprensible y desproporcionada. [I corsivi sono nostri]» (p. 17).

Jorge è quindi un individuo che ha deciso di rimanere testimone freddo e distaccato della realtà che lo circonda, consapevole del fatto che la sua scelta esistenziale è all'insegna del compromesso con quella realtà; egli cerca di limitare i danni del quotidiano, 'anestetizzandosi' in una sorta di *aurea mediocritas* che rifugge dall'imprevisto. La sua scelta di vita è talmente profonda e radicata, che neppure l'inevitabile confronto col proprio passato, e quindi con gli ideali della giovinezza -il cui primo esempio è dato dal ricordo di una manifestazione politica-, riesce a spiazzare quell'atteggiamento cinico e antipatico che è divenuto modello di comportamento.

Le caratteristiche di osservatore passivo degli eventi, che definiscono il personaggio Jorge, sono reiterate nella narrazione in più

punti e soprattutto in rapporto con il personaggio di Julia. Dopo il primo incontro con lei negli anni dell'adolescenza, Jorge si ripromette di farla sua, utilizzando queste parole:

«Mientras tambaleante abandonaba el salón para mear se dijo, dando tiempo al tiempo, juro que un día *te veré desnuda* y que te besaré *porque tú me lo pidas*. [I corsivi sono nostri]» (p. 35).

Anche allora, il desiderio si concretizzava attraverso il canale sensoriale della vista e l'azione era conseguenza di un atto volitivo di un'altra persona.

Nel presente della narrazione, Jorge cerca di adottare un atteggiamento distaccato perfino in rapporto al sesso:

«Entre tanto los pechos de Julia, impulsados por una fuerza nacida en la espalda, danzan al ritmo de la sangre reclamando la presencia de la boca o de las manos de Jorge, que se acerca a ellos y *mira* con avidez la aréola del pezón como *si hubiera de recordar* más tarde su forma exacta o la disposición de sus numerosos canales. Pero *no olvida*, más bien *observa y planifica* los movimientos que han de conducirle a un lado u otro del cuerpo sometido en busca de palpitations secretas o de disimetrías ignoradas. *Examina* también la gradual tensión de todos sus órganos en un concurso rítmico y ajustado a las necesidades del devenir de su verga, que ya ha alcanzado el límite de su potencia y reclama con urgencia el acontecimiento. Entonces Jorge, *temiendo* que una involución irrecuperable le desarbole antes del tiempo, carga el acento sobre su *faceta de espectador* para que la *frialdad de la mirada* detenga en lo posible la carrera del acontecer. Y así *se observa* ahora en el lento y *desapasionado* recorrido a través de la piel de Julia, de Julia que intenta con desesperación convertir cada nueva postura en un nuevo signo cuyo sentido se complace en ignorar. Y como *buen observador abre los ojos* al objeto de *registrar* con precisión las peculiaridades del terreno que besa. Entretanto las manos, irregularmente adiestradas, acarician un sitio, arañan otro, se detienen en el monte de Venus y regresan a la nuca o a los costados sin conseguirse liberar del miembro cuyo extremo están atadas. Pero todo aquello que pisa con los labios, y que *debería* sin duda actuar como estímulo, sirve sólo en su caso *para aumentar la*

distancia entre el espectador y el actor, hasta que el último desaparece tras el horizonte. Entonces Jorge se detiene un instante para tomar aliento, y continúa en seguida la fría exploración (...); ve pliegues laberínticos y únicos cuyo recorrido sería la delicia de cualquier hombre sensato, pero él lo observa todo y todo lo contempla como si se dispusiera a escribir un tratado de teratología, como si aquello que ahora palpa, besa, y mira, no fueran sino malformaciones de un cuerpo que no es perfecto y puro porque no es liso, cerrado y frío, de acuerdo con un canon de perfección que tiene su origen en el miedo a la vida. [I corsivi sono nostri]» (pp. 44-45).

Questo punto è fondamentale per comprendere il complesso gioco *visivo* che si sviluppa nel romanzo, annunciato fin dal titolo: infatti vi è una coincidenza fra lo sguardo del narratore onnisciente che racconta, lo sguardo neutrale di Jorge che cerca di cogliere la realtà oggettiva oltre la propria soggettività, e ricerca del proprio corpo attraverso lo sguardo estraneo, da parte di Julia. In questo senso, l'azione di guardare ed essere guardati, la scelta di utilizzare la modalità attiva o passiva dell'azione verbale, è segno di un differente momento del processo di riconoscimento della propria identità da parte dei due personaggi. Jorge non vuole trovare se stesso, egli ha da molto tempo attuato la scelta definitiva di sopravvivere uniformandosi alla realtà, cercando un compromesso fra questa e le proprie esigenze individuali; perciò gli è indispensabile una visione oggettiva del reale e di sé nel reale, attraverso un continuo allenamento alla 'non partecipazione emotiva'. Questa è la ragione che giustifica una serie di comportamenti di Jorge: egli scongiurerà l'incontro con Luis nella Metro, per evitare il confronto con chi ha invece scelto di rimanere fedele a se stesso e si è coscientemente votato all'autodistruzione; distruggerà il rapporto sentimentale con Julia e l'abbandonerà proprio nel momento di maggior bisogno, perché egli comprende che Julia sta portando avanti lo stesso processo di autoriconoscimento già compiuto da Luis; infine, per esorcizzare il fascino di quel passato comune che ha coinvolto Luis e Julia in un disperato tentativo di riappropriazione di sé, adotterà un atteggiamento di estrema chiusura e cinismo nei confronti di ogni spunto nostalgico che gli possa ricordare quella lontana esperienza generazionale.

In questo senso Luis, e in misura minore Julia, simboli del passato, rappresentano il Doppio da cui Jorge intende fuggire perché fungono da specchio delle sue inadeguatezze nel presente.

Julia invece è un'individualità che si sta cercando e che reagisce all'evento straordinario fornitogli dal marito, in modo diametralmente opposto: il delinquere di Luis è l'*input* di cui ella aveva bisogno per rivisitare il proprio passato, riconoscersi in esso e ritrovarsi come unità psico-fisica in quella giovane donna che invoca disperatamente un occhio estraneo oltre la macchia-serratura dello specchio, in cui pian piano focalizza ogni parte del suo corpo 'ritrovato'.

La presenza ossessiva e reiterata dell'*occhio*, strumento imprescindibile per la visione reale e simbolica della realtà e dell'interiorità dell'individuo, ci porta a verificare la sua valenza in quanto simbolo. Fra le innumerevoli connotazioni del termine, è possibile evidenziarne alcune che ne giustificano la costante persistenza all'interno del romanzo:

«L'occhio, organo della percezione sensibile, è naturalmente e quasi universalmente il simbolo della *percezione intellettuale*. Bisogna considerare successivamente l'occhio fisico nella funzione di ricezione della luce: *l'occhio della fronte*, il terzo occhio di Shiva; infine *l'occhio del cuore*, che ricevono l'uno e l'altro la luce spirituale.»;

«Tradizionalmente l'occhio destro (sole) corrisponde all'*attività* e al *futuro*, l'occhio sinistro (luna) alla *passività* e al *passato*. La soluzione di questa dualità fa passare *dalla percezione distintiva alla percezione unitiva, alla visione sintetica*. (...) Questa percezione unitiva è la funzione del *terzo occhio*, l'occhio frontale di Shiva. Se i due occhi fisici corrispondono al sole e alla luna, il terzo occhio corrisponde al fuoco. Il suo sguardo riduce tutto in cenere, esprimendo cioè il presente senza dimensioni, la simultaneità, distrugge la manifestazione.»;

«È di fatto l'organo della *visione interiore* e inizialmente l'*esteriorizzazione* dell'occhio del cuore.»;

«Per i Bambara il senso della vista è quello che riassume, che sostituisce tutti gli altri. L'occhio, di tutti gli organi di senso è il solo che permette *una percezione integrale*. L'immagine percepita

dall'occhio non è virtuale, è un doppio, materiale, che l'occhio registra e conserva. [I corsivi sono nostri]»³⁰.

Jorge si prefigge di essere testimone di quanto osserva, si dedica quindi a cogliere la realtà, utilizzando da *soggetto attivo* il senso della vista: su di un piano simbolico, egli cerca di arrivare a quella *percezione integrale* del reale di cui l'occhio gli fornisce il veicolo privilegiato.

Julia, invece, cerca di appropriarsi della propria immagine riflessa nello *specchio* che però è, a sua volta, tramite di una visione speculare da parte di un occhio nascosto, che, osservandola, le restituisce il ruolo di *oggetto passivo* dell'atto della visione: attraverso l'azione uguale e contraria del *guardare/essere guardata*, ella giunge alla *visione sintetica* del proprio 'io', che le restituisce la *percezione interiore* di sé, indissolubilmente unita alla *percezione di sé* come alterità, rispetto al soggetto nascosto che la osserva. Pur avendo e utilizzando entrambi gli occhi per osservarsi, Julia presenta un'insufficienza 'cronica' del proprio senso della vista, come se possedesse «l'occhio unico del Ciclope [che] indica, (...) una condizione subumana»³¹; perciò si avvale dell'*altro* occhio che la osserva, l'occhio che, seppur attivo, si rivolge alla sua «*passività* e al *passato*».

L'*occhio* e lo *specchio* sono qui simboli legati da un rapporto di necessaria complementarità:

«Il latino *speculum* (specchio), ha dato il nome a *speculazione*: in origine speculare significava osservare il cielo e i relativi movimenti delle stelle, con l'aiuto di uno specchio. *Sidus* (stella) ha parimenti dato *considerazione*, che etimologicamente significa guardare l'insieme delle stelle. Queste due parole astratte, che significano oggi delle attività altamente intellettuali, hanno origine dallo studio degli astri riflessi negli specchi. Da qui deriva il fatto che *lo specchio in quanto superficie riflettente è il supporto di un simbolismo estremamente ricco sul piano conoscitivo*.

³⁰ Jean CHEVALIER - Alain GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano, 1994, pp. 148-151.

³¹ *Ibid.*, p. 149.

Che cosa riflette lo specchio? La verità, la sincerità, il contenuto del cuore e della coscienza.»;

«La verità rivelata nello specchio può essere di ordine superiore: (...) Nichiren lo paragona allo specchio del Dharma buddista, che mostra *la causa degli atti passati*. Lo specchio sarà lo strumento dell'Illuminazione. Lo specchio è infatti il simbolo della *saggezza* e della *conoscenza*, mentre lo specchio coperto di polvere è simbolo dello spirito oscurato dall'*ignoranza*.»;

«D'altra parte lo specchio dà un'*immagine rovesciata della realtà*. (...) La *manifestazione* è il *riflesso rovesciato* del principio (...).»;

«Lo specchio non ha solo la funzione di riflettere un'immagine; *l'anima che diventa uno specchio perfetto partecipa all'immagine e attraverso questa partecipazione subisce una trasformazione*. Esiste dunque una corrispondenza fra il soggetto riflesso e lo specchio che lo riflette. L'anima finisce col partecipare alla bellezza stessa a cui si rivolge. [I corsivi sono nostri]»³².

Nella riappropriazione di sé in quanto unità psico-fisica, Julia ha bisogno di osservarsi nello specchio per riscoprire la propria interiorità e la propria immagine, che, però, riflessa in esso, le viene restituita come immagine *rovesciata*; l'intervento, *all'altro lato dello specchio*, dell'occhio estraneo, ricompono la visione corretta della sua immagine, e attraverso quello «*specchio perfetto* [il suo io profondo] partecipa all'immagine e attraverso questa partecipazione subisce una trasformazione».

Quanto finora detto a livello simbolico lo vediamo espresso nella narrazione nel momento in cui Julia ne entra a far parte:

«Antes de decidirse a utilizar el cepillo de dientes, desató el nudo de la bata y dejó que las dos partes de la prenda encontraran asiento. Notó la caricia del tejido en las caderas y esperó con cierta ansiedad la aparición de sus pechos. *A la altura de la frente el espejo presentaba una mancha*, producida por el craquelado del azogue, que recordaba sin dificultad *el agujero*

³² Jean CHEVALIER - Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 414-417.

de una cerradura antigua. Julia pensó que aquella mancha acabaría por irritarla con el tiempo, pero admitió también que de momento le excitaba la posibilidad de imaginar *un ojo al otro lado del espejo.* [I corsivi sono nostri]» (p. 21);

«En tales estados, la adecuación de Julia con el mundo resultaba natural y perfecta, ya que el olvido de la existencia de un horario no nacía de la erosión de una *memoria perezosa*, sino de la *ausencia de cualquier tipo de memoria.* (...) Contuvo el impulso instintivo de las manos y de los ojos, que como de costumbre habían iniciado un movimiento de atención a los pechos, y se alcanzó la bata para evitar que *la visión anticipada de alguna de estas partes de su cuerpo* prejuzgara de algún modo *la revisión definitiva ante el espejo.* (...)

Ahora estaba ya frente al espejo y se había desatado el nudo de la bata. Pero las puntas de sus pechos actuaban como dos finísimos ganchos que evitaban el resbalón total del tejido, el cual, por otra parte, carecía del apreto necesario para moverse por propia iniciativa. No obstante, se había producido en dirección a los costados un desplazamiento de las dos partes de la tela, que de momento descubría -partiendo del suave abultamiento del vientre- una franja rectangular de su cuerpo que se estrechaba, como algunas zonas del curso de los ríos, a la altura de los pechos por razones de una geografía accidentada, aunque simétrica. (...) Creyó *observar* un brillo inquieto *tras la aparente cerradura.* Restos de azogue, dijo en voz alta para *defenderse de un miedo antiguo* que conservaba aún como *reliquia de la adolescencia.* Luego, con la esperanza de que a la menor ayuda se produjera un nuevo desplazamiento, dio dos pasos atrás ampliando en unos centímetros *su campo de visión, limitado siempre por el marco del espejo.* Tras la madera aparecían ya algunas señales del triángulo del vello; entonces intentó retroceder aún lo necesario para verlo nacer (...). Adivinó otra vez el brillo *de la pupila* -del azogue- *tras la cerradura,* y en un extraño movimiento destinado a recuperar el equilibrio perdido se deslizó la parte izquierda de la bata y apareció *el pezón enorme y casi moldeable en el espejo.* Lo miró intensamente, como quisiera *guardar memoria de una firmeza pasajera,* pero aun en esto la realidad se mostraba multicolor y tornadiza, porque un tercer *reflejo,* apenas entrevisto *tras la mancha en forma de cerradura,* produjo en el interior de Julia una subterránea actividad que fue a manifestarse exteriormente en un ligero endurecimiento del pezón.

Se dejó trabajar por aquella actividad, cuya mayor virtud consistía también en convertir a la memoria en algo prescindible, pues mientras observaba cómo una extraña cohesión apretaba el extremo de sus pechos y cómo al tiempo que la forma cambiaba de algún modo el color, ella no se sentía vinculada al recuerdo ni a la evocación, sino más bien a su propia imagen (...). [I corsivi sono nostri (pp. 22-23).

Negli istanti in cui Julia visualizza la propria immagine, grazie all'interazione visiva in cui ella è al contempo soggetto e oggetto, si libera del proprio passato -la memoria, il ricordo- e del presente contingente, venendo 'a contatto' con la propria identità, riuscendo a cogliere in quell'immagine di sé ciò che permane uguale a se stesso, 'sotto' l'eterno divenire delle sue manifestazioni. Ma la scoperta *essenziale* è limitata a quei brevi momenti, perché subito dopo Julia torna a fare i conti con il tempo e lo spazio reali, con il suo difficile quotidiano.

Jorge e Julia sono entrambi dei personaggi su cui il narratore non si sofferma a fornire le caratteristiche fisiche: di loro conosciamo l'età (intorno ai trent'anni), la professione (Jorge lavora in banca e Julia insegna a scuola), e, attraverso, l'osservazione diretta delle loro riflessioni e delle loro azioni, abbiamo un'idea abbastanza precisa delle loro peculiarità caratteriali e delle modalità con cui ognuno di loro affronta i problemi esistenziali legati al quotidiano; ma nessun indizio ci permette di visualizzarli nella loro fisicità. Mentre in *Cerbero...* il Personaggio millasiano era giunto a uno stadio intermedio nel processo di riconoscimento della totalità del sé (intesa come unità psico-fisica), in quanto egli aveva assunto solo le proprie caratteristiche interiori, la tappa successiva, quella inaugurata con *Visión del ahogado* consiste nel riconoscere e riacquisire i tratti distintivi della propria fisicità. In questo romanzo, quindi, la scoperta del sé fisico è in corso, attraverso degli stadi successivi: Jorge vs Julia vs Luis.

Jorge non ricerca se stesso, ha deciso di continuare a vivere nell'*ignoranza* di sé, per cui si concentra a osservare la realtà: avendo volontariamente scelto il mondo dell'*apparenza*, egli diviene il suo testimone oculare; egli *osserva* per evitare di *essere osservato*.

Julia, invece, si concede allo sguardo estraneo nella sua molteplice manifestazione: *l'occhio* del narratore, *l'occhio* dietro lo specchio,

l'occhio di Jorge, *l'occhio* del lettore. Nello stesso tempo, ella *si osserva*, catalizzando su di sé la doppia valenza (attiva e passiva) dell'atto della visione e ne diviene l'unica beneficiaria. Per questo motivo, la descrizione che il narratore fa di Julia, indulgiando fin nei minimi dettagli anatomici, stranamente non lascia trasparire *all'esterno* neppure la più piccola *seña de identidad*, perché in realtà la minuzia con cui ci viene descritta ha valore identificativo solo per *l'oggetto osservato*: Julia è un corpo che si riconosce solo in se stesso e le sue peculiarità sono appannaggio unico di questa donna che accetta la propria sfida esistenziale.

Il processo di *ri-identificazione* in Luis è già concluso, anzi questo punto rappresenta la premessa che giustifica tutta la serie di scelte 'insensate' che questo personaggio ha operato ancor prima che la narrazione avesse inizio, in quanto la riacquisita *coerenza* con se stesso lo ha portato a tentare di *rimediare* ai precedenti errori, dovuti a un *immorale* venire a patti con *l'apparenza*. Abbandonare Julia è il primo passo verso quel ritorno alla propria *essenza*, perché solo con Rosario Luis era riuscito a riconoscersi e identificarsi, e da questo confronto troppo *intimo* egli aveva deciso di fuggire, sposando Julia.

La scoperta di sé attraverso la doppia azione di *osservare/essere osservato* era stata una dinamica utilizzata nel passato anche da Luis. Nel racconto degli incontri fra il protagonista e Rosario, nei bagni della scuola, si ripropone il gioco visuale in seguito adottato da Julia:

«Estaban de pie en el centro de la habitación desgastada y blanca. Al exhalar el humo, el Vitaminas dirigió *la mirada* a un punto indeterminado, unos centímetros por encima de la cabeza de la chica. En el extremo de su mirada, aunque *él no lo vio*, estaba el lavabo con la sonora grifería de cobre y, apoyado en su borde, *un gran espejo lleno de puntos negros y de irisaciones producidas por el deterioro del azogue*. Ella *simultaneó un gesto* de coquetería -la mano derecha retirando el pelo hacia la nuca- *con una mirada de orfandad que conmovió al Vitaminas* hasta la ternura o *hasta la identificación*. Con el cigarro aún entre los dedos la abrazó fuerte, mas *sin cerrar los ojos*. (...) En ese momento el Vitaminas, somándose por encima del hombro repleto de tirantes de la chica arrojó el cigarro sin

lumbre al centro del lavabo olvidando de nuevo que al salir del servicio la vez anterior había notado un movimiento en el fondo del pasillo. Y lo olvidó a pesar de que entre los murmullos de Rosario *creyó oír una respiración lejana y sorda, como al otro lado de un tabique*. Buscó en el espejo el ángulo de la puerta, y a pesar de que *entre los puntos negros de la luna localizó el agujero de la antigua cerradura*, no se entretuvo en el recelo ni alimentó la sospecha de una pupila ansiosa, porque le urgía más abandonar la empresa de desnudar a Rosario. Ella permanecía quieta y encogida como un animal en trance de ser acariciado. Al achicarse un poco más para caber mejor en el escaso pecho del Vitaminas se le deslizó un tirante de la enagua, y el Vitaminas lo colocó en su sitio con un cuidado extraño, *como si hubiera advertido que no estaba desnudando a Rosario, sino a sí mismo*; y que tras la amarillenta enagua que ocultaba una ropa interior espesa y lamentable *no se encontraba el cuerpo de Rosario, sino el suyo, su propio cuerpo sucio y descuidado de cuyos rincones salía el mismo olor a bacina y a encierro que tanto detestaba*. Y sin embargo *aquél era el olor de los suyos, el que sólo olvidaba junto a Julia, su novia, la única chica que parecía no ir encarcelada en su vestido ni sumergida en sus olores*. Durante unos segundos *contempló en el espejo el trozo de espalda de la chica enmarcado por los bordes amarillentos de la enagua. Volvió también a ver el ojo de la antigua cerradura*, y se sorprendió cuando tras acariciar con desconfianza los pechos ocultos de Rosario sintió cómo su miembro se abría paso con dificultad entre la ropa grande y arrugada que llevaba por dentro. [I corsivi sono nostri]» (pp. 155-156).

Ritorna lo *specchio* quale simbolo incombente, insieme all'*occhio* che osserva attraverso *la antigua cerradura*, che agisce simultaneamente a quello di Luis in un riconoscimento mutuo di appartenenza, di identificazione fra soggetto e oggetto della visione, attraverso la superficie riflettente. La scelta di ritornare da Rosario si esplicita quindi come metafora del ritorno a se stessi.

Conseguentemente a quanto detto, Luis è il personaggio che più di ogni altro viene descritto nella sua totalità: il lettore è informato delle sue azioni, delle sue riflessioni e soprattutto delle sue caratteristiche fisiche. Nelle prime pagine del romanzo, ancor prima della sua entrata in scena, il narratore riferisce che «Jorge

había visto al Vitaminas en el momento mismo de inclinarse sobre el zapato izquierdo [y] esquivó su mirada (...)» (p. 17), introduciendo in questo modo Luis attraverso il suo *apodo* con un atto narrativo che segnala, fin dall'inizio, il tratto caratteristico della sua debole costituzione fisica. La debolezza fisica è un elemento su cui insiste il narratore continuamente e sembrerebbe costituire un'*écart*, l'elemento distintivo, il segno evidente di mancata omologazione e di riconoscimento del valore *ético-morale* del personaggio, anche perché coloro cui è delegato il compito di reiterare, all'interno della narrazione, le sue caratteristiche fisiche sono Jorge e Jesús Villar, personaggi a lui antitetici che, in diverso modo, temono Luis in quanto egli è la prova vivente della loro inadeguatezza esistenziale e della loro *desgastada identidad*:

«[Jorge] comenzó a sentir a través *del recuerdo la perfección del tiempo en su labor destructora*.

Vio al Vitaminas delgado y pálido, con el pelo excesivamente corto, dando la espalda a la multitud para mirarle a él que se inclinaba sobre el zapato izquierdo. (...) Mas antes de que un reflejo compasivo le obligara a levantarse, fue atrapado de nuevo por la enfermedad y desgastada imagen del Vitaminas. [I corsivi sono nostri]» (p. 33);

«Se llama Julia, le dijeron, y ha venido con *Luis, ese tío con cara de enfermo* que está a su lado. [I corsivi sono nostri]» (p. 34);

«[Jesús Villar]: En el momento mismo de alcanzar el grupo *vi salir de él a un hombre de veintisiete a treinta años*. Yo aún no sabía lo que pasaba, pero en ese instante adiviné que, fuera lo que fuera, aquel hombre estaba relacionado con el suceso. No me pregunté por qué. *Su delgadez extrema, sus labios exangües, además de su pelo corto y de su abrigo arrugado, eran para mí señales de algo* que estaba sucediendo y que nadie a mi alrededor advertía. [I corsivi sono nostri]» (pp. 84-85).

In quella mattina di aprile in cui Luis fugge allucinato per le vie di Madrid, egli è in preda alla febbre e sotto l'effetto di una spropositata dose di *optalidones*:

«Y no que vivir hubiera merecido la pena, sino que ya estábamos vivos y parecía lógico actuar en consecuencia, se iba diciendo Luis, el Vitaminas, mientras bajaba por Alcalá a Quintana. *La fiebre le ponía trascendente* y él abusaba de su capacidad retórica para hablarse en un tono que le ayudaba a escapar del miedo, porque le situaba en un lugar donde todo era miedo. [I corsivi sono nostri]» (p. 47).

La febbre e l'eccessivo uso di farmaci sono due fattori che apparentemente alterano le capacità intellettive del personaggio, il quale, col passare delle ore, si troverà sempre più invischiato nelle proprie riflessioni e nel ricordo, tanto da riesaminare, in un susseguirsi di immagini, le fasi salienti del proprio vissuto, in quella *visión del ahogado* dalla quale uscirà definitivamente perdente:

«Una vez establecida la identidad de los ruidos, y su cercanía por tanto, *el Vitaminas cae de nuevo en un estado de abandono total.* (...) *Los ojos* permanecen abiertos o cerrados, según sea la intensidad de los temblores que estremecen *su cuerpo.* (...) De cualquier modo, cada uno de los dos globos gira seguro dentro de su órbita, y, *si se cierran, no ven, pero cuando permanecen abiertos tampoco, porque el Vitaminas se descuelga ahora por el estrecho patio interior de su fiebre hacia un infierno en el que la memoria es llama y cuerpo atormentado al mismo tiempo.* Los sucesos, que a su pesar *evoca, se repiten una y otra vez, flamean* avivados por un viento abismal que nunca sopla en la misma dirección. (...) *Los oídos oyen lo que no escuchan, los ojos miran algo que no ven.* (...) Pero ahora está tranquilo; el viento parece soplar en una sola dirección y *el Vitaminas asiste a las escasas ocasiones en las que reconoció su propia voz en él, en las que el gesto de sus labios era su propio gesto, en las que sus olvidos no estaban destinados a alimentar la memoria de otro.* (...) Julia, desde la puerta, insiste y ruega, pero el Vitaminas responde sin despegar los labios: *cállate, cállate, ¿no ves que estoy sufriendo la visión del ahogado?.*» [I corsivi sono nostri] (pp. 236-237).

Lo stato di alterazione psichica che Luis raggiunge grazie a questi due fattori è indispensabile per riuscire a oltrepassare i limiti imposti dalla realtà, per superare le coordinate spazio-temporali e immergersi nel

proprio tempo interiore: non è un caso se la febbre³³ e le droghe, in vario modo, sono degli elementi ricorrenti nell'opera millasiana e ricoprono un ruolo altamente simbolico: tramite essi, il Personaggio arriva a cogliere la realtà nascosta sotto l'apparenza delle cose, in quanto permettono al soggetto di liberarsi dai condizionamenti della mente.

Jesús Villar, pur essendo un personaggio minore, è il prototipo di quella folla di individui alienati che popolano i romanzi di Millás: egli costituisce la versione paradossale e grottesca del *personaje rencoroso*, che vede nell'indiscriminata vendetta contro il prossimo, la propria rivalsea nei confronti della vita. In questo senso, non è molto lontano dal hermano Turis di *Letra muerta*, che entra a far parte dell'*Organización* per puro astio nei confronti del genere umano e da Román, protagonista di *Jardín vacío*, di cui parleremo in seguito.

Villar, dopo aver denunciato alla polizia Luis e dopo averlo finalmente incontrato in carne ed ossa, si lascerà prendere dal desiderio irrefrenabile di nuocere al prossimo con qualsiasi mezzo e a qualunque costo:

³³ Interessante è osservare la poliedricità simbolica dell'elemento *febbre* all'interno dei romanzi millasiani. In *Cerbero son las sombras*, la febbre si impadronisce del padre del protagonista in conseguenza all'automutilazione dell'orecchio: in questo caso essa è la manifestazione della sconfitta morale del soggetto che si autopunisce, in base a un radicato senso di colpa nei confronti della sua famiglia, costretta alla fuga e ai disagi della clandestinità, solo a causa del proprio *compromiso político*; inoltre, la febbre è anche il simbolo dell'impossibilità di omologazione -etico-morale- al mondo di *sani* che costituisce la società da cui egli sta fuggendo.

In *Letra muerta*, la febbre che colpisce l'*hermano Turis* diviene la manifestazione fisica e tangibile del processo finale di metamorfosi del protagonista: infatti, dopo la guarigione, una volta risolto il proprio conflitto interiore, Turis accetterà di rimanere in seno alla comunità ecclesiastica in cui era entrato come terrorista. In questo caso, la febbre si presenta come esteriorizzazione del conflitto interiore del protagonista, ma soprattutto è simbolo della resa definitiva del soggetto alle regole del mondo dell'*apparire* che egli aveva deciso di minare, la scelta di uniformarsi ai codici di un vivere collettivo che tendono ad annichilire il senso della propria individualità.

In *Visión del ahogado*, la febbre di cui è preda Luis lo induce a percepire la vera essenza di sé e della realtà con cui si confronta: nel complesso gioco di riferimenti simbolici riguardanti l'attività del vedere, di cui è denso il romanzo, la febbre è quindi il mezzo privilegiato per la corretta *osservazione* della realtà fenomenica, l'espedito per giungere ad attivare il *terzo occhio* della mente; inoltre, come in *Cerbero*, la predisposizione 'costituzionale' alla malattia del *Vitaminas* è simbolo di *diversità morale*.

«La humedad de la atmósfera ha tocado su ánimo proporcionándole una mezcla de desesperanza y optimismo que Jesús Villar sabe utilizar para sentirse por encima de todos. Es probable que después de esta actuación se decida a ejecutar otras de menor riesgo, pero igualmente placenteras. Efectuar multitud de llamadas anónimas y vigilar luego a su receptor. Alguien que odie. Inundarle también de telegramas amenazadores, de cartas que vayan aumentando progresivamente la tensión. Dosificar la amenaza. Escribir insultos eficaces en las paredes de su oficina de seguros, aunque esto sería peligroso. No centrar la acción en un lugar al que se ha de acudir todos los días. Rayar los coches, eso sí. Por las mañanas madrugar un poco más y pasear junto a los coches con un punzón en la mano. También pinchar alguna rueda. Agachándose disimuladamente, como quien se ata un zapato, y perforar la cubierta con un movimiento invisible. Es fácil fabricar también algunas pegatinas del tamaño de la palma de la mano y pegarlas en los asientos del metro. Hijo de puta, zorra. Cosas más originales. (...) Matar también al perro del vecino. Darle trozos de carne con bolas de naftalina dentro. ¿Y su perro? Hace días que no lo veo. Me lo ha envenenado un hijoputa. (...) Y más adelante, aunque esto exige más preparación y serenidad, incendiar buzones(...). [I corsivi sono nostri]» (p. 230).

I personaggi minori della vicenda -Rosario, *El Ratón*, l'ispettore Núñez-, sono funzionali allo svolgersi dell'azione narrativa, ma difettano di individualità, dato che la prima riveste un ruolo filtrato attraverso il ricordo di Luis, che la considera 'parte di sé', quando non la confonde completamente con se stesso; gli altri due partecipano di quell'atmosfera *desgastada* e *derrotada* della realtà madrileña della *transición*, di cui è pregna la narrazione.

Volendo ricercare delle connessioni *intertestuali* con la tradizione narrativa immediatamente precedente, il secondo romanzo di Millás presenta delle evidenti *huellas* dell'opera *El inocente* di Mario Lacruz³⁴: questa rappresenta un ottimo esempio di utilizzazione dello schema del poliziesco come *andamio*, come ossatura strutturale per imbastire un discorso più profondo sulle responsabilità personali del

³⁴ Mario LACRUZ, *op. cit.*

singolo nei confronti delle proprie scelte esistenziali, e per questo motivo è possibile ribadire una precisa corrispondenza fra i protagonisti dei due romanzi in questione. Luis el *Vitaminas* condivide con il protagonista lacruziano Delise la stessa irrinunciabile esigenza di fuggire da una realtà nemica, lo stesso indispensabile e quanto mai tormentoso interrogarsi sul senso della propria esistenza e sulle proprie possibili colpe nei confronti del mondo: pur avendo differenti responsabilità nei riguardi dei crimini per cui essi sono ricercati, sono accomunati dalla stessa *actitud* esistenziale e introspettiva con cui si rapportano alla vita. Torneremo più avanti su questo punto, quando focalizzeremo l'analisi sul ruolo della componente *policíaca* all'interno dell'opera millasiana, argomento dell'ultimo capitolo del nostro studio.

Per quel che concerne la componente *intratestuale*, da quanto detto finora sembra evidente che i tre personaggi principali della vicenda narrata in *Visión del ahogado*, abbiano molto in comune con i protagonisti di *Papel mojado*, in cui viene riproposto lo stesso schema triangolare: in questo modo il trio Jorge-Julia-Luis rappresenterebbe la versione-ur di Manolo-Teresa-Luis Mary. Ciò che però è profondamente differente è il grado di consapevolezza che l'io ha di sé e la diversa *actitud* emotiva: i personaggi del secondo romanzo di Millás stanno ancora ultimando il processo di ricostruzione della propria identità attraverso il recupero del passato, processo iniziato in *Cerbero...*; ci vorrà il passaggio intermedio in *Jardín vacío* per saldare definitivamente i conti con quel passato, rimanendo però padroni del proprio io riacquistato; in *Papel mojado*, questo processo è già stato metabolizzato e il confronto *yo/otro* si centra sul riconoscimento dell'identità in rapporto al presente storico. Inoltre in *Visión del ahogado*, persiste l'atmosfera *tremendista* che «imprime al decir de todos una tonalidad sombría de miedo, de fracaso y de tristeza estéril»³⁵, già presente in *Cerbero...* e che si riproporrà in *Jardín...* Ciò dipende in maniera decisiva dal fatto che, in quei romanzi, non si è ancora completamente risolto il conflittuale confronto fra io e passato.

³⁵ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás: fabulador de la extrañeza", in *op. cit.*, p. 51.

In *Papel mojado* -come in *Letra muerta*-, ciò che cambia non è la sostanza delle cose, perché nemmeno qui il Personaggio risolve il problema di per sé irrisolvibile del rapporto *yo/otro*, solo che il modo con cui lo affronta non presenta più gli strascichi sentimentali del passato. Infatti, dopo aver superato gli stadi gradualmente del proprio riconoscimento 1) nella figura paterna (*Cerbero*), 2) come parte di un'identità familiare (*Jardín*), e più tardi 3) come elemento di un gruppo generazionale (*Visión*), la ritrovata identità psico-fisica del Personaggio esige di liquidare quel passato per mettersi finalmente in relazione con il presente. Questo rinnovato confronto fra io e realtà sarà sempre doloroso e segnato dalla vittoria del reale, solo che ora l'io non si fa più illusioni al riguardo e sceglie l'ironia come arma per deridere e auto deridersi, in questa insensata lotta con la *otredad* che rappresenta la vita.

Da quanto è stato detto precedentemente, e sulla base dei brani estrapolati dal romanzo è emerso, seppur implicitamente attraverso l'analisi delle strutture temporali della narrazione e della dislocazione dei personaggi principali, che *Visión del ahogado* si caratterizza come una *novela urbana*. In effetti, questa denominazione serve principalmente a ribadire, anche in questo caso, l'importanza che acquista l'ambientazione cittadina all'interno di tutta l'opera millasiana³⁶. Ciò detto, vorremmo aggiungere che, tra i romanzi di cui ci siamo occupati finora, *Visión del ahogado* è quello in cui è maggiormente presente un contesto urbano altamente specifico, una

³⁶ «Si l'on excepte *Letra muerta*, où Madrid alterne avec l'espace clos du monastère dans lequel est reclus Turis, tous les romans de Juan José Millás ont pour cadre unique la capitale espagnole.

Une première remarque d'ordre général concerne l'abondance de références toponymiques (noms de rues, de quartiers, d'édifices etc.) dont nous avons vu qu'elles relevant de la tension référentielle des romans. C'est sans aucun doute dans *Visión del ahogado* que ces références sont les plus nombreuses; elles y tracent les parcours réfractant les deux errances qui structurent le roman: celle de Luis el Vitaminas dans le présent et celle de Jorge, dans le passé récent qui rend compte de sa laborieuse quête et séduction de Julia.», Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Les Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 86-87.

città di cui vengono riportati i nomi delle strade, le fermate della Metro, con una precisione tale da contribuire in modo determinante a delineare le coordinate storiche in cui il romanzo è calato. Nel presente della narrazione, la città di Madrid svolge il ruolo di co-protagonista, disegnando una scacchiera di vie e piazze in cui i personaggi della vicenda si muovono:

«(...) *Las distintas calles madrileñas* que [Luis] recorre en su huida, cuyo punto de partida y de destino es el mismo (...): las inmediaciones del piso de Julia, junto a la estación de Metro de Pueblo Nuevo. Por ese barrio madrileño de Ciudad Lineal deambula el errático y enfermo Luis, en una trayectoria circular que puede seguirse en cualquier plano de la capital de España: Federico Gutiérrez, Emilio Gastesi, Virgen del Sagrario, polideportivo del barrio de la Concepción, calle hermanos de Pablo, donde, después de pasar por distintas calles de vírgenes, volvemos a encontrarlo de regreso al punto de salida. (...) *La comisaría de policía*, donde Jesús Villar comparece y es interrogado, además de por *la cafetería* desde donde llama por teléfono a su mujer y por *la cabina telefónica*, junto a la casa de Julia, donde será detenido. (...) *Alrededores del inmueble de la calle Alcalá y el propio inmueble*, presente cuando el narrador sigue las andanzas de “el Ratón”, el portero de la casa. [I corsivi sono nostri]»³⁷.

Per quanto riguarda le parti del romanzo che si riferiscono al passato recente e a quello remoto, anche lì la città ritorna nella sua concreta fisicità:

«Finalmente, si *el espacio del pasado reciente* era limitado: *calles cercanas a Pueblo Nuevo, calle Alcalá y piso de Julia*. (...) *El espacio del pasado remoto* da cabida además de al subespacio principal: *la Academia de la calle Fuencarral, a otras calles madrileñas de esa zona: La Palma, Divino Pastor, San Bernardo, etc.* (...). [I corsivi sono nostri]».³⁸

³⁷ Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás* cit., pp. 120-121.

³⁸ *Ibidem*.

Madrid è dunque imperante all'interno dei vari livelli temporali della narrazione, e in questo senso è una città riconoscibile attraverso dei riferimenti topografici e toponomastici concreti: ciò costituisce un ulteriore elemento per nulla secondario del presunto *realismo* del romanzo³⁹. Ma volendo guardare oltre le coordinate storico-generazionali della narrazione, soffermandoci sull'aspetto prettamente esistenziale della vicenda, è possibile inquadrare la città che si delinea attraverso l'allucinato *recorrido* del protagonista per le sue vie e le sue piazze, come una Madrid *mitica*, che del reale conserva appunto solo i nomi dei suoi luoghi, mentre è divenuta in realtà *lugar* del ricordo e dell'anima, *telón de fondo* di quella breve ma essenziale *visión del ahogado* che riporta il personaggio al suo *espacio moral*.

All'interno dello spazio urbano e collettivo dell'*urbe*, sono presenti infatti alcuni *espacios cerrados* specifici che assumono un'evidentissima connotazione simbolica: la Metro madrilenas, nei cui *túneles* Luis fugge, è uno spazio metaforico che permette al personaggio di inoltrarsi negli *inferi* della propria interiorità, il luogo di accesso alla riscoperta della propria realtà intima; così come il bagno della scuola e il bagno dell'appartamento di Julia, sono due luoghi che ripropongono il rapporto dei personaggi con la loro identità più nascosta; infine *el cuarto de calderas*, che rappresenta una sorta di *regressus ad uterum* cui il protagonista ricorre per sfuggire al mondo esterno.

L'edificio di calle Alcalá è dunque il centro in cui convergono pian piano tutti i personaggi della vicenda: più precisamente è l'appartamento di Julia il luogo che agisce da forza centripeta su di essi e in cui si concentrerà l'azione finale della narrazione. In quanto *vivienda común* di Julia e Luis, poi di Julia e Jorge, quella casa è la rappresentazione in termini spaziali del legame indissolubile fra i tre personaggi principali della storia, ma anche il centro simbolico del ritorno alla consapevolezza di sé da parte di Julia e Luis: per questo

³⁹ Ricordiamo quanto asserito da Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 44: «[*Visión del ahogado*] podría considerarse la novela más realista de JJM, si por realismo se permite entender *convencionalmente* la referencia a un mundo histórico-social concreto perceptible por el lector sin mayores esfuerzos».

motivo, il luogo verrà alla fine abbandonato da Jorge, l'unico fra loro che continuerà a rifiutare il confronto con se stesso.

La compresenza di una dimensione realista, e al contempo essenzialmente mitica e simbolica dello spazio, crea all'interno del romanzo una visione della realtà attraverso il confronto col suo doppio: in questo modo, la città è la Madrid reale della sua pianta toponomastica ma anche quella mitica all'interno dello spazio morale dei suoi personaggi; così gli spazi chiusi degli edifici e delle linee di trasporto pubbliche, diventano porte d'accesso alla propria scoperta interiore e al ricordo.

2. *El jardín vacío*

Gonzalo Sobejano in un saggio⁴⁰ in cui si sofferma a fare il punto sulla multiforme varietà delle proposte narrative dei primi anni '80 in Spagna, include il terzo romanzo⁴¹ di Millás all'interno di una precisa tipologia narrativa, che egli denomina *novela ensimismada*:

«Pues, en efecto, estos adjetivos he venido aplicando, en ocasiones sucesivas, a la novela española reciente, y ahora pienso que otra designación válida pudiera ser "novela ensimismada", despojando este término de toda connotación de encastillado deliquio y retornándolo a su pura etimología: una novela que no quiere ser sino ella misma, novela y sólo novela, ficción y sólo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto.»⁴²

In questi termini, lo studioso definisce una categoria narrativa di cui individua tre 'sottogeneri' (*neonovela*, *antinovela*, *metanovela*): *El jardín vacío* entrerebbe in quella 'tradizione' letteraria che ha come

⁴⁰ Gonzalo SOBEJANO, "La novela ensimismada (1980-1985)", in *España Contemporánea*, Tomo I, num. 1 (invierno 1988), pp. 9-26.

⁴¹ Juan José MILLÁS, *El jardín vacío* cit.

D'ora in poi le citazioni dal romanzo verranno seguite dai numeri di pagina fra parentesi.

⁴² Gonzalo SOBEJANO, "La novela ensimismada (1980-1985)", cit., pp. 11-12.

modello l'opera narrativa di Juan Benet, fautore della «*neonovela* (...) la novela que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género»⁴³:

«Novelas que tantean en el enigma de lo perceptible y en la problemática comprensión de un mundo por una conciencia, en sentido afín a la narrativa de Benet aunque no por fuerza en dependencia de ella, serían las de Juan José Millás, Javier Marías y Álvaro Pombo.

De *El jardín vacío* (1981) de Millás, (...) en efecto, el vacío jardín del título es, además de un patio de muertos, la infancia y adolescencia del protagonista, excavadas a su edad adulta en una sonámbula búsqueda del pasado.

(...) Como Benet, (...) Millás (...) preserva la opacidad de la intriga incitando al lector a atender con ansia los detalles que se entrelazan y reiteran con variaciones y complementos diferidos mientras le sugestionan mediante una magia verbal profusa.»⁴⁴.

Intimamente legato al primo romanzo⁴⁵ di Millás, *El jardín vacío*⁴⁶ è un'opera in cui predomina l'ossessiva rivisitazione del passato attraverso il ricordo: *el hilo argumental* è qui ridotto al minimo perché lo scopo ultimo della narrazione non è tanto raccontare, quanto ritornare al proprio passato, alla propria storia familiare, filtrando gli elementi confusi della memoria in modo che la coscienza adulta di Román -il protagonista del romanzo- possa ricomporre la propria identità utilizzando il materiale che ha a disposizione, ossia la

⁴³ Ibid., p. 13.

⁴⁴ Ibid., pp. 14-15.

⁴⁵ Cfr. *infra* quanto detto in proposito a p. 127.

⁴⁶ Analogamente a quanto asserito da Gabriel FERRATER, "Franz Kafka i el seu Procés", in *Sobre literatura*, Edicions 62, Barcelona 1979, pp. 183-204, a proposito della presenza del tema familiare nell'opera di Franz Kafka: «*El judici i La transformació* són una temptativa per liquidar, amb un brutal atac imaginatiu, el lligam amb el pare i amb la família (i sembla que la temptativa va reeixir, perquè el tema no torna a ésser central a cap obra posterior.», p. 195, anche per Millás *Cerbero son las sombras* e *El jardín vacío* rappresentano due tentativi pienamente riusciti, ma conclusivi, della rivisitazione del proprio passato familiare; nei romanzi successivi, il tema non apparirà più come dominante.

pluralità frammentaria del ricordo. In questo senso, il romanzo è una narrazione *in fieri*, in quanto la ricomposizione 'logica' del passato, il suo farsi storia, è il risultato finale del lento e doloroso lavoro su se stesso che il protagonista compie attraverso un necessario ritorno fisico nei luoghi dell'infanzia, che gli permette di confrontare gli ossessivi e incompleti frammenti del proprio vissuto, conservati nella memoria, con il *lugar* tangibile in cui essi furono realtà. Solo così egli giunge a rimpossessarsi del proprio io, restituendo agli enigmatici pezzi del *puzzle* del ricordo, disseminati lungo le pagine del libro, l'intelligibilità perduta, in modo da ricomporsi come storia, vicenda esistenziale.

El jardín vacío è dunque un romanzo della memoria e al tempo stesso dell'impossibilità della memoria da sola di restituirci l'esatta dimensione di noi stessi.

Il valore fallace e mistificatore della memoria intesa come 'schietto' magazzino interiore del vissuto individuale è stato evidenziato spesso dallo stesso Millás⁴⁷ che invece la considera *materia bruta*, informe risultante di ricordi indotti da esperienze a noi estranee (*memoria collettiva?*) ed eventi costruiti da noi stessi per occultare verità inaffrontabili. Operare selettivamente su di essa, sui suoi meccanismi e le sue trappole, è l'unica azione possibile che l'individuo può compiere per *demistificarsi* e svelarsi nella sua vera identità:

«Habitualmente creemos que la memoria sirve para descubrir cosas, y es mentira: la memoria sirve para encubrir. La memoria la heredamos, gran parte de las cosas que recordamos creyendo que son recuerdos propios son recuerdos ajenos que hemos incorporado como propios. Y todo eso hay que dinamitarlo, hay que trabajarlo para que sea significativo. Además, hay que romper la sintaxis en que la has recibido porque es una sintaxis poco significativa. También tienes que adoptar un acuerdo. Hablábamos antes de un pacto para no ser hablado: ahora se trata de otro para no ser recordado, para establecer una tensión entre lo que la memoria dice y lo que tú quieres que diga.

⁴⁷ Cfr. Pilar CABANAS, "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás" cit.

Tienes que estar hurgando, buscando mecanismos para romper sus propios circuitos (...).»⁴⁸

Allo stesso modo del protagonista di *Cerbero...*, Román sente l'esigenza di dover operare una cernita nella pluralità di eventi immagazzinati ed evocati dalla memoria, per riuscire a distinguere, alla fine, solo ciò che appartiene al proprio vissuto. Come in *Cerbero*, anche qui la ricerca esistenziale del protagonista nel proprio passato, è indissolubilmente legata a un preciso contesto storico-geografico:

«Los recuerdos, seguramente, tienen una función protectora; se ordenan en línea por lo general, o en círculo en alguna ocasiones, pero siempre de acuerdo a los intereses del sujeto que hace uso de ellos.(...) Yo, por ejemplo, solía tener bastante claro cuáles habían sido los sucesos más importantes de mi vida, y los había llegado a dominar después de someterlos a diversas manipulaciones (...). Sin embargo, ahora ya no sé qué fue lo primordial y qué lo adyacente en todo este conjunto de sucesos más o menos aislados que forman la trama de mi vida. Lo cierto es que mi manera de sentir las cosas es defectuosa y anormal (...).

Todo esto viene a cuento de las vidas que uno se ve obligado a vivir sin que sean tuyas. Si yo llevara dentro de mí una vida, una sola vida, tal vez pudiera dominarla, atender a cada uno de sus movimientos y comprenderlos. Tendría entonces un solo carácter, uno de cuyos componentes no sería el miedo ni el rencor. (...) No perdería el norte cada vez que un olor me remitiera a esta época de la que hablo, en la que debió decidirse el número de circunstancias que me comunicarían con el vacío, con el vértigo de no saber a veces dónde está el límite que marca los confines de mi territorio. Porque soy portador de varias vidas, muchas de ellas olvidadas hace tiempo; (...) lo peor es que los sucesos más importantes de mi vida no están constituidos por los que me pasé a mí, sino por lo que sucedió a los otros: una contienda en la que no participé, una huida en la que no fui el perseguido, una muerte que no corrompió mi cuerpo, una desaparición en la que no fui el desaparecido. [I corsivi sono nostri]» (pp. 146-147).

⁴⁸ Ibid., p. 105.

La scoperta di sé come individualità, nasce necessariamente attraverso un processo di riconoscimento del passato storico collettivo, della rivisitazione della coscienza adulta degli anni immediatamente posteriori alla *guerra civil* e alla riflessione sulle scelte operate in quei frangenti dalla sua famiglia. Perché far luce su di sé, impone ricostruire la storia del proprio paese. In questo senso, la presenza, all'interno di una narrazione essenzialmente frammentaria e onirica, di elementi riconducibili a una precisa realtà storica, crea un complesso gioco di connotazioni che, pur privilegiando l'aspetto intimista ed esistenziale del romanzo, gli conferisce invariabilmente un valore *testimonial*⁴⁹. Millás sintomaticamente, al riguardo, nell'intervista a Juan María Marco, ha affermato in modo netto ed esplicito le sue intenzioni⁵⁰:

«La crítica se ha quejado durante mucho tiempo de que todavía no se había escrito la novela del franquismo. Bueno, pues yo creo, modestamente, que *El jardín vacío* es la novela del franquismo. Es una novela que sólo respira miedo, y quizás por eso produce, en muchos lectores, un rechazo visceral.»⁵¹.

⁴⁹ Cfr. al riguardo Costantino BÉRTOLO, "Introducción a la narrativa española actual", in *Revista de Occidente*, n. 98-99 (julio-agosto 1989), pp. 29-60: «Si su argumento remitía a un pasado histórico concreto –la derrota–, no lo hacía ni desde la voluntad de testimonio ni desde una fácil desideologización del pasado. De Benet se recogía la capacidad de controlar la lectura por medio de un narrador que se adelanta a las posibles reflexiones del lector y el poder de un lenguaje que no rehuye el reto de la sintaxis: es más, sus sintaxis del imaginar funcionaban de un modo semejante, es decir, construcción de un universo en el que lo ético fusiona lo íntimo con lo colectivo, pero con la diferencia de que, mientras en el maestro de *Saúl ante Samuel* la elección de cómo se siente el mundo se introduce en la narración a modo de *factum* externo o anterior, en Millás esa elección no se introduce, sino que se extrae de la propia narración.» (p. 45). Nonostante il brano citato dall'articolo di Bértolo si riferisca specificamente a *Cerberos son las sombras*, crediamo che quanto asserito possa essere valido anche per *El jardín vacío*, data la stretta connessione che esiste fra le due opere millasiane.

⁵⁰ José María MARCO, "En fin... Entrevista con Juan José Millás", in *Quimera*, n. 81, 1988, pp. 20-26.

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

E tuttavia, a nostro avviso, anche in questo romanzo l'ansia individuale di riconoscimento del sé è indissolubilmente legata alla rivisitazione *morale* degli anni più oscuri della storia di Spagna, proprio perché nell'universo millasiano storia individuale e storia collettiva sono interdipendenti, in quanto l'una è *sineddoche* ed *exemplum* dell'altra, nella misura in cui quella collettiva impone sull'individuale le sue regole.

Il carattere decisamente onirico e frammentario della narrazione, dipende dalla scelta di demandare alla sola potenza evocativa della memoria la responsabilità del racconto, per cui le parole o i pensieri, non più mediati attraverso la strategia della scrittura, invadono il tessuto narrativo con la modalità che è loro propria: la compresenza atemporale di avvenimenti legati fra loro unicamente dal magma interiore. Diversamente da *Cerbero...*, il protagonista di *El jardín vacío* non tenta di riordinare il materiale della memoria, che affiora vertiginosamente nel presente e ne determina l'annichilimento attraverso la scrittura. Se il protagonista della prima *novela* di Millás sceglie di rifugiarsi in un *lugar ajeno* e utilizza le modalità della redazione della *carta al padre* per scandire logicamente il racconto e, nello stesso tempo, porre una distanza fra sé e il materiale che scaturisce dal processo di *introversión* nei meandri della propria interiorità, Román ritorna fisicamente nei luoghi dell'adolescenza che costituiscono la porta di accesso al *jardín vacío* dell'ossessione, fittamente popolata dai fantasmi del passato, e si lascia invadere senza alcun filtro da ciò che rivive. Il *deslizamiento* da un romanzo all'altro di questo dispositivo della memoria nella produzione testuale, è stato ben sintetizzato da Jean-François Carcelén⁵²:

«Par sa forme épistolaire, *Cerbero* déclare d'emblée sa réflexivité. L'artifice de la lettre conduit en effet le lecteur à appréhender le roman comme une production de texte, la mise en scène d'une situation d'énonciation. Román quant à lui,

⁵² Jean-François CARCELEN, "Juan José Millás", in Annie BUSSIERE (ed.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, Editions du Cers, Montpellier, 1998, pp. 247-274.

essaie de trouver une cohésion, ou une raison d'exister, dans les circulaires qu'il écrit: mais il n'y a aucune possibilité de sens unitaire cohésif, il n'y a qu'une tentative désespérée d'organisation par l'écriture.»⁵³.

Le brevi *circulares*, che si interpongono al *continuum* della narrazione, sono infatti l'unico tentativo di scrittura da parte di un individuo la cui personalità è definibile solo in termini di *privazione*: il suo *essere* al presente nasce dalla mancanza della propria autoappartenenza nel passato, per cui egli si presenta come entità deficitaria e frammentata, carente di quella coesione intrinseca che dovrebbe essere caratteristica basilare dell'identità. Il potere coesivo e organizzatore proprio della scrittura, resta così inutilizzato nelle mani di un soggetto che si confronta con il testo redatto attraverso le modalità dell'anonimato e dell'impersonalità, trincerandosi dietro l'adesione a una criptica organizzazione pseudoterrorista: perfino gli unici tratti distintivi certi della sua precaria identità -*el rencor* e *la venganza*- sono rivendicati attraverso la maschera di un'immaginarie condivisione collettiva, che perpetua la sua sostanziale carenza come singolo e determina il fallimento della scrittura.

Nonostante il suo tentativo di ricostruirsi tramite la scrittura sia un'esperienza carente di senso, proprio perché in se stesso non sussistono le premesse di un possibile senso da darle, Román crede fermamente nella possibilità di ricondurre la vicenda umana alla 'storia', scandita logicamente «con cierto orden alfabético» (p. 99): infatti egli torna nei luoghi del suo vissuto adolescenziale, alla ricerca dei volumi della *enciclopedia* del padre, l'oggetto che simboleggia il recupero del proprio passato. Mosso dalla certezza dell'esistenza e della persistenza di quel «patrimonio cultural de la familia [que] no lleg[ó] a sacarse del baúl en el que había sido trasladado» (p. 151), esponente di un passato remoto anteriore agli anni vissuti nello squallore di quel *barrio* e di quella *vivienda*, Román torna in quei luoghi per cercare «los grandes tomos negros, numerados en oro, donde se contenía todo lo que es posible, y que eran habitables más

⁵³ Ibid., p. 254.

que su habitación, más que el cuarto de baño, más que los huecos de todas las escaleras conocidas (...).» (p. 153). Ma l'universo racchiuso nell'enciclopedia Espasa-Calpe, non include il vissuto individuale di un personaggio che ancora, in età adulta, si interroga sul significato da attribuire alla propria esistenza. La scrittura, in questo senso, è già in partenza insufficiente perché non c'è via d'uscita all'orrore di tornare al passato e riscoprirlo invariabilmente per quello che è, un incubo senza alcun significato. Per questo, anche l'intelligibilità del romanzo in quanto scrittura, si rivela parziale e insufficiente.

Niente più difficile che cercare di riassumere quel complesso e fitto groviglio di dati della memoria che costituiscono *el entramado* della narrazione.

Il protagonista del romanzo -Román- (di cui è dato sapere solo il nome), torna nei luoghi in cui aveva vissuto nell'adolescenza. Tutto lì è rovina e degrado: il tempo ha operato in modo uniforme, sul *barrio* e sulle persone, la propria azione distruttrice. Così la casa dell'infanzia, l'Emporio, le strade del quartiere, il giardino *de la Moñitos*, i luoghi di un passato già allora marginale e squallido, sono ora contrassegnati da una lenta e inesorabile agonia, porta previa alla dissoluzione. Così la madre di Román, unica sopravvissuta insieme al vecchio e malandato cane alla diaspora che colpì il quartiere, è anch'essa presenza fantasmale di un mondo ormai in decomposizione:

«[La madre] – Creo que las grietas de la pared se abren más de prisa que las de mi cuerpo. Estamos las dos buenas: la casa y yo.

[Román]– Tú estás bien.

[La madre] – Los tiempos de estar bien ya pasaron.» (p. 18).

Nella fatiscante casa paterna, Román trova la madre vecchia e malata, la cui vita è ridotta al solo espletamento dei bisogni primari. La reazione della *vieja* (appellativo che ricorre con maggiore frequenza nella narrazione rispetto a *madre*) al ritorno del figlio dopo anni di lontananza, non è di meraviglia o stupore perché brevi e sporadici sono i momenti in cui la sua debole mente, popolata dai fantasmi di

un passato divenuto eterno presente, lascia il posto all'*agnizione*, alla consapevolezza di sapere la vera identità del proprio interlocutore; ciò che avverte e la confonde, è la strana familiarità che sente per quell'estraneo, segno di qualcosa ormai dimenticato, ma non cancellato del tutto:

- « – ¿Pero quién eres tú?
 – ¿No lo sabes? *¿De verdad no sabes quién soy?*
 – *No me acuerdo, pero sé que te quiero.*
 – Mi padre era el Carfólogo. ¿Te acuerdas?
 – A veces. ¿Y a qué has vuelto?
 – A que me digas, al cabo de los años, a quién me parezco más, si a mi padre o a ti. Y también a por la enciclopedia.
 – La enciclopedia aún debe de andar por ahí, aunque el papel no es eterno. Mucho me acordé de tu padre cuando la tía Jerobita comenzó a coger gambusinos. Decía Román, el Carfólogo, que él conocía el significado de los movimientos que hacen con las manos los que van a morir. Y lo llamaban de las casas cuando había un moribundo y él siempre sabía decir esto o lo otro. Y como no quería cobrar por este servicio, luego le daban a arreglar un enchufe, o a soldar cualquier cosa con un soldador eléctrico que tenía. (...) Conocía muchas cosas, pero de lo que más sabía era de la muerte. Mira que ser carfólogo. Al principio de venir a este barrio todos creían que era una profesión importante.
 – No existe. Esa profesión no existe. Pero da igual. Cuéntame algo de entonces. Lo de Gabrielín.
 – Yo no me gasto la memoria en esa época. O será que no tengo memoria. Voy a dormir un poco y, si me sueño algo, ya hablaremos. [I corsivi sono nostri]» (pp. 19-20).

Il lungo e intermittente dialogo che Román ingaggia con la madre è dunque un mezzo per ripercorrere le tappe del passato comune: la fuga della famiglia dalla città natale -una città assoluta e marittima-; il radicale cambiamento di vita nello squallido *barrio* della periferia madrilená dove il padre, Román *el Carfólogo*, si inventa qualunque espediente per assicurare la sopravvivenza ai suoi cari; la morte prematura del fratellino Gabrielín, accidentalmente ucciso dal padre, la cui tragica fine va a minare il già precario equilibrio domestico; la

persistenza del rimorso e del dolore, che porta i genitori a identificare nei rumori che popolano la casa di notte, i segni della presenza spettrale del bimbo morto; la problematica infanzia dei figli superstiti -il piccolo Román, Luis e Juana-, legati da un rapporto ambiguo ai limiti dell'incesto, che assorbono nella loro debole personalità i disagi e le paure dei grandi; la fuga del padre e il conseguente abbandono della famiglia per sfuggire alla giustizia franchista, in seguito alle ingenuie 'rivelazioni' fatte da Román in ambiente scolastico; i sensi di colpa per la scomparsa del padre che spingono il giovane figlio ad allontanarsi dalla casa paterna.

In questo complesso gioco di eventi evocati in modo frammentario e diseguale, attraverso il dialogo con la madre, i deliri del protagonista causati dalla febbre e i suoi sogni -il presente-; le conversazioni dei genitori e i *flash-back* di Román bambino -il passato-, si fa sempre più imponente l'immagine 'dell'oscuro' giardino de *la Moñitos*, il *jardín vacío* popolato di tombe senza nome, cimitero privato de la *inmensa mayoría* di sconfitti della *posguerra*, dove anche il piccolo cadavere di Gabrielín trovò nei suoi giorni sepoltura. Lì tornerà Román insieme alla sorella, alla ricerca delle tracce di quel piccolo sepolcro:

« – ¿Dónde está enterrado Gabrielín?

– No sé –respondió la hermana, y dirigió los ojos hacia una zona de la verja cuyos barrotes habían sido forzados.

– Pero está aquí, ¿no?

– ¿En esta casa?

– En este jardín.

– No sé. Aquí hay muchos, pero a lo mejor no hay ningún niño. Fíjate en aquel rincón donde la yerba forma bolas. Las bolas son piedras y cada piedra es uno distinto. Cuando lleguen aquí las escavadoras desenterrarán a todos.

– Pero a Gabrielín sólo lo pudieron traer aquí en aquella época.

– Vete tú a saber. ¡Lo que ganó con esto la Moñitos! Dicen que enfermó de ictericia y que el médico la mandó ir a un sitio donde hubiese un río.

(...)

– Lo que no entiendo es cómo se pudo enterrar a tanta gente en un lugar que no era un cementerio.

- Pues no sé; con mucho cuidado.
- Y lo que más me extraña de todo es que ninguno de estos muertos haya ocasionado problemas; que se les haya dejado desaparecer así, sin certificaciones ni justificantes de ninguna clase.
- La mayoría de los que llegaron aquí habían sido declarados muertos oficialmente. Vivían una vida alquilada o prestada que tarde o temprano hubieron de devolver para reintegrarse a su verdadera condición. ¿Quién iba a echarlos de menos?» (pp. 86-87).

La sensazione di degrado 'cronico' che il giardino trasmette, si estende anche all'intero *barrio de la Prosperidad*⁵⁴, luogo in cui nell'immediata *posguerra* trovò rifugio una varia umanità sopravvissuta al conflitto fratricida, una folla di individui senza identità. Il desolante squallore del *lugar individual* è il primo indizio di una situazione generale che investe l'intera Madrid, *la Capital de España*, e conseguentemente l'intera nazione. *El vacío jardín* è dunque sineddoco e simbolo della degradazione morale della Spagna franchista, nel passato -la *posguerra*- così come nel presente -la fine degli anni '60-.

Nel processo di riscoperta del passato, visitando i luoghi che ne furono scenario, Román si troverà anche ad affrontare i componenti sopravvissuti del proprio nucleo familiare: dopo la madre, la sorella e il fratello Luis, impiegato in un bagno turco. Il comune denominatore di questi brevi incontri, è il senso di profonda devastazione esistenziale di questi personaggi, che rende impossibile qualunque contatto fra loro, chiusi come sono nella propria insanabile solitudine:

⁵⁴ Che il *barrio* della memoria, rivisitato dal protagonista, coincida con quello *de la Prosperidad*, in cui la famiglia Millás si installò una volta lasciata Valencia e trasferitasi a Madrid, lo si evince dal riferimento alla *calle López de Hoyos* (p. 16), via principale di un quartiere ora inglobato nel tessuto urbano della capitale spagnola, ma che negli anni '50 era un suburbio periferico, popolato da individui ai margini della società. La presenza di López de Hoyos come riferimento toponomastico nei romanzi dell'autore è quasi costante (in *Visión del ahogado*, *Papel mojado*, e in seguito nei romanzi posteriori): sulla trasfigurazione del quartiere dell'infanzia in *lugar mítico*, scenario del proprio universo narrativo, cfr. *infra*, p. 419, nella nostra intervista all'autore in Appendice.

[Román e Juana]

«Tras la revelación y el movimiento de retirada, neutralizado de inmediato por un cálculo confuso de intereses, aún *tuvo tiempo de observar la blancura de la zona más abultada de las piernas de su hermana*, antes de que ésta, deteniéndose, girara el cuello y lo mirara sin nota de interrogación o de duda; con una mirada carente de objetivo y un gesto que no parecía pretender fin alguno. Román se acercó, y a unos dos metros esbozó una sonrisa que hubo de abandonar de golpe al alcanzar *la distancia calculada para el contacto mínimo*. Pero no llegaron al abrazo ni al beso, de forma que para cubrir la humillación de lo iniciado y no llevado a cabo comenzó a hablar. (p. 81); (...) *Los cuerpos de los dos hermanos se acercaron un poco en busca de una protección que no podían darse*. Respiraban despacio, como para evitar una entrada excesiva de aquel aire mortal en los pulmones, y *sonreían* a medida que crecía la oscuridad: *buscaban en la mueca del otro la indiferencia que no encontraban en la propia*. (...) Entonces Román miró a su hermana, que acababa de ser sacudida por un estremecimiento, e intentó calificar las cualidades del ascenso que la humedad y el frío habrían de estar efectuando a lo largo de sus piernas desnudas. *Ella se detuvo y, volviéndose hacia él, practicó alrededor de sí misma un abrazo que aumentó la presión de sus pechos sobre el jersey oscuro*. También como resultado de esta violencia, *el tejido descendió unos centímetros en la zona del cuello, originando un conflicto de intereses en la mirada de Román*. [I corsivi sono nostri]» (p. 85);

[Román e Luis]

«Entró al vestíbulo por fin y recorrió las losas del lugar público en varias direcciones sin que nadie acudiese al ruido de sus pasos. En uno de los extremos de la pieza había un mostrador bajo y una silla. La superficie del mostrador era tan fría y áspera como el resto de las superficies, en las que la mirada rebotaba como una bola de marfil sobre un objeto no penetrable. No obstante, el sitio era apacible; el frío, soportable; la suciedad, acogedora y prometedores los pasillos que frente a Román se abrían inexplorados y oscuros.

En los minutos que siguieron tampoco ocurrió nada. Sólo cuando Román se decidió a entrar en el pasillo destinado a los de su sexo, se oyó el sonido de una puerta y unos pasos urgentes. *Un hombre joven, aunque consumido, enfundado en un traje de conserje, avanzó hacia él con un gesto interrogante*. Tenía el rostro deformado por

numerosas vesículas blancas y traslúcidas que disminuían de tamaño en dirección al cuello. A medida que se acercaba a Román, sus pasos iban perdiendo el equilibrio decidido del primer impulso, y la actitud interrogante de su mirada era sustituida por el ademán de estupor de quien de pronto sabe y ya no puede huir. No obstante, llegó a la altura de Román sin desviarse demasiado y consiguió una mirada neutra, dispuesta a aceptar la decisión de la mirada contraria. Pero no hubo decisión, o hubo una decisión subterránea, humedecida por un movimiento de nostalgia que no se reflejó en las manos ni en la boca. Sólo los ojos dieron cuenta del marasmo interior, aunque también de forma extremadamente provisional y contenida. [I corsivi sono nostri]» (p. 42).

Ritrovarsi dopo tanto tempo, non lascia spazio all'affetto o alla commossa rievocazione della giovinezza: l'incontro con Román rappresenta anche per Juana e Luis il confronto con un passato con cui fare i conti, e ciò rinnova negli animi dei tre fratelli la stessa desolante certezza di essere nell'impossibilità -ora come allora- di cambiare le sorti di un'esistenza destinata sin dall'inizio alla rovina.

Nessun membro della famiglia gioisce del ritorno del suo *figliol prodigo*, né questi è realmente interessato a loro: un divario incolmabile li divide, pur condividendo lo stesso destino nefasto, derivato dal passato comune. Dall'incontro con i suoi familiari, Román avverte solo rifiuto e paura perché ognuno dei componenti di questa famiglia *desgastada*, riconosce nell'altro il segno della propria sconfitta, la propria precaria e insufficiente identità. Il breve dialogo fra Luis e Juana, rende conto dei sentimenti di fastidio e sospetto che la presenza di Román ha destato:

« – ¿A qué ha venido ése?

– No lo sé; dice que a buscar la enciclopedia.

– ¿Cuál enciclopedia?

– Una que había en el desván, dentro de un baúl enorme.

– ¿En muchos tomos?

– Sí, en bastantes.

– ¿Y por qué no la coge y se va?

– Porque parece que no está en su sitio. Debió de llevársela él mismo cuando se fue del barrio.

- ¿A qué ha venido entonces?
- Vete a saber. La habrá vendido o algo y querrá hacer como el que no sabe. [I corsivi sono nostri]» (p. 156).

Il ritorno dopo la lunga assenza dalla casa paterna chiarisce a Román l'impossibilità di sfuggire al proprio passato, in quanto il passato finisce per far parte di noi stessi, divenendo ricordo, memoria:

«Pues bien, la superficie lisa y fría de *mi memoria* está llena de manchas semejantes; cada una remite a una filtración, en este caso de humedad, o de frío. Yo procuro no renunciar a ninguna de estas salpigaduras, porque, sin ser mucho, *es todo cuanto poseo ahora que he anclado una edad en la que entiendo que salir del barrio no consistía sólo marcharse de él*. En fin⁵⁵, *quiero decir que siempre estuve en él y que si llego a olvidarme de eso nunca seré nada*. [I corsivi sono nostri]» (p. 62).

Il riconoscimento di Román, in termini di identità, nel proprio vissuto, non comporta l'eliminazione della problematica esistenziale del personaggio, perché questi dovrà necessariamente arrendersi all'evidenza e constatare che la acquisita consapevolezza di sé è comunque insufficiente: l'unica soluzione, allora, è saldare i conti con se stesso e quel passato, attraverso l'eliminazione fisica dei suoi protagonisti -lui stesso, la madre, la sorella, il fratello-.

In questo modo, l'assassinio dell'intera famiglia e di se stesso, con le esalazioni tossiche del braciere di casa, costituisce il logico epilogo della narrazione: un atto disperato e simbolico, che sottolinea il paradossale rapporto di coincidenza fra identità e passato, perché solo attraverso la dissoluzione individuale si giunge ad affrancarsi da esso. Logico, ma anche grottesco, in considerazione dello strumento utilizzato per il sacrificio rituale, un mezzo che riconsegna i personaggi agli anni bui delle restrizioni elettriche e della penuria⁵⁶.

⁵⁵ Sul valore dell'espressione *en fin* all'interno della narrazione, cfr. *infra* pp. 201-203.

⁵⁶ Il sacrificio attraverso l'autoeliminazione e il suicidio collettivo è un elemento tragico che si radica profondamente nella tradizione letteraria spagnola: basti pensare alla *Numancia* di Cervantes e al mito collettivo che vi si riflette.

Interposte alla narrazione 'primaria', composta da a) il presente, ossia i pochi giorni in cui Román ritorna nella casa e nel quartiere dell'infanzia, fino al tragico epilogo della distruzione familiare, e b) dal passato evocato, troviamo cinque *Circulares* [1) la BC-2 (pp. 11-14); 2) la CH-s/n (pp. 35-38); 3) la N.º J-10 (pp. 75-80); 4) la UR-2CD (pp. 113-166); 5) la N.º DR-25, che chiude l'intero romanzo], che rappresentano una sorta di 'bollettino informativo' di una non ben specificata organizzazione terroristica denominata *Muelle Real*. Questi 'testi' -le uniche forme di scrittura, dicevamo, inserite nel romanzo-, mancano di un mittente e di un destinatario specifici, sono redatti in forma impersonale da un sedicente 'Comitato Direttivo' e destinati alla divulgazione. Il contenuto essenziale della prima *circular* (CB-2), è definito come «una oración profana que tiene por objeto afianzarnos en el mundo. Su autor es un antiguo joven que hoy se dedica al exterminio de todo aquello que produce buenos sentimientos en el hombre» (p. 13), una preghiera che si conclude con un appello alla partecipazione solidale di chiunque si riconosca nel 'membro-tipo' dell'organizzazione:

«(...) Envilecido marcha por la vida, y hasta tal punto la violencia de los otros ha obrado sobre él que no medita soluciones a tanta humillación. Tan torpe es que ignora las cien formas posibles de vengar una ofensa y de prevalecer sobre el objeto de la venganza. No conoce ni las limitaciones de la policía ni el alcance de una llamada telefónica. No sabría cómo matar a una de las palomas que blanquean los lugares públicos. Está perdido; nadie en la calle lo respeta, nadie lo admira ni le teme. Ya se ha cumplido todo cuanto en él se podía cumplir y ahora declina como la tarde encanallada y silenciosa."»⁵⁷ (p. 14).

⁵⁷ Notare le affinità dei propositi del *Muelle Real* e della *Organización* di cui Turis, il protagonista di *Letra muerta*, era affiliato. Inoltre, l'aspetto *rencoroso* della personalità del redattore delle *circulares* è condiviso anche dal personaggio di Jesús Villar di *Visión del ahogado*, per cui la tendenza alla *venganza* incondizionata nei confronti del genere umano, diviene un attributo caratteriale del Personaggio millasiano, ribadita nelle figure di Turis, Román e Villar, nei rispettivi romanzi di cui essi sono personaggi.

Completamente distaccate e autonome dalla narrazione, le missive sono però collegate al protagonista in quanto ad *autoría*, cosa che si evince, in maniera assai nebulosa nel romanzo, grazie ad alcuni dettagli: sappiamo che Román conserva gelosamente nelle tasche della giacca alcune lettere in busta chiusa [«- Cartas -respondió él-, cartas sin franquear aún, pero encerradas ya en su sobre y con la dirección bien puesta.» (p. 102)]; inoltre esiste una consequenzialità fra la seconda *circular* (pp. 35-38), il proposito del protagonista di preparare del mangime avvelenato (con l'arsenico preso alla madre) per uccidere delle colombe, e la sua messa in atto (pp. 38-41). Infine, il più importante collegamento fra quanto scritto nelle *circulares* e il presente della narrazione, riguarda l'omicidio da parte di Román della propria famiglia: questo evento è già presagito nella quarta circolare (pp. 113-116), in cui è riportata una lettera di un tale Joaquín Caso che preannunciava:

«Diré tan sólo que entre todas las Circulares recibidas la que más agradezco es aquella (la CX 225) que explicaba *cómo librarse de los seres queridos sin producirles daño*. Yo eliminé una esposa aburrida, algunos hijos y a un padre enfermo, que se gastaba en medicinas la mitad de mi esfuerzo diario, *con un simple brasero y unos puñados de carbón*. Y quiero dar fe públicamente de que es cierto que cuando 'la composición sanguínea de un individuo adquiere el carácter venenoso de un modo lento y gradual, la asfixia aparece sin disnea premonitoria y el sujeto asfítico pasa de la vida a la muerte como del cansacio al sueño: feliz'. [I corsivi sono nostri]» (p. 115).

Quando Román metterà in atto il proprio proposito omicida, mentre aspetta la morte sdraiato accanto alla madre, riprenderà la 'citazione' da manuale della sintomatologia della morte per avvelenamento da gas, precedentemente esposta nella quarta circolare:

«Entonces dijo, como si recitara una lección: "Todas las causas que puedan disminuir el oxígeno y aumentar el ácido carbónico de la sangre que riega el centro respiratorio, ocasionan

movimientos inspiradores y espiradores más profundos y acelerados. La sangre suele espesar y adquiere el color negro que es característico de todos los sujetos que mueren por asfixia".» (pp. 160-161).

Infine, nella circolare conclusiva, lo stesso evento verrà salutato come un atto compiuto da un agente del *Muelle Real*, che però è sopravvissuto al suicidio. Infatti viene scritto:

«Sin embargo, junto a estos hechos lamentables se han producido otros que han aumentado aún más nuestro prestigio. Por ejemplo, la detención de un inocente al que se acusaba de haber dado muerte a su familia envenenándola, mientras dormía, con las emanaciones de un brasero encendido a tal fin en la casa cerrada. Está claro que la carta de don Joaquín Caso (pseudónimo), aparecida en la Circular UR-2CD, estaba elaborada por este Muelle Real, y que el suceso que se relataba en ella no era sino una nota recogida de la prensa diaria.» (pp. 163-164).

Il dubbio sulla possibile sopravvivenza di Román all'eccidio familiare rimane irrisolto fino alla fine, anche quando l'autore dell'ultima circolare, si accommiata dai suoi interlocutori, confessando di essere l'unico componente dell'organizzazione:

«Aun así, este Muelle Real reitera su voluntad de disolverse, en parte por las medidas de seguridad a que aludíamos y en parte, también, *por el cansancio y la enfermedad de la única persona que lo compone*. Este Muelle Real lamenta no estar seguro de si se enviará o no la presente Circular (que habrá de ser la última), debido a que su estado de postración es tal que *duda incluso de si la está escribiendo, o sólo la imagina*, mientras unas manos ajenas manipulan su cuerpo en busca de unas heridas que no han de encontrar, porque las llagas están todas adentro, tapadas por la piel. Con todo, *lo más grave sería que el resto de las Circulares no se hubieran escrito jamás y que permanecieran como idea en la mente de quien las concibió*. [I corsivi sono nostri]» (p. 164).

Forse allora non è esatto identificare "nell'innocente arrestato dalla polizia accusato di aver eliminato la propria famiglia" il nostro

protagonista, e in tal caso Román è realmente deceduto insieme ai suoi cari; oppure tutto quanto riportato nell'ultima circolare è solo stato immaginato da Román agonizzante, mentre qualcuno si sta accertando delle sue condizioni fisiche; oppure la circolare è stata scritta dal protagonista prima di agire contro di sé e la sua famiglia, per cui sarebbe una specie di autoconfessione postuma... Il romanzo così si chiude con tanti interrogativi insoluti, tanto da far dubitare perfino dell'esistenza stessa dell'intera narrazione, che non sia, invece, anch'essa frutto dell'immaginazione di chi l'ha concepita.

Anche in *El jardín vacío*, come in *Visión del ahogado*, la narrazione è quasi esclusivamente in terza persona in stile indiretto, a opera di un narratore *eterointradiegetico* (eccezionalmente *extradiegetico*⁵⁸); questi a volte lascia che siano gli stessi personaggi (soprattutto Román e la madre) a entrare direttamente nella diegesi, attraverso la prima persona del singolare e lo stile indiretto libero, mentre in alcuni casi vengono riportati, in stile diretto, i dialoghi nel presente (Román con la madre; Román con la sorella; i due fratelli) e nel passato (Román-padre e la madre):

«Son el narrador y esos personajes quienes llevan al lector por los laberínticos caminos de la memoria de Román, especialmente, cuyo paralelo espacial corresponde a las "laberínticas" calles del barrio madrileño.»⁵⁹.

Il presente della narrazione copre un arco cronologico di pochi giorni e corrisponde al 1) ritorno nella casa paterna del protagonista, all'incontro con la madre, ai momenti di delirio dovuti alla febbre e al finale tragico dell'eccidio familiare; 2) agli avvenimenti 'in esterno', ossia l'episodio dell'assassinio delle colombe in una piazza di Saragozza con «las torres del edificio de Correos (...), la escalinada del Palacio de Comunicaciones» (p. 40), l'incontro col fratello Luis al bagno pubblico, quello con la sorella Juanita nel giardino de la

⁵⁸ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

⁵⁹ Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás* cit., p. 31.

Moñitos: in questa parte predomina la terza persona e lo stile indiretto, i dialoghi fra Román, i componenti della famiglia, e i monologhi della vecchia madre.

La storia del passato familiare si delinea pian piano attraverso l'evocazione del ricordo, innescato dalle conversazioni fra madre e figlio, attraverso i *flash-back* di Román, resi in prima persona in stile indiretto libero, la narrazione in terza persona in stile indiretto e i dialoghi dei genitori in stile diretto libero: le discussioni notturne fra *el Carfólogo* e sua moglie a letto, che vertevano irrimediabilmente sulla presunta responsabilità del padre per la morte del figlio Gabrielín; le notti insonni passate ascoltando i rumori sinistri generati dai mobili della casa nell'oscurità; il parlare nel sonno del piccolo Román (da cui il soprannome paterno di *somnílocuo*); l'attesa ossessiva di Román-padre del 'ritorno' del figlio morto; gli episodi del piccolo Román al *colegio* retto dai preti, in cui sovrasta la tremenda figura della *Bestia Ensotanada*; le peripezie dei ragazzi sui tetti delle case, per osservare da vicino la *joroba* della *tía Jerobita*; l'episodio del padrone della fabbrica di ghiaccio, che accetta di regalare la sedia a rotelle del figlio handicappato alla *tía Jerobita*, in cambio di un misterioso servizio reso gli dal *Carfólogo*, che in seguito si scoprirà consistere nell'omicidio del ragazzo demente, sotterrato anch'egli nel giardino *de la Moñitos*.

Tipograficamente, il romanzo è diviso in nove capitoli, a loro volta suddivisi in parti, attraverso spazi bianchi e asterischi:

«De los nueve capítulos en que el texto se divide, los impares son los más ligados al presente, y en ellos se transcriben los mensajes que Román dirige a los miembros de "El Muelle Real" difundiendo planes de exterminio inspirados en el odio y consagrados a la venganza. En los capítulos pares, en cambio, domina la excavación del pasado.»⁶⁰.

Questa ripartizione dei differenti tempi della narrazione nei capitoli pari e dispari, è solo uno degli aspetti in cui si manifesta, all'interno dell'organizzazione testuale, la generale frammentazione

⁶⁰ Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., pp. 35-36.

dell'opera, in quanto il fattore peculiare del romanzo è la mancanza di linearità. Jean-François Carcelén ha puntualizzato questi aspetti compositivi del romanzo, evidenziando le polarità su cui si dispone dicotomicamente la materia narrativa:

«Derrière une composition en apparence traditionnelle (le roman est découpé en neuf chapitres numérotés), la structure de *El jardín...* cache une complexité basée avant tout sur l'absence de linéarité. Plusieurs niveaux alternent sans que des liens de cause à effet justifient cette alternance. Les deux premiers niveaux sont d'ordre temporel. Il s'agit, d'une part, du présent dans lequel s'inscrit le retour de Román, et, d'autre part, du passé qui renvoie à son adolescence. (...) Cependant, le passé surgit ponctuellement comme une unité nettement séparée, créant ainsi une deuxième strate dont les liens sémantiques avec le présent sont évidents mais dont l'intégration au roman se fait sous la forme de la juxtaposition et non l'enchaînement. Quant au troisième niveau, il est composé de cinq circulaires émises par une étrange organisation (...). L'irruption de la première circulaire provoque un effet de perturbation chez le lecteur dans la mesure où ce n'est que quelques pages plus loin qu'un indice, fragile au demeurant, permettant d'en élucider la provenance est disposé dans le texte (...). Les trois niveaux se fondent au sein des chapitres même (...). Cependant chaque niveau est l'objet d'une séparation marquée, selon les éditions, par des astérisques ou un blanc typographique. Ainsi le roman, dans sa structure globale est extrêmement fragmenté, et exige un effort de reconstitution des liens logiques de la part du lecteur.»⁶¹.

La frammentarietà della narrazione è osservabile, ancora più nello specifico, attraverso la variazione delle persone e dei tempi verbali, all'interno di ogni singolo livello della diegesi. Vi è un'alternanza fra l'uso dei tempi al passato (passato prossimo e remoto) e al presente, nei due tempi della narrazione. Così il presente della narrazione è costruito attraverso l'utilizzazione quasi esclusiva dei tempi al passato

⁶¹ Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Les Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 339-340.

e della terza persona -il narratore *eterodiegetico*- in stile indiretto, e dai dialoghi al presente in stile diretto, introdotti dal narratore al passato:

«*La vieja trajinaba cerca del fogón y no volvió el rostro, aunque con un extraño movimiento indicó a los que entraban que los había sentido. El perro se perdió y Román se sentó sobre un cajón.*

– Buenas tardes.

– **Enciende** la luz.

Unió los dos cables. Luego se acercó al fogón colocándose al lado de la vieja, que preguntó:

– **¿Hay** mucho humo?

– Sí, un poco.

– **Sale** por esta grieta del tiro. **Me parece** que cada día **es** más ancha. En fin. **¿No tienes** papel de fumar?

– **Puedo** deshacer un cigarillo.

– **Hazme** el favor, hijo. Sobre el aparador **hay** una cuchilla de afeitar.

Román se acercó al aparador y abrió un cigarro lentamente. Se guardó el tabaco en el bolsillo de la chaqueta y volvió al fogón.

La vieja acumuló saliva, y tras mojar el papel lo pegó en la grieta.

– Ya **veremos** –*dijo*. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 14-15).

La commistione fra narrazione eterodiegetica e dialoghi è la modalità più diffusa all'interno della diegesi, tranne alcuni paragrafi interamente in stile indiretto e in terza persona, che si riferiscono ai sogni del protagonista⁶²:

⁶² Il sogno è un elemento ricorrente nel romanzo: oltre all'esempio alle pp. 132-133 già citato, all'inizio del capitolo 5 il narratore ci racconta di un lungo dormiveglia del protagonista inframmezzato da sogni (pp. 70-75); un altro sogno è riportato alle pp. 116-120. In realtà, l'attività onirica è una peculiarità che caratterizza il protagonista fin da bambino, ed è in stretta connessione con la *enfermedad*: Román da piccolo era chiamato dal padre *somnilocuo* perché parlava nel sonno; inoltre, il narratore si riferisce al protagonista denominandolo *el afebrado* (pp. 64-69), in uno dei momenti della narrazione in cui vengono rievocati dei ricordi legati al *colegio*, dove la febbre per il bimbo rappresentava il mezzo per evadere da quella opprimente realtà; sappiamo che il protagonista adulto è in preda alla febbre (pp. 154-156), dato che giustifica a posteriori il senso da attribuire ad alcune pagine immediatamente precedenti (pp. 145-153), che si riferiscono alle tappe della fuga familiare dal luogo di origine e all'arrivo nella capitale,

«Entonces volvió a escuchar como un roce de sábanas, y en lo que levantaba los párpados tuvo un sueño muy breve relacionado con un hecho que aún no había dejado de durar: estaban algunos amigos, su hermano y él junto a unas alambradas que dificultaban el acceso a algún lugar. Román llevaba un abrigo nuevo y no se atrevía a pasar por entre los alambres por temor a engancharse. Finalmente, estimulado por el miedo al descrédito, y también por provocar a su hermano, que no dejaba de hacer consideraciones respecto a las consecuencias de orden familiar que se derivarían de una posible rotura, se dobló por la cintura para atravesar la alambrada y notó una pequeña resistencia al intentar llevar el pie derecho junto al izquierdo, situado ya al otro lado. Apenas tuvo tiempo de arrepentirse antes de escuchar el sonido de la tela al desgarrarse. Después miró a Luis para calcular por su expresión la magnitud del daño. El sueño empezaba por la mañana, pero enseguida, cuando se rompía el abrigo, era por la tarde. (...)

No tardó mucho tiempo en amanecer. Tuvo dos sueños aún, igualmente breves, y notó el resplandor al otro lado de la tapia. Después perdió la conciencia y enseguida volvió a levantar los párpados, encontrando todas las cosas tocadas por la luz del día.» (pp. 132-133).

Il passato della narrazione è reso con i tempi del passato verbale (passato remoto e imperfetto), ma in alcuni momenti si fa ricorso al presente⁶³: a) nei dialoghi dei genitori di Román in stile diretto libero⁶⁴

«algo que en su día debió de ser un sueño, pero que ahora llega a la memoria como un hecho de los que forman parte de la vida real» (p. 145).

In effetti, l'intero romanzo è costruito su un gioco sottile di rimandi fra sogno, delirio e ricordo: ogni componente della narrazione risponde alla precisa volontà dell'autore di abbattere ogni confine 'logico' imposto alla realtà; inoltre, la predominante indeterminazione e frammentazione della diegesi, rappresenta l'unica modalità con cui un personaggio come Román può rapportarsi con se stesso e con ciò che lo circonda.

⁶³ Rispetto al valore del presente storico nella narrazione, cfr. quanto scrive Juan José MILLÁS, "Apéndice" a Gaston LEROUX, *El misterio del cuarto amarillo*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1981, p. 281, riportato da Jean-François CARCELÉN, *Juan José Millás ou Les Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., nella nota p. 375.

(senza intromissione del narratore); b) in alcuni punti in cui il narratore diviene *extradiegetico*, per cui la narrazione in stile indiretto raggiunge un grado di oggettività, subito contaminata dall'irruzione della prima persona in stile indiretto libero. Vediamo alcuni esempi:

a) [stile diretto libero (dialogo dei genitori)]

«-Hoy te quedas porque ya estás aquí. Pero de mañana en adelante, si quieres pasar la noche en esta cama, esperas a que yo me duerma y entonces te metes procurando no rozarme. ¿Entendido?

- Sí.

- Pues empieza separando esa pierna y no se te ocurra volver a acercarte.

- No chilles, que te pueden oír los niños.

-Que me oigan. Hay uno que no me podrá oír nunca.

- No me lo echas más en cara, por favor. ¿No ves que fue un accidente? ¿No ves que yo soy el que más ha sufrido?

- Tú eres un pedazo de madera y no tienes sufrimiento ni vergüenza.

- Yo he visto a Gabrielín ensangrentado. Bajaba por las escaleras mientras intentaba dormirme, y no me dejaba porque desde el sillón lo oía hablar o caerse. A veces, daba unos pasos en tal dirección, y cuando yo lo imaginaba decidido a ir a tal parte de la casa, él se paraba un momento, se callaba, y en seguida comenzaba a andar o a parlotear de nuevo, pero hacia otro sitio. Y así unas veces se acercaba y otras se alejaba del sillón en el que yo intentaba descansar inútilmente. Escucha, escucha, ¿no oyes?

- No, ¿qué pasa?

- Cállate, cállate y no enciendas la luz, que es peor. ¿Los oyes?

- Yo no oigo nada. No me asustes.

- Chist. Los pasos. Ahí están. Ahora por el piso de abajo.

⁶⁴ La prima inserzione del dialogo in stile diretto libero riferito al passato della narrazione, subito dopo quello fra madre e figlio nel presente in stile diretto, tende a spiazzare il lettore, che, però, in seguito, riconoscerà lo stile diretto libero come tratto distintivo della diegesi al passato delle conversazioni notturne dei genitori del protagonista.

- Yo no oigo nada, yo no oigo nada. Es mentira.
- Escucha, escucha con atención. Pero no hagas ruido al moverte, que los ruidos son como el imán: tiende a atraerse entre sí.» (pp. 25-26).

b) [stile indiretto (narrazione in terza persona) + stile indiretto libero (narrazione in prima persona)]

«(Hay junto a la balaustrada un banco verde, de madera. **La madre** está de pie, *sonríe* junto a los hijos. Pero es una sonrisa de atención, una amenaza que *se materializa* en algún punto a lo largo de la trayectoria de su mirada. **Román**, con los brazos en alto, *muestra* un objeto. *Sonríe* a medias, como si se preparase para dos tipos diferentes de respuesta. Las flores *se están cerrando* ya por los efectos de la tarde. En el banco verde de madera *hay* un grupo cuyos componentes *inclinan* la cabeza dirigiendo la atención de sus ojos hacia el cochecito de **Gabrielín**, que *duerme o mira* al cielo por entre las cabezas. Desde el peligro, todos *parecen* un grupo de verano reunidos para hacer frente común a ese momento en el que la luz será un eco de sí misma, una sombra, un pálido reflejo. La madre *tiene* el pelo recogido atrás. La ancha frente. Juventud en su rostro. Las hojas de las lilas, de las acacias y del laurel *no producen* a esta hora ningún cambio. Entonces Román *suelta* el objeto y *huye* hacia el interior de la casa. Ya se ha puesto en marcha el estupor, pero él *retrasa* hábilmente la sensación. *Alcanza* el hueco de la escalera, *sube* al primer rellano y *hace* como que *oye* el golpe. *Mira* el cordón de la luz, que *dibuja* una puerta sobre la pared, y *practica* diversos aspavientos con las manos, *mientras interiormente realiza la falsificación del recuerdo*. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 20-21).

La minuziosa descrizione degli istanti immediatamente precedenti all'incidente mortale di Gabrielín, è riportata dall'occhio del narratore che osserva la scena 'dall'esterno', attraverso la terza persona e il presente verbale. Nel momento in cui l'attenzione si sposta sullo stato d'animo del giovane protagonista, in cui si è già compiuto il processo di *falsificación* realizzato dal ricordo, la narrazione soffre un cambio repentino: verbi al passato, ellissi verbali e, *ex abrupto*, il ritorno del

presente che accompagna l'irruzione della prima persona. Subito dopo il narratore si rimpossessa della diegesi, con i verbi all'imperfetto:

«(...) junto a la puerta del rellano *estaba*, imaginando la altura más adecuada para colocar el pomo, cuando *oyó* un ruido seco, un silbido tal vez, al que *siguió* un silencio confirmador. Después, algunas voces, y el ruido de la puerta de cristales rugosos. El pelo de la madre batiendo su rostro; los ojos grandes y aterrados en la juventud. Un olor. Ser peldaño, sin renunciar por eso al movimiento. ¿En qué *consiste*, en qué *puede estribar* ser **yo** y que **yo** sufra miedo? ¿Por qué no estar presente sin sentir? Ser otro que no sufre y ve las cosas, como el laurel, como el laurel.

Los otros hijos, paralizados junto a una de las paredes, *observaban* a la madre. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 21).

Come afferma Jean-François Carcelén:

«Cette séquence tout entière joue sur le brouillage de multiples frontières: la marginalité de Román/l'état fiévreux comme l'état frontière/le réel et l'irréel/ le fantastique et le rationnel/le passé et le présent/le "je" et el "il". Nous avons donc affaire à un nouvel exemple d'écriture mimétique dont on peut trouver de nombreuses récurrences dans *El jardín vacío*.»⁶⁵.

La complessa costruzione del romanzo, di cui abbiamo riportato solo alcuni esempi, ci sembra corrispondere, a livello testuale, alla difficoltà esistenziale del protagonista di orientarsi nella labirintica realtà che lo circonda e che vive interiormente, una realtà frammentata e mistificatrice, al contempo agglomerata e indifferenziata, così come si presenta la narrazione stessa.

Nel romanzo, non troviamo nessun riferimento cronologico specifico, e questo fattore contribuisce alla continua sovrapposizione dei due tempi della narrazione: sembrerebbe che il presente della

⁶⁵ Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Les Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., p. 377.

diegesi si sviluppi nell'arco di pochi giorni, mentre maggiori perplessità sorgono nell'ipotizzare il lasso di tempo cui si riferisce il passato evocato, come pure la distanza temporale fra quest'ultimo e il presente, che comunque dovrebbe essere di vari anni. Una sola volta nel corso della narrazione, durante uno degli incontri fra Román e la madre, troviamo un riferimento a una data precisa:

« – Me voy a llevar un poco, si no te importa ¿Y esto? Parece un diente.

– Sí, sí, es un diente de un piloto. Ya tiene por lo menos diecisiete años fuera de la encía, más los que estuvo plantado. Digo que será de un piloto porque lo cogí en López de Hoyos, en el cincuenta y cinco debió de ser, una mañana que habíamos subido al mercado y que estrelló un avión. Casi destroza un tranvía. Iba yo con la del fontanero que tenía una cicatriz de ésas que se abren con el mal tiempo, y con la tía Jerobita. El avión no lo vimos porque no nos dejaban acercarnos, pero como se rompió en muchas partes y los trozos llegaron muy lejos, estuvimos un rato buscando pedazos para que jugaran los niños. Entonces me encontré el diente que estaba manchado y lo limpié muy bien con arena y jabón; por lo que imagino que sería del piloto. Me acuerdo de que el suceso no salió en el periódico. Fue el mismo año de lo de Gabrielín. A ver, déjame tocarlo. ¡Qué jaleo! Y debió de ser algo raro porque ya te digo que al día siguiente le pedimos un periódico al repartidor y no venía nada, ni en los sucesos. A lo mejor no fue un avión, aunque algunos lo vieron y decían que bajaba dando vueltas y que rompió los cables de la luz. ¡Qué lío!

– No fue un avión. Era un coche que llevaba dinamita. Lo dijeron en el colegio. [I corsivi sono nostri]» (p. 16).

Nel brano citato, troviamo alcuni dati di fondamentale importanza: innanzitutto il ritrovamento del dente era avvenuto nel 1955, 17 anni prima del dialogo fra il protagonista e sua madre, che si svolge quindi approssimativamente nel 1967, il presente della narrazione; il 1955 è anche l'anno della morte del piccolo Gabrielín, per cui l'avvenimento 'privato', personale, si collega al *suceso* collettivo dell'attentato dinamitardo svoltosi a López de Hoyos. La stampa non aveva minimamente menzionato l'evento sovversivo (?) occorso nel *barrio de*

la Prosperidad, e questo dato ci suggerisce il clima di censura in cui viveva il paese in quel periodo. Così, attraverso pochi riferimenti, apparentemente insignificanti, colti al di fuori dello stretto circolo familiare, il romanzo innesca una serie di connotazioni che non solo ci permettono di inserire parte della narrazione nel suo contesto storico, ma alludono anche criticamente alla condizione socio-politica del paese in era franchista.

Quanto detto ci sembra un'ulteriore prova della volontà *testimonial* del nostro autore nel riferirsi a una precisa realtà storica del proprio paese, nonostante il preminente carattere *poemático* di *El jardín vacío*; ciò in parte giustifica quanto asserito da Millás nell'intervista di José María Marco⁶⁶ rispetto al romanzo:

«La crítica se ha quejado durante mucho tiempo de que todavía no se había escrito la novela del franquismo. Bueno, pues yo creo, modestamente, que *El jardín vacío* es la novela del franquismo. Es una novela que sólo respira miedo, y quizás por eso produce, en muchos lectores, un rechazo visceral.»⁶⁷.

Dal punto di vista lessicale, *El jardín vacío* presenta alcune ricorrenze strettamente collegate alla caratterizzazione dei personaggi. Il primo esempio è costituito dalla tendenza di Román-padre a coniare neologismi quali *carfólogo*⁶⁸ e *somnilocuo*, termini che, se da un lato concorrono a caratterizzare l'idioletto del personaggio, dall'altro sono la prova della sua capacità di adattamento a una realtà involuta, di cui i significanti 'tradizionali' del linguaggio risultano insufficienti a definire 'nuovi', degradati, significati. In una micro-società quale quella delineata nel romanzo, nata dalle ceneri della *guerra civil*, in cui

⁶⁶ José María MARCO, "En fin... Entrevista con Juan José Millás" cit., p. 23.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Sul valore del termine, Millás afferma: «Lo que hay en ese término es una mitificación de la memoria. El hecho mismo de inventarme una profesión que no existe, como es la de carfólogo, para el padre de Román, y el que además esa supuesta profesión resulte ser algo tan absurdo como leer los movimientos de las manos de los que van a morir, le da a la novela un tono de ambigüedad que magnifica la memoria.», in José María MARCO, "En fin... Entrevista con Juan José Millás" cit., pp. 23-24.

ogni individuo ha dovuto reinventarsi un ruolo e un'identità, i due termini conosciuti da Román-padre servono a marcare un'individualità che, diversamente, verrebbe persa nell'anonimato del nome proprio, unico mezzo lessicale a disposizione. In effetti, solo alcuni personaggi vengono presentati coi loro nomi di battesimo -Luis, Juana, Gabrielín, Román padre e figlio- che, per la loro genericità, non sembrano avere pregnanza identificatoria maggiore dei soprannomi imposti al resto di quella varia umanità che popola il romanzo. Ogni individuo è una presenza fantasma di una realtà anch'essa indifferenziata e straniante, e questo dato di fatto investe necessariamente il linguaggio in quanto espressione di tale realtà.

Il secondo esempio, riguarda l'uso reiterato di proverbi o frasi fatte, intercalati nei discorsi profferiti dalla madre:

« - (...) costumbres de mal maestro sacan hijo siniestro.» (p. 46);

« - Mala cara, malos hechos -dijo la vieja al verlo entrar.» (p. 52);

« - No hay mejor espejo que la carne sobre el hueso.» (p. 100);

« - (...) entrañas y arquetas a los amigos abiertas.» (p. 126);

« - Todo lo que un hombre hace de bueno o de malo en esta vida lo hace siempre por una mujer. Lo que nunca sabrá es por qué mujer lo hizo (...).» (p. 160).

In questo caso, l'uso dei *refrain* concorre a riportare nel testo l'oralità della lingua castigliana nel suo registro colloquiale, la modalità con cui si esprime il personaggio e che riflette la sua *actitud* di trovare rifugio nel passato, di ancorarsi a una *sabiduría* antica e immobile che faccia da contrasto al presente, di cui non riesce più a seguire le evoluzioni.

Un altro esempio è costituito dalla reiterazione del sintagma avverbiale "*en fin*", utilizzato per scandire ritmicamente le parti monologali del protagonista: per esempio, nelle quattro pagine (pp. 145-148) in cui Román si sofferma a evidenziare il potere mistificatore

del ricordo, che lo ha portato a identificarsi in esperienze vissute da altri, l'espressione *en fin* compare tre volte -due a chiusura di paragrafo e una subito dopo, ad apertura (pp. 146-147)-, fungendo da collegamento e *pauta* delle varie parti del discorso, veicolato dallo stile indiretto libero.

Afferma Millás al riguardo:

« – (...) La primera vez que yo utilizo el “en fin” como recurso literario es en *El jardín vacío*. Uno de los personajes remata sus monólogos con un “en fin”, y parece que esta expresión quita un poco de violencia a los juicios anteriores.»⁶⁹.

L'utilizzazione dell'espressione *en fin*, diverrà un *recurso literario* costante nella scrittura millasiana: *En fin* sarà il titolo di una serie di articoli del nostro autore pubblicati ne *El País*, mentre nella raccolta *Primavera de luto y otros cuentos*, la ripetizione dello stesso sintagma avverbiale in chiusura dei racconti, serve a evidenziare la continuità del *hilo argumental* che unisce i singoli componimenti, nonostante la loro individuale autonomia. Vedremo in seguito nell'analisi del romanzo *El desorden de tu nombre*, come l'espressione *en fin* sarà utilizzata in chiave ironica, perché 'spia linguistica' della trasformazione esteriore del protagonista Julio Orgaz (leggi completo adeguamento alla realtà)⁷⁰ in *personaje con éxito*.

Alcuni degli esempi di reiterazione lessicale presenti per la prima volta in *El jardín vacío*, nel tempo sono divenuti un tratto caratteristico dello stile narrativo di Millás e sono spie di un'attenta e al contempo ironica 'manipolazione' del linguaggio, veicolo privilegiato per comunicare la propria *Weltanschauung*. Il discorso fatto a proposito

⁶⁹ José María MARCO, "En fin... Entrevista con Juan José Millás" cit., p. 26.

⁷⁰ Anticipiamo qui un aspetto fondamentale che concorre a creare una netta cesura fra i romanzi finora analizzati e quelli successivi: da *El desorden...* si inaugura un'altra tappa del cammino evolutivo del Personaggio millasiano, in quanto è come se egli avesse finalmente trovato un *modus vivendi* per sopravvivere come *yo*, nonostante il confronto con la *otredad*. Infatti, quanto più egli sprofonda nel proprio *fracaso interior*, tanto più esteriormente sembra conseguire *éxito*. Larvatamente, questo moderno patto col diavolo alla Dorian Gray era già stato sperimentato da Turis in *Letra muerta*.

dell'utilizzazione dell'espressione *en fin* in diversi momenti, e nei differenti generi di scrittura prodotti dal nostro autore, è valido anche per frasi fatte e proverbi -che ritroveremo, per esempio, ne *El desorden de tu nombre-*, così come per l'introduzione di neologismi e la tendenza a 'giocare' con parole esistenti [per esempio *paroptesis* e *pervilegio* (p. 12)].

Come in *Cerberos son las sombras*, i personaggi della narrazione di *El jardín vacío* fanno tutti parte della cerchia familiare del protagonista, tranne alcuni personaggi 'minori' che vengono solo menzionati, -quelli legati agli anni della scuola, la *Bestia Ensotánada*, *Madera de Haya*; gli abitanti del *barrio* nel passato, la *Moñitos*, la *tía Jerobita*, la *del fontanero*, *el industrial de la fábrica de hielo-*, figure rievocate che però non giungono mai a definirsi autonomamente al di fuori della presenza pervasiva del ricordo, vero protagonista assoluto del romanzo.

Quasi invariato rispetto al primo romanzo è l'assetto familiare, tranne che per la presenza in *El jardín vacío* di un 'nuovo' personaggio, il fratello Luis:

«La familia se compone de los mismos miembros que en *Cerberos*: el padre (perseguido), la madre (arisca y quejumbrosa), el hijo que todo lo mira y lo soporta (el sufriente), el hermano alejado (aquí Luis⁷¹), la hermana graciosa o atractiva (Juana),

⁷¹ Ci sentiamo di dissentire da quanto asserito da Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., p. 37, riguardo la 'genesì' del personaggio Luis: «Se diría como si el Jacinto de *Cerberos* se hubiese desdoblado en Luis y Gabrielín: un mísero conserje de una casa de baños públicos (...) y un niño muerto, enterrado en el *jardín vacío*, del que sólo queda el cochecito, la aprensión de unos leves pasos por la escalera, y el dolor de la madre (...).». A noi sembra piuttosto che il nuovo personaggio sia una sorta di Doppio del protagonista, unito a questi da un rapporto di complementarità: la totale mancanza di segni fisici distintivi di Román è bilanciata dall'accurata descrizione del volto devastato di Luis, manifestazione fisica di una degradazione interiore condivisa da entrambi; inoltre, i due fratelli sembrano coincidere anche 'emotivamente', in quanto essi proiettano sulla sorella Juana la propria libido repressa. In effetti, le poche volte che Luis è presente nella narrazione -nell'incontro col fratello e nella conversazione con Juana sulle ragioni del ritorno a casa di Román-, egli non viene mai rapportato al piccolo Gabrielín, personaggio che, senza alcun dubbio, coincide invece con il Jacinto di *Cerberos son las sombras*.

más el fantasma de un hermano menor, Gabrielín, muerto muy niño por un golpe no intencionado del padre.»⁷².

I personaggi del padre -Román *el Carfólogo*- e del fratello -Luis-, svolgono la stessa funzione in rapporto al protagonista: il padre è il modello in cui il piccolo Román si era voluto identificare nel passato, mentre il fratello è, nel presente, il metro con cui il protagonista adulto verifica il proprio fallimento esistenziale. La differenza con *Cerbero...* consiste appunto nella riproposizione dello stesso tema, ossia il tentativo del personaggio millasiano di rimpossessarsi della propria identità, ma in un'ottica cronologica successiva, quasi *El jardín vacío* costituisse il proseguimento nel tempo di tale intento, partendo dagli anni giovanili per arrivare alla maturità, attraverso il confronto con i riferimenti a lui più vicini: le figure maschili della sua famiglia. Se infatti il primo romanzo si concentra sulla figura paterna, perché essa rappresenta l'esempio più prossimo per il giovanissimo protagonista, in *El jardín...*, la contrapposizione fra passato e presente narrativo porta a duplicare, nelle figure del padre prima e nel fratello poi, la funzione di Doppio con cui Román si rapporta.

Lo scopo prioritario che riconduce il protagonista nei luoghi dell'infanzia, è quello di verificare la propria identità in base a un nuovo confronto con il passato e con la figura paterna. Per questo Román risponde alla madre di essere tornato «a que me digas, al cabo de los años, a quién me parezco más, si a mi padre o a ti. Y también a por la enciclopedia» (p. 19), in quanto egli cerca conferma di sé attraverso la somiglianza al padre e l'acquisizione di un oggetto che simboleggia il mondo paterno, perché, diversamente, egli dovrebbe considerare avverato il vaticinio profferito dal genitore alla madre nel passato: «Pues Román será nada»⁷³ –respondió el Carfólogo–. Porque no quiere parecerse a ti.» (p. 142).

⁷² Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., pp. 36-37.

⁷³ Cfr. *infra* la citazione a p. 187, in cui Román ribadisce il legame indissolubile fra identità, luogo e tempo dell'infanzia: «En fin, quiero decir que siempre estuve en él y que si llego a olvidarme de eso nunca seré nada. [I corsivi sono nostri]».

Ma il confronto con il padre nel presente è impossibile. Román ha ritrovato del passato solo i fantasmi di cui diviene facile preda e che lo costringono a ripercorrere la labirintica via del ricordo; unica sopravvissuta è *la vieja*, la figura materna che rappresenta il catalizzatore di sentimenti conflittuali, modello 'insufficiente' cui riferirsi nella propria ricerca di sé. Il fratello Luis, quindi, diviene la figura alternativa al padre, il riferimento maschile attraverso il quale Román ingaggia il confronto.

Emblematico in questo senso, è l'incontro fra i due fratelli nel bagno pubblico in cui Román cerca Luis:

«Un hombre joven, aunque consumido, enfundado en un traje de conserje, avanzó hacia él *con gesto interrogante*. Tenía el rostro deformado por numerosas vesículas blancas y traslúcidas que disminuían de tamaño en dirección del cuello. A medida que se acercaba a Román, sus pasos iban perdiendo el equilibrio decidido del primer impulso, y la actitud interrogante de su mirada era sustituida por el ademán de estupor de quien de pronto sabe y ya no puede huir. No obstante, llegó a la altura de Román sin desviarse demasiado y consiguió una mirada neutra, dispuesta a aceptar la decisión de la mirada contraria. Pero no hubo decisión, o hubo una decisión subterránea, humedecida por un movimiento de nostalgia que no se reflejó en las manos ni en la boca. Sólo los ojos dieron cuenta del marasmo interior, aunque también de forma extremadamente provisional y contenida. [I corsivi sono nostri]» (p. 42).

Dopo un breve dialogo, in cui ciascuno di loro finge la totale estraneità all'altro, Román entra nella cabina assegnatagli e si guarda allo specchio:

«Miró abstraído las superficies curvas del lavabo y la bañera; tenía la boca contraída por un gesto de rabia y los ojos inmovilizados por un pesar que carecía de dirección determinada. No se arrepentía del hecho de haber llegado hasta allí, sino el hecho de llegar en general, y sobre todo de su forma de recorrer las calles, tan tendenciosa, que inevitablemente lo conducía a este tipo de situaciones que él odiaba en la misma medida en que le eran necesarias. (...) Se peinó con una lentitud falsa, repleta de movimientos nerviosos y de retrocesos intencionados que, lejos de acelerar el

trascorso del tiempo, dificultaba el paso de cada minuto por condicionarlo a aspectos tan cotidianos y medidos. En efecto, bastó que se retirara del espejo para que el tiempo recobrar su forma, contenida por la presión de Román sobre su ritmo. Salió al pasillo oscuro y se dirigió lentamente hacia el vestíbulo. (...) Decidió que actuaría de acuerdo con las facilidades que le diese el otro, y lo arregló de modo que esta actitud no pareciera una claudicación. [I corsivi sono nostri]» (p. 43).

Una volta fuori, i due fratelli si scambiano ancora qualche battuta e ritorna il confronto di sguardi:

«El conserje no respondió a esto último. Levantó el rostro y miró directamente a Román, quien observó cómo cambiaba de color el líquido de las ampollas que desfiguraban *el rostro de su hermano*. El intercambio de miradas no duró mucho tiempo, pero bastó como reconocimiento de la impotencia de uno, la cortedad del otro y la amargura de ambos. Román buscó todavía una salida, pero pronto advirtió que no tenía otra que la que conducía a la calle. [I corsivi sono nostri]» (p. 44).

Il viso devastato da vesciche di Luis è il simbolo fisico evidente dello stato di degradazione morale che Román sa di condividere con il fratello, mentre la corrispondenza fra sguardi, gesti e sentimenti contrastanti dei due personaggi, evidenzia il fatto che l'uno è immagine speculare dell'altro, e che il loro incontro è un momento doloroso, ma necessario, di mutuo riconoscimento della propria sconfitta esistenziale, in quanto l'uno è lo specchio in cui l'altro vede riflessa la propria misera identità.

La seconda volta che incontriamo Luis è verso la fine del romanzo, poco prima del tragico epilogo, che porterà l'intera famiglia a morire avvelenata dal gas per mano di Román. Mentre questi aspetta il sopraggiungere della morte, sdraiato accanto alla madre, Luis e Juana, stesi sullo stesso letto, parlano delle ragioni che hanno spinto il fratello a ritornare nella vecchia casa⁷⁴. La presenza 'speculare' dei due

⁷⁴ Cfr. il dialogo già citato *infra* alle pp. 186-187.

personaggi maschili, accanto alla madre e alla sorella, ribadisce, da un lato, quanto abbiamo ipotizzato circa la presenza a livello simbolico della figura del Doppio nel rapporto Luis/Román, dall'altro, la condivisione da parte dei due fratelli della stessa proiezione libidica sui personaggi femminili della famiglia.

Analogamente a quanto osservato a proposito della sovrapposizione di ruoli fra Román-padre e Luis come modelli di riferimento per il protagonista, Juana diviene il succedaneo della figura materna nel sentimento edipico condiviso dai fratelli. In più punti della narrazione, viene suggerita la possibilità di un rapporto incestuoso fra Román, Juana e Luis. Il primo larvato riferimento al tema, lo si riscontra all'interno dei dialoghi fra i genitori:

«[la madre] – ¿Estarán dormidos ya los niños?
[il padre] – Juanita, sí. Y Luis también; seguro. Román, no sé. Posiblemente no, porque habla en sueños y aún no lo hemos oído.
[la madre] – Tendrías que arreglar esa puerta. No me gusta nada que a lo mejor estén oyendo lo que hablamos. Y otra cosa: *ya van siendo mayores para que duerman todos en la misma habitación. A Juanita, por lo menos, habrías que sacarla, que luego no quiero yo cargos de conciencia si ocurre lo que no debe.* [I corsivi sono nostri]» (p. 93).

Nel presente, quando Román passeggia nel giardino *de la Moñitos* con la sorella⁷⁵, si intuisce, dal modo in cui egli la osserva, la persistenza di una passione repressa:

«(...) Entonces Román miró a su hermana, que acababa de ser sacudida por un estremecimiento, e intentó calificar las cualidades del ascenso que la humedad y el frío habrían de estar efectuando a lo largo de sus piernas desnudas. *Ella se detuvo y, volviéndose hacia él, practicó alrededor de sí misma un abrazo que aumentó la presión de sus pechos sobre el jersey oscuro.* También como resultado de esta violencia, *el tejido descendió unos centímetros en la zona del cuello, originando un conflicto de intereses en la mirada de Román.* [I corsivi sono nostri]» (p. 85).

⁷⁵ Cfr. per esteso la citazione *infra* alle pp. 183-184.

In questo modo, anche il momento finale della strana 'ricostruzione familiare' *en pareja*, sui due letti delle camere attigue della vecchia casa, rappresenta un'ulteriore prova della profonda e malsana patologia 'amorosa' condivisa dai personaggi.

Alla luce di quanto sopra asserito, è possibile una lettura diversa, in chiave, delle parole dette dalla madre a Román poco prima di morire, e il significato simbolico sotteso al 'sogno' realizzato dal protagonista agonizzante:

« – *Todo lo que un hombre hace de bueno o de malo en esta vida lo hace siempre por una mujer. Lo que nunca sabrá es por qué mujer lo hizo* –respondió *la vieja sometida a Román* por la presión que el brazo de éste ejercía sobre su cuello.

– *¿Y eso incluye a las madres y a las hermanas?*

– Sí –contestó. Y volvió a dormirse. *Román cerró los ojos y respiró profundamente, haciéndose daño en los costados. Mientras perdía la conciencia, imaginó que se asomaba a un agujero a través del cual vio a su hermana que, inclinada sobre la fuente, abría la boca al chorro de agua que caía, roto, al suelo salpicándole las piernas y el vestido. [I corsivi sono nostri]*» (p. 160).

L'assenza totale di una figura femminile al di fuori della cerchia familiare è un altro punto che evidenzia il ruolo egemonico che Juana e la madre assumono nell'universo affettivo del protagonista.

La figura materna è comunque un riferimento complesso su cui convergono differenti connotazioni: abbiamo visto come la madre rappresenti, insieme a Juana, la personificazione 'dell'eterno femminile'; inoltre è in antitesi con la figura paterna, suscitando in Román lo stesso sentimento di rancore e rifiuto che abbiamo riscontrato nel rapporto madre/figlio in *Cerberos son las sombras*; infine, la madre riveste un ruolo essenziale nei riguardi del passato, in quanto essa funge da 'memoria storica' e al contempo giunge a identificarsi con esso.

La disgregazione del rapporto di coppia dei genitori di Román ha radici antiche: la fuga dalla città natale, il trasferimento a Madrid e il conseguente adattamento a uno stile di vita miserrimo, la morte del

piccolo Gabrielín, sono tutti eventi negativi che hanno colpito l'intera famiglia, dovuti agli errori perpetrati dal padre. Il rancore che la madre sente nei suoi confronti è un dato rilevabile di continuo nel corso delle loro conversazioni notturne, in cui Román-padre viene accusato di essere l'unico responsabile della decadenza familiare. Si paventa, come in *Cerbero...*, la presenza della matrice politica alla base delle presunte colpe del genitore del protagonista:

«[la madre] – (...) Para ti no, claro, porque tú eres de los que terminan siempre mal. Pero yo, no. Yo he caído en estas circunstancias por ponerme al lado de mi familia, porque me han enseñado a respetar las instituciones. Lo malo es que mi familia eres tú, y eso sí que no tiene remedio. Eres la única locura que he cometido en la vida, pero bien que me pasa. No hay proporción entre la culpa y el castigo. Pero me sobran fuerzas para sacar a los míos adelante, con tu ayuda o sin ella.» (pp. 93-94).

L'astio nei confronti del marito rimane nel cuore della *vieja* anche ora che Román è tornato per sapere del passato:

« – No era un buen hombre, pero eso no le preocupaba porque caía bien en todas partes. Y él lo sabía. *Le era fácil cambiar de vida* porque a él, ya ves, no le gustaba nadie. Pero no lo decía. Nunca me dijo esto o lo otro de nadie. De nadie hablaba mal porque para él todos eran igualmente despreciables. Ya ves tú. Bueno, pues *contaba que aquéllos fueron los peores días de su vida*. Parece que cuando nos acostábamos todos él se venía a pasar aquí la noche, recostado en este mismo sillón al calor del rescoldo. Llegaba sin encender ninguna luz, tropezando con las paredes y los muebles. Y cuando ya estaba cómodo, *en lugar de dormir se ponía a sospechar*. *Esta casa está construida con mucha madera, y por la noche es un martirio para quien tiene problemas de conciencia*, porque la madera se encoge y cruje por el descenso de temperatura. Así que puedes imaginarte los ruidos que hace la escalera, que parece que hay alguien subiendo y bajando todo el tiempo. [I corsivi sono nostri]» (p. 23).

La personalità che si delinea attraverso le parole materne è quindi in netto contrasto con l'immagine idealizzata dell'uomo in cui Román si era voluto identificare.

Le domande rivolte alla madre dal figlio, attestano l'esigenza di Román di ricostruire il proprio passato con la consapevolezza dell'adulto, confidando sull'attendibilità testimoniale della genitrice; invece, si accorgerà di trovarsi di fronte a una memoria *desgastada* quanto la casa in cui ella continua a vivere, quanto il suo corpo deformato dal tempo:

«Román observó sin moverse cómo el acceso de tos provocaba en su madre convulsiones involuntarias que revolían toda la zona superior de su cuerpo, originando algunos desprendimientos de la ropa que permitían adivinar la existencia, no ya de un tronco conformado de manera normal, sino además de dos brazos dotados de las articulaciones precisas para separarse del tronco y alcanzar un objeto o acariciar un rostro. En fin, una distribución orgánica bastante común degenerada por el tiempo y corrompida por la mirada, por el oído, por el tacto, o por el conjunto de todos los sentidos por los que el mundo hubiera hecho sucesivas penetraciones. [I corsivi sono nostri]» (pp. 46-47).

La descrizione fisica che ci viene data della *vieja* è sintomatica dell'azione corrosiva del tempo su uomini e cose e del legame indissolubile fra il passato, i suoi protagonisti e il luogo in cui esso si svolse. La vecchia casa e la vecchia madre giungono a identificarsi nella mente del protagonista:

«(...) aquella casa laberíntica y cruel como la madre, que ahora solicitaba ser colocada en la silla de ruedas pacientemente reconstruida, radio a radio, por el hijo. [I corsivi sono nostri]» (p. 47).

Quanto detto finora nelle differenti parti di cui si compone l'analisi di *El jardín vacío*, è già sufficiente a delineare la figura del protagonista. Il personaggio di Román viene proposto al lettore come una personalità scissa, schizofrenica, e questa peculiarità interiore va a influenzare il testo stesso. La giustapposizione testuale del nucleo diegetico diviso in due tempi -passato e presente-, alla parte costituita dalle *circulares*, rende conto dei differenti aspetti del *yo* di cui è composta l'interiorità del

personaggio principale. Paradossalmente, però, questi frammenti di identità sono indice di una mancanza sostanziale della stessa, più che di una sua strutturale complessità. Se focalizziamo la nostra attenzione sui dati offerti dal presente della narrazione, ci accorgiamo che essi ci restituiscono un personaggio carente di qualsiasi *seña de identidad*: l'unico elemento che lo contraddistingue è la sua desolante solitudine.

Innanzitutto, di lui si conosce solo il nome di battesimo, un elemento che dovrebbe ritenersi tratto distintivo del soggetto e che invece risulta insufficiente, in quanto Román è il nome 'replicato' del padre: il rapporto subalterno che si instaura fra padre e figlio, per cui il genitore diviene il modello maschile da emulare, induce a ritenere la condivisione dello stesso nome un elemento supplementare che ribadisce l'assunzione da parte del figlio dell'identità paterna, dunque la mancanza sostanziale di autonomia del primo, in termini di individualità. Il timore di aver in un certo senso determinato il destino del figlio fin dalla nascita, imponendogli il nome paterno, è un dato che ci rivelano le parole della madre:

«[la madre] –¿Qué ibas a decir?

[il padre] – No, que Román sueña en voz alta.

[la madre] – Pues mira, *tiene a quien parecerse*. Nunca debemos ponerle tu nombre.

[il padre] – Eso no. *La coincidencia en el nombre no crea ningún otro tipo de afinidades*.

[la madre] – *Vete tú a saber*. El otro día me preguntó que si no oíamos pasos por la noche. [I corsivi sono nostri]» (p. 56).

Non esistono elementi nella narrazione che indichino il tipo di occupazione svolta da Román, né alcun indizio che chiarisca la sua partecipazione alla vita sociale, tutti dati che in qualche modo faciliterebbero la definizione del soggetto: “*sono perché faccio...*” oppure “*sono perché faccio parte di...*”. Di lui si ipotizza approssimativamente l'età⁷⁶, mentre sappiamo con certezza che possiede una capacità volitiva

⁷⁶ Se è giusta la ricostruzione cronologica degli avvenimenti esposta *infra*, l'età di Román nel presente della narrazione -nel 1967- dovrebbe essere intorno ai trent'anni.

che lo porta a prendere la decisione di tornare nei luoghi del suo passato, proprio per 'costruirsi' quell'identità di cui sa di essere carente.

Afferma Millás in un'intervista rilasciata a Marga Font⁷⁷:

«La construcción de la identidad es una de las tareas más difíciles que tiene el ser humano y una de las más gratificantes, porque está connotada moralmente, es una exigencia moral.»⁷⁸

Spinto da questa *esigenza morale* di riconoscersi finalmente in una identità, egli *vuelve* all'adolescenza, ma, quando si renderà conto dell'impossibilità di tale impresa, farà ancora una volta uso della volizione per disfarsi di quel passato e dei suoi protagonisti, uccidendosi e uccidendo la sua famiglia. In questo modo, la personalità di Román si definisce come coscienza percettiva e volitiva, carente dunque del gradino intermedio -la concezione di sé-, essenziale per coordinare le sollecitazioni dell'esterno con azioni coerenti. In più, egli manca di *forma*: l'identità di un soggetto è un'unità psicofisica, mentre Román non possiede tratti distintivi fisici che lo differenzino dal resto degli esseri umani. Qualche esempio:

«Pero Román dirigió su interés a *la ventana*⁷⁹, cuyos cristales aparecían intactos, y a través de los cuales *no vio otra cosa que el reflejo de su propio rostro*: un reflejo desvaído y turbio, como sometido a una meditación; *un rostro ligeramente plano e indeterminado*, como si la carne hubiera sido extendida sobre el hueso de forma apresurada y torpe. [I corsivi sono nostri]» (p. 131);

⁷⁷ Marga FONT, "La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás", in *Integral*, n. 174 (julio 1994), pp. 31-35.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁹ Per un approfondimento del valore simbolico della *ventana* come confine fra realtà speculari nell'universo narrativo millasiano, rimandiamo al nostro contributo al *Coloquio Internacional Juan José Millás*, Universidad de Neuchâtel, 9-11 maggio 2000. Cfr. Maria Alessandra GIOVANNINI, "La realidad y su doble: el espacio en la obra de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 243-254.

«El rostro de Román no dio señales de sorpresa ante el rumor de voces. Pero era un rostro demasiado cercano ya a la calavera y excesivamente determinado por la dureza de ésta; estaba incapacitado, pues, para la representación de los afectos del ánimo. (...) Así, además del erizamiento localizado en el cabello y del encogimiento de la piel, la superficie de su cuerpo se impregnó de un sudor disolutivo que enturbió todavía más el gesto: la cara quedó reducida a un esbozo. [I corsivi sono nostri]» (p. 125).

I passi citati rendono conto 'dell'insufficienza' fisica del protagonista: i lineamenti del viso di Román sono così indeterminati e anonimi da renderlo simile a una *calavera*, collegandolo dunque a quel folto numero di entità senza nome che trovarono rifugio nel *barrio* e sepoltura nel giardino de *la Moñitos*. Anche lui è quindi parte integrante di un microcosmo, caratterizzato da una sorta di *minusvalía* fisica. Ad essa Carcelén ha creduto di poter attribuire *los rasgos* del mostruoso, forse più nel senso del deforme che in quello dell'eccezionale e del mirabile:

«C'est un parcours vers la monstruosité qui le rapproche des autres habitants d'un quartier où elle est monnaie courante: sa mère (systématiquement présentée comme la "vieja", "Desde su posición veía el perfil acartonado de la vieja, su cara de tortuga en la que las arrugas y los pliegues, primero por la falta de humedad y después por las sucesivas capas de polvo encarnadas en la zona visible del cuello, en las mejillas y en la frente, se habían endurecido hasta dotar a su rostro de ese gesto de anfibio en el que incluso las mandíbulas parecían estar protegidas por un pico córneo", JV, 52), son frère ("tenía el rostro deformado por numerosas vesículas blancas y traslúcidas", JV, 42), la tía Jerobita et sa difformité (JV, 15-16, 34, 71), le fils de l'industriel ("tenía una deformidad que había alterado la primitiva organización de su cuerpo", JV, 97), (...) ou encore la Bestia Ensotánada.»⁷⁷.

⁷⁷ Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Les Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 140-141.

A volte, la mancanza di percezione di sé è tale da indurre Román a dubitare persino dell'esistenza della propria fisicità, del proprio corpo:

«[Román] El caso es que los días en los que tomo esta infusión duermo muy bien, si dormir bien es no saber al despertar ni dónde has estado ni los delirios que *la zona oscura de tu carácter ha forjado mientras se atenuaba la relación con el exterior*. Sin embargo, por las mañanas, mientras dedico las primeras atenciones a *este cuerpo que debe ser el mío por los sinsabores que me produce...* (...) Con éstos en realidad no descanso, pero al menos sé con certeza en qué he empleado los minutos que he permanecido sobre el lecho; y cuando me levanto no sólo es *la huella de mi cuerpo sobre las sábanas* lo que confirma el lugar del insomnio, sino también una memoria que, aunque aturdida y pastosa, aún es capaz de reproducir en la conciencia las ideas o las impresiones pasadas. Porque la duda a la que me refería está provocada precisamente por *el miedo a no saber qué fue de mí durante la noche*. [I corsivi sono nostri]» (p. 145);

«Pero no se quedó atrapado y llegó al piso y con igual medida abrió esta puerta y *exacto* entró en la casa, *exacto y solo, como un número...* [I corsivi sono nostri]» (p. 51).

In questo modo, il protagonista di *El jardín vacío* rimane nell'impossibilità di superare la propria condizione in ombra come individualità, costretto alla fine ad accettarsi e riconoscersi come un essere ridotto a sentirsi «*exacto y solo, como un número*».

In effetti anche il disperato tentativo di costruirsi un'identità tramite la scrittura, tratto che, come abbiamo visto, lo accomuna ad altri personaggi millasiani, si risolve anche in questo caso, come per i protagonisti di *Papel mojado*, *Letra muerta* o, più indietro, di *Cerberos...*, in un insuccesso: *las circulares* costituiscono la prova evidente dell'impossibilità che il *yo desgastado* di Román ha di manifestarsi, celandosi dietro l'anonimato e l'assunzione nella 'voce' collettiva degli adepti al *Muelle Real*:

«¿recuerdas aquel adolescente lucífugo y delgado que desde las ventanas contemplaba el mundo? Míralo ahora: es ese hombre de

edad media y barba de dos días que recorre la calle como tocado por un mal superior. Mira de qué forma huidiza se lo traga el cemento y observa cómo, mientras espera en el andén la llegada del metro, su cara se transforma y en sus ojos aparece el brillo delator de la esperanza última: la del suicida. Sin embargo, no se va a tirar bajo las ruedas, pero sus fantasías personales, tras un largo período de selección, apuntan todas a la muerte. (...) ¿Qué se ha cumplido en él? Se ha cumplido el quebranto que anunciaba su manera de andar; la cobardía largamente ensayada en el colegio; la execración también allí iniciada por sus educadores; el encono y la envidia... [I corsivi sono nostri]» (pp. 13-14).

Nel passato della narrazione, l'identità del protagonista si presenta come un *collage* di frammenti sovrapposti, in cui si confondono esperienze proprie e collettive -della sua famiglia e degli abitanti del quartiere-, tanto da risultare un *conjunto* mistificatore che diviene parte integrante della memoria, anch'essa fallace e insufficiente.

Il termine più ricorrente lungo il corso della narrazione, per riferirsi alla componente spaziale, è *laberinto*. La casa paterna era «(...) un *laberinto* de puertas y alcobas que se resuelve torpemente en uno de los rincones del piso...» (p. 29); nel presente, una parte di essa si rivela a Román come «un grupo de tabiques desordenado, un *laberinto* destruido» (p. 86), in cui il protagonista, «tras deambular por el *laberinto* unos instantes...» (p. 17), si confronta con la vecchia madre; l'insieme di strade e abitazioni del *barrio* ormai in rovina, diventa per Román «el interior de un *laberinto* (...) en el que se vio a sí mismo (...) tras haber deambulado por sus calles de forma razonable e inútil durante algunas horas.» (p. 50). Il *lugar mítico* dell'adolescenza è quindi uno spazio misterioso, in cui il protagonista si addentra nel momento stesso in cui cerca di varcare la soglia del proprio regno interiore: la realtà spaziale, esterna, viene in tal modo a coincidere con *el espacio moral* del personaggio, il quale dovrà necessariamente tornare in quei luoghi, per ritrovare il filo d'Arianna che possa condurlo alla consapevolezza di sé.

Il ritorno simbolico al passato, si progetta attraverso il ritorno fisico nei luoghi in cui il passato si svolse, per ritrovare se stessi:

indubbiamente, l'intuizione del protagonista è giusta, in quanto esiste una stretta interrelazione fra *tempo*, *spazio* e *interiorità*, solo che nel frattempo lo scorrere degli anni ha impresso sui tre elementi coincidenti la propria azione corrosiva. Il passato consegnato alla memoria viene trasformato, manipolato e in parte dimenticato, da coloro che lo vissero, diventando un *pasado desgastado* come *el barrio*, come *la identidad* di Román. Per questo motivo, l'esigenza vitale del protagonista di *essere*, rimpossessandosi del proprio passato attraverso *el recorrido* dei suoi luoghi, si risolve in un'esperienza destinata fin dall'inizio all'insuccesso.

Ma, in *El jardín vacío*, la componente spaziale è un riferimento complesso che presenta in sé una forte valenza simbolica, unita indissolubilmente a una connotazione propriamente 'realistica', capace di inquadrare la vicenda narrata storicamente. Il *lugar mítico* della memoria coincide con il *lugar real*, il *barrio de la Prosperidad*, dove Román trascorse la sua adolescenza nell'immediata *posguerra*, un quartiere periferico nella zona nord di Madrid, in cui si riversarono un folto numero di individui senza nome e senza storia. Non è un caso se il luogo prescelto come centro nevralgico dell'intera narrazione è il giardino *de la Moñitos*, *el vacío jardín* del titolo «[que] no tenía lilas ni acacias; (...) un jardín de tierra, desnudo como la fachada que lo protegía y plano como la tapia que marcaba sus límites» (p. 131): spazio 'snaturato' senza vegetazione, adibito a ultima dimora per quella *mayoría* silenziosa che lì fu sepolta.

CAPITOLO III

La Trilogía de la soledad

Gli scritti pubblicati da Millás nel breve periodo che va dal 1987 al 1990, inaugurano una nuova stagione nella sua traiettoria letteraria: se da un lato le tre *novelas*¹, pubblicate in questi anni, rappresentano il punto di piena maturazione cui è giunta la sua scrittura, maturazione attestata e confermata da un consenso unanime di critica e di vendite, dall'altro, Millás "autore" si cimenta nella sperimentazione di due 'nuovi' generi, fino ad allora da lui inesplorati, il racconto² e la poesia³. Infatti, cronologicamente interposti ai romanzi, nel 1989 sono pubblicati la raccolta di racconti *Primavera de luto y otros cuentos* e il volume di poesie *De corpore in sepulto*⁴. Vedremo in seguito come il racconto diverrà una tipologia narrativa coltivata da Millás accanto e in parallelo al romanzo, mentre la pubblicazione della raccolta di *De corpore in sepulto* rappresenta una breve incursione, mai più ripetuta dal nostro autore, in ambito poetico.

Abbiamo visto precedentemente che i primi romanzi millasiani avevano goduto dell'interesse della critica e di un circoscritto numero di lettori, senza mai raggiungere il grande pubblico e, di conseguenza, il successo editoriale, relegati dunque nell'ambito ristretto di una narrativa d'élite; in seguito alla pubblicazione di *Papel mojado*, Millás era riuscito finalmente a conquistare un pubblico di lettori più vasto ed eterogeneo, con un romanzo di genere inserito in una collezione di narrativa per ragazzi. Solo però con il suo sesto romanzo, *El desorden de tu nombre*, pubblicato nel febbraio del 1987, egli raggiunge un successo mai eguagliato prima e la sua definitiva consacrazione, da

¹ Juan José MILLÁS, *El desorden de tu nombre* cit.

— *La soledad era esto* cit.

— *Volver a casa* cit.

² Juan José MILLÁS, *Primavera de luto y otros cuentos* cit.

³ Juan José MILLÁS, *De corpore in sepulto* cit.

⁴ Ci soffermeremo su alcuni *cuentos* della raccolta fra breve, contestualmente all'analisi della componente metanarrativa presente nel romanzo *El desorden de tu nombre*.

parte della critica e del pubblico, come uno degli scrittori più rappresentativi del panorama contemporaneo. A conferma di ciò sarà l'ulteriore *éxito* riscosso dai successivi romanzi, *La soledad era esto* e *Volver a casa* -entrambi del 1990-, i quali ribadirono lo spessore letterario raggiunto dall'autore.

Volendo ora passare alla disanima dei singoli romanzi, è bene sottolineare che la nostra scelta di considerarli come un ulteriore 'capitolo' all'interno dell'intera produzione narrativa millasiana ci sembra in qualche modo corroborata dalla scelta adottata dall'autore stesso di raggrupparli nel volume *Trilogía de la soledad*⁵. Già nel titolo della raccolta viene suggerita la costante tematica comune ai tre romanzi, *la soledad*, che comunque, come abbiamo visto nel corso dei capitoli precedenti del nostro studio, è un tratto che caratterizza il Personaggio millasiano fin dall'inizio, *conditio sine qua non* della sua precaria identità. Restano da verificare le modalità con cui questa 'premessa' esistenziale dell'io si presenta ed evolve all'interno di tre storie che dispiegano trame differenti e giustificano, attraverso strategie fabularie individualizzate, la presenza di un progetto e di una ricerca metanarrativa che si collega e sviluppa la peculiare moralità dello scrittore e il suo stesso mestiere di scrivere.

1. *El desorden de tu nombre*

Con la sola eccezione di *Visión del ahogado*, in tutti i romanzi finora analizzati, il personaggio protagonista si caratterizza come soggetto che scrive: il redattore senza nome della lettera al padre in *Cerberos...*, l'anonimo autore delle circolari sovversive in *El jardín...* sotto cui si celava il personaggio di Román, il novizio Turis compilatore del proprio diario. A questa breve lista si dovrebbe aggiungere anche *Papel mojado*, in quanto Manolog è anch'egli apparentemente autore dell'*informe-novela* commissionatagli dall'ispettore Cárdenas, che coincide con lo stesso romanzo consegnato a noi lettori. In realtà già in quest'ultimo esempio Millás aveva operato una variazione sostanziale allo schema proposto nei romanzi precedenti: infatti nel finale a

⁵ Juan José MILLÁS, *Trilogía de la soledad* cit.

sorpresa di *Papel...*, il vero autore de la *novela* diventa il protagonista Luis Mary, l'amico ucciso da Manolog per impossessarsi della paternità dello scritto, mentre l'assassino viene ricondotto nei limiti del suo status di personaggio. Questo gioco delle parti legato alla scrittura su cui si struttura il romanzo, segnala il prevalere in esso della componente metanarrativa, presente solo marginalmente nelle opere precedenti.

Nella prefazione al volume *Tres novelas cortas*⁶, Millás ha affermato che in *Papel mojado* aveva inaugurato una nuova tipologia di personaggio, riproposto in seguito in *El desorden de tu nombre*: lo scrittore frustrato o per meglio dire «el escritor que no escribe». La prima considerazione da fare su questa affermazione è di carattere logico: ci troviamo di fronte a un ossimoro che rivela una contraddizione in termini, dato che il presupposto necessario per essere denominati scrittori è appunto compiere l'azione di scrivere. L'origine del sostantivo *escritor* [e dell'equivalente italiano 'scrittore'] è il sostantivo latino *scripto -oris*, derivazione di *scriptus*, participio passato di *scribere*⁷; nel *Diccionario de Uso del Español* di María Moliner⁸, alla voce *escritor* si legge: «1. Persona que escribe materialmente.; 2. (ant.) Secretario o amanuense.; 3. Persona que escribe obras científicas o literaria.» Uno 'scrittore che non scrive' è quindi un 'non scrittore' e la sua scrittura una 'non scrittura'.

In *Papel mojado*, il protagonista è comunque identificato come uno scrittore frustrato che aggira il problema della propria 'sterilità scritturale'⁹, impadronendosi di un romanzo scritto da un 'altro' e, soprattutto, simulando la graduale stesura dello scritto in modo da addurre la prova tangibile del suo essere scrittore: ancora una volta

⁶ Cfr. Juan José MILLÁS, "Paredes membranosas" cit., p. 20.

⁷ Cfr. alla voce *scrittore* Giacomo DEVOTO - Gian Carlo OLI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze, 1993, p. 1740.

⁸ María MOLINER, *Diccionario de uso del Español*, Gredos, Madrid, 1994, p. 1186.

⁹ La 'deficienza' letteraria di Manolog riguarda la sua incapacità di soddisfare la terza accezione del termine *escritor*: egli infatti è un *mercenario* della scrittura perché ciò che scrive rientra nell'ambito della scrittura 'spazzatura', la stampa scandalistica. In questo senso egli è uno scrittore fallito perché ciò che produce non ha dignità letteraria.

l'azione stessa di scrivere. Non dimentichiamo che per assicurarsi la riuscita del suo piano, Manolog arriva a uccidere. Volendo considerare questo punto al di là del suo valore funzionale in quanto parte del *plot*, appare evidente che essere considerato scrittore rappresenta per il personaggio un'esigenza vitale: Manolog in questo senso è il primo delle creature millasiane a essere cosciente del teorema che dà loro vita: ESCRIBO, ERGO SUM, e paradossalmente, è l'unico fra esse a non scrivere di suo pugno, nella *ficción* intessuta dal testo stesso, il romanzo di cui si assicura la paternità. Perché? Ci sembra indispensabile ricorrere ancora una volta alla strettissima interdipendenza individuata nella prima trilogia fra identità, scrittura e *otredad*: la scrittura offre la distanza necessaria [la possibilità di «mirarse como si fuera otro»] che permette all'io di osservarsi e ricostruire logicamente la propria storia personale marcando i confini oltre i quali relegare ciò che è estraneo da sé, contrastando il potere pervasivo della realtà [=valenza 'negativa' della *otredad*] intesa come *mezcla caótica* di essenza/apparenza; ma la *otredad* si presenta anche in termini di Doppio [=valenza 'positiva' della *otredad*], interlocutore necessario attraverso il quale l'io si confronta con se stesso e si riconosce. Le modalità del confronto fra *yo* e *otro* variano in rapporto alle singole tappe del processo di acquisizione di sé: abbiamo visto come il Doppio possa manifestarsi alternativamente 1) come «angelo protettore»¹⁰, ad esempio nella figura paterna in cui l'io tende a identificarsi [confronto protagonista/ambito familiare] e 2) come *antagonista* [confronto protagonista/ambito generazionale], scomodo testimone della mancata realizzazione del proprio piano esistenziale.

La scrittura è dunque l'unico mezzo che l'io ha a disposizione per riconoscersi e differenziarsi da ciò che è altro da sé, solo che questa è una scoperta che il soggetto scrivente realizza gradualmente, in diretta dipendenza dal livello di consapevolezza che l'io acquisisce di sé. Nei romanzi precedenti della trilogia costituita da *Cerbero...*, *Jardín...* e *Letra...*, il potere 'maieutico' della scrittura era un dato 'inconscio', presagito ma non assunto coscientemente, come non

¹⁰ Cfr. *infra* la citazione a p. 51 da Otto RANK, *op. cit.*

ancora completamente delineata appariva l'identità del personaggio; in *Papel...*, il riconoscimento del soggetto come unità psico-fisica è ormai avvenuto perciò egli è divenuto consapevole della propria inadeguatezza esistenziale. Una volta rivelatosi a se stesso, e giudicatosi tramite la scrittura, l'io non può far altro che accettare di venire a patti con la realtà, per cui deve necessariamente disfarsi, materialmente e simbolicamente, del proprio Doppio in quanto *testigo* della propria sconfitta esistenziale, parte 'migliore' di sé che l'io ha rinnegato. Sappiamo però che Manolog verrà smascherato proprio grazie alla corretta interpretazione che Cárdenas darà al romanzo che egli ha 'rubato'. Ciò che il protagonista non aveva previsto, non essendo un 'vero' scrittore, è il potere che la scrittura ha di rivelare ciò che si cela oltre il significato superficiale delle parole, della realtà.

Nel romanzo *El desorden de tu nombre*, Millás ritorna su questa tematica introducendo delle nuove implicazioni. Su di esse il nostro autore ha ritenuto di voler offrire una sorta di poetica o dichiarazione di intenti:

«Hasta entonces, mis personajes se habían caracterizado por el hecho de que a medida que se degradaban por dentro se deshacían por fuera, como si la relación entre uno y otro ámbito hubiera de ser necesariamente especular. La sospecha de que no siempre era así me hizo concebir a un tal Julio, un tipo cuyo éxito exterior se alimentaba de su fracaso interno, y que lo que más deseaba en la vida era escribir, aunque siempre encontraba la coartada para comenzar al día siguiente.»¹¹.

Julio Orgaz, il protagonista di *El desorden de tu nombre*, è uno «escritor que no escribe» e forse più dei precedenti personaggi appartenenti all'universo narrativo millasiano, costituisce un esempio di sconfitta personale nella lotta impari ingaggiata con il potere coercitivo della realtà, che costringe l'individuo a una vertiginosa

¹¹ Juan José MILLÁS, "El síndrome de Antón", Prólogo a *Trilogía de la soledad* cit., p. 10. In questo caso, in modo più evidente e deciso che in altre manifestazioni di sé dello scrittore, crediamo di scorgere una notevole somiglianza con la tecnica dell'autorecensione che Antonio Gala premette a tante delle sue pièce teatrali.

discesa negli inferi della degradazione morale. Solo che questa volta Millás apporta una modifica sostanziale allo schema proposto precedentemente: se l'unica via d'uscita per l'io consiste nell'adequarsi al principio di realtà, allora anche l'omologazione ha un prezzo e, per Julio, il prezzo da pattuire per accettare il compromesso con la *otredad* è quello di essere 'riconosciuto' *esteriormente* come un *personaje con éxito*. Ciò significa essenzialmente il riconoscimento sociale reso tangibile attraverso degli 'indicatori' che rispondono a un sistema di valori universalmente accettati: una vita agiata, l'amore, una professione prestigiosa e il successo editoriale del proprio romanzo.

Julio Orgaz riesce dove non era riuscito Manolog in *Papel mojado*, e riesce nello scopo senza alcuno sforzo e senza macchiarsi di alcun *crimine*: il suo antagonista in amore, il marito della donna amata (una versione quasi 'caricaturale' del Doppio cui Millás ci ha abituati, il cui unico pregio risiede nel detenere un prestigio socio-economico che a Julio manca), muore avvelenato da lei; il giovane scrittore di talento Orlando Azcárate, odiato da Julio perché ne riconosce le doti letterarie di cui egli è carente (il suo antagonista nell'ambito della scrittura), non vedrà mai pubblicato il suo manoscritto e dunque non raggiunge il riconoscimento pubblico della sua arte; il direttore della casa editrice in cui Julio lavora (il suo antagonista in ambito lavorativo), si troverà nell'incresciosa situazione di vedersi scavalcato nella carriera dal nostro protagonista, grazie all'intervento provvidenziale del Presidente dell'azienda. Infine, ciò che più conta, Julio non proverà neppure a scrivere un romanzo né tantomeno a rubarlo per rivendicarsene autore: la *novela* è lì, sulla sua scrivania, 'si scrive' lungo il corso della vicenda e corrisponde al romanzo *El desorden de tu nombre*.

Anche in questo caso, dunque, la presenza di un sedicente scrittore all'interno del romanzo millasiano si collega al tema del Doppio che però ora travalica gli stretti confini finzionali del rapporto fra i personaggi, per inglobare lo stesso autore 'storico', il Juan José Millás che si cela dietro la scrittura, sovrapponendo i vari piani del 'reale' in un confuso gioco di specchi, una *mise en abyme* che annulla i già deboli confini fra realtà e finzione.

Per molti aspetti dunque *El desorden de tu nombre* segue la stessa via battuta precedentemente da *Papel mojado*, riprendendo e sviluppando le stesse tematiche e affidando anch'esso alla componente metanarrativa un ruolo predominante nella costruzione del romanzo. Ciò che però è essenzialmente cambiata in *El desorden...* è la strategia adottata dal personaggio millasiano per uscire incolume dal confronto con la *otrudad*: il 'lieto fine' della storia non è un elemento da relegare al solo ambito *argumental*, piuttosto esso è indicativo della profonda evoluzione della problematica esistenziale che Millás ripropone nella sua opera. Due elementi presenti nel finale del romanzo ci sembrano essenziali per evidenziare quanto detto: 1) a Julio si riconosce non solo la paternità di un romanzo non suo, ma si prospetta anche il successo come scrittore, il consenso da parte del pubblico [il singolo lettore (l'ispettore Cárdenas), il terzo elemento del 'patto narrativo' responsabile della corretta interpretazione del testo di *Papel...*, viene sostituito da un indefinito lettore 'collettivo' che non dovrà necessariamente (od opportunamente) cogliere la 'verità' della scrittura]; 2) la *novela* di cui Julio si appropria, in realtà non ha un suo autore mentre in *Papel mojado*, l'autore del romanzo rubato da Manolog era esplicitamente il suo alter-ego Luis Mary. Se la scrittura è metafora della realtà e scrivere un modo per creare una nuova realtà, così come, a livello individuale, l'atto scrittorio vuol dire crearsi un'identità, non-scrivere significa crearsi una non-identità da consegnare a una collettività anch'essa inesistente. In questo modo, se Manolog veniva ricondotto al suo ruolo di personaggio di un romanzo scritto da qualcun altro, Julio Orgaz accetta di 'non-essere', integrandosi in un mondo inesistente, attraverso un romanzo non-scritto. *El desorden de tu nombre* è dunque il trionfo della non-identità individuale e collettiva: un testo inesistente, un non-libro senza autore, prova evidente della mistificazione insanabile della realtà. Da qui forse lo stesso titolo: il predominio del Caos, della non-scrittura, sull'ordine/disordine imposto dalla scrittura di cui il nome è sineddoche; l'impossibilità di riconoscere il confine fra sé e l'alterità, perché viene a cadere il potere stesso che il nome ha di differenziare, di identificare, di dividere il *yo* dal *tú*.

In tal senso, la differente modalità con cui viene ‘apparentemente’ risolta, nel romanzo, la problematica esistenziale che coinvolge il personaggio dell’opera millasiana, è solo ‘una variazione al tema’ che in realtà non produce alcuna modificazione profonda all’inevitabile sconfitta del singolo, semmai ne costituisce l’ulteriore tragica riprova.

*El desorden de tu nombre*¹² narra la storia di Julio Orgaz, un quarantaduenne divorziato con un figlio e una ex moglie, funzionario di una casa editrice madrilenana, che da cinque mesi è in terapia psicanalitica presso il dott. Carlos Rodó, nel cui studio egli si reca due volte alla settimana, ogni martedì e venerdì. Julio era ricorso all’aiuto dell’analisi in quanto reduce, negli ultimi due anni, da una serie di avvenimenti che avevano profondamente minato il suo equilibrio interiore: una breve ma intensa relazione con una donna sposata, Teresa Zagro, conclusasi improvvisamente, cui erano seguite la separazione dalla moglie e la morte violenta per un incidente automobilistico dell’amante. Un senso di estraneità a quanto lo circonda e l’allucinazione uditiva che lo porta a sentire, nei frangenti più improbabili, il motivo dell’Internazionale socialista, sono i sintomi della sua prostrazione psichica.

Da tre mesi, subito dopo la seduta terapeutica, Julio raggiunge el Parque de Berlín per incontrare Laura, una giovane donna sposata che porta con analoga e ripetitiva regolarità la figlia Inés a giocare di pomeriggio nel parco; Julio si è invaghito di lei perché «algo de lo que poseía esa mujer era suyo también, o lo había sido en una época remota» (p. 11). Ma il venerdì precedente al martedì di fine aprile che segna l’inizio della narrazione, Laura aveva disertato il parco e il mancato incontro aveva creato un disagio emotivo nella precaria serenità interiore di Julio, che egli attribuisce al nascente amore per la donna.

Il giorno seguente, il nostro protagonista si sveglia febbricitante, decide di restare a letto e di non andare al lavoro: dalla libreria prende

¹² Juan José MILLÁS, *El desorden de tu nombre* cit.

D’ora in avanti le citazioni estrapolate dal romanzo riporteranno i numeri di pagina fra parentesi.

il romanzo che Teresa gli aveva regalato il giorno della loro rottura, due anni prima, e sfogliandone le pagine, Julio avverte la sensazione di una presenza estranea che si impadronisce dello spazio circostante, fino a occupare «(...) todos los territorios de su ser» (p. 20). Spaventato, Julio raggiunge il salone e si accorge che il suo canarino era scappato dalla gabbia; a questo punto si tranquillizza e riprende il controllo di sé, ma preferisce comunque interrompere la lettura del libro. Così torna con la memoria ai giorni del suo amore con Teresa e ripercorre le tappe di una passione folgorante, anche se di breve durata, consumata fra incontri clandestini in bar, in hotel a ore, nell'oscurità dei cinema. Teresa, come ora Laura, aveva la rara capacità di risvegliare la parte migliore di Julio, la sua creatività, il suo *ingenio*, fino ad allora spesi ad alimentare quell'«escritor imaginario (él mismo), de cuyo futuro parecía depender su vida» (p. 22): la sua storia con Teresa era stata un'esperienza al di là dell'amore, «un atisbo de relación con lo absoluto» (p. 22).

L'allucinazione auditiva si era manifestata all'indomani della morte di Teresa, cui era seguita la depressione che lo aveva portato a rendersi conto di aver iniziato una sorta di 'metamorfosi', un processo interiore che lo stava portando a «convertirse en otro, y que ese otro usurparía su cuerpo y su trabajo, habitaría su apartamento y adquiriría sus mismos gustos personales» (p. 32); da qui la scelta di seguire la terapia psicanalitica. Ripercorrendo mentalmente queste tappe del suo recente passato, Julio si accorge che passato e presente sono in realtà fusi come le immagini sovrapponibili di Teresa e Laura, quasi questa fosse la reincarnazione della precedente amante: «ahora sé que la primera vez que vi a Laura me produjo la impresión de que procedía del otro lado de las cosas» (p. 33), si troverà a pensare Julio.

Julio non sa che Laura è in effetti la moglie del suo psicanalista, Carlos Rodó, una donna insoddisfatta del suo matrimonio cui ha sacrificato la sua realizzazione personale e delusa dall'uomo che ha vicino, troppo occupato a far carriera sfruttando gli agganci politici, concentrato nell'ambizione di arrivare a ricoprire in breve tempo la carica di Ministro. L'incontro con Julio rappresenta per Laura la possibilità di rimettere in discussione la sua vita: lui è il protagonista delle sue fantasie, il

destinatario del diario che Laura scrive segretamente e alle cui pagine affida il proprio mondo interiore, e attraverso il quale instaura un dialogo immaginario con il futuro amante¹³.

Il venerdì successivo, dopo due giorni di malattia passati in casa, Julio torna al lavoro e il suo direttore gli commissiona un *informe* su una raccolta di racconti di un giovane scrittore, Orlando Azcárate, di cui si vuole promuovere la pubblicazione; nel pomeriggio Orgaz si reca alla seduta psicanalitica, dove per la prima volta accenna a Laura e ai loro incontri nel parco. Quello stesso giorno, la donna gli chiede di invitarla ad andare a casa sua, dove finalmente fanno l'amore: nel suo appartamento, Julio inizia a fantasticare sulla trama di alcuni racconti, direttamente connessi con gli eventi che sta vivendo, e ne legge a Laura altri che attribuisce a sé, scegliendoli a caso dal manoscritto di Azcárate. Parlando delle loro vite, Julio confida all'amante di frequentare lo studio dello psicanalista Rodó senza che però Laura gli confessi di esserne la moglie; la donna piuttosto si accerta che Julio non abbia raccontato a nessuno di lei e si fa promettere che nel futuro egli manterrà il più stretto riserbo sulla loro relazione, anche col suo medico. Quando poi Julio le chiede del marito, Laura mente e gli dice di essere sposata con un ingegnere.

Il giorno seguente, solo nella sua casa, Julio continua la lettura del libro di racconti e colto da un sentimento di invidia per il giovane autore, decide di chiamarlo per invitarlo a pranzo. La consapevolezza delle proprie doti letterarie, rendono Azcárate il naturale antagonista di quello scrittore frustrato che si cela nell'intimo di Julio, per cui questi decide di vendicarsi del rivale, ostacolandone la pubblicazione del manoscritto e decidendo di iniziare la stesura di un romanzo: Julio immagina che Laura sia in realtà la moglie del proprio terapeuta e da qui le possibili evoluzioni della trama del suo libro, a seconda di quale dei personaggi implicati in questa storia di adulterio sia a conoscenza

¹³ Naturalmente il dialogo personale con il diario non può non ricordarci un tratto fondante della narrativa moderna protesa a scandagliare le ideologie e i cosiddetti contenuti forti, basti pensare al diario di Ana Ozores ne *La Regenta* di Clarín all'interno del sottogenere del romanzo di adulterio.

della vera identità della sua amante o se al contrario nessuno di loro sia giunto a saperlo.

Col passare dei giorni, il rapporto fra i due amanti si intensifica così come il definitivo rifiuto da parte di Laura di salvare quel che resta del suo matrimonio. La domenica in cui Laura e Julio si ritrovano insieme a casa di questi, accade un piccolo incidente, apparentemente insignificante, che però simbolicamente segna l'inversione di rotta che d'ora in poi prenderà l'intera vicenda e in qualche modo anticipa le modalità con cui si arriverà alla risoluzione dell'*enredo*: mentre Julio si trova in camera da letto con Laura, 'sente' il suo canarino 'intonare' l'Internazionale, per cui si alza dal letto, raggiunge il salone e uccide l'uccellino stringendolo fra le mani; nel mostrarlo però all'amante, le dice di aver trovato il povero animale morto per un arresto cardiaco nella sua gabbia. Se da un lato quest'unico *omicidio* commesso da Julio si prefigura come il modello di *crimen perfecto* cui si atterrà Laura per uccidere il marito, facendo passare l'assassinio per un infarto, dall'altro la morte del canarino simbolizza la scelta consapevole operata da Julio di uccidere la parte migliore di sé, rompendo ogni legame fra il presente e il proprio passato, di cui l'ossessiva 'presenza' di Teresa e il riferimento all'impegno politico giovanile -l'inno socialista replicato dal canarino in gabbia-, sono stati i simboli mantenuti in vita, in forme certamente surrettizie e artificiali, fino a quel momento. Si tratta di un passaggio che la voce narrante, qui demiurgo onnisciente, coglie e sottolinea con spietata lucidità:

«(...) Julio tocó las plumas del cadáver y sintió, más que el frío de la muerte, el proceso de enfriamiento de la vida. Se levantó, pues, cogió el canario y lo arrojó en el cubo de la basura. Pero al regresar a la cama su rostro delataba que se había desecho da algo más que de un pájaro y recordó tal vez la tarde en que a través del animal se había manifestado el espíritu de Teresa.»
(p. 110).

Questo evento, dunque, segna il momento conclusivo della 'metamorfosi' di Julio: d'ora in avanti, tutto giocherà a suo vantaggio,

l'assassinio' -materiale e simbolico- compiuto è il mezzo che Julio utilizza per ottenere il 'favore' della realtà.

Sempre in quei giorni, Carlos Rodó viene proposto per un incarico prestigiosissimo all'interno delle strutture ospedaliere comunali, primo passo per la sua ascesa politica: ma accanto alla piena realizzazione della sua vita professionale, si delinea sempre più una mancata realizzazione interiore, di cui la sua crisi matrimoniale e la gestione 'poco professionale' del rapporto con il suo paziente Julio Orgaz, sono prova. Rodó avverte che con Julio si è innescato un processo di mutua identificazione tramite la figura di Laura, la donna di cui il suo paziente si è innamorato e che il medico identifica con sua moglie; in più, egli si rende conto di essersi innamorato seriamente di Laura solo ora, nel momento in cui 'l'ha vista' attraverso le parole del suo paziente, proprio mentre sta per perderla definitivamente. Così Rodó decide di tornare dal suo maestro, lo psicanalista che lo aveva formato ma di cui egli aveva abbandonato la terapia sette anni prima senza ultimarla, e si confessa: l'anziano medico gli ribadisce la mancanza di professionalità nella gestione del suo rapporto col paziente Orgaz e gli consiglia di riprendere l'analisi per portare a termine la sua formazione, evidentemente ancora incompleta¹⁴.

Subito dopo, Rodó si dirige al suo studio per l'appuntamento con Julio. Durante la seduta, il terapeuta ottiene conferma di quanto egli ha solo intuito: Julio gli parla del romanzo che intende scrivere, della storia di adulterio in cui egli ricopre il ruolo dell'amante di Laura, la moglie del suo terapeuta. In questo modo, Rodó viene messo al corrente della propria situazione sentimentale attraverso il suo coinvolgimento come personaggio –nel ruolo del marito tradito– nell'ambito fittizio di una *novela*; in più, egli coadiuva l'autore nella scelta della soluzione più consona alla riuscita del lavoro: paradossalmente è il medico a suggerire allo 'scrittore' l'unica possibile conclusione della vicenda, ossia l'eliminazione del marito

¹⁴ Qui sembrerebbe glossato in maniera piuttosto scoperta il saggio di Sigmund FREUD, "Analisi terminabile e interminabile (1937)", in *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, pp. 19-66.

atraverso un *crimen perfecto*, concedendo alla coppia di adulteri l'impunità e la possibilità di un futuro in comune. Si sta dunque realizzando nella vita reale una delle possibili opzioni della trama ideata da Julio: solo due dei tre personaggi del triangolo amoroso -il marito e la moglie- conoscono la verità, ossia entrambi sanno che ruolo ricopre l'altro in rapporto a Julio (l'unico all'oscuro di tutto), mentre ognuno di loro pensa di essere l'unico a sapere.

Uscito dalla seduta, Julio incontra un suo vecchio compagno di studi, Ricardo Mella, che è diventato uno scrittore di successo per aver pubblicato una dozzina di romanzi d'avventura. I due passano la serata a casa di Ricardo e di sua moglie -Laura-, sniffando cocaina e bevendo, parlando della vita e della scrittura: solo alla fine, Ricardo confesserà all'amico di essere ammalato di cancro e, congedandolo, gli regalerà una giacca 'alla moda', simbolo del successo e dell'adeguamento al gusto del tempo. Poco prima Julio gli aveva proposto un 'affare': lui si impegnava a pubblicare il prossimo romanzo dell'amico a patto che Ricardo uccidesse il marito di Laura, un ingegnere.

Il giorno dopo, Julio si reca in ufficio con la giacca nuova e si presenta al cospetto del direttore e del presidente del gruppo editoriale: quest'ultimo lo riceve entusiasta per il suo *look* al passo coi tempi e gli prospetta un avanzamento di carriera fulminante, tanto da scavalcare lo stesso direttore. In quel momento, Julio comprende di avere il destino dalla sua parte e che l'odiato Azcárate era in realtà il pupillo del direttore, per cui propone al presidente di evitare la pubblicazione di un libro che nuocerebbe economicamente alla ditta. In questo modo, egli completa il suo (momentaneo) trionfo, sbarazzandosi dello scrittore rivale.

Tornando a casa di Mella, trova la moglie di questi che gli rivela l'imminente morte del marito: nella mente di Julio si delinea una strana idea, ossia, che contrarre il cancro è un po' come vincere con la schedina della lotteria, se è toccato in sorte a Ricardo, lui ne sarà immune. Ancora un altro segno della fortuna, che si aggiunge a una catena di conferme e coincidenze, per altro fortuite e non collegate.

Rimane tuttavia da risolvere il problema dell'antagonista in amore, il marito di Laura, che Julio ancora non sa essere il suo psicanalista.

Ma ormai tutto è già deciso: Laura, all'insaputa dell'amante, ha già deciso di sbarazzarsi del marito. Carlos dovrà passare la notte nel suo studio per lavorare alla relazione del progetto per il suo incarico comunale, per cui lei si presta a preparargli un termos di caffè che provvede ad avvelenare. L'indomani mattina, Carlos Rodó viene trovato morto nel suo studio, ucciso da un arresto cardiaco dovuto alla dose eccessiva di anfetamine, di cui faceva largo uso¹⁵.

Quello stesso giorno, Julio si reca all'appuntamento con il suo psicanalista, ma viene avvisato della prematura morte del suo medico; torna a casa e riceve la telefonata di Laura che lo avvisa che il marito è morto e lo invita a casa per quella stessa sera, verso le undici e mezza della notte. Aspettando l'ora per poter andare da Laura, Julio si stende sul divano mentre immagina se stesso seduto alla scrivania a scrivere il romanzo *El desorden de tu nombre*, un titolo che ribadisce la stretta relazione fra le due donne da lui amate, Teresa e Laura. Poi raggiunge la casa dell'amante che gli consegna il suo diario, attraverso il quale Julio sarà messo al corrente di sentimenti ed eventi a lui ancora ignoti. Felice e soddisfatto della piega che ha preso finalmente la sua vita, all'alba, Julio fa ritorno a casa, ma per strada sente fischiare da uno spazzino un motivo che non riconosce; chiede cosa sia e gli viene risposto «-“La Internacional”, señor, el himno socialista-» (p. 172). Sorridendo, Julio apre la porta del suo appartamento dove è sicuro di trovare sulla scrivania la *novela* terminata *El desorden de tu nombre*, il segno definitivo del suo successo.

La lunga esposizione della trama del romanzo crediamo sia servita a evidenziare la compresenza di molteplici piani del 'reale' all'interno della narrazione. Accanto all'evolversi della vicenda 'storica' [la storia di un adulterio che sfocia nell'omicidio e la storia della ricerca del successo letterario]¹⁶, assistiamo al progressivo processo di

¹⁵ Cancellata la presenza dell'*angel de la guarda* Teresa, Julio è ormai stato preso nella ragnatela dispiegata da Laura che, dismesse le vesti del doppio di quella con cui era entrata in gioco, ora si riidentifica nel ruolo della *dark lady*.

¹⁶ Cfr. al riguardo Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 90-92.

indipendentizzazione di realtà immaginarie e 'finzionali', che al principio risultavano a essa subordinate. La loro graduale autonomia dal reale le porta a oltrepassare i confini del fantastico, cui normalmente vengono relegate, per impadronirsi della 'scena' e operare un controllo totale sulla realtà 'vera'. Se inizialmente l'universo immaginario di Julio e di Laura faceva capolino solo in alcuni momenti della loro quotidianità, imbrigliato nello spazio 'personale' del proprio appartamento o fra le righe del diario segreto, pian piano esso riesce a imporre il proprio potere sui protagonisti e sulla realtà che essi vivono, fino a sostituirsi a questa e ribaltare quindi i termini stessi con cui si definisce il reale. Ecco perché il dato più sconcertante della vicenda, la possibile *autopoiesi* del romanzo, appare alla fine come la conseguenza logica di un processo vitale giunto a pieno compimento, nonostante si abbia la chiara percezione che il processo stesso è stato possibile solo nell'ambito circoscritto della finzione. Ma la completa stesura del romanzo *El desorden de tu nombre*, testo non-scritto da uno scrittore immaginario e quindi da un non-scrittore, è lì, sulla scrivania di Julio, reale come la sua nuova esistenza, perché si è operata una totale sovversione sul concetto stesso di esistenza reale. Per arrivare a questo 'punto di non ritorno', si è in precedenza necessariamente operata un'amplificazione del reale, attraverso la presenza -nel testo- di una moltitudine di testi, mondi nei mondi che giungono alla fine a condensarsi in un unico libro: il romanzo immaginario che segna il successo di Julio come scrittore, il romanzo reale che noi lettori abbiamo fra le mani. Il suo conseguimento dunque più che miracoloso o fantastico, risulta alluvionale, punto di confluenza di segmenti parziali, punti di vista settoriali che hanno dato vita a sezioni della scrittura (i racconti di Azcarate letti da Julio a Laura e quelli che lui si immagina, gli inevitabili appunti di lavoro del dottor Rodó e le parole di Julio nello studio dell'analista, ecc.), che trovano senso solo nel *desorden del nombre* del libro, che tutti li contiene e interpreta.

Se tuttavia operiamo in modo analitico, al di là di questa diffusa proliferazione testuale, percepibile anche in una lettura superficiale, troviamo, lungo il filo della narrazione, tre testi perfettamente

strutturati e differenti tra di loro, tutti di 'genere' e autore differenziati: 1) un romanzo (di cui non si conosce l'autore, quello che Teresa aveva regalato a Julio); 2) una raccolta di racconti (scritta da Orlando Azcárate, da cui Julio estrapolerà alcune narrazioni); 3) un diario (scritto da Laura che servirà a colmare i 'pezzi mancanti' del 'romanzo' di Julio). Accanto a questi testi 'primari', troviamo quelli solo menzionati, quelli solo immaginati e quelli ancora da scrivere: 4) i racconti che Julio immagina; 5) il romanzo pubblicato precedentemente da Azcárate; 6) la dozzina di romanzi di avventura pubblicati da Ricardo Mella; 7) il romanzo che Mella sta scrivendo; 8) tutti i romanzi non-scritti da Julio e infine 9) *el informe* che il protagonista riscriverà più volte, per evitare che il manoscritto di Azcárate venga pubblicato.

Il testo finale, «*El desorden de tu nombre*, novela original de Julio Orgaz» (p. 169), è dunque la *summa* delle precedenti esperienze narrative che affollano la storia, come lo scrittore immaginario che lo ha redatto è il risultato di una moltitudine di *auctores* che si fondono e si agglomerano nell'unico personaggio, la cui identità rimane, a narrazione ultimata, ancora indecifrabile. Poco importa capire chi sia egli in realtà. Il Doppio di Julio? Juan José Millás scrittore, o più in sintonia con le teorie letterarie modernistiche il suo Doppio, il narratore?

Oppure la certezza che ha Julio di trovare la sua *novela* ultimata sulla scrivania è solo la disperata mistificazione che egli costruisce per sé, definitivamente relagato nel ruolo del personaggio dello scrittore fallito? Il fatto che il romanzo esista realmente, per noi lettori è un particolare che invece di gettare luce sull'enigma, lo complica, perché permette inevitabilmente al piano della *ficción*, di entrare nell'ambito della realtà vera, ancora differente da quella realtà 'vera' simulata dalla scrittura. Non resta che accettare le regole del gioco imposte dalla narrazione stessa, considerandola una 'realtà' autonoma, e prendere per 'vero' ogni aspetto di essa, compresa quella porzione di reale a cui noi, in quanto lettori, apparteniamo. L'unica cosa importante è che Millás sia riuscito nel suo intento, ossia quello di confondere i limiti che culturalmente l'uomo impone al concetto di

reale. Lo scrittore, riproponendosi come saggista e ideologo, a questo riguardo ha detto:

«(...) habría que pensar qué es lo real, qué entendemos por real. (...) En cualquier caso, creo que ahí hay un problema de nomenclatura que tiene que ver con lo que es real o lo que es irreal. Yo pienso que gran parte de los acontecimientos que nos han marcado son irreales. Todos estamos marcados por experiencias de ese tipo que luego hemos censurado, que no están incorporadas como tales porque hay una ley no escrita que dice que eso es irreal. Pero no solamente en la vida del individuo: en la vida de los colectivos la experiencia de lo imaginario también ha sido más importante que la experiencia de lo real. Las grandes matanzas de la humanidad se han producido por cosas irreales, como Dios, o la patria, o tantas cosas. Lo que llamamos irreal -que yo creo que es una zona de la realidad, pero bueno- es más importante de lo real. (...) Por otro lado, la realidad tampoco es algo dado. Normalmente se piensa que es una cosa estable, fija, no alterable, pero, en gran parte, es la lectura que hacemos de ella, y se pueden hacer muchas. También la realidad está en cuestión, yo creo que ahora más que nunca.»¹⁷.

Se assumiamo questa posizione teorica come indice o esplicazione del lavoro di scrittura narrativa, con *El desorden de tu nombre* Millás torna a interrogarsi sul reale e sul rapporto che col reale ha l'individuo -sineddoche dell'intera umanità-, mettendo in discussione i concetti stessi di identità e di realtà, attraverso un romanzo che si costruisce interamente sulla *metaficción*, tanto da essere definito da Sobejano¹⁸ «metanovela de la escritura, de la lectura y del discurso oral»¹⁹.

In questo senso, anche se è vero quanto asserisce Fabián Gutiérrez in rapporto alla tradizione letteraria che in questo romanzo si inverte e che cioè:

¹⁷ Pilar CABAÑAS, "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás" cit., p. 105.

¹⁸ Cfr. Gonzalo SOBEJANO, "Novela y metanovela en España", in *Ínsula* n. 512-513 (agosto-settembre 1989), pp. 4-6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

«la técnica metaficcional, es decir, la inserción de la novela dentro de la novela -en una evidente técnica de espejo-, esa *mise en abyme*, ese narrar cómo se está narrando, esa reflexión sobre la propia escritura que Millás desarrolla con pulcritud y acierto narrativos en *El desorden de tu nombre*, [no] es (...) [un] recurso nuevo ni siquiera en la trayectoria literaria de Millás (...); mucho menos lo es en la narrativa, desde Cervantes (*El Quijote*) hasta la propia generación de Millás.»²⁰,

non sembra per questo meno valida l'utilizzazione strumentale di questo *recurso narrativo* per approfondire, attraverso la scrittura, la problematica ontologica e esistenziale dell'uomo contemporaneo.

La complessità di *El desorden de tu nombre* è essenzialmente dovuta al predominio della tecnica metafinzionale che problematizza e struttura una vicenda tutto sommato semplice e lineare: la sovrastruttura tecnica si impone su una classica storia di adulterio. Ma è indubitabile che questa contaminazione genica sia anche responsabile dell'apertura del romanzo a una pluralità di letture, tutte legittime, e che ciò risponda precisamente al progetto culturale e di poetica perseguito:

«En *El desorden de tu nombre* he apostado por un tipo de narración en el que la reflexión no aparece de modo explícito. La reflexión es algo así como un exudado del texto, algo que queda en el lector. Claro, ese intento por eliminar la reflexión aparente obligaba a acentuar los aspectos de la técnica narrativa, porque la reflexión sirve muchas veces para disimular carencias de oficio.»²¹;

«(...) Se trata de construir un relato de lo que yo vengo llamando la complejidad sencilla o, si prefiere, la sencillez

²⁰ Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 94-95. Il riferimento agli *auctores cervantini*, di sicuro interesse, a nostro avviso comunque va integrato e collegato alla reinterpretazione modernistica di Unamuno (che fu anche di Pirandello) dell'autonomia del personaggio. Non sono in tal senso separabili il discorso di *Niebla* e della *Vida de don Quijote y Sancho* che costituiscono entrambi un *eslabón* di questa catena testuale opportunamente allusa da Gutiérrez.

²¹ José María MARCO, "En fin...Entrevista con Juan José Millás" cit., p. 22.

compleja. Se trata de que al lector no le llegue el olor de la cocina, que no se note el ruido de la maquinaria. Que el experimento le llegue al lector absolutamente elaborado, de tal manera que el relato se pueda leer superficialmente, si el lector no quiere implicarse en más, y que al mismo tiempo permita calar más hondo al que sea más inquieto. Yo mantengo que *El desorden de tu nombre* es una novela muy complicada, aunque en apariencia sea muy simple.»²².

Il romanzo si compone di diciassette capitoli ed è narrato in terza persona a opera di un narratore *etero* e *intradiegetico*²³, che adotta principalmente lo stile indiretto, tranne che nei dialoghi fra i personaggi e nel diario di Laura, in cui si introduce la prima persona e lo stile diretto; sempre in prima persona, ma in stile diretto libero, vengono riportati i 'monologhi' di Julio durante le sedute psicanalitiche.

Il tempo della narrazione si sviluppa nell'arco di undici giorni -dal martedì al venerdì-, fra la fine di aprile e l'inizio di maggio di un anno non precisato. Non esiste una differenziazione di piani temporali, in quanto la diegesi è quasi esclusivamente al presente, tranne che per due inserzioni prolettiche, entrambe riferite alla 'realtà immaginaria' dei protagonisti: 1) le tre 'fantasie' di Laura (cap. 3), che anticipano ciò che a breve accadrà realmente, ossia a) l'arrivo di Julio a casa sua e la mutua rivelazione del loro amore; b) la prima volta che si trovano a letto a far l'amore; c) la morte del marito per un attacco cardiaco e la sua nuova condizione di vedova; e 2) le varie possibilità di evoluzione della trama del romanzo che Julio si propone di scrivere (cap. 8, 9, 13, 14). Inoltre troviamo delle brevi incursioni analettiche che si riferiscono: 1) all'incontro occorso tre mesi prima fra Julio e Laura (cap. 1); 2) al periodo della relazione fra Julio e Teresa e alla ricapitolazione degli avvenimenti svoltisi nell'arco dei due anni precedenti (cap. 1); 3) alla giornata di mercoledì, passata da Julio a letto con l'influenza soffocato dalle cure della madre, che si inserisce nella narrazione del venerdì

²² Ibid., p. 25.

²³ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

successivo (cap. 4); 4) ai momenti vissuti da Julio e Laura nell'intimità della casa di lui, ricordati dal protagonista il mattino dopo (cap. 8); 5) alla conversazione fra ingegneri ascoltata qualche giorno prima accidentalmente da Julio in un bar e riportata a Laura (cap. 11); 6) alla domenica passata a casa con Laura, raccontata da Julio al suo psicanalista il martedì successivo; 7) al resoconto fatto da Laura al suo amante, la sera di venerdì, su quanto occorso durante la mattinata, quando suo marito era stato trovato morto e ne avevano attestato la morte per arresto cardiaco dovuto all'uso di anfetamine.

Per quanto riguarda i tempi verbali utilizzati, esiste un predominio del passato rispetto al presente, quest'ultimo usato essenzialmente a) per i *cuentos* intercalati all'interno della narrazione primaria e b) nei dialoghi:

a) «En los instantes siguientes *pensó* en un tema para un cuento: un soltero **lleva** a su casa a una mujer casada a la que **acaba** de conocer; la **deja** en el salón y, disculpándose, **entra** en el baño, se **cierra** y se **suicida**. (...) [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 66);

b) «- ¿Cuántos años **tiene** usted? -*interrumpió* el joven escritor.
- Cuarenta y dos.
- **Parece** más joven.
- Gracias, ahora ya **empezamos** a enterdernos -*replicó* Julio con una sonrisa benevolente-. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 90).

Fra i verbi al passato, 1) il *pretérito indefinido* è il tempo che ricorre con maggior frequenza, essendo dominate la narrazione in terza persona da parte del narratore onnisciente che utilizza appunto principalmente il passato remoto e in misura minore 2) il trapassato prossimo, mentre 3) l'imperfetto è impiegato nel riportare -sempre in terza persona- le fantasie di Laura; 4) il passato prossimo è invece legato a due momenti in cui la narrazione è in prima persona: 4a) nel diario scritto da Laura e, 4b) durante la sedute di analisi, quando Julio si 'confessa' al suo medico. Vediamo alcuni esempi:

1) «Julio se *arrepintió* por tercera vez en ese mes de haber tenido la debilidad de darle a su madre una llave del apartamento.

La mujer *entró* en el dormitorio y *comenzó* a ordenar las cosas con gestos eficaces y mecánicos. Después le *alisó* la colcha y, con idéntico gesto, *acarició* la cara de su hijo, de la que no *desaparecieron*, sin embargo, las primeras rugas. [I corsivi sono nostri]» (p. 43);

2) «Julio Orgaz *había salido* de la consulta de su psicoanalista diez minutos antes; *había atravesado* Príncipe de Vergara y ahora entraba en el parque de Berlín intentando negar con los movimientos del cuerpo la ansiedad que delataba su mirada. El viernes anterior *no había conseguido* ver a Laura en el parque, y ello le *había producido* una aguda sensación de desamparo que se prolongó a lo largo del húmedo y reflexivo fin de semana que inmediatamente después se le *había venido* encima. [I corsivi sono nostri]» (p. 11);

3) «[Laura] Al poco *comenzó* a conversar con él en el interior de una fantasía según la cual **llamaban** a la puerta y ella **iba** a abrir y **aparecía** Julio, que le **preguntaba** en voz baja si se **encontraba** sola y ella **decía** que sí y él que no **podía** resistir hasta el viernes, y que había averiguado de algún modo su dirección. Y ella le **invitaba** a pasar y le **ofrecía** un desayuno y junto **fumaban** y **tomaban** café. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 36);

4a) «[Laura] Después *entró* en el salón y *sacó* el diario de su compartimiento secreto. *Encendió* un cigarillo, *apuró* la taza de café y *comenzó* a escribir:

»**He buscado** tu casa desde mi terraza. **He volado** en línea recta sobre los tejados y **he llegado** a la ventana del salón de tu apartamento. El canario dormía.

»Todavía no te **he nombrado** en estas páginas. La prudencia y el temor me **han impedido** contar aquí de qué manera extraña descubrí el viernes pasado la posibilidad de una existencia nueva. **He comenzado** a tejerte un jersey que nunca te regalaré, pero con el que podré imaginarte cuando lo saque del armario.

He madrugado mucho para estar sola, para estar contigo. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 96-97);

4b) «[Julio] »En la empresa me *han dado* una prima de gestión y me *han recomendado* para un puesto importante. Llevo ocho o

nueve meses detrás de ese puesto; *he perpetrado* durante ese tiempo más intrigas que en toda mi vida, y al fin lo *he conseguido*. Pero la noticia no me *ha proporcionado* el placer que cabía esperar. Tengo la sensación de que me da lo mismo, a pesar de que *he deseado* mucho ese trabajo. Debería estar contento, eso es lo que quiero decir. [I corsivi sono nostri]» (p. 54).

Da quanto emerso con questa esemplificazione, appare evidente che, nonostante il controllo della narrazione sia incondizionatamente nelle mani del narratore onnisciente che si preoccupa di riportare in terza persona quanto i personaggi fanno, pensano o immaginano, l'inserimento nella diegesi di parti interamente 'raccontate' o 'scritte' in prima persona dai protagonisti stessi (Julio e Laura), crea nel romanzo una pluralità di focalizzazioni ulteriormente ampliata dall'introduzione nella narrazione primaria dei numerosi *cuentos* attribuiti al personaggio-scrittore Orlando Azcárate.

In proposito, riassumendo sinteticamente questo punto, Jean-François Carcelén asserisce:

«*El desorden de tu nombre* est une histoire simple narrée à partir d'une structure complexe (...).

Derrière l'équilibre apparent d'une structure en chapitres homogènes et d'un déroulement somme toute linéaire, se profile une discontinuité à plusieurs niveaux: multiplicité des focalisations, et surtout pluralité de récits intégrés qui font de ce roman un tout hybride. *El desorden de tu nombre* est à la fois un roman et un recueil de nouvelles.»²⁴

Dei nove racconti presenti all'interno della narrazione, cinque²⁵ appartengono al manoscritto di Orlando Azcárate, intitolato *La Vida en*

²⁴ Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás...* cit., p. 263.

²⁵ I cinque *cuentos* attribuiti a Azcárate inseriti nel romanzo sono: 1) *El Concurso* (cap. 4, pp. 51-52); 2) *La Mitad de Todo* (cap. 8, pp. 76-77); 3) *La Vida en el Armario* (cap. 8, pp. 78-80); 4) *Me he perdido* (cap. 11, pp. 111-113); 5) un racconto senza titolo a cui Julio accenna nel corso di una seduta di analisi (cap. 13, p. 126).

Conviene fare un breve riassunto delle trame: 1) La storia di uno scrittore che in giorno concepisce un piano perfetto per uccidere la moglie, facendo passare l'omicidio

el Armario e ognuno di essi rappresenta uno tassello mancante, uno spunto da emulare per il progressivo evolversi della costruzione del romanzo in cui i racconti sono inseriti. Gonzalo Sobejano ha dedicato

per suicidio. Non riuscendo a realizzare il piano, decide di utilizzarlo per un racconto poliziesco. Soddisfatto del lavoro, lo fa leggere alla moglie che lo incita a inviarlo a un prestigioso concorso letterario. Poco dopo la donna si suicida, riproducendo fedelmente le modalità con cui agiva il suo personaggio nel racconto del marito; allora lo scrittore capisce che se la sua opera giungesse a vincere il concorso, diverrebbe la prova della sua 'colpevolezza'. Così cerca di riavere il manoscritto, ma esso è nelle mani del presidente della giuria, il quale si complimenta con l'autore comunicandogli che voterà per la sua opera, ma che il libro è già stato recapitato a un altro membro della giuria; ucciso il presidente, lo scrittore man mano ucciderà tutti i giurati, ma ciascuno di loro prima di morire, si complimenterà con lui per il racconto.

2) Una famiglia povera conduce una vita al di sopra delle sue possibilità economiche; il padre decide di limitare le spese, ma il risultato non cambia. La soluzione sarebbe guadagnare il doppio, o in alternativa, che le spese fossero il 50% delle entrate. Così, il padre decide che la famiglia ridurrà alla metà precisa qualunque spesa: dei due figli, solo uno continua la scuola, la madre fa la spesa ridotta della metà ecc., fino a che tutta la famiglia diventa la metà di se stessa. Intanto queste misure restrittive iniziano a essere interiorizzate fino a estendersi in ambiti estranei a quello strettamente economico: i membri della famiglia finiscono per crescere a metà, innamorarsi a metà, a trionfare a metà. Tutto questo però permette loro di migliorare la propria situazione economica e di acquisire la metà di ogni cosa prescelta.

3) Un uomo che era solito rubare nei supermercati, un giorno si trova a doversi nascondere in un armadio, per sfuggire al sorvegliante del grande magazzino. Ma l'armadio era stato venduto, per cui viene di lì a poco consegnato al domicilio dei compratori; il soggetto che continua a nascondersi nel mobile, pian piano si affeziona al luogo e alla donna che vi abita, di cui egli conosce solo la voce e le mani che ha visto mentre riempiva il mobile di vestiti. La sera quando arriva il marito, il protagonista percepisce che il loro è un matrimonio infelice. Qui si interrompe la narrazione.

4) Un tizio tornando a casa il venerdì, trova la moglie influenzata, per cui decidono di non andare fuori per il week-end e di passarlo da soli in casa. Il sabato lui si sveglia ed esce per comprare le sigarette mentre la moglie dorme; stordito per le troppe ore di sonno, si aggira per le strade ed entra in un bar dove compra le sigarette e ordina una birra. Il locale è un luogo inquietante che il protagonista ha già visto in un sogno fatto precedentemente. Finisce presto la birra e riprende la strada di casa, ma non riesce a giungere da nessuna parte, se non davanti allo stesso locale. Allora decide di telefonare alla moglie ma si accorge angosciatissimo che si è dimenticato il numero. A questo punto la narrazione si interrompe.

5) La storia di uno scrittore i cui romanzi hanno successo solo quando li firma sua moglie. La narrazione è solo accennata.

al tema un magnifico studio²⁶, in cui analizza i nove racconti presenti in questa sesta *novela* di Millás ed evidenzia il rapporto essenzialmente antagonistico che si crea all'interno della narrazione fra le due differenti tipologie di genere letterario (*cuento* vs *novela*) e come il romanzo nella sua totalità testimoni la sostanziale vittoria del secondo sul primo. Scrive Sobejano:

«El desorden de tu nombre ofrece entre otras virtudes (...) la insólita capacidad de hacer visible al lector el proceso a través del cual el escritor pasa de la lectura de cuentos "ajenos" y de la invención de cuentos "proprios" a la construcción de una novela que va desarrollándose por emulación de aquellos. Además de disfrutar de las aludidas virtudes, puede así el lector presenciar la pugna del género largo por vencer al género breve y asistir al triunfo de aquél sobre éste: contienda y victoria que no pueden menos de atraer la atención del crítico.»²⁷.

Un elemento importante da menzionare è che i nove racconti non sono riportati nel testo integralmente ma solo riassunti, alcuni perfino accennati in poche righe; inoltre, a differenza dei *cuentos* attribuiti a Azcárate, quelli di Julio sono racconti non-scritti -tranne il secondo, *El Árbol de la ciencia*, abbozzato in tre pagine-, solo pensati, immaginati, dunque inesistenti come testo.

Da un punto di vista *argumental*, i cinque *cuentos ajenos* anticipano in parte o completamente quelli che saranno i temi fondamentali²⁸ del

²⁶ Cfr. Gonzalo SOBEJANO, "Sobre la novela y el cuento dentro de la novela" cit.

Riteniamo che la puntuale analisi fatta da Sobejano dei *cuentos* inseriti nel romanzo sia più che esaustiva, per cui ci riserviamo di ritornare sull'argomento solo per quel che concerne un aspetto non compreso nel suo studio, in quanto emerso successivamente alla data della sua pubblicazione, ossia la presenza di due racconti pubblicati in *Primavera de luto y otros cuentos*, che riprendono e amplificano due *cuentos* già esistenti all'interno del romanzo che stiamo esaminando.

²⁷ Ibid., p. 79.

²⁸ Cfr. il già citato saggio di Gonzalo SOBEJANO, "Sobre la novela y el cuento dentro de la novela" cit., pp. 78-125 e Jean-François CARCELÉN, *Juan José Millás ou les territoires postmodernes de l'écriture* cit., pp. 343-344, per le tabelle riassuntive indicanti autore, titolo, ampiezza e inserzione, sommario e argomento, dei racconti presenti nel romanzo di cui ci stiamo occupando.

romanzo di Julio: così *El concurso*, si centra sull'odio coniugale, la scrittura, l'omicidio e l'impunità dell'assassino; *La mitad de todo*, sulla brama del successo sociale e sull'*aurea mediocritas*; *La vida en el armario*, sull'adulterio; *Me he perdido*, sulla perdita della protezione dell'ambito familiare; l'ultimo senza titolo, sulla scrittura, sul successo e sulla coppia.

Per quanto riguarda i quattro racconti²⁹ 'immaginati' dal protagonista, essi sono strettamente dipendenti dagli eventi che Julio sta vivendo, vincolati dunque al reale, di cui essi costituiscono la trasposizione letteraria: 1) il primo è ideato da Julio nel bagno della sua casa, mentre Laura lo aspetta nel salone, la prima volta che lei accetta di seguirlo nel suo appartamento; 2) il secondo nasce dalla constatazione che il protagonista fa del proprio fallimento esistenziale e dalla conseguente fantasia di potersi disfare di alcune scelte del proprio passato, che in qualche modo egli vede come responsabili della sua sconfitta presente, per cui visualizza la sua vita come un albero i cui rami costituiscono gli eventi occorsigli e riflette su quali di

²⁹ I racconti di Julio sono: 1) senza titolo all'interno del romanzo (Sobejano lo denomina *Los amantes suicidas*) (cap. 6, p. 66); 2) *El Árbol de la Ciencia* (cap. 8, pp. 82-83), l'unico racconto che Julio inizia realmente a scrivere; 3) l'idea iniziale di ciò che sarà *El desorden de tu nombre* (cap. 8, p. 84); 4) anche questo senza titolo (sempre Sobejano lo chiama *Triunfos aleatorios*) (cap. 13, p. 126).

Le trame: 1) Uno scapolo porta a casa sua una donna sposata, appena conosciuta. La lascia nel salone, si chiude in bagno e si suicida. Passa del tempo e la donna prima lo chiama, poi cerca di entrare nel bagno ma non ci riesce, perché la porta è stata chiusa dall'interno. Pensando che l'uomo abbia avuto un infarto, la donna, presa dal panico, scappa ma nella fretta dimentica la borsa. Durante la notte, mentre dorme accanto al marito, l'angoscia si impadronisce di lei e al pensiero che una volta scoperto il cadavere si saprà dai documenti nella borsa che lei è stata lì, entra nel bagno e si suicida.

2) Un tizio, in un dato momento della sua vita, ha l'opportunità di poter selezionare gli avvenimenti più interessanti del proprio passato ed eliminare quelli che hanno influito negativamente, i cui effetti sono tangibili nel suo presente.

3) La donna che Julio ha incontrato nel parco e con cui ha fatto l'amore è in realtà la moglie del suo psicanalista.

4) Due scrittori incontratisi in un treno, diretti allo stesso convegno letterario, decidono di scambiarsi le relazioni che hanno preparato per l'evento. Uno dei due grazie, al lavoro dell'altro, raggiunge la notorietà e il successo, mentre il vero autore dello studio rimane irrimediabilmente destinato al *fracaso*.

queste propaggini di sé 'poterebbe'; 3) il terzo è immaginato da Julio come una storia «de amor y adulterio» (p. 83), di cui egli sarà il protagonista e la trama nasce mentre il personaggio ripercorre idealmente le strade che lo portano al Parque de Berlín, alla ricerca di Laura; 4) il quarto è raccontato da Julio al suo medico durante una seduta, subito dopo che egli ha menzionato un racconto di Azcárate, che presenta più o meno lo stesso tema.

Anche in questo caso i temi sviluppati nei racconti saranno quelli costitutivi del romanzo di cui Julio si approprierà: 1) sull'adulterio e la morte violenta; 2) per associazione d'idee e in emulazione del manoscritto di Azcárate; 3) sull'adulterio; 4) sulla scrittura e sul successo letterario.

Da un punto di vista lessicale, in *El desorden de tu nombre* ritroviamo alcune ricorrenze linguistiche che avevamo evidenziato nel corso dell'analisi dei romanzi precedenti, ma che qui vengono utilizzate con maggior frequenza. Avevamo anticipato³⁰ che la graduale intensificazione dell'uso del sintagma avverbiale *en fin* da parte del protagonista, costituiva un segno inconfondibile, a livello linguistico, della sua *metamorfosi* psico-fisica: sporadicamente presente al principio del romanzo, *en fin* sarà reiterato sempre più frequentemente da p. 55, fino a caratterizzare l'idioletto di Julio, assieme all'espressione esclamativa «¡Qué vida!³¹» e al vezzeggiativo «mi vida».

Il personaggio di Laura invece, ripropone ossessivamente, nelle pagine del suo diario, complicati giochi di parole in modo tale che i nuovi significanti derivati dalle metatesi e dalle crasi, creino un linguaggio personalissimo, che rispecchi l'esigenza vitale della protagonista di distruggere la propria realtà quotidiana per sostituirla con il proprio universo immaginario. Ma vediamo in concreto qualche esempio:

³⁰ Cfr. *infra* pp. 201-203.

³¹ Dobbiamo ricordare che come *en fin*, anche l'espressione ¡Qué vida! è un *recurso lingüístico* utilizzato da Millás in più occasioni e non solo nei romanzi, dato che lo ritroviamo anche nei racconti e negli articoli, quasi sempre ad apertura e/o chiusura dei testi.

« [Laura] Ayer por la noche, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta cifierno e inielo, que no significan nada. Sin embargo, razón y corazón da razón y corazón. En fin. [I corsivi sono nostri]» (p. 41).

In questo caso, il potere 'auto-generativo' del linguaggio è stato appena scoperto da Laura, la quale è però ancora intenta a leggere nelle variazioni delle parole una sorta di messaggio segreto da ricondurre alla tradizionale logica dei significati. In effetti l'intersezione fra *vida* e *muerte* (anticipazione, a livello linguistico, della nuova vita che si prospetta per Laura, grazie alla morte del marito), nel futuro imminente del personaggio apporterà un cambiamento sostanziale (prefigurato dalle parole *vierte* e *muda*), mentre completamente immuni da qualunque maneggiamento si presentano le parole *razón* e *corazón*, in quanto significati appartenenti ad ambiti fra loro incompatibili.

La successiva inserzione del gioco di parole nel dialogo immaginario che Laura ingaggia con Julio nell'intimità del suo diario, costituisce l'ulteriore prova del lento processo di indipendentizzazione del personaggio dalla realtà in cui vive:

« [Laura] La prudencia y el temor me han impedido contar aquí de qué manera extraña descubrí el viernes pasado la posibilidad de una existencia nueva. (...) Ahora que todos duermen (ahora que duerdos tomen), yo, más que despierta, insomne, te contemplo. (...)

En realidad, he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara, Vércipe de Pringara; la de Julio mío, milio Juo; la de tumor maligno, mamor tuligno; la de tumor benigno, bemor tunigno; la de amor secreto, semor acreto. Atoria hismorosa, por su parte, es el resultado de historia amorosa, así como sesión pacreta proviene de pasión secreta o alirio demoroso da delirio amoroso. (...)

Si consiguiera escribir con alguna disciplina, creo que podría tejer y entretejer las palabras con las mismas habilidad con la que

entremezclo la lana o el parlé. Ambas actividades exigen un tipo de concentración semejante y un deseo de indagación y búsqueda para las que me siento muy dotada. Por ejemplo: Cados tollan en la dordad ciumida yientras mo tienso en pi... [I corsivi sono nostri]» (p. 97).

Riguardo al discorso sull'*intratestualità*³² già più volte intrapreso lungo l'analisi dei romanzi millasiani, possiamo osservare che con *El desorden de tu nombre* inizia a delinearsi una sorta di *osmosi* all'interno della produzione dell'autore fra *novelas* e *cuentos*, sia da un punto di vista tematico che per la presenza, nelle due differenti tipologie letterarie, degli stessi personaggi, come vedremo in seguito. Il sesto romanzo di Millás, oltre alle evidenti affinità con *Papel mojado*, presenta al suo interno due *cuentos* appena abbozzati, che saranno utilizzati come spunto per l'elaborazione di due racconti inclusi nella raccolta *Primavera de luto y otros cuentos*³³: *Una carencia íntima*³⁴, che riprende il racconto di Aczárate *La vida en el armario*; e *El pequeño cadáver de R. J.*³⁵, che sviluppa il *cuento* senza titolo (il n. 4, denominato da Sobejano *Triunfos aleatorios*) immaginato da Julio e riassunto in poche righe al suo psicanalista. Questi due testi della raccolta pubblicata nel 1989, ampliano e sviluppano i suggerimenti tematici presenti in forma concisa nel romanzo, fino a configurarsi come entità autonome rispetto ai modelli cui si rifanno e in un certo senso lo spessore narrativo che raggiungono potrebbe leggersi come un preciso proposito da parte dell'autore di concedere al *género breve* una

³² Cfr. *infra* la nota n. 15 del I capitolo per la terminologia utilizzata da Hamon che abbiamo adottato.

³³ Juan José MILLÁS, *Primavera de luto y otros cuentos* cit.

³⁴ *Ibid.*, pp. 79-89.

Per un approfondimento del valore simbolico che acquisiscono alcuni oggetti legati alla realtà quotidiana in alcuni testi millasiani (come *el armario* nel racconto citato), utilizzati come 'porte spazio-temporali' che permettono l'ingresso a una dimensione 'altra', cfr. il nostro intervento al *Coloquio Internacional Juan José Millás*, Universidad de Neuchâtel, 9-11 maggio 2000. Cfr. Maria Alessandra GIOVANNINI, "La realidad y su doble: el espacio en la obra de Juan José Millás", in *op. cit.*

³⁵ Juan José MILLÁS, *Primavera de luto y otros cuentos* cit., pp. 9-24.

rivincita in termini di autonomia e, allo stesso tempo, di amplificare all'infinito il gioco di rinvii metafinzionali della sua scrittura³⁶.

Avendo individuato come protagonisti di *El desorden de tu nombre* il trio Julio Orgaz, Laura e Carlos Rodó, rispetto a personaggi come Orlando Azcárate, Ricardo Mella e Teresa, per altro fondamentali quasi quanto i primi all'interno della narrazione, e avendo in qualche modo già evidenziato il piano simbolico e la complessa rete psicologica che si dispiegano nella vicenda narrata, conviene ora soffermarsi su un aspetto, per nulla secondario, che permette di inquadrare l'opera nella sua totalità di significazione, ossia il riferimento a una precisa realtà storico-politica cui il romanzo allude.

Scrive Costantino Bértolo al riguardo:

«En cierto modo *El desorden de tu nombre* es la historia de la transición española. La historia de un acomodamiento al entorno que enlaza por un lado con la historia de *Letra muerta* y por otro con su novela siguiente: *La soledad era esto*.»³⁷;

«(...) *El desorden de tu nombre* es una metáfora de nuestra época y bien puede decirse que Julio Orgaz bien puede ser un héroe de nuestro tiempo: quiere amar, pero sobre todo desea ser amado, quiere ser escritor, pero sin la fatigas de tener que escribir, quiere triunfar, pero sin mancharse las manos. Un héroe con mala conciencia que se libra de ella a través de los otros (...). Un héroe pasivo. Un miembro de esa generación que, si alguna vez tuvo algún ideal no narcisista, ahora quiere olvidarse de tal ideal (no olvidar es una rémora).»³⁸.

³⁶ Non ci sembra pertinente al discorso centrale, a cui abbiamo dedicato il nostro studio, dilungarci nell'analisi puntuale dei due *cuentos* inclusi nella raccolta citata. Ciononostante ci ripromettiamo di tornare sull'argomento, in un lavoro specifico sulle differenze strutturali e tematiche delle due 'versioni' dei racconti presenti nel romanzo e nella raccolta.

³⁷ Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice" cit., p. 213.

³⁸Ibid., p. 212.

L'affanno di riuscire a tutti i costi è divenuto un problema 'esistenziale' e 'morale' collettivo che accomuna fra loro tutti i personaggi maschili del romanzo (Julio, Carlos, ma anche Azcárate, Mella, il direttore della casa editrice in cui lavora Orgaz) e costituisce il sintomo, a livello individuale, di una precisa congiuntura storica che si delinea in Spagna a metà degli anni ottanta:

«L'arrivée au pouvoir des socialistes et l'entrée de l'Espagne dans la Communauté Européenne en 1986 paraphaient la transition démocratique et marquaient la conquête définitive de la démocratie à l'occidentale. Vinrent pour certains des années fastes pendant lesquelles le "boom" économique permit à ceux qui surent troquer l'idéologie pour les idées de faire fortune rapidement et de s'installer aux commandes du pays. C'est cette Espagne qui sert de cadre à *El desorden de tu nombre* et *La soledad era esto* (...) Millás, comme il l'avait fait pour *El jardín vacío*, affirme, lors d'un entretien, l'intention référentielle sous-jacente à l'écriture de ces deux romans. Il y a bien une volonté de situer son écriture dans le contexte historique de son pays.»³⁹.

Osservata anche da questo punto di vista, la scrittura millasiana si presenta come un *conjunto* indistricabile di componenti storiche e psicologico-simboliche che rimandano ai vari piani della narrazione, per cui la problematica esistenziale del personaggio rispecchia il disagio di un'intera generazione nei confronti di cambiamenti epocali della realtà circostante. Afferma Millás nell'intervista a José María Marco:

«(...) *El desorden de tu nombre* habla de una generación que confundió su historia con la Historia. La verificación de que su historia y la Historia no tienen nada que ver produce un desajuste en la personalidad del protagonista. En cierto modo, ese sujeto se ha liberado. Ahora tiene recuerdos personales, ya no se enfrenta a un recuerdo colectivo.»⁴⁰.

³⁹Jean-François CARCELÉN, *Juan José Millás...* cit., pp. 262-263.

⁴⁰José María MARCO, "En fin... Entrevista con Juan José Millás" cit., p. 23.

Julio Orgaz, osservato in questa prospettiva storica, è un uomo in conflitto con se stesso in quanto non ha ancora portato a termine la propria 'metamorfosi', ossia non si è ancora totalmente integrato alle nuove dinamiche della società in cui vive; per questo motivo egli si trova, al principio, in una posizione di netto 'svantaggio' esistenziale rispetto ai suoi antagonisti-Doppi (Rodó, Azcárate, Mella, il direttore della casa editrice), personaggi completamente in sintonia con lo *Zeitgeist* della nuova Spagna. Ma nel corso della vicenda, sarà sempre più evidente che quello di Julio è ben lungi dall'essere un problema individuale, dato che la risoluzione della sua crisi interiore tramite l'omologazione, si realizza paradossalmente proprio quando quegli stessi individui, apparentemente vincenti, iniziano a mettersi in discussione: Carlos Rodó si accorgerà di aver pagato un prezzo troppo alto per la propria affermazione professionale e politica, a scapito del suo rapporto di coppia e della sua competenza professionale; Orlando Azcárate, nonostante il forte appoggio ottenuto all'interno delle alte sfere editoriali per la pubblicazione del suo libro e l'arroganza che gli conferisce la sua aggressiva giovinezza, si troverà a non raggiungere un successo che egli aveva già dato per scontato; il direttore editoriale si vedrà scavalcato da un redattore più giovane che ha saputo adottare la sua stessa 'morale' (*omo omini lupus*).

La problematica esistenziale del protagonista rispecchia quella generazionale, solo che Julio si trova a dover fare i conti con la sua obsoleta eticità, con la persistenza di alcuni residui del proprio passato, degli strascichi ideologici e morali che ne fanno ancora un individuo, seppur residuale, 'antiquato' e destinato al *fracaso* in un mondo dominato da un sistema di valori completamente nuovi e differenti.

A riprova di quanto appena affermato, dobbiamo soffermarci su tre punti presenti all'interno della narrazione e verificarne il valore simbolico: 1) la febbre che costringe Julio a rintanarsi in casa; 2) la reazione di rifiuto del proprio passato familiare, innescato dalla presenza della madre nel suo appartamento e dalla percezione olfattiva del brodo caldo che lei gli aveva preparato; 3) l'allucinazione uditiva del canto dell'Internazionale socialista.

Come già abbiamo visto, la *febbre* è un elemento quasi onnipresente nell'universo letterario millasiano: in *El desorden...* la persistenza dello stato di alterazione psico-fisica (che ha quasi un valore sciamanico), permette al soggetto una maggiore comprensione della realtà circostante e del proprio mondo interiore, per cui egli giunge a confrontarsi senza remore con il proprio passato; ma i ricordi emersi dalla memoria sono elementi da rinnegare perché costituiscono un'inutile zavorra che ostacola l'integrazione del protagonista al sistema di valori vigente. La febbre dunque, ha un doppio valore simbolico, in quanto mezzo per entrare in contatto con la zona più segreta della propria interiorità e, al tempo stesso, condizione privilegiata per osservare la realtà da una differente prospettiva; inoltre la febbre segna il momento culminante della crisi interiore del protagonista che subito dopo inizierà a risolversi, grazie alla scelta da parte di Julio di 'sacrificare' il proprio io per riconoscersi nella *otredad*.

I punti 2) e 3) sono una conseguenza di questa scelta, in quanto essi rappresentano il rifiuto del protagonista del proprio passato a) in termini di appartenenza al mondo familiare e b) nell'ambito generazionale, delle scelte ideologiche fatte in gioventù. In questo modo Julio va a minare le basi stesse attraverso le quali l'io si era faticosamente costruito e riconosciuto. Guardiamo ora come ciò si realizzi nel testo:

« [Julio] Tras colocar en el interior de un paréntesis el volumen y la voz de su madre, observó el dormitorio y tuvo la impresión de que todo el conjunto –incluido él– había sido separado de un proceso general para convertirse en una unidad autónoma situada al otro lado de donde sucedían las cosas. (...)

Las palabras de su madre (...) eran, pues, las palabras de un cadáver, pero ello no las dotaba de ningún significado especial. entonces cerró los ojos y se encogió un poco más sobre sí mismo, mientras en sus oídos, y como si procedieran también de un tiempo clausurado y anónimo, comenzaban a penetrar los primeros compases de "La Internacional".

Lo peor, con todo, había sucedido el jueves a la hora de comer: su madre se había sentado a los pies de la cama tras colocar frente a él la bandeja de la comida, que consistía en una taza de caldo y una

pieza de merluza hervida. Al llevarse la taza a los labios *percibió un olor antiguo, íntimamente ligado a su existencia y enquistado sin duda en lo más profundo de su memoria olfativa, como a la espera de que una provocación exterior le permitiera romper la cápsula fibrosa en la que había permanecido y expandirse de nuevo a través de la sangre impregnando con su sabor cada uno de los tejidos blandos de su cuerpo. Entonces hizo un gesto de rechazo (...).*

La enumeración de los componentes [del caldo] no hizo sino aumentar el rechazo de Julio, que comenzó a beberlo a sorbos con la impresión de que la mano de su madre había disuelto en él la esencia misma de toda la historia familiar; el olor evocaba algo cercano, pero oculto; se abrió como una flor maligna en la superficie de la conciencia e inundaba el ambiente de vapores de cuarto de estar con mesa camilla, sillas de tapicería desflecada y televisión en blanco y negro sobre estantería vulgar de escasos volúmenes encuadernados en piel. [I corsivi sono nostri]» (pp. 46-47).

Per Julio, il ricordo dell'infanzia è indissolubilmente legato alla *posguerra*, alle miserrime condizioni di sopravvivenza in cui la Spagna di allora era stata costretta: il suo è dunque, un rifiuto della sua storia personale in quanto sineddoche di una storia collettiva nazionale.

Ma il passato a cui Julio è più tenacemente legato e di cui fa fatica a sbarazzarsi è quello che si riferisce alla sfera delle proprie scelte etico-ideologiche: mettersi in discussione e stravolgere il proprio sistema di valori è un'impresa ardua e possibile solo gradualmente, coincidendo la sua realizzazione con la fine stessa della narrazione. Il simbolo di questa lenta metamorfosi interiore è la «alucinación auditiva de carácter marxista» (p. 58) di cui soffre Julio e da cui egli alla fine guarirà. La prima manifestazione del fenomeno anomalo si presenta all'indomani della morte di Teresa:

«Un parado se le acercó en un semáforo y le pidió un cigarro. Julio mantuvo la mirada fija en el parabrisas mientras lo mandaba a la mierda. Entonces comenzó a oír, como si vinieran de lejos, los primeros compases de "La Internacional". La música se fue acercando, pero Julio no conseguía ver de dónde procedía. El volumen llegó a alcanzar un punto excesivo, como si las voces y los instrumentos estuvieran escondidos en algún

lugar del interior del coche. Volvió la cabeza a uno y otro lado y en ese instante cesó el sonido. Durante las semanas siguientes estuvo a punto de enloquecer.» (p. 31).

In seguito a questi dati allarmanti, che denunciano la presenza di un esaurimento nervoso, Julio decide di andare in terapia. Nel presente della narrazione, il protagonista ritorna a sentire l'inno mentre è a letto con l'influenza e viene curato dalla madre⁴¹, per cui ne parla con il suo analista:

« [Julio] Por otra parte, quería comentarle que *he vuelto a escuchar "La Internacional"*. *Hacía más de un año que no la oía* y de repente –de forma tan gratuita como desapareció– ha regresado. *Y siempre, siempre, me emociona como en los primeros días de mi juventud... Creo que ahora a la emoción se añade un confuso malestar de conciencia, pero también un movimiento nostálgico difícil de calificar.* [I corsivi sono nostri]» (p. 56).

Il significato ideologico contenuto nell'inno socialista, è un elemento ancora profondamente costitutivo della personalità di Julio, tanto da essere considerato un riferimento al proprio passato; ora però, l'emozione del ricordo si carica di nostalgia e di un crescente senso di colpa interiore.

Durante il secondo incontro amoroso fra Laura e Julio in casa di questi, l'allucinazione musicale si connette nell'inconscio del protagonista con il ricordo di Teresa, si cui l'uccellino in gabbia è simbolo:

«Continuaba siendo domingo y por la ventana entraba una luz de primavera, pero Julio se había contraído y escuchaba al canario como si éste estuviera articulando algo significativo. [Laura] observó a su compañero y vio que la actividad de todos los accidentes de su rostro estaba dirigida a reforzar el trabajo de los oídos. La boca se había desdibujado para convertirse en un agujero con la función mecánica de controlar la respiración; la nariz se había ensanchado y por sus orificios parecía penetrar también el canto del canario; en cuanto a los ojos, permanecían fijos en un

⁴¹ Cfr. il brano citato alle pp. 248-249.

punto de la pared, como si su desplazamiento pudiera provocar algún ruido que enturbiara los mensajes del pájaro.

– ¿Qué oyes?–preguntó.

Julio se incorporó, salió de la cam y permaneció desnudo sobre la moqueta, como dudando a dónde dirigirse.

– “La Internacional” –dijo–, el pájaro está cantando “La Internacional”.

Se dirigió al salón y golpeó la jaula para interrumpir la melodía.» (pp. 108-109).

In questo caso la nostalgica ha lasciato il posto al terrore: sappiamo che poco dopo Julio ucciderà il canarino, gettandone il cadavere nel secchio della spazzatura, essendo ormai pronto a sostituire Teresa con Laura e i valori etici dell'ideologia marxista con i nuovi miti del profitto e del successo. Più tardi Julio ritorna a menzionare l'Internazionale nella conversazione con l'amico Mella, fra una sniffata di cocaina e un bicchiere di whisky:

« – ¿Te acuerdas de “La Internacional”? –preguntó Julio.

– Claro, la cantábamos en tres idiomas diferentes. Pero ya no la oigo.

– *Yo sí, pero no le hago caso.* Por cierto, estás más joven que yo, pero se te ha desertizado la cabeza. [I corsivi sono nostri]» (p. 144).

Sebbene ancora presente come manifestazione inconscia, l'allucinazione è stata completamente neutralizzata da Julio, che non prova più alcuna emozione nel sentirla. Ma il processo di emancipazione dal proprio passato avviene solo nell'ultima pagina del romanzo, quando il protagonista sta facendo ritorno a casa dopo aver passato la notte in casa dell'amante, rimasta vedova quello stesso giorno:

«Aparcó el coche cerca de su portal. Un barrendero pasaba por la acera un enorme cepillo al tiempo que silbaba una canción.

Julio se acercó a él:

– Disculpe, qué es eso que silba –preguntó.

– “La Internacional”, señor, el himno socialista –respondió el barrendero.

Julio sonrió para sus adentros.» (p. 172).

È scomparsa l'allucinazione auditiva e con essa tutta la serie di implicazioni etico-ideologiche di cui essa era simbolo: Julio ha ormai rimosso completamente quei riferimenti del proprio passato che ancora persistevano nei meandri della memoria e che, a volte, suo malgrado, si ripresentavano. *L'Internazionale* è per lui solo uno sconosciuto motivetto fischiato da uno spazzino, forse esponente del proletariato e del lavoro manuale, che costituiscono l'unica categoria sociale che abbia mai avuto il vero diritto di cantarla.

Per quanto riguarda gli altri personaggi presenti nel romanzo, vorremmo solo aggiungere che essi rappresentano essenzialmente l'amplificazione collettiva, in termini generazionali, della problematica individuale del protagonista e che il loro carattere di Doppio è ribadito anche a livello retorico.

Secondo Gonzalo Sobejano⁴²:

«El título [de la novela] (...) procede de la voz del protagonista, quien se dirigió así –líricamente– a una segunda persona: la Teresa Zagro cuyo apellido es perfecto palíndromo de Orgaz. Reencarnada Teresa en Laura, el nombre de ésta desordena la expectación de aquélla. Sin dificultad notará el lector que la primera sílaba de Orlando y la primera de Azcárate reconstruyen –casi– el patronímico Orgaz, y que entre Carlos Rodó y Ricardo, individuos trepadores, hay notorias consonancias. La mujer de Ricardo, también llamada Laura, pudiera ser un día (día que la novela ya no recoge) otro avatar de la Teresa primaria. Y no sólo los nombres, sino ciertas cualidades y circunstancias de los personajes aludidos hacen de éstos proyecciones diferenciadas de **una sola entidad**, la de ese escritor que elabora la novela como delegado de su actor principal y del autor del libro que leemos. [I corsivi e in grassetti sono nostri]»⁴³

Se dunque i personaggi maschili sono essenzialmente delle proiezioni della personalità del protagonista, o per meglio dire, essi hanno perduto le caratteristiche distintive che ne giustificavano

⁴² Gonzalo SOBEJANO, "El desorden de tu nombre, de Juan José Millás", in *Ínsula* n. 504 (diciembre 1988), pp. 21-22.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

l'individualità, appiattiti dal potere omologante della realtà di cui sono succubi, non molto diverso appare il destino dei personaggi femminili. La donna per Julio non ha valore in quanto individuo, ma come manifestazione temporanea, soggetta alle leggi del tempo e dell'abitudine, dell'ideale femminile che egli ricerca. Dice Julio al suo medico:

«- En fin, intentaré explicárselo, aver si sirve de algo: *yo me enamoro de las mujeres pensando que tienen algo de lo que yo carezco, pero que sin embargo me concierne. En realidad, todas las mujeres que miro parecen guardar fragmentos de algo que me pertenece; ocasionalmente, en una de ellas se produce la suma de todas esas partes y entonces me enamoro. Naturalmente, ellas ignoran que son poseedoras de lo mío, como Laura ignora que Teresa vive en sus gestos, o en sus ojos, o en su voz o, en fin, en el modo de derramar su pelo por mi pecho. Lo que ocurre es que, pasado un tiempo, o habiendo llegado la relación a un punto determinado, eso que era tan visible desaparece, se volatiliza y aparece gratuitamente en otra. Entonces, la mujer que amaba adquiere esa apariencia de solidez y de falta de tono que posee el resto de las cosas. Puede quedar algún fragmento, algún brillo de la totalidad anterior, pero eso no calma mi afán de completud. (...) Estos días pasados, al hacer el amor con Laura, mientras la penetraba, tenía la impresión de que su vagina se comunicaba, por conductos ocultos, con todas las vaginas de todas las mujeres pasadas, presentes y futuras; mi penetración producía el efecto de que dichos conductos se abrieran a la oquedad de Laura, derramando en ella las numerosas fuentes capaces de formar el río en el que se sumergía mi pene. [I corsivi sono nostri]» (pp. 127-128).*

Viene riproposta in questo romanzo una visione dell'amore e del rapporto di coppia alquanto smagata e cinica: l'altro -in questo caso la donna-, non è che un mezzo utilizzato dall'io per riappropriarsi di sé, di ciò di cui è carente ma che sa che gli appartiene. Teresa aveva rappresentato per Julio uno stimolo vitale che gli aveva permesso di coltivare i propri sogni di scrittore, di spingerlo fuori dall'anonimato del quotidiano, di 'salvarlo' dunque come individualità, anche se poi col tempo la loro storia si era trasformata in una banale routine, cui

era seguita la rottura. Julio con Teresa scopre il potere *maieutico* del femminile, che permette all'uomo di rivelare la parte migliore di sé, ma egli è anche consapevole che questa esperienza è ripetibile all'infinito con ogni donna. Morta Teresa, egli ritrova in Laura quei segni di riconoscimento di cui ha bisogno, per cui ella diventa la reincarnazione di Teresa, la sua replicante:

«Julio depositó el auricular sobre el teléfono, observó la jaula del pájaro, todavía en su sitio, y se tumbó en el sofá para observar desde allí el escritor imaginario que, sentado frente a su mesa de trabajo, escribía una novela suya titulada *El desorden de tu nombre*, pues ese sería su argumento y su trama, una tupida trama capaz de tapar al agujero producido por la desaparición del otro nombre –el de Teresa– y de aliviar la distancia que todavía le separaba de Laura.» (p. 148).

L'amore è invece per Laura -come per tutti i personaggi femminili creati da Millás-, il motore che regola il proprio mondo interiore, la linfa vitale che dà la forza necessaria per reagire alla banalità del quotidiano, che permette la piena realizzazione dei propri sogni: in nome del sentimento che prova per Julio ella si spinge fino all'omicidio. Laura è il personaggio che sente, decide e agisce di conseguenza, rispetto alla passività emotiva e l'inazione di un folla di personaggi maschili, fra cui brilla il protagonista.

«El espacio (...) comprende los diversos subespacios en que el protagonista se relaciona con los demás personajes: el despacho de la consulta del Doctor Rodó, el parque Berlín, los pisos de Laura y de Ricardo Mella, el apartamento y la oficina de Julio, el restaurante donde éste se entrevista con Azcárate, y las calles de la ciudad -Madrid- por donde deambulan los protagonistas y circulan numerosos vehículos -el de Julio entre ellos-. En definitiva, un Madrid restringido que se limita a las zonas de Príncipe de Vergara, por un lado, y a la de López de hoyos, por otro.»⁴⁴.

⁴⁴ Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 93-94.

Similmente a quanto accadeva nei precedenti romanzi 'urbani' di Millás -in *Visión del ahogado* ma ancor di più in *Papel mojado*-, lo scenario 'naturale' in cui si inserisce la vicenda narrata in *El desorden de tu nombre* è Madrid. Una città indaffarata come i suoi abitanti a raggiungere la meta della piena integrazione europea che, nonostante i riferimenti puntuali a zone riconoscibili della metropoli spagnola, è però la stessa città 'inesistente', *lugar mítico* ricreato secondo le esigenze della scrittura dal nostro autore.

In contrasto alla città come spazio collettivo, specchio della realtà storica in cui si svolge la narrazione, gli spazi 'chiusi' delle abitazioni di Julio e di Laura sono gli ambiti del privato, del confronto dei protagonisti con loro stessi, luoghi di riflessione solitaria in cui è possibile coltivare in segreto la propria realtà immaginaria.

A un livello intermedio fra queste due tipologie antitetiche in cui si divide lo spazio, vi sono i luoghi adibiti alle attività lavorative e quelli di ridotta concentrazione di individui -i bar, i ristoranti-: qui il confronto fra i singoli è più diretto e ciascuno finge con l'altro sicurezze che non ha, nella dura lotta verso il successo.

Ma accanto ai mondi del pubblico e del privato, del reale e dell'immaginario, entrambi inclusi nello spazio cittadino, si delinea lo spazio fittizio, ma a esso specularmente, della scrittura. Il romanzo che si autogenera nutrendosi dell'esperienza reale dei suoi personaggi, già di per sé immagine speculare, Doppio della vicenda storica, si compone necessariamente di uno spazio che è anch'esso Doppio dello spazio reale. Nella prefazione alla *Trilogía de la soledad*⁴⁵, Millás parla di un sistema di interrelazione fra realtà fenomenica («bóveda celeste»), realtà interiore («bóveda craneal») e realtà della scrittura («bóveda de la novela»), attraverso l'utilizzazione la stessa metafora spaziale della *bóveda*, intesa come «un escenario en el que caben infinidad de galaxias y costelaciones»⁴⁶: con questo continuo riflesso di specchi in cui i piani del reale, dell'immaginario e del fittizio si confondono e si integrano, si struttura la complessa realtà spaziale

⁴⁵ Juan José MILLÁS, "El síndrome de Antón" cit.

⁴⁶ Ibid., p. 9.

onnicomprendiva del romanzo *El desorden de tu nombre*. In fondo, uno spazio curvo, come è una linea curva quella che descrive la bóveda-architettura della vita e della letteratura.

2. *La soledad era esto*

Secondo romanzo della *Trilogía de la soledad*, e settimo all'interno del corpus narrativo millasiano, *La soledad era esto*⁴⁷, ripropone il ruolo centrale della scrittura nella costruzione di una realtà da contrapporre al quotidiano in cui il personaggio millasiano possa trovare una propria ragione di essere. Il tema, già ampiamente sviluppato in *El desorden de tu nombre*, si presenta con modalità differenti anche nei due romanzi successivi -*La soledad...* e *Volver a casa*-. In questi testi crediamo di poter individuare un discorso tematico comune che, assieme ad altri fattori, prevalentemente formali e strutturali, cercheremo di mettere in evidenza. Tuttavia, al di là di una specifica organizzazione del discorso narrativo e della strumentazione correlata, proprio la tematica, fortemente caratterizzata, giustifica a nostro avviso la scelta dell'autore di ripubblicare queste tre opere, includendole in una trilogia.

In *La soledad era esto*, il personaggio principale è una donna -Elena Rincón- che, a differenza del protagonista del romanzo precedente (*El desorden...*), non aspira a realizzarsi come scrittore ma usa la scrittura per risolvere la propria insoddisfazione interiore, iniziando un confronto con se stessa, attraverso la redazione di un diario intimo. In questo modo, allo scrittore di romanzi e racconti 'che non scrive' si sostituisce un personaggio che scrive unicamente per sé e che affida alla tipologia narrativa del diario la propria scrittura segreta.

Come accadeva in *El desorden...*, anche qui l'esigenza di scrivere da parte della protagonista è indotta dalla lettura di un testo scritto da altri: nelle vesti di lettore, ella scopre che la scrittura può essere un tramite fra sé e la realtà, uno strumento capace di evidenziare il profondo divario esistente fra l'immagine esteriore che ognuno dà di

⁴⁷Juan José MILLÁS, *La soledad era esto* cit.

D'ora in avanti le citazioni tratte dal romanzo recheranno direttamente i numeri di pagina fra parentesi.

sé, il *disfraz* attraverso il quale l'individuo si propone agli altri e in cui finisce irrimediabilmente per identificarsi, e la propria identità che si rivela all'interno di una realtà privata, che solo nella scrittura prende forma reale. Decidere di scrivere nasce per emulazione di un percorso intrapreso da altri, un percorso che ha permesso ad altri di coltivare se stessi e la propria realtà interiore, costruendoli e materializzandoli in un testo segreto, privato, in cui l'autore si rifugia per evadere dall'orrore del quotidiano. Ma proprio perché testo, questa realtà personale diviene intellegibile e quindi trasmissibile: attraverso la lettura è allora possibile entrare in questo mondo privato e scoprire la vera identità del suo artefice, l'individuo di cui si conosceva solo l'immagine mistificata (e meschina) imposta dalla realtà.

La scoperta del ruolo che può acquisire la scrittura nella lotta della sopravvivenza dell'io nei confronti del mondo circostante, e quindi, il suo aspetto 'testimoniale', in quanto prova tangibile e intellegibile dell'esistenza di una realtà interiore, sono le ragioni che spingono il personaggio-lettore a farsi autore di un testo proprio, perché la lettura ha innescato in lui un lento processo introspettivo che lo costringe a confrontarsi con la propria insufficienza esistenziale.

Non dobbiamo però dimenticare che tutto ciò è possibile perché il testo letto da Elena è un diario e perché l'autore del diario è sua madre: se, da un lato, la forma diaristica è di per sé una tipologia di scrittura essenzialmente introspettiva, che facilita il confronto diretto dell'io con se stesso, dall'altro, il coinvolgimento del personaggio in ciò che legge è talmente profondo, da indurlo a immedesimarsi e rispecchiarsi nell'esperienza esistenziale materna, proprio in virtù del legame strettissimo che li accomuna. Inoltre, quanto detto viene amplificato dal fatto che la scoperta dell'esistenza del diario e la sua lettura da parte della protagonista avviene all'indomani della scomparsa di sua madre.

Nei romanzi precedentemente analizzati, in cui il personaggio millasiano si confrontava con il mondo degli affetti familiari –specie in *Cerberoson las sombras* e in *El jardín vacío*–, la figura di riferimento per il giovane protagonista era il padre, che veniva a configurarsi come suo Doppio. Il padre era il modello con cui si cercava disperatamente

l'identificazione, nella misura in cui questa veniva a coincidere con la riappropriazione del passato e dei valori morali a esso legati, il primo passo verso la piena consapevolezza della propria esistenza, in termini di identità, mentre la madre rappresentava un modello da rifiutare, perché antitetico a quello paterno. Il modo di rapportarsi ai genitori da parte del protagonista, differenziato e talvolta scisso, è comunque un tipico della psicologia evolutiva: nella fase formativa della personalità, esiste la naturale tendenza a identificarsi nel genitore del proprio sesso e solo dopo questo necessario passaggio, inizia un distanziamento dal modello in termini di contrasto, per poter imporre la propria individualità. Questo spiegherebbe perché, in *La soledad era esto*, è invece la figura materna il modello a cui Elena si rapporta⁴⁸ e che ricopre il ruolo positivo del Doppio.

In principio il rapporto fra Elena e sua madre è quasi inesistente, in quanto gli anni e le esperienze di vita differenti hanno creato fra loro una distanza insormontabile: Elena è una donna adulta con una personalità ben definita, con un proprio vissuto e apparentemente non ha bisogno di modelli cui riferirsi; inoltre è sposata da più di venti anni ed è a sua volta madre di una giovane donna sposata. Quando verrà avvisata della morte di sua madre, Elena accetterà la notizia come un qualcosa di inevitabile, senza esserne emotivamente coinvolta, come se a morire fosse un'estranea:

«Parecía así confirmarse una antigua idea según la cual la muerte de su madre, cuando llegara a suceder, constituiría un trámite burocrático, un papeleo que vendría a sancionar algo

⁴⁸ In realtà l'anomalia di fondo del personaggio millasiano è appunto questo 'tardivo' rapportarsi a dei modelli che dovrebbero già da tempo aver esaurito il loro ruolo. La totale identificazione e il successivo rifiuto delle figure paterna e materna è infatti un processo che si avvia nel bambino nei primi anni di età e si conclude nell'adolescenza. Il fatto che questo confronto si abbia in età avanzata non è però il sintomo di una patologia psicologica, piuttosto è un'ulteriore prova del processo evolutivo di un io che non si riconosce nella propria identità presente e che cerca di ricostruirsi. In questo senso il personaggio si trova nella condizione analoga del bambino che deve iniziare il proprio percorso formativo.

pasado, porque para Elena su madre estaba muerta desde hacía mucho tiempo.» (p. 14).

Solo grazie alla lettura del diario materno, Elena capirà di non aver mai conosciuto realmente sua madre e constaterà la somiglianza dei loro percorsi esistenziali: la graduale scoperta dell'insospettato universo personale della sua genitrice, la porta a comprendere quanto è grande il divario fra l'immagine apparente che ognuno dà di sé agli altri, condizionata e banalizzata dal vivere quotidiano, rispetto alla propria vera identità, costretta a ritagliarsi una fetta di mondo segreto per poter sopravvivere. Questa nuova consapevolezza innesca in Elena un processo di profondo cambiamento interiore che inizia quando, da semplice osservatrice distaccata di una vicenda esistenziale altrui, ella diviene partecipe in prima persona a quanto legge, fino a decidere di iniziare a scrivere un proprio diario, simbolo della completa accettazione dell'eredità materna.

Il passaggio dalla lettura del diario *ajeno* alla scrittura del proprio, segna un momento fondamentale nella vita di Elena: 'riconciliatasi' con la madre, ella ha ora il coraggio di disfarsi di un'esistenza all'insegna dell'inautenticità, senza stimoli né punti di riferimento, con un matrimonio in cui l'hashish e l'alcol hanno da tempo sostituito l'amore e la complicità, con un rapporto pressoché inesistente con la propria figlia. Insomma ella vive un'esistenza popolata solo da un'immensa solitudine. Elena a questo punto inizia a scrivere il suo diario e l'esercizio della scrittura, terapeutico e per certi versi autoconsolatorio e compensativo, durerà finché non sarà riuscita a tagliare completamente ogni legame con la sua vita passata, pronta finalmente per una nuova verità che non sia la pagina scritta.

L'inserimento (ma si configura formalmente come un'inserzione o intersezione) di alcune parti del diario della madre di Elena all'interno della narrazione è accompagnata dalla presenza di alcuni *informes* redatti da un detective assoldato dalla protagonista per spiare il marito. La richiesta di Elena al detective di una maggiore partecipazione emotiva agli eventi che osserva, e lo spostamento dell'indagine su se stessa, fanno di questi anomali resoconti investigativi la prova tangibile

che attesta l'esistenza stessa di Elena, riconosciuta come un'individualità dallo sguardo distanziato di un estraneo. Quando la protagonista avrà portato a compimento la prima parte della sua *tarea*, ossia disfarsi della sua identità fittizia e si accingerà a costruirsi una nuova più autentica, gli *informes* serviranno ad accertare dall'esterno la sua graduale riappropriazione di sé.

Da quanto detto sembra che il tema del Doppio, ricorrente in tutta l'opera millasiana, si presenti in *La soledad...* con una pluralità di possibili differenti implicazioni: 1) per quel che concerne il personaggio, a) che in quanto individuo racchiude in sé un'identità apparente, immagine mistificata di sé che l'io propone agli altri, e al tempo stesso un'identità essenziale, nascosta nel proprio mondo interiore; b) in rapporto con altre individualità, che sono Doppio in quanto rappresentano lo specchio in cui il personaggio si rivela a se stesso; 2) per quel che riguarda la realtà, intesa come contrapposizione fra realtà apparente e realtà essenziale; 3) infine nella scrittura, in quanto costruttrice di una realtà fittizia, immagine speculare del reale.

La soledad era esto è la storia di Elena Rincón, una donna di quarantatré anni che nei mesi successivi alla morte di sua madre, nel breve arco di tempo che va dalla fine dell'inverno all'estate, decide di rimettere in discussione tutte le scelte fatte fino a quel momento e di iniziare una nuova vita. Da anni Elena è la moglie annoiata di un uomo d'affari di dubbia integrità, con il quale non condivide più nulla: un matrimonio come tanti che continua a stare in piedi per inerzia, senza più amore né sesso né complicità, un *ménage* retto dall'abitudine e dal consumo di hashish, unico legame a un tempo passato che però ora agisce da anestetico alla loro sostanziale solitudine e infelicità. La loro unione era stata al principio improntata sulla profonda condivisione degli stessi ideali etico-politici e a un percorso giovanile di militanza nei movimenti di sinistra, poi col tempo, quegli ideali avevano lasciato il posto all'ambizione del conseguimento di una solida posizione economica e del prestigio sociale.

Oltre ad accettare con indifferenza il fallimento del proprio matrimonio, Elena ha assistito passivamente al lento deterioramento

di ogni suo legame familiare: praticamente inesistente è infatti il rapporto con sua figlia Mercedes, una giovane donna sposata da poco che ha riversato il suo amore solo sul padre, così come sporadici e distanti i legami che Elena ha con l'anziana e malata madre e con i fratelli -Mercedes e Juan-.

La scomparsa della madre -evento con cui inizia il romanzo-, rappresenta il primo di una serie di avvenimenti che porteranno Elena a lasciare il marito e, con lui, un'esistenza improntata sulla passiva accettazione di una quotidianità annichilante, e di provare a costruirne una più autentica. In un pomeriggio di febbraio Elena, mentre è intenta a depilarsi le gambe, viene avvisata telefonicamente dal marito della morte di sua madre. La notizia la lascia quasi indifferente, dato che da tempo fra madre e figlia si era instaurato un rapporto di estraneità. Con la gamba sinistra ancora da depilare, Elena decide di prepararsi e di indossare un vestito adatto all'occasione, perché di lì a poco la verrà a prendere Enrique per condurla in ospedale al capezzale della morta.

Nonostante l'apparente indifferenza con cui la protagonista reagisce al lutto, il suo organismo inizia a manifestare dei segni di cedimento: un dolore concentrato nel ventre che si acuisce ogni qual volta fuma dell'hashish. Così il venerdì successivo al giorno del funerale della madre, a cui ella si è rifiutata di assistere, mentre è in giro per Madrid fumando un *canuto*, Elena viene colta da un malore che la costringe a rifugiarsi in un asilo infantile, alla ricerca di un bagno per vomitare e dove invece perde i sensi. Tornata a casa, trova il marito in procinto di partire per un viaggio d'affari che lo tratterrà fuori città per tutto il fine settimana; una volta sola Elena, più per gioco che per una reale gelosia, decide di commissionare per telefono il pedinamento del marito a un detective privato, senza però rivelargli la sua identità. Affitta all'uopo una casella postale al cui indirizzo il detective manderà il lunedì successivo il resoconto dell'indagine e si prepara a passare il weekend in casa.

Sempre telefonicamente, qualche giorno prima, la sorella le aveva annunciato il suo arrivo a Madrid per regolare la questione ereditaria, avendo deciso di comune accordo di vendere la casa materna e

spartirsi la mobilia. Così quella domenica i tre fratelli fanno un sopralluogo nella vecchia casa della loro infanzia e, nel curiosare nei mobili, Elena trova delle bottiglie vuote di whisky a buon mercato, nascoste nell'armadio, e dei quaderni nel comodino della stanza da letto, il diario della madre. Apre il primo quaderno e legge poche righe della prima pagina: è una donna di quarantatré anni quella che inizia a scrivere il proprio diario, confessando di avvertire i primi sintomi evidenti di una malattia mortale. Confusa dalla scoperta, e decisa a tenere per sé quegli scritti, Elena se ne impossessa e lascia la casa, comunicando ai fratelli di non voler conservare nulla di quanto apparteneva alla defunta.

Inizia così il graduale coinvolgimento di Elena nel mondo segreto materno, materializzato nelle pagine del diario letto dalla protagonista, lettura che procede contemporaneamente a quella degli *informes* che gli invierà il detective.

Nel pomeriggio, mentre Elena sta dormendo, arriva Juan che le ha portato due oggetti che appartenevano alla madre e che egli aveva deciso di darle: una poltrona e un orologio a pendolo. Durante la notte, Elena viene svegliata dai rintocchi del pendolo che la riportano indietro al tempo dell'infanzia ma il ricordo le produce una sensazione di angoscia che ella cerca di allontanare, fumando uno spinello e riprendendo la lettura del diario: nella pagina scelta a caso, è riportata una bizzarra storia che sua nonna aveva raccontato a sua madre bambina, sul fatto che ognuno di noi possiede un doppio, una propria *antípoda*, un individuo esattamente identico che vive in un luogo diametralmente opposto al nostro e che ripete le nostre stesse azioni; la madre era rimasta affezionata a quella fantasia infantile e aveva immaginato di avere anch'essa un doppio che aveva chiamato Elena, lo stesso nome che in seguito avrebbe dato alla sua prima figlia.

Terminata la lettura del brano, Elena si sente di nuovo male, cerca di vomitare ma non riesce a liberarsi del *bulto* che ella immagina nascosto dentro il suo corpo, e resta in balia del senso di oppressione che le comprime il ventre; si addormenta e viene svegliata, il pomeriggio seguente, dalla telefonata di Enrique che l'avvisa del suo ritorno. È lunedì, il giorno della consegna del primo *informe* del

detective: correlato di foto, il rapporto rivela che suo marito ha passato il fine settimana ad Alicante in compagnia della sua segretaria, con la quale ha una relazione.

Al ritorno a casa di Enrique, tutto è come sempre: il consueto rituale del *canuto*, il whisky e una conversazione strettamente formale. Il giorno seguente, Elena licenzia la donna delle pulizie e decide di occuparsi direttamente della casa; contatta telefonicamente il detective e gli ordina di preparare un *informe* più dettagliato su Enrique Acosta e di redigerlo in modo che il semplice resoconto dei fatti sia corredato da un commento personale. Effettivamente, il testo successivo si presenta denso di sorprese perché, nel riportare le notizie riguardanti la vita di Enrique, il detective introduce nel testo la stessa Elena, descrivendola minuziosamente e giudicando i rapporti che intercorrono fra lei e il marito.

Il successivo *informe* sarà ancora più interessante per Elena perché, pur essendo incentrato sulle tappe salienti della vita di Enrique, sarà redatto in base all'ottica soggettiva del suo autore, lasciando trasparire la personalità dell'uomo che si cela dietro i panni del detective: egli parla di sé come di un 'criminalista' fallito, un individuo che, come Enrique, aveva creduto e militato nella sinistra, solo che mentre per il *señorito* Acosta l'impegno politico era stato un episodio marginale e mai veramente sentito, pronto com'era stato a disconoscere quegli ideali e a costruirsi una posizione di potere, senza troppi scrupoli. Anche Elena è giudicata negli stessi termini: una donna che fa uso di droghe «que podría ser una mezcla de ama de casa contemporánea y mujer liberada que no soporta las imposiciones de un trabajo regular.» (p. 93).

La lettura del diario e dei resoconti del detective, costringono sempre più Elena a guardare la vita che ha condotto finora senza schermi nel suo desolante squallore e a trovare la forza e il coraggio per cambiarla. Pian piano Elena inizia a riconoscere come propri i due oggetti appartenuti alla madre, segno del profondo legame fra le due donne, che solo ora la figlia avverte; inoltre, ella cerca di instaurare un vero dialogo con Enrique che possa ravvivare il loro rapporto ma il marito è deciso a continuare la sua vita, senza mettere in discussione il precario equilibrio raggiunto. La donna che si appresta a leggere un

ennesimo brano dal diario di sua madre è ora una Elena diversa, conscia della desolante solitudine in cui ha vissuto troppo a lungo e pronta ad accettare la vera eredità materna.

Si chiude a questo punto la prima parte del romanzo, cui segue una seconda, costituita dal diario scritto in prima persona dalla stessa Elena, in cui vengono inseriti sporadicamente ancora alcuni brani tratti dai quaderni della madre e gli *informes* del detective, questa volta incaricato di pedinare Elena Rincón.

Seduta sulla sua poltrona, Elena sente il ticchettio del pendolo che misura il tempo della sua metamorfosi interiore, mentre scrive nel proprio diario gli avvenimenti che le accadono. A volte chiama il detective perché la segua e, attraverso i suoi resoconti, possa attestare l'esistenza di questa donna nuova che sta per lasciarsi il passato alle spalle, ansiosa di ricostruirsi una vita.

La prima cosa che Elena sente di dover cambiare, è il suo modo di rapportarsi alla realtà che la circonda: ora sa che l'hashish era solo un mezzo per rimanere passiva e distante rispetto agli eventi della sua vita, una sorta di anestetico che le permetteva di sopravvivere senza cercare di risolvere tutta una serie di situazioni cristallizzate e incancrenite, che formavano la parte più importante della sua esistenza. La scelta di allontanarsi dalla droga significa voler cercare di affrontare il quotidiano senza filtri, per riuscire finalmente ad agire per cambiare, dove è necessario, ciò che non ha più ragione d'essere. Il rapporto col marito è uno di quegli aspetti della sua esistenza che necessita una verifica: Elena deve ora decidere se dare un'ultima *chance* a Enrique, accettando di seguirlo in un viaggio in Belgio.

In un incontro col fratello, viene a sapere che sua figlia è incinta e che né lei né suo marito le hanno detto nulla: il dolore e la rabbia per essere stata esclusa dalla vita di Mercedes la mettono di fronte però alle proprie responsabilità nei confronti del loro rapporto mancato, di una intimità inesistente, di un dialogo impossibile. Accetta comunque di andare a Bruxelles col marito: nell'albergo in cui risiedono, Elena vede una donna in cui riconosce se stessa, la propria *antípoda*, e interpreta l'evento come il segno definitivo della

propria trasformazione interiore, come per la madre era stato un segno dell'approssimarsi della morte, la visione di Elena in ospedale, la sua vera *antípoda*.

Dopo l'ennesima conferma dell'impossibilità di salvare il proprio matrimonio, data la distanza incolmabile che nel tempo si è creata fra lei e il marito, Elena decide di lasciarlo e di tornare da sola a Madrid, installandosi in un albergo, giusto il tempo necessario per cercare un nuovo appartamento. Torna dunque in città decisa a dedicarsi anima e corpo nella costruzione di una nuova esistenza, mentre si appresta ad affrontare e a risolvere l'altra questione ancora in sospeso della sua vita passata: il rapporto con la figlia, che Elena pensa di poter ora trasformare in un legame più adulto.

Intanto il detective, dopo aver sventato un tentativo di rapina ai danni di Elena, dichiara alla sua committente anonima di non essere più intenzionato a lavorare per lei: egli si è innamorato della donna che ha seguito per mesi e di cui ha visto la progressiva trasformazione e decide di continuare a proteggerla da chiunque intenda farle del male.

Elena Rincón vive ora da sola nell'appartamento di calle María Moliner⁴⁹: un nuovo taglio di capelli, una nuova maniera di vestirsi, che le dà un'aria da adolescente, sono i segni esteriori della sua nuova identità.

La soledad era esto è il romanzo della metamorfosi, una metamorfosi reale e metaforica che coinvolge testo, personaggi, scrittura. Il primo segnale della presenza pervasiva, all'interno della narrazione, dell'idea portante della trasformazione nei suoi molteplici aspetti, è dato dall'esplicito riferimento al capolavoro kafkiano. Il romanzo infatti si apre con un'epigrafe tratta da *La Metamorfosi*. Si tratta di un riferimento, in un certo senso

⁴⁹ A Madrid esiste una *calle* María de Molina; mentre María Moliner è l'autrice del *Diccionario de uso del español*, il più diffuso e accreditato strumento lessicografico a disposizione di un utente indifferenziato e non specialistico.

programmatico o almeno enunciativo, che pone sotto la forma dell'interrogativo retorico, la dicotomia insanabile tra l'accettazione di una condizione dettata dalla pigrizia e dalla rassegnazione e la rottura radicale e non mediabile con la situazione di partenza:

«¿Es que deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera, al mismo tiempo, olvidado rápida y completamente de su pasada condición humana?

FRANZ KAFKA, *La Metamorfosis*» (p. 11).

In seguito, il testo dello scrittore praghese entrerà a far parte della vicenda narrata perché appare 'fisicamente' fra le mani di Enrique, che lo rilegge durante il suo viaggio ad Alicante e cerca di reinterpretarne la lettura, adottando una differente prospettiva. Una prospettiva che, in vero, piuttosto che all'orizzonte della trasformazione guarda a quella particolare esperienza che è del transfuga:

«-[Elena] ¿Cómo te has dado por volver a leer eso a estas alturas?

Enrique sonrió antes de responder:

–Pensé hace poco que siempre la había leído desde el lado de la víctima y decidí hacer una lectura desde el otro lado, intentando ponerme en el punto de vista de los padres del insecto, de su jefe, de su hermana.

– ¿Y eso?

–Bueno, tuvo que ver con algo más complicado. Estuvimos en la oficina haciendo un proyecto de remodelación de un barrio periférico para el Ministerio de la Vivienda y cuando fui allí y vi las condiciones de vida de la gente me acordé de la lucha de clases y todo eso. 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 en los últimos años, pero todavía hablaba como si viviera en un barrio periférico. Entonces decidí convertirme.» (pp. 86-87).

In questo modo la citazione, cioè il riferimento *intertestuale*⁵⁰ all'opera kafkiana, innesca una serie di rimandi tutti incentrati sul concetto dominante della metamorfosi. La constatazione di Enrique della propria trasformazione interiore, di cui è spia il presente rifiuto delle convinzioni etico-politiche del passato, nasce per similitudine dall'osservazione di come anche l'interpretazione di un testo sia soggetto a trasformazione. Dunque, il tema della metamorfosi si estende ai personaggi e alla scrittura e rende ancora più evidente il loro stretto rapporto di interdipendenza. Sappiamo che attraverso la lettura del diario materno, che racconta di una metamorfosi individuale, Elena inizia la propria trasformazione, che a sua volta ritrova nella scrittura la modalità con cui strutturarsi. Verso la fine dalla prima parte del romanzo, mentre Elena riflette sulla propria condizione esistenziale, le torna alla memoria il protagonista del racconto di Kafka:

«Una vez acostada, tuvo un recuerdo, igualmente gratuito, para Gregorio Samsa, a quien tanto había amado en otro tiempo, y pensó que durante los últimos años también ella había sido un raro insecto que, al contrario del de Kafka, comenzaba a recuperar su antigua imagen antes de morir, antes de que los otros le mataran. El pensamiento consiguió excitarla, pues intuuyó que si conseguía regresar de esa metamorfosis las cosas serían diferentes, pues habría salido de ella dotada de una fortaleza especial, de una sabiduría con la que quizá podría enfrentarse sin temor a los mecanismos del mundo o a quienes manejaban en beneficio propio, y contra ella, tales mecanismos. [I corsivi sono nostri]» (p. 99).

Anche in questo caso la consapevolezza di sé nasce da e grazie alla scrittura: Gregorio Samsa e la sua storia, elementi finzionali che Elena ha assimilato e interiorizzato attraverso la lettura giovanile de *La metamorfosi*, divengono il metro di paragone con cui la protagonista

⁵⁰ Torniamo a utilizzare il termine secondo l'accezione proposta da Philippe HAMON, "Realismo e/o intertestualità: *La Bête humaine* di Zola", in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria* cit. Cfr. *infra* la nota n. 15 del I capitolo.

cerca di verificare il proprio percorso interiore. Rispecchiandosi nella vicenda personale del personaggio kafkiano, Elena cerca però di 'dirottare' la propria metamorfosi verso la riconquista del sé e non, come Samsa, verso la sua estinzione. Riguardo alla differente 'natura' della metamorfosi del personaggio millasiano rispetto al modello kafkiano, scrive Sobejano⁵¹:

«Conocemos los lectores en la primera parte del texto – enunciada por un narrador que va buscando al personaje– la tupida angustia de la larva, y entrevemos en la segunda parte – pronunciada por el personaje mismo, que así se nos acerca más– algunos rasgos de la crisálida (independencia, rejuvenecimiento, expectativa) que pudieran dar de sí una mariposa, nunca la arrastrada sabandija (tan humana siempre, dentro de su exclusión) de la parábola de Kafka. Metamorfosis, pues, se significado opuesto al de esa parábola: liberadora, dignificante y vislumbrada como desenlace posible, no como condena inicial y fatal.»⁵².

In questo senso quella di Elena è una *metamorfosis al revés*, perché si traduce nel riconoscimento e nella riappropriazione di una individualità perduta, un ritorno alla propria identità passata⁵³: Elena,

⁵¹ Gonzalo SOBEJANO, "La soledad era esto de Juan José Millás" in *Ínsula* n. 525 (septiembre 1990), pp. 15-17.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ Jean-François Carcelén a questo proposito parla di processo di *regressione*, intendendo il termine secondo la terminologia freudiana. Il malessere di natura psicosomatica che si impossessa di Elena e che si localizza a volte nella parte superiore dell'apparato digerente e si manifesta con nausea e vomito, altre nell'intestino e basso ventre, inducendo la necessità di espellere il male per via rettale, costituirebbe la sintomatologia tipica della regressione a stadi pre-genitali -fase orale e anale- di individui adulti affetti da disturbi di carattere psicologico. Nel caso specifico della protagonista di *La soledad era esto*, il ritorno a una condizione infantile è in stretta connessione e costituisce un richiamo simbolico al tema centrale della metamorfosi, intesa come ripercorrimiento delle tappe necessarie per la costruzione di una nuova personalità. Cfr. Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 174-176.

L'interpretazione data da Carcelén verrebbe a corroborare quanto abbiamo precedentemente asserto circa l'identificazione 'tardiva' del personaggio millasiano nel

alla fine, si trasforma in se stessa e la realizzazione del desiderio di ritornare alla propria condizione anteriore di *ser humano* risponde alla premessa iniziale di tutta la narrazione, quella domanda fatta attraverso l'epigrafe kafkiana.

Anche la struttura testuale di *La soledad era esto* partecipa di questa metamorfosi generale, mimando il processo trasformativo in cui sono coinvolti personaggi e storia, lettura e scrittura. Le due parti in cui è divisa la narrazione, rispondono alla graduale acquisizione da parte della protagonista di una 'voce' propria e della sostituzione della lettura del diario materno con la scrittura del proprio, variazioni a livello testuale che attestano l'evoluzione della metamorfosi di Elena.

Il romanzo è composto da due parti tipograficamente separate, la cui principale differenza consiste nella sostituzione del narratore *etero* e *intradiegetico*, che racconta in terza persona della prima parte, con un narratore *omo* e *intradiegetico*⁵⁴, la protagonista che utilizza la prima persona per riportare la propria storia attraverso la redazione di un diario intimo nella seconda.

La prima parte, in effetti, presenta una ripartizione in sei capitoli numerati e si compone di un nucleo centrale costituito 1) dalla narrazione riportata dal narratore onnisciente in stile indiretto in cui vengono inseriti 2) i dialoghi fra i personaggi a) in stile diretto e b) diretto libero e 3) piccole incursioni in prima persona della protagonista in stile indiretto libero. Il tempo verbale utilizzato dal narratore è principalmente il passato remoto e in parte l'imperfetto, mentre per i dialoghi e per le inserzioni in prima persona il presente. Vediamo un esempio dal testo:

« [1.] Su madre y su hija *tenían* el mismo nombre. Ahí *había* una simetría que quizá *simbolizaba* otras de mayor alcance; ambas Mercedes *solían* reprobar con la mirada y castigar con la distancia, con la culpa. [3.] *Yo soy* el centro de esa relación simétrica, *yo soy* su corazón, yo la alimento. [2a.] ¿Cómo *estás*,

modello parentale, prova della necessità di ripercorrere le fasi del proprio processo formativo.

⁵⁴ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

mamá?, *dijo* su hija acercándose al fin tras darle un beso. [2b.] *Imagínate, estaba depilándome* las piernas cuando sonó el teléfono. Lo dejé todo a medias, los muslos, todo. [1.] *Pensó* que la palabra muslos *estaba* bien usada en aquel contexto mortuario. [2a.] Mi marido y yo nos quedaremos esta noche, *respondió* su hija. [2b.] Tú vete a descansar si quieres. Habrá que hacer algo, los papeles y eso. Ya *está* todo hecho, mamá, no *te preocupes*. [3.] *Es* igual que mi hermana, otra simetría, *yo no tengo* la capacidad de hacer daño que ambas me atribuyen. Mi hermana también *se llama* Mercedes, como mi madre, como mi hija. ¿Cómo quién *soy yo*? ¿A quién de estas personas *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 le *debo*? ¿qué *debo* a estas mujeres que todavía no he terminado de pagar? Una de ellas me amargó la juventud y la otra fue joven cuando yo empezaba a declinar. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 18-19).

Il brano appena citato, è un campione che mette in luce come lo 'slittamento' progressivo dell'enunciazione⁵⁵ dal predominio del narratore *eterodiegetico* a quello *omodiegetico*, sia un processo che inizia timidamente già nella prima parte della narrazione, ancora quasi totalmente riportata attraverso le modalità del *discorso narrativizzato* e *trasposto*⁵⁶, con delle brevi intrusioni del *discorso immediato* con cui la

⁵⁵ Cfr. al riguardo Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 378-384.

⁵⁶ Utilizziamo qui la terminologia proposta da Gérard GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 216-232, che individua tre differenti *modalità* della narrazione: «Distingueremo quindi tre stati del discorso (pronunciato effettivamente, oppure "interiore") di un personaggio, facendo riferimento al nostro attuale oggetto, cioè alla "distanza" narrativa. 1) il discorso *narrativizzato*, o *raccontato*, è evidentemente lo stato più distante» (p. 218), «cioè trattato come un evento fra tanti e assunto come tale dal narratore stesso» (p. 217); 1a) il discorso *interiore narrativizzato*, ossia «il racconto del contrasto interiore (...) condotto dal narratore in prima persona (...) che possiamo considerare un racconto di pensieri» (p. 218); 2) il discorso *trasposto*, in stile indiretto in cui «la presenza del narratore è ancora troppo sensibile nella sintassi stessa della frase, perché il discorso s'imponga con l'autonomia documentaria di una citazione. Ammettiamo (...) in anticipo che il narratore non si limiti a trasportare le parole in proposizioni subordinate, ma che le condensi, le integri al suo discorso, e dunque le *interpreti* nel suo stile personale. [Il corsivo è dell'autore]» (p. 219); 2a) discorso *trasposto*

protagonista entra nella diegesi, senza l'interposizione del narratore, prodromi della successiva acquisizione, da parte di Elena, del controllo totale della narrazione nella seconda parte.

La seconda parte della narrazione è costituita dal diario di Elena, in prima persona e quasi interamente in stile indiretto, tranne che per i dialoghi riportati in stile diretto:

«Escribo estas primeras líneas de mi vida sentada en una cómoda butaca de piel en la que discurrió gran parte de la existencia de mi madre. A mi espalda, en la pared, 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 aventura interna, de mi metamorfosis. He comprado un conjunto de pequeños cuadernos, cosidos con grapas, que se parecen mucho a los que utilizó mi madre para llevar a cabo un raro e incompleto diario que, tras su muerte, fue a parar a mis manos.» (p. 108).

in stile indiretto libero «dove l'economia della subordinazione autorizza una maggiore estensione del discorso, quindi un inizio di emancipazione, malgrado le trasposizioni temporali. Ma la differenza essenziale è costituita dall'assenza del verbo dichiarativo che può portare con sé (...) una doppia confusione: (...) confusione fra discorso pronunciato e discorso interiore (...) e soprattutto, confusione fra discorso (pronunciato o interiore) del personaggio e quello del narratore.» (p. 219); 3) il discorso *riferito*, di tipo drammatico «[la] forma più "mimetica" (...) dove il narratore finge di cedere letteralmente la parola al suo personaggio. (...) Questo discorso (...) è adottato come forma fondamentale del dialogo (e del monologo).» (p. 220) , 3a) il discorso *immediato*, «[ciò che è stato] goffamente battezzato "monologo interiore", (...) dato che l'essenziale (...) non è tanto il fatto che sia interiore, ma che sia immediatamente emancipato da qualsiasi tutela narrativa(...). (...) Il discorso immediato e il discorso "riferito" (...) si distinguono esclusivamente per la presenza o l'assenza di un'introduzione dichiarativa. Il monologo (...) non ha affatto bisogno di essere esteso all'intera opera per essere recepito come "immediato": qualunque sia la sua estensione, è sufficiente che esso si presenti da solo, senza il tramite di un'istanza narrativa ridotta al silenzio, e di cui esso finisce per assumere la funzione. Vediamo adesso la differenza capitale fra *monologo immediato e stile indiretto libero* (...): nel discorso indiretto libero il narratore assume il discorso del personaggio, o, se preferiamo, il personaggio parla con la voce del narratore, e le due istanze vengono confuse; nel discorso immediato il narratore si cancella e il personaggio si sostituisce a lui. [I corsivi sono nostri]» (pp. 221-222).

I tempi verbali dominanti sono il presente e il passato, per delle analessi introdotte nella narrazione: 1) l'episodio del pedinamento di Elena da parte del detective ne *El Corte Inglés*, trascritto dalla protagonista il giorno successivo; 2) la ricapitolazione di quanto accaduto nei giorni precedenti, quando Elena aveva temporaneamente interrotto la scrittura il suo diario; 3) la sua visita al cimitero, sempre seguita dal detective; 4) l'incontro con il fratello nel bar, in cui Elena viene a sapere che sua figlia è incinta; 5) la visita di Elena alla figlia; 6) il resoconto della gita a Bruges e l'incontro della protagonista con la sua *antípoda*; 7) l'ultima conversazione fra Elena e il marito, poco prima che lei decida di tornare a Madrid senza di lui; 8) l'episodio accaduto il giorno precedente a Elena dell'aggressione sventata dal detective e il suo auto-licenziamento.

Inseriti nella narrazione primaria, ma distinti tipograficamente da essa, utilizzando dei caratteri dal corpo più piccolo, troviamo 1) i brani tratti dal diario della madre di Elena, in prima persona e in stile indiretto con i tempi verbali 1a) al presente e 1b) al passato, in base al rapporto temporale esistente fra il momento della scrittura e gli eventi riportati; 2) gli *informes* del detective, anch'essi in stile indiretto e con i tempi verbali al presente e al passato; in essi è evidente il graduale passaggio 2a) dal narratore *omo/extradiegetico* presente nei primi resoconti 2b) al narratore *omo/intradiegetico* dei successivi, in cui la terza persona lascia il posto alle incursioni della prima. Questi testi sono presenti lungo tutta la narrazione ma differente è la frequenza con cui essi ricorrono: il diario materno è maggiormente presente nella prima parte (delle nove inserzioni, sei appaiono nella prima parte, mentre le rimanenti tre, nella seconda), mentre gli *informes* nella seconda (degli otto resoconti, tre si trovano nella prima parte e cinque nella seconda). Qualche esempio dal testo credo possa bastare a rendere evidente i meccanismi costitutivi della struttura:

1a) «[Elena] *Abrió* el primero [cuaderno] y sentándose en el borde de la cama *observó* la caligrafía de su madre y después *comenzó* a leer la primera hoja:

Comienzo estas páginas que **ignoro** cómo llamaré o adónde me conducirán poco antes de cumplir cuarenta y tres años. **Me**

repongo estos días de una bronquitis de la que he salido algo tocada y cuyas consecuencias, según **me temo**, no han dejado de suceder. No he dicho nada a mi marido ni al médico, pero **noto** un punto de molestia aquí, junto al pulmón derecho, que no han conseguido eliminar las medicinas. **Temo** que sea el germen de algo que todavía no se pueda ver, ni siquiera combatir, y **espero** que se desarrolle con lentitud, de forma que pueda ver a mis hijos casados y disfrutar un poco de los nietos, si Dios llegara a dármelos. (...) [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 44).

1b) «[Elena] Finalmente, *abrió* uno de los cuadernos al azar y *leyó* lo que parecía un episodio:

Recuerdo que desde muy pequeña **desconfié** de la capacidad de los seres humanos para alcanzar la verdad. Ello **fue debido** a que **me hice** pis encima hasta muy mayor (quizá hasta los cinco años o más). Entonces mi madre, que era buena pero algo simple, aconsejada quizá por algún médico, **me explicaba** que el pis **se tenía** que ir por el váter para pasear y airearse un poco, pero que después **regresaba** a mi cuerpo y eso **se demostraba** por el hecho de que a las pocas horas **volvía** a tener ganas de orinar. A mí, aquello **me parecía** un disparate porque **sabía** por experiencia que las cosas que **se tiraban** por el váter **no regresaban** jamás y para demostrarlo **tiré** un anillo de oro que ella **apreciaba** mucho. A los poco días **comenzó** a buscarlo como una loca y **yo le dije** que no se preocupara, que **lo había tirado** por el váter y que por consiguiente no tardaría a regresar. **Me dio** una paliza. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 59);

2a) «[Elena] Tras contemplar la foto unos instantes, se *decidió* a leer el informe:

El sujeto objeto de la investigación *comenzó* a ser controlado **por el personal de esta agencia** a partir de la media tarde del viernes día 26, pese a que el ingreso destinado a cubrir la provisión de fondos *no se produjo* hasta la mañana del sábado 27. **El responsable de esta agencia** *tuvo* en cuenta, pues, que los bancos no abren por la tarde, limitación que sin duda *impidió* realizar la operación en el momento inmediato sucesivo a la contratación, vía telefónica, **de nuestros servicios**.

A las 18,00 horas del día señalado, **el sujeto** abandonó las oficinas de una empresa de “*consulting*” situada en la confluencia de las calles Islas Filipinas y Julio Cesares, donde supuestamente trabajaba, y *se dirigió* en su coche al aeropuerto de Barajas. Tras dejar el *automóvil* en el “*parking*” del citado aeropuerto *se dirigió* a los mostradores de facturación de Salidas Nacionales, donde *se encontró* con una mujer de unos veintisiete o veintiocho años, morena, menuda, de larga melena, con la que al parecer había concertado previamente este encuentro. *Se saludaron* con un beso que, más que familiaridad, *denotaba* la existencia de una relación íntima, aunque esporádica, y *tomaron* el avión de las 20,30 que cubre el trayecto Madrid-Alicante.[I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 65-66);

2b) «[Elena] Esta mañana *he recogido* el informe del detective. **Tiene** gracia cómo **me corrige** algunas cosas; por ejemplo, **es** cierto que *pedí* whisky y no café. En fin, **dice** así:
Elena Rincón **tiene** un mal que la consume. **Me baso** para decir esto en el hecho que nunca **presenta** el mismo aspecto físico. Unos días **está** bien y otros mal, como si padeciera de una enfermedad estable que se tomara algunas jornadas de descanso. *Hoy tenía* mala cara, aunque **no quiero decir** con eso que no estuviera atractiva; al contrario, esa alteración de sus facciones **proporciona** a su rostro un halo de misterio. *Llevaba* el pelo recogido y parecía más joven. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 140-141).

Da notare sono le modalità con cui gli *informes* si trasformano lungo il corso della narrazione: il linguaggio altamente formalizzato dell'esempio 2a), in cui notiamo l'uso impersonale dei verbi alla terza persona, che l'io scrivente adotta per riferirsi a se stesso e la scelta di utilizzare l'ellissi verbale *el sujeto objeto de la investigación* al posto del nome proprio, oltre agli anglicismi “*consulting*”, “*parking*”, denota la distanza che il soggetto scrivente assume nel riportare gli avvenimenti oggetto della sua investigazione; mentre nell'esempio 2b), la voce scrivente si è liberata di ogni supporto retorico, per entrare personalmente nel contesto di cui scrive.

Ancora un testo è introdotto nella seconda parte: la lettera inviata da Enrique alla moglie dopo la separazione, e inclusa da Elena nel suo

diario, la cui natura di elemento 'altro' (forse in un certo senso, un *documento autentico*, secondo le propensioni modernistiche e avanguardistiche a cui Millás fa ogni tanto un *guiño*) si segnala sempre attraverso il cambio del corpo tipografico del corpo dei caratteri.

La soledad era esto è il primo romanzo in cui Millás assegna il ruolo di protagonista a una donna. Anche se nelle opere precedenti i personaggi femminili si configuravano spesso come coprotagonisti, mai prima d'ora lo scrittore ci aveva consegnato una storia interamente incentrata sulla problematica esistenziale al femminile. Tuttavia non è possibile comprendere il personaggio di Elena Rincón senza ricordare la Julia di *Visión del ahogado* e il processo di riconoscimento della propria identità psico-fisica che quel personaggio era riuscito a portare a termine alla fine del romanzo. Anche Elena ha la necessità di un *occhio ajeno* che ne attesti l'esistenza, come un individuo di cui l'identità anagrafica corrisponda effettivamente a un corpo con delle caratteristiche somatiche inconfondibili, un corpo che occupa uno spazio nel mondo. La sua passività iniziale, che la portava a subire con indifferenza quanto le accadeva intorno, ridotta quasi a un burattino senz'anima obnubilato e anestesizzato dal continuo uso di droga, veniva confermata dal proprio ostinato disconoscimento del suo corpo, prova evidente del baratro in cui la sua esistenza era precipitata. La notizia della morte della madre innesca un primo moto di ribellione inconscia nel personaggio, che decide di manifestare fisicamente il proprio lutto attraverso la mancata depilazione della sua gamba sinistra, pur tentando interiormente di mantenere un distacco salvifico dall'evento doloroso, che però irrimediabilmente *le concierne*. La testimonianza scritta della modalità con cui sua madre si era rapportata al male incurabile, che nel corso degli anni si era impadronito del suo corpo fino a sostituirsi ad esso e diventare esso stesso corpo, permette a Elena di iniziare il proprio processo trasformativo, partendo però dall'accettazione di sé come 'corpo' malato, trascurato e nascosto. Il malessere di cui inizia a soffrire, subito dopo la scomparsa materna, si manifesta come corpo, *bulto*, che, a differenza di quello materno, è da considerarsi affine al *bulto* che cresce nell'utero di sua figlia Mercedes,

perché come questo, quello di Elena è foriero di una *rinascita*: la gestazione metaforica del suo 'corpo estraneo' si identifica con il tempo attraverso il quale la larva si trasforma in crisalide. Di tutto ciò naturalmente Elena diventa consapevole solo alla fine del romanzo, quando scrive:

«El futuro es **un bulto** que ha empezado a crecer en alguna parte de mí y al que alimentaré **como a un hijo**. Se trata de que al final haya merecido la pena haber vivido⁵⁷. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 164);

«He telefonado a mi hija con intención de invitarla a comer, pero me ha dicho que mañana sale de vacaciones y que tenía que prepararlo todo. No quería verme y para mí ha sido una liberación, pues todavía no tengo mucho que decirle. En los próximos meses, su bulto y el mío crecerán de forma paralela, **pero el mío**, aquel **a través del cual me naceré**, crece **hacia la posibilidad de una vida nueva, diferente**, mientras que el suyo crece **hacia la repetición mecánica de lo que ha visto hacer en otros**. Mercedes no ha advertido aún que *es mujer y que esa condición implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena*⁵⁸.

(...) Por el ventanal entra una luz cegadora y blanca como la del cuarto de baño de un hotel. En medio de esa luz, muy pronto, **irá corporeizándose una forma oscura y bella como la del diablo**, pero *apacible y dulce* como la **de la divinidad**. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 180-181).

Elena sa di essere a metà del proprio cammino e di aver finora portato avanti con successo il lento lavoro di decostruzione di un'identità che non le apparteneva; ora ella si prepara a ricomporsi come un'unità psico-fisica completa, una personalità che si delinea attraverso la continua ricerca di un equilibrio fra pulsioni positive e negative, fra bene e male, microcosmo *mimetico* della vita stessa. Nel momento in cui Elena inizia a scrivere il suo diario, ella in effetti ha già operato un distanziamento dal

⁵⁷ Si ricorderà che anche per *El Vitaminas*, il protagonista di *Visión...*, la scelta di recuperare la propria identità morale derivava dall'esigenza di dover attribuire un valore al semplice fatto di esistere.

⁵⁸ *Ibidem*.

proprio passato, ha già simbolicamente *ucciso* la Elena Rincón di cui i rapporti del detective descrivevano la sterile esistenza.

La morte è un tema necessariamente correlato alla metamorfosi di Elena ed esso impera incontrastato per tutta la prima parte della narrazione e sempre connesso alla figura materna: la scomparsa della madre, a inizio del romanzo, rappresenta l'effetto conclusivo di un processo degenerativo di cui la prima parte della diegesi ricostruisce le tappe a ritroso. Essa infatti si conclude con il brano del diario materno in cui la allora giovane Mercedes, durante il suo unico viaggio all'estero, si accorge della presenza del suo *bulto* tumorale, mentre era intenta a 'riconoscersi' nell'immagine senza veli che le rimandava lo specchio *ajeno* del bagno dell'hotel di Bordeaux in cui momentaneamente risiedeva⁵⁹:

«Sólo en una ocasión fui al extranjero y por eso tuve la oportunidad de vivir en un hotel. Acompañé a mi marido a una ciudad de Francia que se llama Burdeos, adonde su empresa lo había enviado para que supervisara unos trabajos propios de su especialidad. La primera noche mi marido tuvo que salir para hacerse cargo de unos compromisos sociales en los que yo no estaba llamada a participar. (...) El camión era un poco provocador porque *yo pensaba que estar en el extranjero era como ser otro* y que allí podríamos comportarnos como otros (...). En un momento dado fui al cuarto de baño para mirarme en el espejo, porque el cuarto de baño tenía un espejo muy grande y sin defectos

⁵⁹ La scena in cui la madre di Elena, allora giovane, si osserva nuda nello specchio del bagno, è una evidente reiterazione intratestuale, dato che ripropone l'identica scena di *Visión del ahogado*, in cui, appunto, Julia nel proprio bagno di casa guarda l'immagine riflessa del suo corpo nudo. In motivo in più a conferma della nostra idea circa l'esistenza, all'interno dell'intera opera narrativa millasiana, di un unico personaggio che rimane sempre sostanzialmente identico a se stesso, con le sue ossessioni e le sue 'deficienze' esistenziali, pur presentandosi nelle differenti storie con nomi e vissuti diversi. Il caso specifico de *La soledad era esto*, ci dà la possibilità di fare una precisazione: quando parliamo di 'personaggio' millasiano ci riferiamo allo stesso tempo al *personaje masculino* e al *femenino* e all'interno di questa suddivisione in base al 'genere', è importante sottolineare come anche lì il discorso sulla sostanziale riproposta di una stessa 'identità', sia valido. Allo stesso modo in cui i personaggi maschili dei romanzi Millás sono la manifestazione episodica 'dell'eroe' millasiano, quelli femminili lo sono della sua 'eroina'.

iluminado por multitud de luces blancas (...). Aunque lo que iba a hacer me pareció un pecado, comencé a hacerlo.

Me puse frente al espejo, me retoqué el pelo, me lavé los dientes y después me bajé los tirantes del camisón y me descubrí los senos, que han sido la parte más apreciada de mi cuerpo. (...) Me llevé las manos a ellos, a su base, para elevarlos un poco, y noté un bulto extraño en el derecho. (...) Luego pensé en la calidad del bulto, en su tamaño (era como una naranja pequeña o una mandarina) y me consolé con la idea de que quizá llevaba allí muchos años creciendo con tanta lentitud que yo ni me había dado cuenta, pues nunca antes de salir al extranjero me había atrevido a tocarme los pechos de ese modo.

(...) Cuando logré calmarme un poco, me coloqué otra vez al espejo, me bajé los tirantes y, sin tocarlos, los observé detenidamente y comprobé que el pezón derecho estaba ligeramente retraído, como si una fuerza interior lo atrajera hacia sí. Dios mío, qué miedo tuve. Cuánto miedo cabe en un cuerpo humano, sobre todo en el cuerpo de una mujer, porque los hombres están hechos de otro modo, con menos complicaciones que nosotras, por eso viajan y hacen cosas prohibidas sin que llegue a sucederles nada. [I corsivi sono nostri]» (pp. 100-102).

Ritorna ossessivo il tema del corpo femminile che include in sé un *bulto extraño, ajeno*: l'accettazione 'dell'eredità' materna, della consapevolezza del valore e della responsabilità che comporta essere donna, una consapevolezza che presto o tardi si acquisisce nostro malgrado, è un processo graduale che si completa solo nel momento in cui Elena riconosce e si riconosce in quell'individualità nascosta nelle pagine del diario materno, anche se i *segni* dell'avvenuta *trasmissione* di quella verità erano già evidenti nella protagonista fin dalla prima pagina del romanzo. Elena, nel momento in cui sua madre cessa di esistere, assume inconsciamente l'identità materna di cui è Doppio, *antípoda*: il suo corpo si fa portavoce di questa identificazione, 'appropriandosi' del *bulto* e dell'asimmetria materna (il capezzolo destro ritratto) che diverranno il *bulto* di Elena e la sua gamba sinistra non depilata⁶⁰.

⁶⁰ Ci sembra opportuno al riguardo, evidenziare il carattere 'uguale e contrario' che contraddistingue i 'segni' con cui Elena si presenta come Doppio materno: il corpo

Lo stesso valore acquista simbolicamente il viaggio di Elena a Bruges:

«Dentro del avión **me sentí como un bulto** que era trasladado de uno a otro lugar sin que el cambio llegara a producirme ninguna emoción. Enrique se pasó todo el tiempo leyendo revistas y periódicos mientras yo miraba por la ventanilla y **pensaba en el bulto que había hecho nido en el útero de mi hija** y que se disponía a crecer hacia la vida con la misma falta de voluntad con la que **yo crecía, más que hacia la muerte, hacia la posibilidad de convertirme en otra**. Pensé, de súbito, **en los bultos que parecían estar determinando mi existencia: el de mi madre, ahora el de mi hija, pero también el de mi vientre**, pues la **sensación** de que tengo **en el intestino un cuerpo que se resiste a ser expulsado con los restos de la digestión** no deja de crecer en los últimos días. (...)

Ayer fuimos a Brujas. Me acordé del título de **una novela que no he leído: *Brujas, la Muerta***. No sé dónde lo oí, hace muchos años, y **se quedó en algún rincón de mi memoria** esperando quizá una oportunidad como ésta para aflorar a la superficie. (...)

Cuando volvimos al hotel, mientras Enrique recogía la llave de la habitación, **vi a una mujer que me sobresaltó por el parecido que tenía conmigo**. Además, llevaba un vestido casi idéntico a uno que tuve yo hace algunos años. Se lo comenté a **Enrique** y dijo que eran cosas más, que él no nos veía ningún parecido. **Es insensible como un cadáver**. [I grassetti sono nostri]» (pp. 148-150).

Nella città straniera la protagonista 'scopre', come aveva scoperto sua madre a Bordeaux, la vera 'entità' del suo *bulto* e riconosce, nella donna vista di sfuggita in hotel, la sua *antípoda*. Ancora un'incursione del Doppio che però, prima di manifestarsi nella sconosciuta in cui

estraneo tumorale, portatore di morte, diventa in Elena il corpo della rinascita; l'asimmetria fisica della madre che si evidenziava nella variazione volumetrica del capezzolo destro, in Elena si produce nella gamba sinistra. Ricordiamo che il tema del Doppio è strettamente legato alla simbologia dello specchio che riproduce *l'immagine riflessa* dell'individuo; in essa le parti destra e sinistra sono invertite così come il Doppio può manifestarsi in opposizione all'io (Doppio malefico) o in accordo (doppio 'angelico').

Elena si identifica, era stato 'annunciato' dal titolo di un libro: il riferimento al romanzo dello scrittore belga George Rodenbach nasce, per associazione di idee, dal nome della città che Elena sta visitando, ma ciò che ella non sa, non avendo letto il romanzo, è che la vicenda narrata in *Bruges la morta*⁶¹, è incentrata sui temi del Doppio e della morte. Quanto detto ribadisce ancora una volta l'importanza della componente metanarrativa all'interno del romanzo *La soledad era esto*: composto anch'esso come un *collage* di testi diversi, le realtà racchiuse in essi si fondono e confondono i piani del reale e dell'immaginario, tanto da acquisire quest'ultimo una sorta di potere 'profetico' o di dominio sugli avvenimenti appartenenti alla sfera del reale.

Di Doppio si può parlare anche per quel che riguarda i personaggi maschili del romanzo, comunque nettamente in ombra o ai margini del centro narrativo assolto dalla donna e dalla sua scrittura⁶². Enrique Acosta è il prototipo dell'uomo vincente, una differente versione del *parvenu* rampante della nuova Spagna anni '80 che avevamo già incontrato in *El desorden...*, nel personaggio di Carlos Rodó. Ma a differenza di questi, Enrique non mette mai in discussione la sua vita, non cede al richiamo del passato, di cui Elena si fa portavoce: egli è consapevole del proprio percorso esistenziale e del prezzo che ha dovuto pagare per raggiungere la posizione di prestigio e di potere

⁶¹ *Bruges la morta*, romanzo dello scrittore belga George RODENBACH (1855-1898), pubblicato nel 1892. È la storia di Ugo Viane, il quale dopo aver perso la moglie Ofelia, con cui era felicemente sposato, decide di rifugiarsi a Bruges, città in cui sente più vivo il ricordo della donna amata. Egli ha trasformato la sua casa in un tempio, in cui conserva gelosamente come fossero reliquie, gli oggetti che erano appartenuti alla moglie, fra i quali la sua bionda treccia conservata in uno scrigno. Una sera per le vie della città, Ugo ritrova la donna amata nel viso di Jane, una ballerina di cui si innamora e che diviene la sua amante. Ma Jane è identica a Ofelia solo esteriormente: meschina, leggera e irrispettosa dell'amore di Ugo, Jane si approfitta della debolezza del suo amante per condurre una vita agiata e senza freni finché una notte, mentre ella si aggira fra le stanze della casa-reliquiario, beffeggiando la memoria della morta, prende la treccia dallo scrigno e se la avvolge al collo ridendo. Ugo viene preso da un raptus di follia e strangola l'amante con la treccia di capelli della moglie. L'oggetto sacro una volta profanato, diviene strumento di morte.

⁶² In tal senso anche i rapporti dell'agente informativo (il detective) sono di supporto al racconto principale e all'identità primordiale della scrittura.

che ricopre. Lo sguardo disincantato con cui egli giudica la realtà che lo circonda, lo rende simile al personaggio di Jorge di *Visión del ahogado*, anche se diversamente da lui, Enrique sembra essere perfettamente riuscito a costruirsi un'esistenza segnata dal successo.

Il detective è invece un individuo che non ha saputo realizzare i suoi progetti esistenziali e che, nel ricostruire le tappe fondamentali della vita di Enrique, ha individuato in lui il proprio antagonista, il proprio Doppio: l'esperienza giovanile della militanza politica che entrambi avevano avuto, non aveva lasciato segni nella vita di Enrique, il quale aveva potuto facilmente rinnegare i propri ideali e dedicarsi al conseguimento di una posizione sociale, senza l'intralcio di inutili remore morali. Il detective non aveva potuto fare altrettanto e per questo si era votato al *fracaso*.

Ritorna Madrid come protagonista dello spazio urbano nella storia raccontata in *La soledad era esto*, ma mai come in questo romanzo, la città si delinea come luogo dell'inautenticità, sineddoque della realtà che comprime la vera identità degli individui e che impone loro una maschera, attraverso la quale proteggersi e disconoscersi. Lontano da Madrid, invece, Enrique può vivere la sua storia d'amore clandestina; Mercedes -la madre di Elena- sognare di essere una donna diversa, protagonista di una vita emozionante; Elena, infine, ritrovare se stessa. Solo nelle ultime pagine del libro si intravede la possibilità di vedere trasformare quell'*anti-lugar* che rappresenta Madrid, in un luogo di autenticità, ma perché ciò avvenga la città reale deve lasciare il posto a quella immaginaria, legata all'universo della scrittura: la calle María Moliner, in cui è sito il nuovo appartamento di Elena, non è solo il *guiño* postmoderno o addirittura il tributo che Millás fa a un'eminente studiosa della lingua castigliana, ma è anche il simbolo del potere che la scrittura, raccolta in un *Tesoro*⁶³, può assolvere come mezzo di salvezza personale.

⁶³ Ricorriamo volutamente al titolo della prima grande sintesi lessicografica dello spagnolo, il *Tesoro de la llengua castellana o española* di Sebastián de COVARRUBIAS.

Ma la città, proprio perché spazio, si identifica con il vero protagonista spaziale del romanzo, il corpo. Nelle pagine del diario di Mercedes, più volte torna il paragone fra il proprio corpo, roso dalla malattia, e il *barrio* in cui ella ha vissuto gran parte della sua esistenza:

«Realmente, *un cuerpo es como un barrio*: tiene su centro comercial, sus calles principales, y una periferia irregular por la que crece o muere. *Yo no soy de aquí, de esta ciudad que denominan Madrid*, capital de Estado. Vine a caer a este lugar por los azares de la vida y *poco a poco dejé de ser de donde era, que era un sitio con mar y mucho sol* que no quiero nombrar porque en el trascurso de la existencia, no sé cuándo, dejé de ser de allí. El caso es que llegué a *este barrio roto que tiene una forma parecida a la de mi cuerpo y una enfermedad semejante*, porque cada día, al recorrerlo, le ves el dolor en un sitio distinto. *Las uñas de mis pies son la periferia de mi barrio*. Por eso están rotas y deformes. Y *mis tobillos son también una zona muy débil de este barrio de carne que soy yo*, donde anidan seres que han huido de alguna guerra, de alguna destrucción, de algún hambre. [I corsivi sono nostri]» (pp. 48-49).

Nel parallelismo fra corpo e *barrio*, fra Mercedes e Madrid, ritorna la memoria di un tempo passato e degli anni della *posguerra* in cui tanti individui come la madre di Elena, come la famiglia del protagonista di *Cerbero...* e quella di *El jardín vacío*, avevano dovuto abbandonare la propria città d'origine, quell'innominabile «sitio con mar y mucho sol» che è un ricordo autobiografico dello stesso Millás, per riversarsi nei quartieri periferici della capitale. Ancora una volta il riferimento al proprio passato storico-sociale, si inserisce di soppiatto come ricordo personale, nascosto fra le pieghe della memoria dei personaggi dei romanzi millasiani.

Il *barrio* in cui si identifica Mercedes è ancora una volta quello *de la Prosperidad*, familiare all'universo autobiografico dell'autore ma, in un'altra dimensione più letteraturizzata, *lugar* deputato, Macondo urbana e postmederna:

«De entre todas las frutas amargas de la vida, la muerte no es, ni con mucho, la peor. *Lo malo es vivir lejos de una misma*, que es como

vivo yo desde hace años, desde que me trasladé a esta ciudad que no existe y que, sin embargo, se llama Madrid. Madrid no existe, pues; es un sueño provocado por una enfermedad, por unas medicinas que tomamos para combatir alguna enfermedad. Todos los que estamos en Madrid no existimos. Ello no nos impide andar ni comprar frutas ni abrir una cartilla de ahorro. Ayer bajé a López de Hoyos y di una vuelta por la calle Marcenado, que tiene levantada la piel del pavimento, como si padeciera alguna clase de alergia. Yo tengo dos alergias que no son muy molestas; aun así, he pactado con ellas y ahora nos encontramos bien. [I corsivi sono nostri]» (p. 128).

Madrid è dunque una città inesistente, popolata da individui che quotidianamente fingono un'esistenza che è loro negata; di questo spazio urbano senza 'vita', il *barrio de la Prosperidad* rappresenta la testimonianza di un passato desolante e disperato che accomunò gran parte dei progenitori dei protagonisti dei romanzi millasiani.

L'ultimo aspetto della componente spaziale che resta da evidenziare è quello contenuto nelle pagine dei testi *altri* che interagiscono nella composizione del romanzo e che sono lo spazio in cui le individualità dei soggetti scriventi si sviluppano.

3. *Volver a casa*

Sempre nel 1990, subito dopo *La soledad era esto*, Millás accetta l'incarico propositogli dal quotidiano madrileni *El Sol* di scrivere una *novela por entregas*: i trentuno capitoli di cui si compone il romanzo *Volver a casa* saranno infatti pubblicati, con cadenza giornaliera, durante tutto il mese di agosto di quell'anno. Nell'intervista rilasciata dall'autore a Fabián Gutiérrez⁶⁴, Millás ricorda l'episodio:

«Fue un cúmulo de casualidades (...). En Madrid, ese año, se inauguró un periódico: *El Sol* y me hicieron la propuesta de publicar, durante el verano, una novela por entregas, a un capítulo diario. (...) Yo estaba obsesionado, desde hace tiempo,

⁶⁴ Cfr. la monografia su Juan José Millás di Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*, in cui sono riportati dei brani tratti dall'intervista fatta da Gutiérrez all'autore a Madrid il 23 settembre 1991.

por escribir algo del doble. Curiosamente cuando estaba escribiendo me llegan las pruebas de un libro de cuentos (que se va a publicar el año que viene⁶⁵) y me doy cuenta que el tema estaba presente en ellos; es como si me hubiera estado preparando... Y era una de esas ideas que si no tienes la presión del encargo la dejas; y acepté, porque además al estar interesado en el folletín y la novela por entregas, tenía la oportunidad de profundizar en el género y *preparar una novela culta.* [I corsivi sono nostri]»⁶⁶.

Come era successo con *Papel mojado*⁶⁷, anche in questa occasione Millás approfitta dell'opportunità di cimentarsi in un genere altamente codificato, come *le roman feuilleton*, per allargare i propri orizzonti di scrittura e sperimentare nuove possibilità narrative⁶⁸, attraverso le quali proporre (o meglio riproporre) i temi salienti della sua scrittura. E da questa esperienza *commerciale* e di sfida con se stesso, come scrittore altamente professionalizzato, scaturisce comunque una ulteriore, significativa tappa della scrittura millasiana. O, detto altrimenti, Millás non rinuncia al lavoro svolto e lo inserisce a pieno nella propria produzione di scrittore impegnato. A questo punto *Volver a casa* può rientrare in una precisa e ordinata (o meglio: riordinata) sequenza. D'altronde, nulla osta a questa

⁶⁵ Pensiamo che Millás si stia riferendo alla raccolta di racconti *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado* cit., anche se in effetti l'opera sarà pubblicata nel 1994 e non nel 1992, la data a cui allude l'autore nell'intervista a Gutiérrez del 1991.

Ci soffermeremo in seguito sulla raccolta citata quando parleremo delle connessioni esistenti fra questa e il romanzo millasiano *No mires debajo de la cama* cit.

⁶⁶ Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁶⁷ Cfr. la nostra analisi del romanzo, nel primo capitolo del presente studio.

⁶⁸ Ricordiamo che in questi anni Millás si sta dedicando anche al *género breve*, come si è visto dal riferimento alla raccolta di racconti *Ella imagina...*, a cui farà seguito, nel 1995, la pubblicazione di *Cuentos a la intemperie...* cit.

Abbiamo già sottolineato, a proposito di *El desorden de tu nombre*, come fin dalla sua prima raccolta di *cuentos*, *Primavera de luto...* cit., si inneschi una sorta di 'osmosi', di rapporto dialogico e di complementarietà fra i romanzi e i racconti dell'autore. Questa forte intratestualità si estende anche a scritti non propriamente narrativi, come gli articoli su vario argomento, che Millás da anni pubblica in numerosi quotidiani e ai *reportages*, la maggior parte ripubblicati nelle raccolte *Algo que te concierne* cit., e *Cuerpo y Prótesis* cit.

ricomposizione, né sul piano della dinamica dei contenuti né su quello della disposizione tecnica e formale. Infatti il terzo romanzo incluso nella *Trilogía de la soledad*, questo *Volver a casa*⁶⁹, di origine e fattura giornalistica, ottavo nell'intera produzione narrativa millasiana, ripropone anch'esso i temi del Doppio e della lotta antagonista che l'io ingaggia con l'altro come esigenza vitale, per riuscire a riconoscersi nella propria individualità, connessi al ruolo della scrittura intesa come unico 'luogo' in cui quel confronto possa realizzarsi. Solo che in questa nuova opera, la problematica esistenziale del singolo in rapporto al proprio tempo e alla realtà che egli si inventa attraverso la scrittura, è condotta da Millás fino alle estreme conseguenze. Nel romanzo il conflitto fra *yo* e *otredad* si configura come una lotta 'all'ultimo sangue' fra il protagonista e il suo gemello: in questo modo il confronto col Doppio acquista delle proporzioni tragiche perché ripropone l'insanabile paradosso della ricerca di autonomia da parte di due entità interdipendenti, costrette a coesistere e a conservare il proprio senso solo e unicamente nell'unità. La completa specularità degli antagonisti, rende ancor più complessa e improbabile la possibilità dell'io di trovarsi e manifestarsi nella sua unicità, in quanto l'ipotesi salvifica della vittoria dell'uno sull'altro viene irrimediabilmente confutata dalla verità paradossale, insita nel concetto stesso di dualità. La sconfitta di uno, implica necessariamente il 'suicidio' dell'altro. Scrive Millás:

«En cierto modo [*Volver a casa*], podría ser una historia de siameses que acuden a la cirugía para ser separados. Es sabido que un porcentaje muy alto de estas intervenciones se lleva a cabo con éxito a condición de sacrificar a uno de los individuos que compone el conjunto. Lo paródico es que el superviviente, al no poder asegurar que el que continúa vivo es él, se encuentra de nuevo condenado a ser los dos: si alguna vez has estado en el lugar de otro, nunca lograrás llegar a convertirte en uno.»⁷⁰

⁶⁹ Juan José MILLÁS, *Volver a casa* cit.

D'ora in poi, i numeri di pagina corrispondenti ai brani citati dal romanzo saranno inseriti direttamente fra parentesi.

⁷⁰ Juan José MILLÁS, "El síndrome de Antón" cit., p. 20.

Il confronto mortale fra gemelli si collega al tema del 'cainismo' che innesca una serie di riferimenti letterari, che amplificano il valore *esemplare* della vicenda 'storica' narrata in *Volver a casa* e la includono nell'ambito di una tradizione letteraria, che vede nella *Genesi* da un lato, e nella leggenda di Castore e Polluce dall'altro, i modelli più prossimi. Storia sacra e storia mitologica si fondono in una vicenda contemporanea che reinterpreta in senso moderno, o meglio, posmoderno, l'insanabile solitudine e inconsistenza ontologica dell'individuo e del suo inutile tentativo di essere. Ma c'è anche un altro aspetto da dover considerare, che scaturisce dalla forte presenza della componente metanarrativa all'interno del romanzo millasiano, ossia il fatto che sia ancora una volta l'universo racchiuso nella scrittura, l'unica dimensione del reale in cui è possibile riattualizzare la lotta fra io e alterità. Infatti, lo scontro 'vitale' fra i due gemelli Juan e José Estrade è possibile solo nell'ambito fittizio della scrittura, nelle pagine del romanzo *Volver a casa*, di cui i due fratelli sono, rispettivamente, protagonista e autore. Così, l'antagonismo fra l'io e il suo Doppio si presenta anche come conflitto fra autore/personaggio.

L'idea che la scrittura ricopra un ruolo essenziale nel processo di acquisizione di sé da parte dell'io, è un dato che in *Volver a casa* viene assunto come premessa alla narrazione stessa: anche qui *el oficio de narrar* si presenta come l'unico modo attraverso il quale l'identità del singolo può impossessarsi del proprio ambito vitale, per cui scrivere è uguale a esistere ed esserne coscienti. Ma, diversamente da quanto accadeva nei due romanzi precedenti - *El desorden...* e *La soledad...*-, in cui, effettivamente, la salvezza individuale veniva assicurata attraverso l'azione della scrittura, alla fine della sua storia il protagonista di *Volver...* comprenderà, a sue spese, e sperimenterà in tutta la sua drammaticità la grande impostura di una realtà fittizia che, pur proponendosi alternativa al reale, non sa e non può sostituirsi a esso. Essere finalmente se stesso, riappropriarsi dell'identità scambiata nell'adolescenza con quella del suo gemello, significa per Juan soprattutto realizzare il proprio sogno giovanile di essere uno scrittore di successo, quello scrittore che negli anni era diventato suo

fratello. Ma nel momento in cui egli realmente riuscirà nel suo intento, una volta che Juan sarà tornato a essere lo scrittore José Estrade e si sarà impadronito della paternità del romanzo *Volver a casa*, di cui è in realtà solo il protagonista, neppure allora egli giungerà a ritrovare la sua identità perché è nella vita reale, nella banalità del quotidiano, costantemente sottovalutato, che l'esistenza del singolo acquista il proprio autentico valore.

Juan Estrade, il protagonista del romanzo, viene avvisato dalla cognata Laura che suo gemello José è scomparso da alcuni giorni, senza lasciare traccia. Dalla morte dei loro genitori, i due fratelli si erano completamente persi di vista, avendo deciso di spezzare definitivamente un legame profondissimo ma minato dalla competizione e dall'invidia: Juan si era trasferito a Barcellona, si era sposato con Julia e aveva iniziato l'attività di editore, mentre José era rimasto a Madrid ed era diventato uno scrittore di successo. Entrambi i fratelli si erano rifiutati categoricamente di avere figli, nonostante il parere contrario delle rispettive mogli.

La richiesta di aiuto di Laura, costringe Juan a tornare nella sua città, alla ricerca del fratello scomparso, ma non senza produrre in lui un senso di disagio e di timore nei confronti di un passato dal quale aveva voluto allontanarsi e che inevitabilmente gli si sarebbe ripresentato in tutta la sua tragica attualità.

Una volta a Madrid, Juan si installa in un hotel e inizia a scrivere una lettera alla moglie, in cui le confessa il proprio stato d'animo rispetto a degli avvenimenti di cui non conosce la portata, ma che pensa lo metteranno a confronto con persone e situazioni dalle quali egli era ormai distante; comunque si ripromette di risolvere il problema della sparizione del fratello in quattro giorni e di ritornare alla sua vita di sempre, «como si nada hubiera pasado» (p. 18). La lettera non viene spedita ma nascosta nel cassetto della scrivania della stanza in cui alloggia. Chiamato al telefono da Laura, si mettono d'accordo di incontrarsi a casa di lei per cenare insieme. Intanto, nell'attesa dell'ora stabilita per l'incontro, Juan cerca di scaricare la propria ansia, che si è trasformata in eccitazione sessuale, contattando

telefonicamente una casa d'appuntamenti che gli invia una giovane studentessa-prostituta, con cui però non farà l'amore.

Giunto a casa del fratello, rivede Laura, la donna di cui si era innamorato da giovane e che continuava ad amare ora, nonostante gli anni e il fatto che lei avesse sposato José. La cognata spiega a Juan nei dettagli la scomparsa del marito: pur non essendo la prima volta che José si allontana da casa senza avvisare, mai era stato via per tanto tempo e il fatto strano era che, prima di sparire, le aveva lasciato una quarantina di articoli che lei avrebbe dovuto consegnare al giornale in cui José aveva una rubrica settimanale, in modo da evitare la pubblicità negativa che sarebbe derivata dalla diffusione della notizia della sua sparizione. Laura aggiunge che negli ultimi tempi il marito aveva avuto uno strano comportamento, «como si el éxito le hubiera enloquecido» (p. 27), nonostante il conseguimento del prestigio letterario fosse stato lo scopo fondamentale della sua vita. Erano quattro anni che non pubblicava più nessun romanzo ma parlava di averne in cantiere uno che si riprometteva, nei prossimi mesi, di realizzare. Le parole di Laura sull'attività letteraria del fratello sono per Juan occasione di un rinnovato dolore, dovuto alla propria mancata realizzazione come scrittore: egli vede nella *locura* di José la prova che questi si era impadronito della sua identità, sostituendosi a lui come marito di Laura, come scrittore e come padrone di quella casa in cui ora Juan ritrovava la sua vera collocazione. La familiarità che Juan avverte nei confronti della casa e della moglie del fratello lo portano a immaginare di essere finalmente tornato nel luogo che gli competeva, a una vita che era sua e che suo fratello gli aveva rubato.

Camminando verso l'hotel, Juan ha l'impressione di essere osservato e spiato, come se qualcuno stesse pilotando gli avvenimenti: egli intuisce che la sua venuta a Madrid era stata precedentemente stabilita da José, per qualche oscuro motivo. Tornato in albergo, trova una lettera del fratello che gli conferma la premeditazione con cui José aveva predisposto ogni cosa, e ciò acuisce in Juan la sensazione di non esistere e di essere solo un *robot*, un burattino senza autonomia nelle mani di un destino scritto da altri. L'indomani lo sveglia la telefonata di Julia, a cui Juan comunica che la scomparsa del fratello lo terrà a

Madrid ancora per una settimana e che le scriverà nel frattempo. Girando per le strade della sua città, Juan giunge davanti all'entrata di un edificio da lui frequentato negli anni della giovinezza: egli infatti entra nel *Museo de la Desesperación*, uno strano luogo in cui era conservata la collezione di un eccentrico mecenate, composta da opere tutte incentrate sul tema del dolore e della morte. Soffermandosi davanti a un quadro, nella prima sala del museo, che raffigura la lotta fra Dio e Lucifero, Juan ripensa al suo passato e al rapporto conflittuale ancora vivo nei confronti del fratello:

«Aquella lucha le pareció a Juan una metáfora de su propio destino, o más bien del destino en el que parecían atrapados su hermano y él. A él le había tocado el lugar de Luzbel, sólo que ahora parecía darse las condiciones necesarias para que la batalla se reeditara de nuevo y con resultados imprevisibles, tal como le señalaba su optimismo.» (p. 51).

Intanto, nella mente di Juan ritorna l'idea ossessiva di essere seguito da José, di essere alla mercè del fratello che, senza essere visto, controlla lo svolgersi degli eventi che lui stesso ha stabilito, nella trama di romanzo di cui Juan è solo un personaggio che agisce secondo copione. Uscito dal museo, si avvia verso casa di Laura e, non trovandola, si trattiene nel bar di fronte per mangiare qualcosa: un uomo gli si avvicina e lo saluta cordialmente e Juan capisce di essere stato scambiato per il fratello. Decide di stare al gioco e intavola una conversazione con l'amico di José: racconta di stare ultimando il suo nuovo romanzo, che si intitolerà *Volver a casa*, e di essersi tagliato la barba che lui (=suo fratello José) si era fatta crescere, dopo la pubblicazione della sua prima *novela*; l'amico gli propone di passare quella notte al locale *Valderrey*.

Juan torna in albergo deciso a passare qualche ora in compagnia di una prostituta che ha contattato telefonicamente, utilizzando un numero che gli aveva dato José nella sua lettera: Concha -la prostituta- si presenta alla porta della sua camera e lo riconosce come José, un cliente che aveva 'servito' in altre occasioni. Completamente dominato dalle circostanze Juan, anche questa volta, non riesce ad abbandonarsi

al sesso per cui congeda la donna, non prima che questa gli abbia proposto di soddisfare ogni suo desiderio per avere in cambio la catena d'oro che egli ha al collo. Quell'oggetto è indissolubilmente legato al passato di Juan: era appartenuta alla madre e lei stessa l'aveva donata al figlio per riuscire a distinguere i due fratelli.

Deciso ormai a sostituirsi a José per recuperare il senso della propria esistenza e impadronirsi, come autore, della storia che continua a vivere come personaggio, Juan scende a cenare nel ristorante dell'hotel, non prima di aver evitato di rispondere alla telefonata della moglie Julia, alla quale però scrive una lettera -che non spedirà-, in cui le racconta la sua storia: egli in realtà era José, nato solo pochi minuti dopo il suo gemello Juan. Quei pochi istanti di differenza erano stati la causa della sua sconfitta esistenziale, perché i genitori avevano visto in lui solo l'inutile copia del primogenito, il figlio che aveva ereditato il nome paterno -Juan- e che aveva avuto in dono dalla madre una catena d'oro, per essere distinguibile dal suo gemello. Col passare degli anni, José aveva cercato di accattivarsi l'amore dei genitori, diventando uno studente esemplare ma Juan era rimasto sempre l'antagonista con cui aveva dovuto scontrarsi; a vent'anni, José aveva conosciuto Laura e avevano iniziato ad amarsi ma in seguito a un patto contratto col fratello, quello di scambiarsi la catena d'oro e quindi di prendere l'uno l'identità dell'altro, José aveva dovuto rinunciare a lei e al suo sogno di diventare scrittore, per diventare Juan. Così si era allontanato da Madrid, cercando di costruirsi una vita autonoma, lontano dall'odiato gemello.

Nel ristorante dell'albergo, Juan viene abbordato da una giovane donna -Beatriz-, che lo crede il famoso scrittore José Estrade: iniziano a parlare e, a fine cena, decidono di continuare la notte insieme, andando al Valderrey. Juan è molto attratto da Beatriz e dalla sua singolare bellezza: i tratti del suo viso, la maniera in cui si muove e la lunga cicatrice sulla spalla, sembrano per Juan i segni della sua inautenticità, come se la donna fosse in realtà una *muñeca*. Nel locale in cui è giunto in compagnia di Beatriz, Juan incontra alcuni amici del fratello con i quali finge di essere José e si unisce a loro:

«Al rato se vio a sí mismo hablando de literatura, aventurando juicios que parecían el resultado de una larga experiencia, de una cuidada elaboración. La audiencia le contemplaba con respeto, o con envidia, mientras él rasgaba la niebla del alcohol y se asomaba por sus ojos a un paisaje de humo de cigarros, de oscuridad y de música, desde el que regresaba a su conciencia con la convicción de ser un gran escritor, un caso único que las enciclopedias y los libros habrían de recoger para que su imagen, su figura, quedara instalada en la memoria colectiva hasta el fin de los tiempos. (...) jamás se había sentido tan de acuerdo consigo mismo come en aquel bar donde todo el mundo le restituía una identidad de la que había permanecido alejado tanto tiempo.» (p. 87).

Felice di impersonare finalmente se stesso, Juan dal locale telefona a Julia, dicendo di essere José e avvisandola che suo marito è partito per gli Stati Uniti per seguire delle trattative editoriali del fratello e che sarebbe tornato a casa, a Barcellona, dopo alcuni mesi. Subito dopo Juan chiama Laura e le chiede un favore: se nel caso l'avesse chiamata Julia per sapere qualche notizia del marito, lei avrebbe dovuto mentire e dirle che non vedeva Juan da anni e che non lo aveva chiamato per avvisarlo della scomparsa di José, dato che questi non era mai sparito.

Così Juan decide di far perdere le proprie tracce: propone a Beatriz di cambiare albergo e di registrarsi come marito e moglie, per godersi una breve avventura. Dopo una notte passata a smaltire i postumi della sbornia, Juan si appresta a incontrare Laura: la cognata lo riceve in casa e gli racconta che quella mattina si era presentata la polizia da lei perché Julia Estrade aveva sporto una denuncia per la scomparsa del marito. Juan, sentendosi ormai padrone della situazione, seduce la cognata che si abbandona all'amore dopo aver riconosciuto nell'odore di Juan un ricordo legato ai primi tempi della loro relazione. Laura intuisce qualcosa di strano, il segreto che unisce i due fratelli, ma preferisce non sapere e di ritrovare in quell'uomo che le dorme affianco suo marito. Tornato in albergo, lo aspetta un plico consegnato a suo nome: chiuso nel bagno della sua camera, mentre Beatriz guarda la

televisione, Juan apre la busta e trova una lettera del fratello e tutti i documenti -carta d'identità, carte di credito, ecc.-, intestati a José Estrade. Nella lettera, José gli rivela di essere contento di tornare alla sua vera identità, dopo una vita passata insieme a una donna che non ama, impersonando il ruolo di scrittore che ogni giorno deve vincere la paura del fallimento, terrorizzato dalla pagina bianca davanti a lui, oppresso da un'esistenza votata all'inautenticità, senza il conforto di una quotidianità reale; in più, gli intima di consegnare i documenti che ancora possiede di Juan Estrade, l'indomani mattina a mezzogiorno, a una persona incaricata a riceverli al *Museo de la Desesperación*.

Anche se padrone della sua vera identità, scambiata col fratello tempo addietro, Juan comprende a poco a poco di non sapere chi egli sia in realtà, forse solo un *robot*, un manichino che non ha più riferimenti se non gli ordini impostigli dal fratello. Cenando in camera con Beatriz, Juan scopre che lei è una medium appassionata di occultismo e dei misteri dell'aldilà: l'implicazione esoterica alla sua avventura sentimentale eccita Juan e finalmente fanno l'amore.

Il giorno dopo, Juan si reca al commissariato di polizia per risolvere la questione della denuncia fatta da Julia: si presenta come José Estrade che è all'oscuro di qualunque cosa riguardi il fratello, dato che da anni i due non si frequentavano. Poi si reca al museo: aspettando che qualcuno si presenti all'appuntamento, Juan scorge una strana scultura che raffigura un morto suicida immerso in una vasca da bagno, con le vene dei polsi tagliate. Osservando il volto del manichino di cera, Juan scopre, terrorizzato, che è la copia esatta del suo stesso viso: l'opera era stata donata al museo dallo scrittore José Estrade. Subito dopo viene avvicinato da Concha, la prostituta che aveva contattato in precedenza, la quale nel ricevere la busta coi documenti gli ripropone di regalarle la collana d'oro.

Ormai completamente in balia degli eventi che si susseguono velocissimi, Juan ritorna in albergo e riceve un'altra lettera del fratello: José si lamenta di non aver trovato fra i documenti anche la catena d'oro, che gli apparteneva di diritto; inoltre, lo rimprovera di aver avventatamente aggiunto degli episodi alla loro storia, che avrebbero

potuto mandare all'aria l'intero intreccio, come l'inverosimile viaggio negli Stati Uniti. José ribadisce di aver predisposto tutto perché il loro scambio d'identità si risolvesse senza complicazioni: infatti ha già provveduto ad avvisare telefonicamente Julia del 'proprio' ritorno a casa. Poi aggiunge:

«Esta novela es mía; la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que le protagonista; o sea, un personaje de mierda que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador. (...) Tú eres un personaje de novela (haz un breve repaso mental de tu existencia y lo comprobarás); por lo tanto eres fácilmente eliminable. Pórtate bien. (...) Como soy tolerante, te permito que la novela la titules tú. Me dicen que quieres llamarla *Volver a casa*. Es un mal título, los infinitivos no quedan bien en las portadas de los libros, pero estoy dispuesto a darte ese capricho. Al fin y al cabo, se trata de mi última novela y la estoy levantando sin pasión, sin ganas.» (pp. 171-172).

La lettera accenna, inoltre, alla statua di cera del museo e al suo ruolo all'interno della storia:

«A propósito ¿te gustó tu cadáver? (...) En cualquier caso, es una obra de arte y, aunque no cumple una función importante dentro de esta historia, contribuye, como el retraso en la entrega de la cadena, a crear factores de tensión, que el lector agradece.» (p. 173).

Nella mente di Juan si affastellano immagini e pensieri: crede di non amare più Laura e di desiderare Beatriz, mentre inizia a masturbarsi. Alla fine si arrende al sonno:

«Deseó no despertar, morirse, quizá para reunirse con su madre y preguntarle a quién pertenecía la cadena, pero al mismo tiempo supo que no dependía de él la realización de tal deseo.» (p. 175).

Svegliatosi la sera, Juan chiama in commissariato dove l'avvisano che sua cognata ha ritirato la denuncia, dato che il marito si era fatto vivo telefonicamente; chiama Laura ma posticipa il ritorno a casa.

Intanto Beatriz gli annuncia che quella sera avrebbe dovuto presiedere a una seduta spiritica: Juan accetta di parteciparvi, mosso dal disperato desiderio di poter comunicare con lo spirito della madre. Così, durante la riunione Beatriz cade in trans e Juan riconosce la voce della madre che gli grida «-La cadena es mía, mía, mía.» (p. 189). In albergo, intanto, riceve un'altra lettera dal fratello: questa volta José gli ordina di tornare al museo e lasciare la catena sul collo del 'loro' manichino, ben nascosta sotto la cera, in modo che finalmente essa «repose en ese territorio común» (p. 193).

L'equilibrio psichico di Juan, a questo punto, è ormai irrimediabilmente minato da quanto gli accade e dal continuo abuso di alcohol: egli non ritrova più le coordinate della propria esistenza e si interroga su quale sia la sua reale identità. Dopo la forte esperienza della seduta spiritica, il rapporto con Beatriz inizia a cambiare: completamente dominato dalla paura, Juan sembra un bambino alla ricerca della protezione materna. Ora Beatriz, *l'artefacto* perfetto, dotato di poteri paranormali, sembra l'unico essere in grado di potergli dare le risposte di cui ha bisogno:

« - ¿Crees que saben quiénes son los que en estos momentos recorren la calle para ir a trabajar? ¿Crees, de verdad, que cada uno de ellos sabe mucho más de sí mismo que lo que figura en su carnet de conducir? No, José, nadie sabe quién es, pero todos creen que son alguien.

- Yo creo que no soy José Estrade, pero si no soy eso, no sé quien soy.

- Te repito que nadie lo sabe. Otra cosa es que lleguen a preguntárselo como tú. Fíjate bien, ¿qué hace la mayoría de la gente? Yo te lo diré: repiten lo que han sido sus padres o sus tíos o un profesor que tuvieron en la escuela. (...) No hay espectáculo que produzca más asco que el paso de las generaciones, porque es como el movimiento de una noria: siempre lo mismo (...) Por eso, para ser uno mismo es preciso no ser nadie durante una temporada. Lo que ahora te pasa a ti no debería ser motivo de queja, sino de alegría. Te enfrentas a la posibilidad de tener una identidad real, de no ser una copia de los otros. Eso es bueno. No te quejes.» (p. 199).

Come un automa, o meglio come un morto in vita, Juan si appresta a eseguire il volere del fratello: lascia la collana nascosta nel collo del suo 'sosia' di cera e, liberatosi del vincolo che lo teneva ancora legato al passato, si sente come resuscitato. Torna a casa di Laura, con cui sa di dover iniziare una nuova vita come José Estrade, lo scrittore: le promette che in un giorno o due tutto tornerà alla normalità ma che, per il momento, egli deve allontanarsi per risolvere le ultime cose ancora in sospeso.

Nella sua camera d'albergo, una lettera di Beatriz lo avvisa della sua improvvisa partenza mentre con un ultimo messaggio José, ormai in viaggio per Barcellona, dove 'tornerà' a vivere accanto a Julia come Juan, si accomiata da lui definitivamente. Solo nella sua camera, Juan si masturba.

Sempre più simile al manichino di cera che riposa nella vasca da bagno del *Museo de la Desesperación*, corroso dalla polvere e dalla sporcizia accumulata nel tempo, Juan vaga per la città, ossessionato dalla propria evidente inesistenza. Con indosso la mascherina da notte di Beatriz, unico ricordo lasciatogli dall'amante, si reca all'appuntamento con un giornalista con cui aveva un'intervista e si propone come *el escritor enmascarado*:

« -Desde ahora -le explicó al periodista- seré el escritor enmascarado y sólo escribiré novelas enmascaradas. No tendrán argumento, o, mejor dicho, el argumento quedará oculto por una máscara de palabras.» (p. 231).

Torna al museo, fa a pezzi il manichino e lo nasconde in una valigia; sapendo che Laura è al lavoro, entra in casa e ricompono *el muñeco* di cera nel suo letto con la mascherina sul viso. Poi si rade la barba, che nel frattempo si era fatto crescere per sostituirsi a José, e accende la televisione: in una tavola rotonda critici e scrittori, fra cui un certo Millás, discutono delle affermazioni fatte a un giornale dal famoso José Estrade. Tutti esprimono il loro disaccordo rispetto a quanto riportato nell'intervista, tranne Millás il quale, chiamato a dire la sua sull'argomento, scoppia in un pianto disperato davanti alle telecamere. Un critico si alza gridando allo scandalo e a questo punto

Millás lo colpisce con un pugno. La mente di Juan è ormai solo un contenitore di voci e di immagini raccolte dalla radio, dalla tv, dal proprio passato: torna a masturbarsi poco prima di abbandonare definitivamente la casa di Laura.

Sceso in strada, Juan prende un taxi in cui la radio dava un programma in cui si commentava quanto accaduto poco prima in diretta televisiva: si parla negativamente di Estrade e di Millás come di due scrittori che per farsi pubblicità, hanno superato i limiti della decenza.

Giunto al museo, Juan si spoglia e si immerge nella vasca da bagno: mentre si masturba lentamente, a contatto con il bordo della vasca, avverte un *bulto* come incarnato nel collo. È il suo «cordón de plata» (p. 243), l'ultimo dettaglio mancante per il suo definitivo 'ritorno a casa'.

Come abbiamo già detto, *Volver a casa* è un romanzo che, ancor prima di presentarsi come un testo unitario⁷¹, era stato concepito come un *roman feuilleton*, da pubblicarsi con cadenza giornaliera un capitolo per volta, sul quotidiano *El Sol*, per tutto il mese di agosto del 1990. Ciò spiega la struttura in trentuno capitoli e la lunghezza omogenea di ognuno di essi di circa sei pagine, la caratteristica segmentazione della narrazione il cui filo viene costantemente interrotto e ripreso fra la fine di un capitolo e l'inizio del successivo. Ma al di là dell'evidente discontinuità strutturale, tipica del *feuilleton*, è importante evidenziare come il romanzo, nella sua totalità, sia costruito all'insegna della dualità⁷². Una dualità costantemente ribadita a livello tematico, ma

⁷¹ La prima edizione completa del romanzo, sarà pubblicata dalla casa editrice Destino tre mesi dopo la versione a 'puntate', apparsa sul quotidiano *El Sol*, ossia nell'ottobre del 1990.

⁷² La complessa simbologia legata al numero *due* ricorre in tutto il romanzo e influisce su ogni suo aspetto, non risparmiando neppure la componente paratestuale: in copertina infatti il romanzo reca un frammento di una pittura di Max Ernst, *Castor y Pollux*, che ripropone il mito classico dei gemelli, reinterpretato secondo le teorie freudiane. La presentazione esterna del testo, anticipa visivamente tutta la serie di riferimenti che troveranno riscontro all'interno della narrazione: gemellarità come manifestazione del maschile e del femminile, che sfocia nell'androginia e nell'autoerotismo, tutti simboli che rimandano alla paradossale natura dell'essere, unità

che si riflette anche a livello strutturale: il capitolo sedicesimo in questo senso rappresenta lo spartiacque che divide in due parti simmetriche l'intera narrazione⁷³. I primi quindici capitoli, la prima parte del romanzo, sono incentrati sul desiderio del protagonista di tornare alla sua vera identità, un'identità scambiata vent'anni prima col proprio gemello, senza la quale egli aveva vissuto lontano da se stesso, impersonando un ruolo non suo da cui si sentiva estraneo. La riacquisizione di sé significa per Juan impossessarsi di un vissuto che egli riconosce come proprio e che invece appartiene al fratello José: sostituirsi a lui, come marito di Laura e come scrittore di successo, sembra l'unica soluzione possibile per dare un senso alla sua esistenza. Riconquistare l'amore di Laura è, dunque, il primo passo verso la riappropriazione di sé. Infatti, alla fine del capitolo quindicesimo si legge:

«Sin perder la conciencia de que interpretaba el momento más importante de su biografía personal, [Juan] la tomó de las manos y aquel contacto, que venía con más de veinte años de retraso, le hizo llorar.» (p. 121).

Subito dopo, nel capitolo sedicesimo, Juan riacquista la sua vera identità attraverso il rapporto d'amore con Laura, che lo riconosce e arriva a comprendere l'atroce verità:

« -Hueles como José cuando éramos jóvenes. Había olvidado este olor, este olor...
(...) Juan, encogido sobre sí mismo al lado de ella, con los ojos cerrados y haciéndose el dormido, comprendió que en la cabeza de Laura se estaba armando un puzzle cuyas piezas habían permanecido separada, olvidadas tal vez, en la zona más oscura

che è sintesi di opposizioni duali (vita/morte, maschile/femminile, yin-yang, ecc.). Per un'analisi approfondita del paratesto di *Volver a casa*, cfr. Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 222-238.

⁷³ Anche *La Regenta*, il grande classico della modernità, secondo l'opinione che si afferma definitivamente negli anni ottanta, si bipartisce con il capitolo sedicesimo.

de su memoria. Entonces volvió a escuchar su voz , enturbiada por el deseo, o por el miedo, preguntando:
 – ¿Quién eres?» (pp. 124-125).

Questo è l'unico momento in cui Juan giunge a sentirsi se stesso, a esistere pienamente nella sua identità, avendo recuperato il proprio passato attraverso Laura. Ma già dal capitolo successivo, quando il fratello gli avrà consegnato i documenti che attestano effettivamente il suo ritorno a sé, Juan si troverà a pensare:

«No sabía quién era (...). »También yo –se dijo– soy un robot, un artefacto diseñado para el deseo, para el llanto, pero también para el placer. ¿Qué importa mi identidad? ¿Qué identidad se puede atribuir a un robot? (...) Soy una máquina, no importa si me llamo Juan o José; eso no altera el hecho de ser una máquina que abre puertas, enciende cigarros, llora y ama a otras máquinas que se cruzan en su recorrido. [I corsivi sono nostri]» (p. 136).

Da questo punto in poi, il resto della narrazione sarà costituita dalla serie di eventi che proveranno irrimediabilmente al protagonista la sua reale inesistenza, e che condurranno la storia fino all'inevitabile, tragico epilogo.

Il romanzo, dunque, è strutturato in due parti simmetriche, implicitamente divise in base al loro contenuto tematico. La narrazione è composta da un nucleo centrale che si riferisce agli avvenimenti che coinvolgono il protagonista durante la sua permanenza a Madrid, alla ricerca del fratello scomparso, che si snodano lungo l'arco temporale di pochi giorni: questa parte della diegesi, è quasi esclusivamente al passato remoto, in stile indiretto e in terza persona, tranne per i dialoghi al presente in prima persona e in stile diretto, introdotti dal narratore con i verbi al passato.

Direttamente inseriti nel diegesi primaria [D1], fin dalla prima pagina del romanzo, sono presenti [D2] brani tratti da trasmissioni televisive e radiofoniche, riportati in stile diretto o riassunti dal narratore, in stile indiretto. L'intromissione dei media e della loro realtà virtuale [Rv] nel tessuto della narrazione -nella sua realtà 'reale' [Rr]-, concorre a creare una sorta di 'interferenza' dei piani del reale,

una co-fusione di frammenti eterogenei, appartenenti a realtà contrapposte che si agglomerano nel testo. Un esempio limite di ciò è dato nelle ultime pagine del romanzo:

«[Il protagonista ormai nel ruolo dello scrittore José Estrade] **[D1]/[Rr]** Anduvo hasta la plaza de Cataluña con miedo a que su identidad se derramara de golpe de su cuerpo por algún agujero. Pero no, seguía siendo el mismo, aunque notaba una ligera evolución que desprendía olores a cadáver. Tomó un taxi y pidió que le condujera al Museo de la Desesperación. Como no llevaba antifaz, ni barba, el taxista no le reconoció. **[D2]/[Rv]** **Por la radio** hablaban del incidente ocurrido en la televisión. Decían que un escritor, en un programa en directo, le había dado un puñetazo a un crítico. No decían nada **[Rr]** del color de la sangre del crítico, **[D1]** por lo que José dedujo que debió tratarse **[Rv]** de un efecto óptico o quizá de un **fallo del televisor**. **[D2]** **Los oyentes** llamaban **por teléfono** a **la emisora** y emitían opiniones sobre lo que estaba pasando. (...) Finalmente **telefoneó** un sujeto que dijo poseer pruebas contundentes para demostrar que **Cristóbal Colón era español**. Intentaron convencerle de que ese asunto no encajaba en este programa, pero el sujeto dijo desesperado que en todos los programas le decían lo mismo y que qué era más importante, si hablar sobre un imbécil cuyo único mérito era llevar un antifaz o sobre la verdadera nacionalidad del descubridor de América. Al final, tuvieron que cortarle, pero se había enfriado los ánimos y **la tertulia radiofónica** comenzó a decrecer. **[D1]** El taxista se volvió hacia José. Preguntó:
 – **¿A usted qué parece todo esto?** [= (Rv)+(Rr)]
 –Yo creo que **Cristóbal Colón** era italiano, de Génova.
[D1] El taxista lo miró a través del espejo con rencor, aunque **José no supo si [Rr] el rencor provenía [D2] de no opinar sobre el caso de José Estrade o por su falta de patriotismo al certificar la nacionalidad de Colón. [I corsivi e i grassetti sono nostri]**» (pp. 241-242).

La realtà quotidiana del singolo, diventa una sorta di 'iperrealtà' onnicomprensiva, formata dalla sovrapposizione caotica di elementi appartenenti al mondo reale e a quello virtuale dei mezzi di comunicazione (radio vs telefono vs televisione). In questo modo,

reale e virtuale, interferendo fra loro, si fondono e si confondono in una realtà 'iperinformante' che, paradossalmente, cortocircuita la comunicazione. Nel brano citato, il protagonista non solo confonde i piani del reale e del virtuale (il sangue che colava dal naso del critico, colpito durante la *tertulia* televisiva, era effettivamente verde oppure si trattava di un effetto ottico? Forse era il televisore che funzionava male!), ma in seguito al bombardamento di informazioni veicolate dalla radio, egli non riuscirà neppure a comunicare adeguatamente con il suo interlocutore. Cosa intendeva riassumere nell'espressione «todo esto» il tassista? Su quale avvenimento sentito per radio egli chiedeva il parere di Juan? E soprattutto, perché il tassista reagisce con rancore alla risposta datagli da Juan? Quale sarebbe dovuta essere la risposta giusta?

Inserite nella diegesi primaria, troviamo, inoltre, alcune missive redatte in prima persona con i verbi al presente o al passato: 1) quelle che Juan scrive alla moglie Julia; 2) quelle che José fa recapitare al fratello; 3) quella che Beatriz scrive a Juan per congedarsi da lui e che gli lascia nella camera d'albergo. Nessuna di queste lettere viene inviata per posta ma tutte tranne le 1), vengono recapitate e lette dal loro destinatario. In effetti, *las cartas* che Juan scrive a Julia non hanno funzione comunicativa, ma servono a riassumere, all'interno della narrazione, alcuni eventi del passato di cui sono a conoscenza esclusivamente Juan e José: attraverso esse, infatti, il lettore è informato dello scambio d'identità, avvenuto vent'anni prima, fra i due gemelli.

Invece, le lettere di José al fratello svolgono due funzioni distinte: a) da un lato, costituiscono il 'copione' a cui il protagonista deve attenersi, servono quindi a indirizzare le azioni del personaggio e a controllare la corretta evoluzione della trama; 2) dall'altro, esse riferiscono il punto di vista dello scrittore José Estrade, la sua concezione della scrittura e del ruolo che svolgono in essa il narratore, il personaggio, il lettore, e il suo giudizio sulla letteratura contemporanea.

Quest'ultimo punto è importantissimo, perché ci introduce al discorso sulla modalità con cui la componente metanarrativa entra a

far parte del romanzo. In *Volver a casa*, come già in *Papel mojado* e *El desorden de tu nombre*, la riflessione sulla scrittura e sul suo ruolo nella storia reale è un tema centrale, che riconduce irrimediabilmente al Doppio e alla problematica esistenziale del personaggio; tuttavia in questo strano romanzo, nato come una vacanza estiva, riempitivo di lunghe giornate torride e noiose (si pensi al motivo della masturbazione, probabilmente allusivo di una vacuità condivisa con il lettore), la riflessione si sposta dall'ambito personale, individuale, a quello collettivo e approfondisce il discorso sul valore che la società contemporanea attribuisce alla letteratura e al modo in cui ne fruisce. Scrive Jean-François Carcélen sull'argomento:

«*El desorden de tu nombre* et *Volver a casa* s'inscrivent dans le prolongement de ces interrogations sur la nature du littéraire. L'autoréférence y est totalement explicite. On a affaire à un questionnement du roman depuis l'intérieur. Dans *El desorden*, l'acte de création du roman se superpose à l'intrigue. Il est envisagé depuis sa genèse jusqu'à sa réalisation. Dans *Volver a casa*, le désir d'écrire prend progressivement forme par le récit lui-même. En faisant des protagonistes des apprentis-écrivain, Millás crée les conditions d'une interrogation de sa propre pratique.»⁷⁴;

«Les deux romans cepedant bifurquent pour mieux se compléter. *El desorden* propose une interrogation sur les rapports de l'écriture à l'individu écrivain, *Volver a casa* élargit le champ de l'interrogation aux rapports de l'écrivain à la société dans laquelle il vit.»⁷⁵;

«Ce questionnement sur l'écriture est présent à des degrés divers dans tous les romans de Millás. Les réponses sont paradoxales. *Volver a casa* montre un certain pessimisme quant à son utilité et donne une impression d'épuisement et de désarroi (...). *Papel mojado* et *El desorden de tu nombre* insistent sur

⁷⁴ Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., p. 398.

⁷⁵ *Ibid.*, 400.

l'essence trompeuse du roman, qui en fait un espace avant tout ludique dont le lecteur doit se méfier.»⁷⁶.

Con disincantata lucidità il Millás-narratore, attraverso il suo *alter-ego* José Estrade, ci sottopone la sua riflessione intorno al valore della scrittura e del ruolo dello scrittore, in rapporto ai nuovi parametri che reggono il mondo contemporaneo: in una società sempre più tesa alla mercificazione, in cui il potere egemonico dei mezzi di comunicazione di massa pilota e crea una nuova configurazione della vita sociale, in base alle esigenze di consumo, anche la cultura viene ridotta a legge di mercato e come tale soggetta alle regole della domanda e dell'offerta, così come i suoi artefici e i suoi fruitori.

La decisione del personaggio-scrittore José Estrade, di abbandonare un'esistenza coronata dalla fama e dal successo ma da questi irrimediabilmente depauperata della sua componente umana, rappresenta la ribellione verso un sistema che fagocita e snatura l'individuo perché lo costringe a considerare e a proporre se stesso e la sua arte come merci da pubblicizzare. Scrive José al fratello:

«Ahí tienes todo; en tus manos está toda la identidad que andas buscando. ¿Crees que es fácil vivir en la piel de José Estrade, calzar sus zapatos, firmar sus artículos y sus novelas? ¿Crees que resulta divertido levantarse cada mañana y comprender que tienes que escribir, aunque eso sea lo que más detestas, para ganarte la vida y mantener en pie el afecto o la admiración de quienes te rodea? Pruébalo por ti mismo. (...) ¿Crees que yo he sido feliz durante todos estos años? ¿Crees que el desarrollo de la vanidad conduce necesariamente a la dicha? Me traspasaste una identidad empozoñada, un futuro podrido, una locura que hace daño día a día, minuto a minuto. (...)

Bien, ya eres José del todo, ya has recuperado el tesoro que creíste perder en la juventud. Que tengas suerte. O, mejor, que no tengas suerte, que te hundas, que te vuelvas loco, que mi locura se introduzca en ti cuando guardes mi carnet de identidad en tu cartera. Que la existencia te resulte un infierno mientras yo, Juan, Juan Estrade, regreso a los placeres sencillos de la

⁷⁶ Ibid., p. 401.

vida. ¿De qué sirve la fama si uno ignora el acontecimiento olfativo que se produce en el pétalo de una flor cuando se quiebra?(...) ¿Aún crees que en la literatura había alguna salvación? La literatura, permíteme expresarlo de un modo algo grosero puesto que ya no soy escritor, es una mierda. La literatura es una mierda y tú eres la mosca que se va a comer esa mierda durante los próximos años. Vas a comer mierda hasta reventar, hermano, si no tienes suerte y te mueres antes. [I corsivi sono nostri]» (pp. 132-135).

Il drastico rifiuto di José di continuare il proprio *oficio*, e la severità con cui egli giudica il mondo della cultura, di cui egli stesso fa parte, sono il segno di una resa incondizionata all'evidente vittoria di una realtà che si è impadronita anche dell'ultimo spazio 'vitale' in cui era possibile rifugiarsi.

La critica mossa da José alla letteratura, investe tutti i componenti del 'patto narrativo' -lo scrittore, il testo, il lettore-:

«Hay escritores empeñados en no dar ninguna satisfacción al lector y así les va. Escriben novelas intransitivas pensando que el hermetismo es un valor literario de primer orden y que quizá lo que hoy es malo se convierta en bueno mañana, cuando estén tan muertos como tu cadáver. No te dejes influenciar por ellos, están locos. En cuanto al lector, te diré que es un sujeto despreciable, enfermizo, ocioso, pero es el que te va a dar de comer y el que va a alimentar tu vanidad en los próximos años. Cuidalo, y no hay otro modo de cuidarlo que darle lo que quiere. Habitualmente, quiere mierda, de manera que debes darle mierda. Entiéndeme, ha de tratarse de una mierda digerible, verosímil, bien presentada. No vale una mierda cualquiera. Te lo digo porque conozco tus deposiciones intelectuales y no siempre tienen el grado de elaboración que sería deseable. (...) Y, por favor, no entiendas mal lo que he dicho respecto al lector. Cuando afirmo que se trata de un sujeto enfermizo, estoy diciendo que es igual que tú o que yo, que es un reflejo de nosotros, en fin. ¿O acaso no ha sido la mierda tu alimento preferido en los últimos años? [I corsivi sono nostri]» (pp. 173-174).

In un mondo massificato come quello contemporaneo, non esistono differenze, ognuno di noi è produttore e fruitore della stessa immondizia che confezioniamo per gli altri e che gli altri ci restituiscono.

Cosciente della propria sostanziale inesistenza, Juan indossa i panni dello scrittore affermato e partecipa anche lui a quel *Grand Guignol* in cui si è convertito il mondo della cultura. Nell'intervista in cui egli si propone di rilanciare la propria immagine, attraverso i media, come *el escritor enmascarado*, Juan affermerà sprezzante:

« –Bien, ya le decía que mi carrera como escritor va a tomar un nuevo rumbo. **Voy a empezar a escribir novelas sin argumento.** De hecho, **ya tengo muy avanzada una** que se titulará *Omnímodos ecuánimes*.

– ¿De qué trata? –preguntó el periodista.

–Si le digo que **no tiene argumento es porque no trata de nada**, estúpido. **Son palabras colocadas de tal manera que producen la ilusión de una arquitectura decorativa.** Si ustedes entra en el interior de esta arquitectura, **verá que no hay nada detrás, que sólo hay aire.** Pero no hay problema, porque **todo el mundo se queda en la fachada, nadie se atreve a entrar a ver si hay algo dentro.** Vivimos en una época de fachadas. Todo es un decorado, amigo mío, y **si queremos ser verdaderamente contemporáneos, y no meramente coetáneos, tenemos que contribuir al embellecimiento de esa fachada. Y los escritores, los primeros.** Hoy la vanguardia es lo exterior; **sólo los antiguos intentan todavía llegar al fondo de las cosas.** [I grassetti sono nostri]» (pp. 232-233).

Queste parole servono a nascondere al pubblico l'incapacità di scrivere del personaggio, ma esse provano anche che Juan è solo una ridicola marionetta che segue il copione scritto da José, il quale aveva precedentemente provveduto a consegnargli 'le battute' da dover recitare:

«(...) Si te resulta imposible, **puedes recurrir a escribir novelas sin argumento; tienes pocos lectores, pero son muy bien recibidas por la crítica.** Lo que pierdes por un lado lo ganas por otro. Al principio, parece difícil escribir sin argumento, pero lo cierto es que una vez que te habitúas resulta muy consolador. **Yo he escrito una novel así, que nunca me decidí a publicar.** Está en el cajón derecho de la mesa de mi despacho. **Se titula *Omnímodos ecuánimes*; te la regalo si decides dirigir tu carrera**

en esta dirección. Insisto en que, si te ves poco dotado para relatar historias, no es mala salida. Y resulta sencillo, **tan sencillo como construir un decorado de escayola.** Estos decorados –muy utilizados en las películas– **poseen un grado de verosimilitud sorprendente.** En realidad, **sólo adviertes que se trata de un decorado si abres una de esas puertas falsas y penetras en el interior que, naturalmente, está vacío.** No te preocupes, **a los críticos jamás se les ocurre abrir una de esas puertas.** Les da miedo. [I grassetti sono nostri]» (p. 223).

Naturalmente, l'intervista rilasciata da Juan desta grande scalpore: subito la televisione si affretta ad amplificare la portata dell'evento, organizzando una trasmissione in cui critici e scrittori sono invitati a dire la loro sulle considerazioni fatte dallo scrittore José Estrade e sul suo nuovo *look*. Alla tavola rotonda partecipa anche lo scrittore Millás che approfitta della diretta per farsi pubblicità a 'suo' modo:

«Como Millás siguiera callado, el moderator del programa se dirigió a él racabando su opinión. Millás abrió la boca como si fuera a hablar, pero de súbito empezó a llorar con desesperación, sin mostrar ningún pudor por la presencia de las cámaras. Entonces, *un crítico, que vio que ese llanto arrebatava el protagonismo del resto de los tertulianos*, se levantó y empezó a gritar indignado:

–Esto es el colmo, *ya no saben a qué recurrir para llamar la atención y entrar en las listas de éxitos. Estrade se coloca un antifaz, como los salvajes de la lucha libre, y Millás se pone a llorar delante de todo el país.* Todo esto es vergonzoso.

Entonces, el llamado Millás se levantó y le dio al crítico un puñetazo en la boca. [I corsivi sono nostri]» (p. 240).

L'evento televisivo scatena le reazioni della gente comune, che si sente in dovere di pronunciarsi sull'accaduto mediante le telefonate in diretta, raccolte da un'emittente radiofonica:

«Los oyentes llamaban por teléfono a la emisora y emitían opiniones sobre lo que estaba pasando. Todo el mundo intentaba localizar a José Estrade, pero había desaparecido. Su mujer decía que no concedería ninguna entrevista más por el momento. Un oyente dijo que todo era una maniobra política

para desviar la atención del público de los graves problemas económicos que afectaban a la población. Otro dijo que José Estrade y el tal Millás se habían confabulado y que en seguida sacarían un libro firmado por los dos para forrarse.» (p. 241).

Il gran trambusto da commedia di burattini è arrivato al culmine e inizia a invadere le menti e le coscienze di una società obnubilata dal sovraccarico d'informazione che invece, nella sostanza, non viene informata di nulla. La tecnica dello *slow burn* utilizzata nelle comiche degli anni '20 del XX secolo, è il mezzo con cui i media montano eventi inesistenti che nella loro eco trovano pregnanza. L'inclusione dello stesso Millás come personaggio che partecipa a questo 'gran teatro del mondo' dell'era massmedianica, ribadisce la componente ironica che permea la narrazione ma, al tempo stesso, amplifica il senso del grottesco che soggiace alla realtà contemporanea che l'autore ci mostra.

Il romanzo si presenta quindi come un testo composito ma unitario, strettamente controllato da un narratore onnisciente che usa in prevalenza la terza persona e lo stile indiretto, un narratore però apparentemente *etero/intradiegetico*⁷⁷ che si rivelerà, lungo l'arco della narrazione, essere parte integrante della diegesi, un personaggio 'assente' ma che si inserisce direttamente nella storia utilizzando la prima persona, nelle lettere che invia al protagonista incluse nel testo: lo scrittore José Estrade, il gemello di Juan. È infatti lui l'autore implicito del romanzo, il *deus ex machina* che controlla e guida, con rigore, gli eventi che ha predisposto nella trama.

In *Volver a casa* si è operata una variazione sostanziale allo schema utilizzato da Millás nei suoi precedenti romanzi -pensiamo a *Papel mojado* e a *El desorden de tu nombre*-: continua certamente a essere presente il tema centrale della scrittura, legato alla problematica esistenziale del personaggio e al tema Doppio, ma ora *el escritor que no escribe* è stato sostituito da uno scrittore che scrive e che è pienamente capace di controllare la sua creazione, tanto da non lasciare nemmeno per un istante l'illusione al suo personaggio di potersene appropriare.

⁷⁷ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

La paternità del romanzo non viene mai messa in discussione: il romanzo è e resterà di José Estrade, non importa l'identità vera di chi si cela dietro quel nome. Anche se il protagonista si sostituirà all'autore, ciò non sarà possibile se prima egli non subirà, ancora una volta, la perdita della propria identità: pilotato da José come lo era stato nel passato, Juan rimane irrimediabilmente un burattino senza volontà, un semplice personaggio in balia del suo autore. E il suo autore, stanco della fama e della coercizione che il mercato letterario esercita sulla sua professione, decide di tornare a godersi una vita più vera, consegnando al suo personaggio il pesante fardello della sua notorietà.

Abbiamo detto che *Volver a casa* è un romanzo che si connette a una lunga tradizione letteraria: la storia dei gemelli Juan e José Estrade, nella Madrid di fine anni '80 del Novecento, ripropone, in chiave moderna, il tema del conflitto fra fratelli, di cui Caino e Abele sono il primo esempio riportato nella tradizione giudaico-cristiana; il rapporto di reciprocità e interdipendenza vitale fra Juan e José, richiama il mito dei Dioscuri; il loro desiderio di autonomia e di unicità, ricorda la ribellione di Lucifero a Dio. Tuttavia, è possibile riscontrare degli esempi letterari assai più vicini cronologicamente, anch'essi una rielaborazione di temi la cui origine si perde nella notte dei tempi. Pensiamo soprattutto ad alcune opere unamuniane, in cui il tema del conflitto è connesso alla problematica ontologica dell'individuo. *Volver a casa* si inserisce nella traiettoria di opere come *Niebla*, *Abel Sánchez*, *El otro*, in cui le differenti modalità con cui si manifesta l'antagonismo fra *yo* e *otredad*, servono a rinnovare l'interrogativo, mai risolto, sull'identità del singolo e sulla sua autonomia rispetto a ciò che lo circonda.

Di *Niebla*, il romanzo millasiano ricorda la dimensione metanarrativa, in cui il conflitto fra i protagonisti si sposta dal terreno vitale a quello della scrittura, traducendosi nell'antagonismo autore/personaggio. Il tentativo fatto da Juan di trovare il senso della propria esistenza, si realizza all'interno di una realtà che si propone come reale ma che ben presto si dimostra in tutta la sua fallacità, riconducendo negli stretti ambiti della *ficción* e, quindi, dell'inesistenza, il personaggio e la sua storia. Ma il carattere fittizio

della realtà della scrittura coinvolge tutti coloro che in essa credono di agire come individui inseriti in un contesto reale: anche colui che svolge il ruolo dell'autore, il gemello José, che crede di poter ridimensionare le velleità esistenziali del suo antagonista, ribadendo la propria superiorità e che, al contempo, si illude di potersi trasformare in un individuo in carne e ossa, anche lui è solo un personaggio *de novela*, come pure quel Millás che entra a fra parte della vicenda narrata e di cui Juan e José costituiscono lo sdoppiamento creativo.

Di *Abel Sánchez* e di *El otro* ritorna il tema centrale del 'cainismo', che trova giustificazione nel mancato superamento del complesso edipico: José, il figlio prediletto, rappresenta per Juan la prova della propria nullità e del proprio fallimento esistenziale. La collana d'oro è il simbolo che contrassegna l'unicità dell'individuo in rapporto alla figura materna, l'oggetto il cui possesso certifica la legittimità di un figlio e serve a distinguerlo dalla sua inutile copia.

Scrive Thomas R. Franz in un saggio⁷⁸ incentrato sullo studio delle affinità esistenti fra il testo millasiano e le opere di Unamuno:

«En general, la obra unamuniana se destaca por sus intentos no sólo de reconocer y explorar enigmas de la personalidad y experiencia humana, sino de forjar maneras de aguantar estos enigmas. Aunque éstas a menudo dependen de dialécticas, de juegos conceptuales y de otros artificios manipulados, los límites del repertorio sólo dramatizan la inmensidad de la empresa y la fragilidad del genio humano. En la novela de Millás, al contrario, el relato se contenta con señalar lo insoluble de los aludidos enigmas. Ya que son declaradamente incomprensibles, la narración se desvía de la búsqueda alegórica de soluciones y se dedica a ridiculizar a los testarudos que se empeñan en encontrar las dimensiones trágicas de esta situación o que todavía intentan solucionar los acertijos.»⁷⁹.

⁷⁸ Thomas R. FRANZ, "Envidia y existencia en Millás y Unamuno", in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol XXI, n. 1 (otoño 1996), pp. 131-142.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 138-139.

Come avevamo avuto modo di evidenziare in precedenza ogni qualvolta il riferimento a Unamuno risultava indispensabile, la profonda differenza fra i due autori risiede nella totale assenza, in Millás, di una soluzione metafisica al problema esistenziale dell'individuo, per cui la sua scrittura è tutta incentrata a evidenziare l'esistenza di una problematica ontologica che concerne l'io, senza però cercarne delle improbabili soluzioni. Conseguenza di ciò, è una maggiore autonomia della scrittura stessa, intesa come un universo autosufficiente che non può oltrepassare i limiti dell'ambito circoscritto in cui risiede:

«En Millás, al contrario, los artificios formales –el concepto de otredad, la duplicación del reflejo existencial a nivel autorreflexivo, la selección y arreglo de palabras, el psicologismo sexual y el carácter seductor del misterio– lo son todo. El estilo de Millás es mejor y más privilegiado, su programación de respuestas más intensas, su absorción o distracción del lector tal vez más completa. Logra todo esto al ambicionar hacer menos, al no intentar soluciones o reconfiguraciones de las grandes preguntas del vivir.»⁸⁰

Nel corso della nostra analisi della struttura del romanzo *Volver a casa* si sono già ampiamente delineate le caratteristiche dei personaggi coinvolti nella vicenda narrata. Tuttavia è necessario fare alcune precisazioni. In questo romanzo, in maniera assai più evidente che nei precedenti, il personaggio millasiano si rivela nella sua totale insufficienza esistenziale e, soprattutto, diviene consapevole della propria irrimediabile condizione.

Se all'inizio della narrazione il protagonista si illudeva ancora di poter compiere con successo il proprio processo di acquisizione di sé, assumendo come verità assiomatica la reale esistenza di 'un sé' recuperabile, nel corso degli eventi che si trova a vivere, egli comprenderà dolorosamente l'impossibilità di riconoscersi in un'identità, perché il concetto stesso di identità è una mistificazione.

⁸⁰ Thomas R. FRANZ, "Envidia y existencia en Millás y Unamuno", in *op. cit.*, p. 139.

Anche il suo gemello José, pur presentandosi in una posizione di forza rispetto a Juan, cade nello stesso errore: egli crede di poter saltare il *gap* incolmabile della sua condizione di personaggio, per iniziare a vivere come individuo nella realtà, ma questo desiderio si rivela un miraggio illusorio dato che, nel tornare alla vita di Juan, egli non farà altro che ricoprire un ennesimo ruolo, differente dal precedente ma pur sempre un ruolo, già scritto e prestabilito.

L'unico personaggio che fin dall'inizio ha ben presente quale sia il suo ambito 'vitale' è Beatriz: ciò che di lei attira Juan è appunto la disinvoltura con cui ella impersona e accetta il proprio ruolo di *artefacto*, senza porsi problematiche inesistenti perché appartenenti a una dimensione del reale da cui ella sa di essere estranea. È sintomatico di ciò la serenità con cui ella rivela, al tormentato Juan, la verità nascosta dietro l'ansia di esistere che opprime ogni essere umano: la mancanza di identità del protagonista è un destino che accomuna tutti perché nessuno in realtà esiste realmente, nessuno è sostanzialmente più di un *robot*, di un burattino che finge di essere un uomo. Una volta che Juan ha accettato l'inevitabilità della propria condizione, il senso stesso di esistere si perde per cui egli può perfettamente sostituirsi al manichino di cera che riposa nella vasca da bagno del *Museo de la Desesperación* e, in questo modo, recuperare il giusto ruolo che fin dall'inizio gli competeva. Sicuramente Laura, tornando a casa dal lavoro, non si accorgerà di aver accanto a sé un *muñeco* di cera e continuerà, come ogni personaggio ben riuscito, a recitare la propria parte di moglie innamorata del famoso scrittore José Estrade.

Questa visione grottesca del mondo che Millás ci propone attraverso il suo romanzo è però intrisa di un'ironia che ne stempera la tragicità: l'intromissione dell'autore, in qualità di personaggio che recita se stesso, prendendo parte alla commedia di burattini intitolata *Volver a casa*, è un modo inequivocabilmente giocoso con cui ribadire l'impossibilità per chiunque di esimersi dal partecipare al grande paradosso dell'esistenza.

Ancora una volta lo spazio urbano è presente in maniera incisiva all'interno della narrazione: Madrid con le sue strade e i suoi tassisti,

costantemente applicati ad ascoltare la radio, costituiscono i riferimenti spaziali di una realtà poliedrica e in continua evoluzione. La dimensione della vita collettiva si svolge fra il traffico cittadino e le informazioni ridondanti veicolate dai mezzi di comunicazione, in cui reale e virtuale si fondono e influiscono sulla quotidianità del singolo. E in questo modo, Madrid e i suoi abitanti si fanno portavoce del *esprit du temps*, della veloce modernizzazione che investe il mondo occidentale nell'approssimarsi del nuovo millennio.

Accanto agli spazi aperti, che configurano l'interazione del singolo con il contesto sociale, ricorrono nel romanzo una serie di *espacios cerrados* che appartengono alla dimensione individuale e autoriflessiva dei personaggi. Fra essi domina *el cuarto de baño*, che già nei precedenti romanzi⁸¹ si era configurato come il *lugar* del confronto con se stessi. Nel caso specifico di *Volver a casa*, non è però lo specchio⁸² collocato in quella stanza il mezzo per mettersi in contatto con la propria interiorità: il confronto con se stessi si traduce in confronto con il Doppio, fra Juan e il suo gemello, attraverso il dialogo scritto delle lettere che José invia al fratello e che quest'ultimo legge, appunto, nell'intimità della sua stanza da bagno.

⁸¹ Cfr. *infra* al riguardo le nostre considerazioni a proposito di *Visión del ahogado* e *La soledad era esto*.

⁸² Juan infatti eviterà accuratamente di guardarsi nello specchio, fino a quando non si sarà impadronito dell'identità del fratello. Solo allora ricorrerà a esso, per verificare la lenta metamorfosi fisica del suo volto che diverrà definitivamente quello di José, quando la barba sarà cresciuta. La barba, in quanto maschera, rimanda alla mascherina da notte che Juan userà per proporsi come personaggio pubblico, ma anche per nascondere la propria impostura. La mascherina, a sua volta, appartiene a Beatriz la quale è esplicitamente considerata dallo stesso protagonista un *artefacto*. La serie di connotazioni simboliche di cui questi 'oggetti' -la barba, la mascherina- si caricano, ribadiscono il senso della mistificazione e della vacuità dell'immagine apparente che l'individuo dà di sé agli altri, e inoltre, il carattere 'teatrale', dunque irreale, dell'esistenza umana. Questi simboli sono delle protesi, dei posticci, che nascondono, a noi stessi e al mondo che ci circonda, la nostra natura essenzialmente priva di esistenza.

A proposito di protesi e posticci come simboli utilizzati da Millás nelle sue opere, rimandiamo *infra* al IV capitolo, quando analizzeremo i romanzi *Tonto, muerto, bastardo* e *invisible* e *No mires debajo de la cama*.

La camera d'albergo in cui Juan si rifugia è un altro spazio chiuso che acquista un valore simbolico all'interno della vicenda: in termini spaziali, essa rappresenta l'ultimo rifugio, la sola via d'uscita che resta a Juan prima di tornare a essere José Estrade, il famoso scrittore inesistente che abita nel grande appartamento insieme a sua moglie Laura.

Tutti questi spazi configurano il grande palcoscenico del romanzo, una realtà teatrale, fittizia, in cui i vari piani del reale si fondono e si confondono.

CAPITOLO IV

Gli ultimi romanzi del millennio (1995-2000)

Dopo l'intensa attività del 1990, anno in cui Millás pubblica due romanzi che in un certo senso chiudono la tappa centrale della sua scrittura, il nostro autore inaugura il nuovo decennio con una raccolta di racconti, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*¹, pubblicata nel 1994. Soffermandoci sul titolo del volume e confrontandolo con quello dei primi *cuentos* di Millás, *Primavera de luto y otros cuentos*, pubblicato nel 1989, si potrebbe ipotizzare che, anche in questo caso, esista una sorta di predominanza di un solo racconto sugli altri che funge da 'collante' per l'intero testo, cosa che ritroveremo anche nella raccolta del 1998, *La viuda incompetente y otros cuentos*². Tuttavia, le due differenti parti di cui si compone il titolo di *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, evidenziano sì una bipartizione del testo ma non in base alla discriminante *cuentos*, piuttosto al termine *obsesiones*: la raccolta, infatti, si presenta come un testo 'unico' da un punto di vista tematico, perché incentrato sulle ossessioni del personaggio di Vicente Holgado, che fanno da filo conduttore delle varie storie in cui appaiono due protagonisti distinti,

¹ Juan José MILLÁS, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Alfaguara, Madrid, 1994.

Crediamo di poter affermare, senza timore di smentite, che la data di pubblicazione della raccolta è di molto posteriore al periodo in cui quei racconti furono scritti, dato che lo stesso Millás, nell'intervista rilasciata a Fabián Gutiérrez nel 1991, di cui alcuni brani sono riportati in Fabián GUTIÉRREZ, *op. cit.*, afferma, a proposito della proposta fattagli dal quotidiano *El Sol* nel 1990 di scrivere una *novela por entrega*, quella che sarà *Volver a casa*: «Yo estaba obsesionado, desde hace tiempo, por escribir algo del doble. Curiosamente cuando estaba escribiendo me llegan las pruebas de un libro de cuentos (que se va a publicar el año que viene) y me doy cuenta que el tema estaba presente en ellos; es como si me hubiera estado preparando...» (p. 50). Già nel 1991, quindi, i racconti contenuti in *Ella imagina...* erano stati scritti e l'autore pensava che sarebbero stati pubblicati nel 1992. Non siamo a conoscenza del motivo del ritardo della pubblicazione, probabilmente dovuto a ragioni editoriali. Cfr. *infra* la citazione e le note alle pp. 283-284.

² Juan José MILLÁS, *La viuda incompetente y otros cuentos* cit.

'Ella' e, appunto, Vicente Holgado. Una sorta di uniformità tematica, dunque, coordina la pluralità dei testi contenuti nel libro e connette fra loro le prospettive dei due differenti protagonisti. Resta da evidenziare un altro punto che riguarda la sostanziale differenza di 'genere' fra la prima e la seconda parte della raccolta: infatti, nonostante *el género breve* sia predominante, dato che la seconda parte del volume è costituita da trentuno racconti di cui è protagonista Vicente Holgado, esso è affiancato da un testo teatrale, il lungo monologo drammatico *Ella imagina*³, in cui *Ella* è appunto la protagonista, di cui si compone la prima parte e che successivamente è stato messo in scena, per la regia di José Carlos Plaza, con Margüi Mira come protagonista.

Non è questa la sede in cui avviare un'analisi puntuale sulle modalità con cui il nostro autore si cimenta in un genere nuovo per lui come quello teatrale, ciononostante è importante, ancora una volta, evidenziare la volontà dello scrittore di sperimentare differenti contesti letterari e l'innegabile versatilità, di cui egli dà prova, nella loro realizzazione. Analogamente a quanto avevamo precedentemente visto a proposito della poesia, di cui il volume *De corpore insepulto* rimane l'unico esempio, anche per quanto riguarda la realizzazione di opere per il teatro, *Ella imagina* è il primo, e fino a questo momento, l'unico testo prodotto da Millás, anche se nell'intervista a Pilar Cabañas⁴ egli lascia intuire la possibilità nel futuro di un ritorno al teatro, come sembra alludere anche al progetto di una sua possibile collaborazione con il cinema, per curare la sceneggiatura della versione cinematografica dei suoi romanzi.

A ogni modo, torneremo a considerare il volume *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* fra breve, interessandoci delle connessioni esistenti fra esso e la *novela* di Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*⁵ e, in un secondo momento, quando affronteremo il

³ Juan José MILLÁS, "Ella imagina", in *op. cit.*, pp. 9-49.

⁴ Cfr. Pilar CABAÑAS, *op. cit.*, p. 120.

⁵ Juan José MILLÁS, *Tonto, muerto, bastardo e invisible* cit.

D'ora in avanti porremo i numeri di pagina relativi alle citazione tratte dal romanzo direttamente fra parentesi.

discorso inerente al personaggio millasiano nell'analisi di *No mires debajo de la cama*⁶, l'ultimo romanzo di cui ci occuperemo.

1. *Tonto, muerto, bastardo e invisible*

Dopo la pubblicazione di *Volver a casa*, seguono cinque anni durante i quali Millás intensifica la propria attività *periodística* attraverso la collaborazione con numerose testate giornalistiche, fra cui spicca *El País*, di cui lo scrittore cura una rubrica settimanale ogni venerdì; inoltre, si dedica anche alla docenza nella *Escuela de Letras de Madrid*. Da quel momento in poi, il suo impegno come articolista ha seguito di pari passo la dominante attività di romanziere e anche in quel campo Millás ha saputo distinguersi per la qualità della sua scrittura e per la lucida disamina delle incongruenze della società in cui vive e di cui si fa coscienza morale. Appunto per queste doti rilevabili nei suoi articoli, nel 1999 Millás è stato insignito del prestigioso Premio Mariano Cavia de Periodismo e, nell'ottobre del 2000, egli ha ricevuto il "Premio de Lectura Germán Ruipérez" per il suo articolo "Leer", pubblicato su *El País* il 14 luglio dello stesso anno.

Nel 1995 Millás torna al romanzo pubblicando *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, la sua nona *novela*; sempre in quell'anno, la casa editrice El País-Aguilar pubblica la raccolta di articoli *Algo que te concierne*⁷, che sono un po' la sintesi di oltre un quinquennio di collaborazione fra l'autore e il celebre quotidiano madrileno. Mettendo da parte il discorso sulla sua produzione giornalistica, che esula dall'argomento centrale del nostro studio, intendiamo soffermarci sull'analisi del romanzo e precisare che con esso Millás inaugura un nuovo capitolo della sua narrativa, che coincide con la sua produzione *novelística* degli anni '90, che si completa con altri due romanzi: *El orden alfabético* (1998) e *No mires debajo de la cama* (1999).

Il confronto antagonistico fra reale e immaginario, fra realtà oggettiva ed esterna all'io e quella personale e interiore, si era già in parte risolto a favore del secondo termine della contesa in *Volver a*

⁶ Juan José MILLÁS, *No mires debajo de la cama* cit.

⁷ Juan José MILLÁS, *Algo que te concierne* cit.

casa, dove la visione ossessionata e allucinata del protagonista prendeva il sopravvento sul quotidiano, tanto da sovvertirne le leggi e imporsi come unica realtà possibile. In *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, assistiamo al pieno ribaltamento dei piani del reale, per cui la dimensione fantastica⁸ della vicenda narrata si impone fin dal principio: in questo modo, la profonda tragicità con cui il personaggio

⁸ Rimandiamo allo studio già ampiamente citato di Jean-François CARCELÉN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* cit., pp. 279-300, nel quale il critico francese si sofferma ad analizzare l'opera millasiana in base alle categorie del genere fantastico proposte da Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970. Edizione italiana: *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983.

Con il termine *extrañeza*, Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" cit., aveva definito la qualità distintiva dei primi cinque romanzi di Millás, termine che tradurrebbe la categoria todoroviana di *étrange pur* ('strano puro'), a cui Carcelén affianca il concetto freudiano di *inquiétante étrangeté* ('perturbante'). In seguito lo studioso spagnolo aveva individuato, nella successiva produzione narrativa dell'autore (in quei romanzi non compresi nello studio di Sobejano, perché posteriori a questo), uno slittamento dalla categoria dell'*étrange pur* verso quella del *fantastique-étrange* ('fantastico strano'). Carcelén chiama questo processo *dérive fantastique*. Gli estremi di questa deriva sarebbero i romanzi *El jardín vacío* (1981) e *Volver a casa* (1990), mentre *Letra muerta* (1984), *El desorden de tu nombre* (1987) e *La soledad era esto* (1990), i momenti intermedi; nella raccolta *Primavera de luto y otros cuentos* (1989) l'inserzione del fantastico sarebbe ancora più evidente, fino a culminare nel monologo "Ella imagina" (1994), in cui «cette dimension fantastique, qui, de toute évidence, devient un élément majeur de l'écriture de Millás, avait déjà atteint un degré structurel et thématique capital dans *Volver a casa*.» (Jean-François CARCELÉN, *op.cit.*, p. 294). Le conclusioni a cui arriva Carcelén dopo questo *excursus*, ribadiscono che «dans ses premiers romans, notamment dans *El jardín vacío*, le recours au "fantastique-étrange" coïncide avec la volonté de montrer le désordre d'un monde qui soumet l'individu à ses contraintes, à son "terrorismo cotidiano". Par la suite, le regard porté sur ce monde ne change pas de nature, mais l'auteur semble acquérir une certaine distance qui entraîne de plus en plus son écriture vers le ludique et le fantastique.» (Ibid., p. 299).

Nel caso specifico del romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (argomento non trattato da Carcelén, in quanto la sua tesi dottorale è antecedente all'anno di pubblicazione della *novela*), ci sembra che 'la deriva fantastica' abbia operato un ulteriore passo avanti verso la categoria del *fantastique pur* ('fantastico puro'): il predominio del piano fantastico nella vicenda narrata, coadiuvato dall'inserzione, nella struttura narrativa, delle favole che il protagonista racconta al figlio, tende ad alleggerire la 'drammaticità' del tema millasiano sull'impossibilità di sopravvivenza dell'io nell'ambito del reale e a spostare la diegesi in una dimensione appunto favolistica.

millasiano affronta il reale e la ricerca di un proprio senso in esso, si stempera attraverso la sublimazione di quell'esperienza personale e reale nel territorio della favola e dell'avventura 'cavalleresca', una sublimazione che però, ironicamente evidenzia, al tempo stesso, il divario incolmabile fra il modello e la sua elaborazione in era postmoderna, in una società trivializzata come quella della Spagna degli inizi degli anni novanta, di cui la stessa degradata figura dell'eroe è esempio. Se infatti l'eroe dei romanzi cavallereschi si distingueva per il coraggio e l'intelligenza con cui affrontava le avversità e le potenti forze del male, coadiuvato da oggetti 'magici' che ne intensificavano il valore, l'eroe della versione proposta da Millás è un individuo i cui caratteri distintivi sono tutti al negativo. Dato che i valori su cui si basa la realtà contro cui Jesús -il protagonista- combatte, sono quelli imposti dalla moderna morale socialdemocratica, una sorta di legge della giungla in cui la scaltrezza e l'arrivismo sono i soli mezzi per acquisire legittimità e assicurarsi la sopravvivenza, necessariamente i contro-valori di cui l'eroe millasiano si avvarrà, saranno le 'virtù' negative citate nel titolo del romanzo: l'accettazione della propria stupidità, la sostanziale perdita di identità sociale, il riconoscimento della propria illeggittimità, la propria inevitabile scomparsa come membro della collettività⁹.

A ogni modo, prima di poter assumere il proprio ruolo di eroe, pur nella caratterizzazione descritta, Jesús dovrà comunque portare a termine un processo di iniziazione, o di autoriconoscimento, reso possibile dall'improvvisa perdita di tutte le certezze su cui aveva basato la sua esistenza: la morte violenta dei genitori e il licenziamento in tronco dall'azienda di Stato in cui lavorava come funzionario addetto al personale. Una volta rifiutato dal sistema di cui egli stesso era un ingranaggio, il protagonista potrà riesaminare il proprio percorso vitale e recuperare la sua vera identità, liberandosi dalla maschera che si era costruito per entrare a far parte di quella stessa società che ora lo liquida, senza possibilità di appello.

⁹ Per un raffronto di contesto, si veda il saggio-romanzo o romanzo-saggio di Félix de AZÚA, *Historia de un idiota contada por él mismo*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1986.

Paradossalmente, per recuperare se stesso e trasformarsi nel prode Olegario -il *tonto, muerto, bastardo e invisible*-, Jesús ricorrerà di nuovo al *disfraz*: il segno della sua nuova condizione di eroe contro-tendenza, saranno i baffi posticci con cui egli si lancia a sfidare il mondo, la versione degenerata della magica spada Escalibur con cui Artù affronta il nemico. E se l'eroe bretone aveva dalla sua la potente sapienza del Mago Merlino, Olegario, grazie ai suoi baffi, acquisisce il potere esoterico della bella Beatriz Samaritas, l'esperta di paranormale dalla cui chioma un esperto parrucchiere ha creato la 'protesi' con cui il nostro eroe progetta di vendicarsi della realtà.

Ogni riferimento alla tradizione eroica del passato è svilito e trivializzato per affermare, con sagace ironia, la degradazione del presente che ci circonda¹⁰.

La dimensione fantastica in cui il protagonista si proietta e di cui si fa protagonista, è in realtà presa in prestito dalle favole che Jesús inventa per il figlio David: Olegario è infatti un personaggio scaturito dalla sua fantasia che, man mano, acquisisce una propria fisionomia fino a delinearci come Doppio del protagonista, un'identità plasmata dalle esigenze più recondite del suo autore, una sua proiezione. Ancora una volta, dunque, è l'universo della *ficción* a prestarsi come àncora di salvezza per il personaggio millasiano: non c'è da meravigliarsi se, anche in questo romanzo, la scrittura si ripropone come l'unico luogo in cui è possibile sopravvivere e provare a sé e agli altri -il lettore- la propria esistenza. Il riferimento alla scrittura è costante: scrittura come racconto, che passa da uno stadio di oralità, rappresentato dalle favole inventate per il piccolo David, all'autobiografia scritta da Jesús-Olegario che riporta su carta la sua storia, il romanzo che noi leggiamo; scrittura come universo parallelo in cui proiettarsi, di cui Madeira e la

¹⁰ Forse è qui possibile cogliere un retaggio cervantino: si pensi al motivo della degenerazione del *romance* di Lancillotto, o al Sancho *trasquilado* che parodizza il Tristano della *Folie*. Cfr. per il primo motivo Giuseppe GRILLI, "Modelli di cavalleria nel *romancero viejo*", in *Orillas: scritti in onore di Giovan Battista De Cesare*, 2vll. Vol I: *Il mondo iberico*, Gerardo Grossi - Augusto Guarino (eds.), CNR Cagliari, IUO Napoli, I.S.L.A. Pagani, Ed. Il Paguro, Salerno, pp. 199-212; per il secondo Isabel de RIQUER, "Tristán *trasquilado a cruces*", in *Cultura neolatina*, LV (1995), pp. 89-99.

Danimarca sono, per metonimia, i luoghi geografici simbolo (la prima in quanto il suo nome rimanda alla materia prima da cui si produce la carta ma anche, e soprattutto, un *lugar* connesso, nell'interpretazione freudiana, alla figura materna, dunque al riconoscimento della propria origine come individuo; la seconda rimanda al mondo favolistico creato da Andersen). Ancora, scrittura come veicolo di divulgazione di valori mistificatori: i libri di esoterismo scritti da Beatriz Samaritas, che si propongono come depositari di un sapere millenario, essendo in realtà la mercificazione di una pseudoscienza contrabbandata da ciarlatani; oppure i volumi di favole per bambini, assemblati nei paesi del terzo mondo da moltitudini di operai-schiavi che rimandano un'immagine dell'occidente come il paese del Bengodi. Così accade alla giovane cinese che Jesús riscatta dal mondo della prostituzione: venuta in occidente alla ricerca di quei luoghi visti nei libri per costruirsi una vita migliore, convinta di essere giunta in Danimarca (la terra promessa), viene invece comprata da gente senza scrupoli collusa col potere e costretta a soddisfare i desideri sessuali dei clienti di un sexy-shop madrilenò. Scrive il protagonista:

«(...) yo me hacía con esta historia un esquema aproximado del mundo: la madre de la china montaba a precios de esclava libros repletos de valores socialdemócratas para nuestros hijos: nosotros, sus padres, nos tirábamos a la hija por cuatro duros; entre tanto el impresor español que antes hacía este trabajo estaba en el paro.» (p. 205).

La storia patetica della piccola extracomunitaria ribadisce come, in una società all'insegna del progresso tecnologico avanzato, credere nelle favole sia la più pericolosa delle ingenuità. O la più autentica, e crudele, delle verità. Infine, la scrittura sono i fogli di carta utilizzati per redigere la propria storia, ma anche la carta prodotta dall'Azienda di Stato di cui Jesús era stato funzionario, quella stessa carta che i clienti del sexy-shop usano dopo aver dato sfogo al proprio piacere onanistico, oltre la cortina in cui giovani ragazze si esibiscono in spettacoli hard: la carta in questo caso è simbolo della connivenza fra potere e delinquenza organizzata.

Ritorna, dunque il tema della scrittura come *letra muerta*, attività inutile se non per fini strettamente personali del suo creatore che, invece, vede in lei l'unica possibilità di trovare un senso al suo esistere; *papel mojado* in senso letterale, in quanto simbolo di un potere pervasivo che strumentalizza e degrada ogni attività dell'uomo, un potere a cui è impossibile sfuggire.

Il romanzo narra la storia di Jesús, un individuo alle soglie dei cinquant'anni, alto funzionario di un'azienda statale, sposato con un medico legale -Laura- e padre di un bambino -David-. L'inizio della narrazione coincide con una domenica di marzo di un anno non precisato (ma che corrisponde agli inizi degli anni '90 del secolo scorso), durante la quale il protagonista viene colto da un improvviso attacco di panico mentre si trova in casa sua, chiuso nel suo bagno: in realtà, la causa del suo malore è da ricercare in due eventi, non connessi fra loro, ma che nel breve lasso di tempo di pochi mesi hanno minato la tranquilla routine in cui egli viveva, insieme alla sua famiglia. L'inverno precedente, Jesús aveva perso entrambi i genitori in un incendio mentre, due giorni prima di quella domenica, egli era stato messo di fronte all'incresciosa situazione di chiedere le dimissioni e accettare un indennizzo equivalente a un anno di stipendio, dato che la società per cui fino a quel momento aveva lavorato come capo della sezione addetta al personale, aveva deciso di fare a meno di lui. Durante il fine settimana, egli era rimasto in casa con la moglie e il figlio senza lasciar intendere nulla di quanto era successo deciso, per il momento, a non coinvolgere la sua famiglia nel suo problema lavorativo.

Poco dopo la morte del padre, «[para] homenajear irónicamente su memoria» (p. 9), Jesús aveva commissionato a un parrucchiere un paio di baffi, che aveva in seguito conservato gelosamente in una cassetta di sicurezza, all'interno dell'armadio di camera sua: nel momento in cui il panico si impadronisce di lui, a Jesús tornano in mente quei baffi e dopo averli indossati, si accorge che la paura è scomparsa. Inizia così la trasformazione del protagonista, da individuo integrato nella società in cui vive a un *outsider*, un diverso, ribelle e reietto, che man mano perde ogni cosa -genitori, lavoro, moglie, figlio-. Naturalmente tutta questa

sequenza è disposta ordinatamente, se analizziamo la vicenda sul piano del reale. Su quello fantastico, che si insinua fin dal primo momento in cui Jesús indossa i suoi baffi posticci, il personaggio compie una trasformazione di segno opposto: dall'anonimato del *travet*, passa a essere l'eroe medievale, diviene Olegario. Il nome elettivo rinvia a un contesto di fantastica cavalleria, anzi, è proprio il nome il solo supporto della sua invenzione. In realtà, Olegario è il personaggio mediato dalle favole che il protagonista stesso aveva inventato per il figlio, un eroe la cui identità è ancora allo stato embrionale e che si andrà definendo con l'apporto vitale del suo autore. La possibilità di identificarsi con personalità differenti, tutte però riconducibili all'unità grazie al carattere proteiforme del prode Olegario, permettono al protagonista una trasposizione completa di sé sul piano immaginario che, però, non significa necessariamente fuga dal reale, piuttosto ricostruzione della propria vera identità, attraverso il confronto con nodi ancora irrisolti del suo vissuto, paure e conflitti profondamente incisi nella sua personalità.

L'effetto magico dei baffi si manifesta attraverso una diversa percezione dello spazio -la casa e poi il mondo circostante- e del proprio corpo: Jesús avverte che ogni cosa che, fino a quel momento, lo circondava ora è compresa nella sua nuova condizione di *ser universal*, contenitore di tutto ciò che esiste. La scoperta del suo 'potere' psico-fisico gli permette di percepire la vita che palpita nascosta fra le pieghe del reale, la respirazione degli oggetti inanimati che popolano le stanze del suo appartamento e il pianto del bimbo che vive dentro di lui. Così inizia a raccontare al figlio febbricitante le avventure di Olegario, un bambino che per occultare la morte del padre ai suoi familiari ne aveva preso il posto, ponendosi dei baffi posticci, la protesi che lo avrebbe trasformato in vari personaggi: l'uomo con i baffi che nel corso degli anni avrebbe impersonato suo padre e il forestiero venuto da lontano che avrebbe sposato sua sorella; invece, privo del posticcio, egli sarebbe apparso a tutti come il giovane ritardato mentale che, alla morte della madre, era apparso in paese, il bambino 'scambiato' dai genitori in un grande magazzino, il figlio che aveva ipnotizzato il padre per tenerlo in suo potere e per *disfrutar*, indisturbato, dell'amore materno.

Le storie inventate per David rispecchiano, in effetti, a livello simbolico, la condizione di disagio interiore di Jesús: egli si riconosce in quel personaggio e ricorda, attraverso le sue avventure, che tutta la sua vita non è stata altro che una simulazione per adeguarsi al mondo in cui era costretto a vivere. Infatti protagonista scrive:

«Durante los últimos veinte años el trabajo había sido la tapadera de mi minisvalía: imitando las actitudes y los gestos de la gente normal, había llegado a ser jefe del departamento de recursos humanos de una multinacional del papel de la que el Estado era el principal accionista (papel higiénico, pañuelos y servilletas de papel y papel de cocina: papel, en fin, para limpiar ranuras y agujeros). Jefe de recursos humanos, la verdad es que estaba muy bien para un oligofrénico. ¿Y si ahora, al quedarme en el paro, perdía también la capacidad para simular y se descubriría que era, como Olegario, un retrasado? Detrás de la mesa de un despacho con moqueta, respaldado por el dinero del Estado, había sido muy fácil fingir; de manera que el miedo a perder todo eso era quizá el miedo a perder también la máscara. Por fortuna, había descubierto los efectos del bigote a tiempo de sustituir una cosa por otra.» (pp. 23-24).

Una volta riconosciuta e accettata come un valore la propria vera natura di *tonto*, il protagonista decide di servirsene per smascherare la mistificazione della realtà nella quale fino a pochi giorni prima egli aveva recitato un ruolo di prestigio. Così, Jesús inizia a costruirsi una doppia vita: per i suoi familiari egli continuerà a essere quello di sempre, il padre affettuoso che la sera racconta al figlio le favole di Olegario, il marito indaffarato a svolgere, durante il giorno, i suoi impegni di lavoro; invece, durante quelle ore in cui ricopriva, fino a pochi giorni prima, il ruolo di *jefe de recursos humanos*, egli si rifugia in un appartamento preso in affitto, dove si concede al sonno e alla lettura oppure frequenta il *sexy-shop*, situato nello stesso edificio, stregato dalle esibizioni hard di una giovane prostituta cinese che, per pochi *duros*, si lascia guardare mentre il suo cliente occasionale si masturba, al di là di una vetrina. La performance erotica della cinese affascina il protagonista non tanto per l'eccitazione sessuale che gli

procura, ma perché quella scena gli ricorda un episodio legato all'infanzia:

«El conjunto, en general, evocaba el interior de *una casa de muñecas* que yo ya había visto en un escaparate de mi infancia. La mujer se sentó en el sillón con las piernas abiertas y las manos en los bordes de *su ranura orgánica*, mostrándome una *vulva afeitada* que tenía también *algo de juguete*. Por el momento tuve la impresión de estar frente a un *espectáculo de autómatas* semejante a aquel al que me llevaba mi padre los domingos, al salir de misa. Aquellos *muñecos*, como *la mujer oriental del tamaño de una niña* que ahora se esforzaba en *reproducir las leyes mecánicas de la masturbación*, también estaban encerrados en pequeñas cajas con un tabique de cristal que los aislaba del espectador; y también *se movían como si su alma estuviera en otra parte* cada vez que mi padre introducía *una moneda por la ranura abierta* en un costado del al caja. Por si fuera poco, mi padre y yo los contemplábamos desde una penumbra como ésta desde la que ahora me bajaba los pantalones para *envolver mi miembro universal en el papel de cocina* que me había facilitado la *muñeca china*. [I corsivi sono nostri]» (pp. 49-50).

L'analogia fra lo spettacolo di *autómatas*, a cui aveva assistito da bambino, e la simulazione meccanica del piacere che gli concede ora la *muñeca oriental*, diviene la chiave di lettura dell'intera realtà: Jesús riconduce ogni manifestazione dell'agire umano a uno spettacolo mistificatore, nella misura in cui invece si propone come reale, dove ogni individuo non è che un automa, la cui essenza resta al di là dei confini in cui egli è costretto a esibirsi. Solo ora che il protagonista ha guadagnato la propria condizione *universal*, sa cogliere la differenza fra realtà e finzione, fra la messa in scena, in cui è coinvolta l'immensa moltitudine di persone che si ostina a credere di esistere realmente, e quella esistenza vera che vive nascosta, oltre *ranuras* e *agujeros*, che segnano il confine fra i regni dell'essere e dell'apparire. Ancora una volta, il riferimento a un tema di grande spessore filosofico mediato dalla tradizione, come *el gran teatro del mundo*, viene 'adattato' per definire la propria contemporaneità ma attraverso una versione degradata, dato che degrado e trivialità sono gli unici segni distintivi del proprio tempo.

Tornato dal parrucchiere a cui aveva commissionato il posticcio per rivitalizzarlo, Jesús viene informato che i suoi baffi provengono dalla chioma di una bellissima donna, Beatriz Samaritas, di professione «psicoastróloga, quiromancia, astrología, tarot» (p. 73). Acquistato un comune shampoo *para naturaleza muerta*, con cui lavare la sua preziosa protesi, che si rivelerà in seguito un prodigioso *crecepelos* per la sua calvizie incipiente, Jesús progetta di far visita alla maga ma solo dopo essere tornato dal viaggio a Madeira, «un lugar irreal, o mejor aún, autobiográfico» (p. 81), che egli ha vinto in un sorteggio organizzato dal ristorante di cui è cliente assiduo.

Nel sexy-shop in cui Jesús passa le sue giornate, un giorno incontra Luis, un vecchio compagno di *barrio* che nel passato gli aveva inflitto ogni sorta di angheria, reputandolo *tonto*. Luis *el huelemierda* è ora un abile uomo d'affari senza scrupoli, implicato in varie attività: egli è amico di potenti e frequentatore dei vertici di potere che avevano decretato il suo licenziamento, proprietario del sexy-shop e coinvolto nel traffico clandestino di prostitute, editore delle pubblicazioni esoteriche di Beatriz Samaritas. Un uomo, dunque, legato al potere socialdemocratico che regola la nuova Spagna. Deciso a vendicarsi dei soprusi subiti nel passato ma anche nel presente, Jesús, *el hombre con bigote*, individua il punto debole del nemico, ossia «su calva socialdemócrata» (p. 100) e inizia a tessere la sua ragnatela in modo tale che, spacciando lo shampoo per posticci come un miracoloso *crecepelos* di sua invenzione, Jesús riduce Luis in suo potere, chiedendogli in cambio la giovane cinese e i favori della Samaritas.

Intanto, la sua condizione di 'essere universale' sta inevitabilmente modificando il suo comportamento in casa, tanto da insospettire la moglie: in parte per le storie sempre più inquietanti che il protagonista racconta al figlio ma, soprattutto, per l'irruenza sessuale con cui egli gestisce la sua vita di coppia. Proprio durante un momento di intimità con Laura, a Jesús torna in mente un altro avvenimento legato alla sua infanzia: quando era bambino vivevano nel suo palazzo due gemelle, Emérita e Paca, uguali come due gocce d'acqua ma profondamente diverse nell'animo, l'una buona e l'altra cattiva. Ogni volta che una delle due scendeva per strada, il piccolo

Jesús scommetteva quale sorella fosse; col tempo la posta che egli puntava con se stesso divenne sempre più alta finché un giorno il bambino si giocò la vita e la perse. Ritornando a quella fantasia infantile, il protagonista si rende conto che per oltre quarant'anni egli non solo aveva dissimulato la propria deficienza ma aveva dimenticato di essere in realtà morto e che proprio per sfuggire al suo destino, a quella morte che presto o tardi gli avrebbe chiesto di saldare il suo debito, un giorno, in un grande magazzino, approfittando della folla, egli si era allontanato dai suoi genitori e aveva preso il posto di un altro bambino, in una famiglia non sua. Oltre a *tonto*, *muerto* egli era, quindi, anche *bastardo*.

Ormai non esiste più una distinzione fra il ricordo personale e le avventure di Olegario che il protagonista racconta al figlio, ma la nuova storia dello scambio di genitori, se, da un lato, tranquillizza il bambino perché annulla la presenza dell'incesto nel racconto, dall'altro, fa nascere un nuovo problema di cui il protagonista è perfettamente conscio:

«(...) pensé que si la serie de Olegario no acababa, un día, ya de mayor, después de haberse casado de todos modos con su hija y con la hija de su hija, podía meterse en la cabeza la idea de recuperar a sus verdaderos padres, es decir, de ir a buscarlos por esa necesidad estúpida que tienen los héroes de conocer su origen, porque los héroes se resignan a todas las calamidades, excepto a la de ser bastardos, y entonces, quizá, al entrar en su verdadera casa, la muerte que llevaba esperando tanto tiempo para cobrarse la apuesta se lo llevaba sin darle tiempo siquiera a alcanzar su habitación para ver sus juguetes.» (p. 107).

Il tema dell'agnizione, così come precedentemente, quello del rapporto incestuoso con la madre della tragedia classica, compare nella storia in maniera ironica e grottesca per conferire al personaggio millasiano il suo legittimo status di eroe di una tragicommedia posmoderna.

Il nostro eroe è dunque pronto a partire per Madera, la terra lontana in cui egli si reca alla ricerca dei suoi 'veri' genitori, spinto dall'esigenza

irrefrenabile, che accomuna ogni eroe degno di questo nome, a conoscere la sua vera origine. Nell'isola egli incontra una coppia di anziani danesi e si convince che siano loro la sua vera famiglia, abbandonata in quel triste giorno nel grande magazzino. La scoperta risveglia in Jesús un istinto protettivo nei loro confronti, anche se non può né comunicare con loro, né tantomeno, rivelare loro la sua 'vera' identità. Essendosi accorto che un losco individuo, un abile avventuriero spagnolo, sta cercando di convincere 'suo' padre a fare un investimento fasullo in Spagna, con lo scopo di impossessarsi dei suoi risparmi, Jesús approfitta di un'escursione in montagna e del momento propizio, durante una sosta in un punto particolarmente pericoloso e invaso da una fitta nebbia, per eliminare il malfattore, spingendolo giù per un precipizio. Se sul piano del reale Jesús si è macchiato di omicidio, nell'universo fantastico in cui egli è un paladino della giustizia, l'atto si rivela come il giusto castigo da infliggere a un malvagio.

Durante la sua permanenza nell'isola, Jesús riacquista anche l'ultima caratteristica che gli mancava per essere finalmente se stesso:

«En la cama de al lado pasó la noche la *versión invisible de mí*. Y es que *además de subnormal y de muerto y de bastardo, también fui invisible* durante algunas temporadas. *Lo había olvidado*, pero a veces recorría el barrio o subía al autobús con la pretensión de ser invisible, y lo cierto es que nadie me veía, quizá nadie me miraba. No sé cuándo dejé de practicar este juego, que también tenía sus riesgos, pero aunque yo lo abandonara *la versión invisible debió de continuar creciendo en alguna dimensión paralela a la mía*, tal vez por eso cada vez que viajaba por cuenta de la papelería estatal pedía que me reservaran una habitación doble; no era que buscara compañía, que también, sino por hacerle un sitio a *aquel hombre invisible que sin yo saberlo*, aunque lo intuyera, *me había acompañado a todas partes como una de las traducciones posibles de mi vida*. [I corsivi sono nostri]» (p. 147).

Tornato a Madrid, Jesús si presenta in casa di Beatriz Samaritas, la cartomante parapsicologa dalla cui chioma erano nati i suoi baffi miracolosi: subito il nostro eroe se ne invaghisce, nonostante intuisca che anche lei è una pedina di quel potere che egli aveva deciso di

combattere. Le promette di interessarsi al suo futuro come scrittrice, dato che ormai egli ha in pugno il comune amico Luis.

L'ultimo tassello che manca per la completa ricostruzione della sua identità, una volta che il protagonista ha recuperato le varie 'versioni' di sé *-el tonto, el muerto, el bastardo y el invisible-* è darle un 'corpo', ma il solo corpo capace di contenere la sua 'essenza universale' è la scrittura:

«Creo que comprendí de súbito que *la escritura es un cuerpo lleno de órganos* de todas las medidas, quizá por eso antiguamente los libros se encuadernaban en piel. Decidí entonces que *yo necesitaba un cuerpo de aquel tipo*, y que debía, pues, ponerme a *escribir en seguida para colocar mis riñones y mi hígado y mi corazón fuera de mí*, sobre una hoja de papel que debidamente encuadernada junto a otras *diera lugar al surgimiento de una anatomía fisiológica o patológica*, en fin¹¹, no sé, *con la que identificarme*. Necesitaba esa anatomía antes de seguir colocando otras cosas y decidí que la levantaría sobre el papel del Estado para que tuviera mucho cuerpo. [I corsivi sono nostri]» (pp. 177-178);

«Luego tomé un bolígrafo y **empecé a narrarme** desde *el domingo aquel en el que, encerrado en el cuarto de baño de mi casa, padecí un ataque de angustia del que me liberó el descubrimiento del bigote en la caja fuerte del armario*. A medida que **las palabras se ordenaban, formando un cuerpo** que no había podido ni soñar que existiera, *mi existencia iba adquiriendo un orden insospechado y funcional*. **Cada fragmento estaba en su lugar, como los órganos en el interior de un cuerpo bien constituido**, y todos **esos fragmentos se relacionaban entre sí** del mismo modo que el hígado con el estómago, o los pulmones con el páncreas. En fin¹², **la escritura era un cuerpo complejo**, aunque **vertebrado en torno a una obsesión o dos, como la vida misma**, y yo lo veía crecer con asombro y *mientras crecía le iba haciendo la autopsia*, de manera que una cosa llevaba la otra. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 181-182).

¹¹ Cfr. *infra* quanto detto a proposito del sintagma *en fin* nei paragrafi dedicati all'analisi della struttura di *El jardín vacío* e di *El desorden de tu nombre*, rispettivamente nei capitoli II e III.

¹² Vedi nota precedente.

Il romanzo che noi leggiamo è, dunque, il frutto di quel riordine della propria esistenza che il protagonista compie attraverso la scrittura. La ricostruzione della sua vicenda personale sul foglio bianco lo induce a reinterpretare e connettere fra loro i punti salienti della sua vita, a farne 'l'autopsia' e a liberarsi dei sensi di colpa che avevano diretto le sue azioni; anche la morte dei suoi genitori, che fino ad allora aveva gravato sulla sua coscienza, tanto da portarlo a giustificarsene nelle prime pagine del libro quando egli scrive «(...) mis padres [murieron] en un incendio que yo no provoqué» (p. 10), è un evento di cui si sentiva inconsciamente responsabile. Ecco perché quella perdita aveva così profondamente intaccato l'integrità del suo essere:

«Fue una muerte fortuita, ya digo, nadie sabe de qué depende que *el carbón de un brasero comience a emitir de súbito los gases de la muerte dulce*, pero cometí el error de ocultar que *había sido yo el que encendió ese último brasero* y en esa negación incorporé a mi vida una culpa que puso en marcha la zona destructiva inherente a toda prótesis, véase Frankenstein, Luzbel, y demás construcciones imaginarias que se revelan contra sus creadores. En una situación normal mi perfil habría encajado a la perfección con el Proyecto Depredador y yo estaría ahora de director de personal de la papelería del Estado. En cualquier caso es un alivio poder colocar este suceso en el interior de un cuerpo narrativo (...). *La muerte de mis padres, vista así*, dentro de un conjunto de órganos que se interrelacionan, fue necesaria, primero para que yo me separara de aquel portal y luego para que pudiera volver y rescatar al tonto, al muerto, al bastardo, al invisible. [I corsivi sono nostri]» (pp. 185-186).

Come per il protagonista di *El jardín vacío*, la morte dei genitori, realmente o immaginariamente indotta, è la condizione necessaria all'io per riaffermare la propria individualità, scaricandosi del peso dell'apporto ereditario che lo costringe a far suo un bagaglio di esperienze e giudizi sulla vita che invece non gli appartengono. Ma solo nella scrittura, nel luogo in cui la propria soggettività si sdoppia in un *yo* che è al tempo stesso un *tú*, l'esperienza vitale può essere

riletta col distacco necessario. La scrittura come luogo catartico in cui leggersi *como si fuera otro*¹³.

Da questo momento in poi, Jesús diviene Olegario e la realtà della scrittura l'unica vera, mentre il reale viene ricondotto nei limiti dell'immaginario. Senza rimorsi, il protagonista accetta che sua moglie si separi da lui, portandosi via suo figlio: entrambi fanno parte di una vita in cui Olegario non si riconosce più.

Pur riuscendo a divenire l'amante di Beatriz, il protagonista comprende che non è lei la donna che le carte avevano vaticinato dovesse essere la sua compagna di avventure. Infatti, nel suo mondo fantastico, la donna del destino non può essere che la piccola prostituta cinese dalla vulva glabra, la *muñeca* riscattata dal sordido sexy-shop, la dolce Gretel che lo accompagna nel suo viaggio in Danimarca. Nel paese delle fiabe, Olegario andrà a cercare i suoi genitori ma si troverà di fronte a quel bambino con cui si era scambiato di posto e di vita nel grande magazzino, il 'vero' figlio dei suoi genitori spagnoli, la sua versione danese, nel momento in cui la madre appena ritrovata sta per essere sepolta.

A questo punto la storia finisce con i due piccoli eroi, Olegario e Gretel, che frugano fra i cassonetti dell'immondizia, alla ricerca di qualche prezioso tesoro. Colui che era stato l'impiegato modello e integrato, è ora probabilmente il nuovo marginale, *home less*. Un modello di cui la cultura spagnola, peraltro ha elaborato raffigurazioni esemplari, a partire dalla picaresca.

Il romanzo è diviso in diciannove capitoli non numerati ed è interamente scritto in prima persona da un narratore *intra* e *omodiegetico*¹⁴, in stile indiretto tranne per i dialoghi, in stile diretto. I tempi verbali utilizzati nella narrazione sono quasi esclusivamente

¹³ Come è ovvio, questo è il predicato fondamentale della *modernità*. Millás, nell'evidenziarlo fino al parossismo, nel costituirlo come tratto pervasivo, nel caricarlo di ogni valenza possibile, del vivere come dello scrivere, compie il ribaltamento *postmoderno*.

¹⁴ Come per i precedenti romanzi analizzati, ci rifacciamo alla suddivisione proposta da Segre riportata *infra* nella nota n. 22 del I capitolo.

quelli al passato, soprattutto il *pretérito indefinido*, mentre nei dialoghi domina presente.

La diegesi primaria è costituita dagli avvenimenti che segnano le tappe della trasformazione del protagonista da individuo integrato nel suo *milieu*, a reietto della società: questo sul piano del reale. Da un punto di vista metaforico, la trasformazione del personaggio significa abbandonare la propria condizione di automa, in un mondo fittizio che si finge reale, per riconquistarsi una vera identità, utilizzando il passato come magazzino da cui selezionare quegli aspetti di sé che col tempo egli aveva rinnegato. Sul piano fantastico assistiamo alla lenta trasformazione di Jesús, alto funzionario di un'azienda statale che produce carta, sposato con Laura e padre di David, in *Olegario-el hombre con bigote*, personaggio a metà strada fra l'eroe epico della tradizione classica e il protagonista delle favole.

A potenziare la componente fantastica del romanzo e, dunque, la sua lettura in quel senso, ritroviamo inseriti all'interno della diegesi primaria un folto numero di *cuentos*. Scrive Gonzalo Sobejano¹⁵ al riguardo:

«En *Tonto, muerto, bastardo e invisible* los cuentos van oralmente de un padre a un hijo, antes de que éste duerma, y ofrecen obvias conexiones de tema y asunto con la novela — incestos, bastardía, identidad—, aunque no falten tampoco los contrastes genéricos: el narrador actualiza los cuentos tradicionales —“incestos, parricidios, madrastras, niños abandonados, antropofagia—, introduciendo, por ejemplo, la novedad de que los niños no se extravíen en un bosque misterioso sino en unos grandes almacenes, Y Olegario no es sino un atavar de Pulgarcito. Y el final de la historia ocurre en Dinamarca, la patria de Andersen.»¹⁶

Diversamente da quanto accadeva in *El desorden de tu nombre*, in cui i racconti inseriti nella diegesi primaria erano solo in parte legati per temi e situazioni a questa, presentandosi più spesso come brevi

¹⁵ Gonzalo SOBEJANO, “Mudanza del ser y no ser”, in *Ínsula* n. 582-583 (junio-julio 1995), pp. 18-19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

storie autonome ma funzionali al coinvolgimento del protagonista come autore di una scrittura propria, le avventure di Olegario, narrate da Jesús al figlio, sono strettamente connesse all'esperienza vitale del protagonista, quasi fossero un'anticipazione o un posteriore sviluppo in chiave fantastica delle situazioni che Jesús si trova a vivere o a ricordare¹⁷. Questo in parte perché è il protagonista stesso a essere

¹⁷ Quanto ora affermato si può evidenziare attraverso due esempi indicativi.

1) *Racconto che sviluppa e rivela i risvolti inconsci insiti in una situazione vissuta precedentemente dal suo autore nella realtà.* La prima volta che il protagonista racconta al figlio di Olegario, questi è un bambino che, indossando dei baffi posticci, si sostituisce al padre morto per evitare che la sua famiglia viva il trauma della sua perdita.

Per il suo racconto Jesús ha utilizzato del materiale proveniente dalla sua esperienza personale, infatti l'idea del *cuento* proviene dalla scoperta del 'potere' insito nei baffi, che il protagonista aveva commissionato alla morte del padre per rendergli omaggio, quando, in preda al panico, Jesús li aveva indossati e si era sentito *un altro*.

In questo caso il racconto permette di evidenziare ciò che verrà esplicitato solo a fine romanzo, ossia il senso di colpa che il protagonista sente per la morte dei genitori, tanto da desiderare di annullare la propria identità per compensarne la perdita e, allo stesso tempo, il riconoscimento della figura paterna come modello da imitare per costruirsi una solida personalità di cui il protagonista sente di deficitare.

2) *Racconto come 'anticipazione' di un evento accaduto -o immaginato- nell'infanzia che ritorna alla memoria del protagonista solo dopo essere stato riproposto nella favola.* L'esempio di questo tipo di narrazione è rappresentato dall'episodio in cui Olegario si perde fra la folla di un grande magazzino senza riuscire a ritrovare suo padre; quando finalmente un 'uomo con i baffi' si presenta a reclamare suo figlio, il bambino decide di riconoscere in quello sconosciuto il proprio genitore, condizionando per sempre il suo destino. Una volta adulto Olegario ricorderà l'episodio e da qui dovrà necessariamente partire alla ricerca della sua vera famiglia.

Dopo aver raccontato a David questa storia, Jesús si renderà conto di aver inventato la favola sulla scorta di un avvenimento che gli sembra appartenere alla sua infanzia. In questo modo egli ricorderà ciò che per tanti anni aveva dimenticato, ossia di non essere il vero figlio dei suoi genitori.

In realtà il tema del *bastardo* può avere una differente chiave di lettura: è infatti assai improbabile che l'episodio del grande magazzino sia realmente accaduto, ma che il protagonista lo riconosca come materiale della memoria è indicativo del fatto che egli intende 'ridimensionare', a livello inconscio, il peso della sua responsabilità per la morte violenta dei genitori. Immaginare e credere di essere un figlio adottivo, annulla la presenza stessa del parricidio e, conseguentemente, del senso di colpa che da esso deriva, come annulla la colpa che si insinua dietro il tabù dell'incesto per aver desiderato la propria madre, una volta che si è convinti che quella donna non sia la propria genitrice.

l'inventore delle favole che racconta: nel momento in cui le crea, egli si avvale di tutto il proprio bagaglio personale di sogni e ricordi infantili. Ma esiste un'altra ragione che giustifica il fatto che in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, le storie di cui è protagonista Olegario, i *cuentos* interpolati alla narrazione principale, siano così necessariamente connesse a quella, tanto da non poter esserne enucleate, senza conseguentemente minarne l'unità strutturale: il personaggio fiabesco di quei racconti è una proiezione del protagonista, il suo Doppio, inserito in una dimensione parallela. Nato spontaneamente dall'immaginazione di Jesús, Olegario diviene lo strumento necessario al suo autore per innescare il processo di autoriconoscimento e di acquisizione della propria vera identità. Se in un primo momento le avventure di Olegario sono la trasposizione fantastica del disagio interiore del protagonista che egli cerca di neutralizzare, man mano esse divengono la modalità con cui Jesús si rapporta con la parte più oscura della sua personalità, il suo inconscio, le sue paure infantili. E più egli racconta, più il suo passato viene fuori attraverso la mediazione del suo personaggio, fino a quando l'identificazione fra creatore e creatura non è totale, per cui al racconto si sostituisce la scrittura in prima persona e alle avventure fantastiche il resoconto della propria esperienza.

L'interconnessione sempre più evidente fra Jesús e il suo Doppio, che viene amplificata dalla duplicazione della storia del primo nelle avventure del secondo, conduce il protagonista a riscoprire se stesso e a utilizzare la scrittura per 'dar corpo' alla sua ritrovata identità, ma anche per avere una visione più chiara e oggettiva della propria esperienza vitale. Scrive infatti il protagonista:

«Todas aquellas cosas, sin ser un continente, constituían *un espacio* a recorrer *con orden*. Así como las ciudades convenía verlas desde el río, si lo tenían, porque *en torno a él solía articularse su historia*, así todos estos acontecimientos necesitaban un lugar desde el que *contemplanlos*, y ese lugar era el de la *tercera persona que selecciona los materiales narrativos y los distribuye sobre el papel* de acuerdo a una estrategia, otra vez la estrategia, después de la *estrategia*, o antes, no sé, vienen siempre *las condiciones objetivas*,

en fin¹⁸, de acuerdo a un cálculo que garantizara *el sometimiento de los impulsos a un esquema jerárquico* para obtener el mayor partido de los recursos universales de que disponía. [I corsivi sono nostri]» (pp. 113-114).

La scrittura è l'unico *lugar* in cui le vicende della vita trovano una giustificazione plausibile, perché ordina il materiale dell'esperienza evidenziandone i nessi casuali secondo una logica che riesce a smascherare l'apparente arbitrarietà del reale. In più, scrivere la propria storia, trasporre cioè l'esperienza vitale dell'io all'interno di una strategia narrativa, garantisce un distanziamento dalla propria soggettività.

Il protagonista, dunque, in un primo momento pensa di affidare il resoconto delle proprie avventure a una narrazione in terza persona, in modo da ripercorrere il proprio cammino vitale attraverso un filtro che gliene assicuri una visione obiettiva. Ma quando egli si sentirà completamente identificato nel suo Doppio, nel prode Olegario cui ha affidato la propria identità moltiplicata, quando cioè la sua metamorfosi sarà completa perché egli si sarà scoperto un individuo profondamente diverso da quell'automa che per anni aveva recitato un ruolo non suo, preferirà testimoniare il proprio percorso attraverso una narrazione in prima persona, un'autobiografia che attesti quel cambiamento, dato che per lui, come per ogni personaggio millasiano, scrivere equivale ad accertare la propria esistenza. In questo senso il libro nella sua fisicità diviene *corpo*, prova tangibile della veridicità dell'equazione ESCRIBO, ERGO SUM.

La componente metanarrativa anche in questo romanzo, dunque, gioca un ruolo essenziale in quanto si rivela come una strategia narrativa funzionale al processo di trasformazione del personaggio: non sfuggerà l'analogia con *El desorden de tu nombre*, perché anche lì l'inserzione dei racconti nel tessuto della narrazione primaria svolgeva, a livello strutturale, la funzione di segnare le tappe dell'evoluzione interiore del protagonista. Ma se alla fine di quel processo Julio Orgaz finiva per cedere alla realtà, negandosi come individualità in cambio del riconoscimento sociale, negandosi anche e

¹⁸ Cfr. le note n. 12 e 13 del presente capitolo.

soprattutto la possibilità di essere artefice della propria scrittura, diametralmente opposto è il risultato a cui giunge Jesús in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Egli, come Elena Rincón di *La soledad...*, nel momento in cui decide di scrivere in prima persona la propria storia ha già ultimato il lavoro di distruzione della propria identità fittizia, mistificata, e si affida alla scrittura per ricostruirsi come entità autonoma, rivelando in essa il vero io.

All'interno della narrazione è possibile riscontrare la ricorrenza di parole-chiavi dal forte potenziale simbolico, appartenenti a specifici campi semantici. Abbiamo già precedentemente menzionato i *baffi* e le molteplici connotazioni che essi acquistano nella storia (simbolo della figura paterna, maschera dietro la quale nascondersi, strumento magico connesso all'esoterismo, ecc.). Nonostante la pluralità di implicazioni simboliche che la parola *el bigote* contiene, tutte rimandano al concetto di protesi, posticcio, dunque, al regno dell'apparenza. Appartenenti allo stesso campo semantico, nel romanzo sono presenti una serie di termini in opposizione fra loro e tutti connessi al corpo: *capelli, peli, baffi*, che si contrappongono a *calvizie* e *pubi glabri*. L'opposizione dei termini citati in base alla discriminante [+ o – glabro] innesca tutta una serie di rimandi oppositivi che si connettono alle tematiche sviluppate nel romanzo: essere/apparire, vita/morte, fecondità/sterilità, individualità/collettività, identità/maschera. All'interno di questa dualità, lo shampoo *para naturaleza muerta* rappresenta il legame fra reale e apparente e, allo stesso tempo, rafforza la connotazione negativa dei baffi e dei termini a essi connessi: il prodotto specifico per conservare 'come fosse vivo' del materiale organico inerte (1° grado di mistificazione), si trasforma in *crecepelos*, pozione capace cioè di rivivificare, resuscitare il bulbo pilifero (2° grado di mistificazione). Non è un caso se l'effetto del detergente sia prodigioso solo per la calvizie di individui come Jesús e Luis, entrambi automi in un mondo di automi, entrambi personalità che tendono ad apparire quello che in realtà non sono, mentre esso è inefficace per rinfoltire il pube glabro della piccola cinese, l'unico personaggio 'reale' che non ha bisogno di nascondere e mistificare la propria identità. Pur essendo ridotta a oggetto, automa, *muñeca*, da quel mondo occidentale che credeva paradisiaco, ella è immune dal potere della realtà

omologante e stereotipata che la circonda e la strumentalizza, la realtà che ella ha ora la possibilità di giudicare e di condannare con la laconica frase che ripete ogni volta che un cliente abusa di lei: «— ¡Cerdo europeo!»¹⁹.

Sempre riguardo al significato simbolico di alcune parole all'interno del romanzo, ricordiamo tutti quei termini che rimandano alla figura femminile e a quella materna, secondo l'interpretazione freudiana: *huchas, cajas, ranuras, rendijas*, oggetti che delimitano spazialmente un *dentro y fuera* e che divengono materia animata agli occhi del protagonista, che nella sua condizione 'universale' ne percepisce l'anelito vitale. Questo gruppo di termini connotano in particolare l'apparato genitale femminile. Scrive Freud in *Introduzione alla psicoanalisi*²⁰:

«I genitale femminile viene rappresentato simbolicamente da tutti quegli oggetti che ne condividono la proprietà di racchiudere una cavità che può accogliere in sé qualcosa, quindi con pozzi, fosse o caverne, con recipienti e bottiglie, con *scatole*, astucci, valigie, barattoli, *casse*, borse e così via. Anche la nave rientra in questa serie. Il simbolismo della *stanza* si congiunge qui con il simbolismo della *casa*: porta e portone diventano a loro volta simboli dell'orifizio genitale. Tuttavia anche certi tipi di materiali sono simboli della donna: il legno, *la carta* e certi oggetti che sono fatti con questi materiali, come il tavolo e *il libro*. [I corsivi sono nostri]»²¹.

Il riferimento al sesso femminile di questi termini viene amplificato dalla presenza reiterata della *vulva glabra*, connessa per analogia alla

¹⁹ Si riproduce anche qui, evidentemente in chiave parodica, un mito modernistico: quello della prostituta ribelle e pura, sola compagna possibile dell'intellettuale "artista", ribelle solitario e radicale oppositore della società e della morale "borghesi", colpevoli di non intendere il suo messaggio e, quindi, di condannarlo alla "bohemia". Condizione quest'ultima che viene perciò rivendicata ed esaltata come "autentica". Millás riproduce il modello ambientandolo nella società postindustriale e in un villaggio globale in cui all'individuo artista si è sostituito l'uomo senza qualità, e alla borghesia nazionale una cupola delinquenziale.

²⁰ Sigmund FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915-17); Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1932)*. Edizione italiana: *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

²¹ *Ibid.*, p. 142.

ranura in cui i clienti (e nel ricordo infantile dello spettacolo di marionette) inseriscono le monete perché si riproduca pedissequamente sempre la stessa rappresentazione. L'atto sessuale mercificato, mistificato e 'autistico' che si concretizza nell'onanismo, mediato dalla *cortina* che delimita e divide gli spazi in cui prostituta e cliente sono inseriti, per analogia connessi allo spazio chiuso della *caja de muñecos*, concorre a evidenziare uno dei temi centrali del romanzo, la riduzione dell'individuo ad automa nella società contemporanea.

Connessi a questi simboli ne abbiamo altri che specificamente rimandano alla figura femminile come madre, genitrice, matrice:

«Sempre a proposito del legno, non è facile comprendere come questo materiale sia giunto a rappresentare la *maternità*, la *femminilità*. Qui può venirci in aiuto il raffronto tra le lingue. La parola tedesca Holz (legno) è probabilmente della stesso ceppo della parola greca ὕλη, che significa materia, materiale grezzo. Qui ci ritroveremmo davanti al caso non raro in cui il nome generico di un materiale è stato alla fine riservato a un particolare materiale. Ora, vi è un'isola nell'oceano che porta il nome di "Madeira": questo nome le fu dato dai portoghesi quando la scoprirono, perché allora era coperta *da cima a fondo* di boschi; infatti in portoghese "madeira" significa "legno". Voi certo riconosce che "madeira" non è nient'altro che la parola latina "materia" un po' modificata. Ora, materia deriva da "mater", *madre*. La materia di cui qualcosa è costituito è, per così dire, la sua parte materna. Questa antica concezione sussiste quindi nell'uso simbolico del legno al posto di "donna", "madre". [I corsivi sono nostri]»²².

Sappiamo che il viaggio nell'isola di *Madeira* rappresenta per il protagonista il 'ritorno' alle origini, il *lugar* un cui è possibile l'agnizione²³, un viaggio che Sobejano²⁴ definisce «una audaz anábasis

²² Ibid., p. 145.

²³ Nel romanzo il riconoscimento da parte del protagonista della madre danese avviene nella sauna dell'albergo dell'isola. In quel luogo *infernale*, sulfureo, riproposta in chiave moderna dell'Ade, Jesús affronta i suoi 'veri' genitori nella loro nudità. Le mammelle e i capezzoli della matura signora sono *las señas de identidad* in cui egli si

hacia la materia maternal, con doble resultado edípico: nupcias con la madre, asesinato del padre (del posible padre español en este caso)²⁵. *Madeira* sintetizza in sé l'opposizione fra *bosco/desertificazione* che avevamo visto a proposito dei termini legati al corpo e si connette al materiale cartaceo, al *papel*, la cui complessa simbologia apporta unità alla pluralità di temi sviluppati nel romanzo. Dal riferimento freudiano è possibile inoltre evidenziare un altro punto fondamentale che sembra avvalorare il nostro discorso sul potere della scrittura come azione autogenerante e testimoniale della trasformazione interiore del personaggio millasiano: se la carta come 'materiale' simbolizza la figura materna, *el papel* su cui Jesús scrive la sua storia, il libro che egli redige, è simbolo di rinascita perché rappresenta il ritorno nell'utero materno di un'individualità che si è autorigenata: ESCRIBO, ERGO SUM. Si ribadisce così il concetto del libro come *lugar* fisico, come *cuerpo*, in cui inserire la nuova identità del protagonista, un corpo cartaceo che viene generato mimando simbolicamente il naturale *iter* della gestazione nel grembo materno.

riconosce, rappresentano *el nudo* mai sciolto della propria interiorità che il protagonista sa di dover ora affrontare.

Nell'intervista di Pilar CABAÑAS, *op. cit.*, Millás affermava: «Pues yo no sé muy bien qué es una obsesión, pero sería una especie de nudo que uno se ve impelido a desatar. La vida, en cierto modo, consiste en eso, en desatar nudos. Además, uno no tiene muchas obsesiones. Cada uno tenemos una o dos, y luego algunas secundarias. Y, realmente, a lo que te dedicas es a deshacer ese nudo, con la única seguridad de que no lo vas a deshacer, de que vas a pasarte toda la vida en ello, porque cuando ya parece que has llegado a la zona central se complica y va por otro lado. Seguramente, si se analiza mi obra, habrá en ella tres o cuatro nudos, siempre los mismos, vistos desde perspectivas diferentes. [I corsivi sono nostri]», p. 108.

Secondo la nostra lettura dell'opera millasiana, le ossessioni, *los nudos* che l'autore tratta come materiale da cui creare la sua scrittura, sono tutte riconducibili alla problematica esistenziale dell'individuo e nel suo conflittuale rapporto con l'alterità, dal quale solo faticosamente e rovinosamente egli riesce a definirsi e riconoscersi.

Su questo punto, che per noi è il fulcro su cui si costruisce il percorso narrativo del nostro autore ma anche la ragione ultima della scelta vitale di Millás di essere scrittore, di affidare alla scrittura il compito di mediare fra se stesso e il mondo che lo circonda, ritorneremo approfonditamente nella parte conclusiva del nostro studio.

²⁴ Gonzalo SOBEJANO, "Mudanza del ser y no ser", in *Ínsula* n. 582-583 (junio-julio 1995), pp. 18-19.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

Da quanto finora argomentato, si evidenzia come il romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible* sia una sorta di complessa ricapitolazione del percorso narrativo dell'autore. Prendendo in esame la componente intratestuale²⁶, vediamo come nell'opera si sintetizzino temi e modalità di narrazione che avevamo già riscontrato nei romanzi precedenti. Da un punto di vista tematico, infatti, in *Tonto...* ritorna il confronto fra protagonista e il proprio passato, la propria infanzia, attraverso la rielaborazione del rapporto con le figure-cardini del padre e della madre: questo tema ricorre in *Cerberos son las sombras*, in *El jardín vacío*, in *La soledad era esto*. La metamorfosi del protagonista, da individuo integrato nel proprio contesto sociale a emarginato, è un aspetto che si riscontra in *Visión del ahogado*. La percezione del proprio io come automa, burattino nelle mani di un sistema snaturante, è presente in *Letra muerta*, *Papel mojado*, *Volver a casa*. Il tema della maschera, del *disfraz*, come strumento che il personaggio adotta per rapportarsi con la realtà circostante ricorre anche in *Letra muerta* e *Volver a casa*. Infine in tutti i romanzi di Millás il protagonista ripropone il suo sostanziale *miedo a no ser nada*, la paura della propria insufficienza come entità autonoma, come individualità.

L'utilizzazione della narrazione in prima persona si ritrova in *Cerberos...*, in *Letra muerta* e nella seconda parte di *La soledad...*; l'inserzione di narrazioni secondarie nella diegesi primaria, è una caratteristica della struttura narrativa di *Tonto...* e di *El desorden de tu nombre*.

Esiste inoltre una connessione *intratestuale* fra il romanzo che stiamo analizzando e due *cuentos* dello stesso autore: "Ella no se fijaba", compreso nel volume *Primavera de luto y otros cuentos*²⁷ e "Laura se corta el pelo", in *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*²⁸. Nel primo racconto, *un bigote postizo* viene utilizzato dal

²⁶ Ci riferiamo anche in questo caso alla suddivisione proposta da Philippe Hamon citata *infra* nel I capitolo, nota n. 15.

²⁷ Juan José MILLÁS, "Ella no se fijaba", in *Primavera de luto y otros cuentos* cit., pp. 193-197.

²⁸ Juan José MILLÁS, "Laura se corta el pelo", in *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* cit., pp. 51-72.

protagonista per esorcizzare la sensazione di irrealtà che il quotidiano gli produce e per apportare alla sua identità qualcosa di nuovo che possa in qualche modo annullare la sgradevole consapevolezza della propria insostanzialità. Una volta indossati i baffi, egli avrà «la sensación de ser otro»²⁹ e con questa convinzione si presenta alla moglie come se quel *disfraz* fosse un regalo per lei, desideroso di coinvolgerla nel suo tentativo trasformare la *routine* del reale in un gioco di trasformismo. La moglie invece è talmente ancorata alla realtà e al ruolo che in essa ricopre, da non accorgersi delle piccole variazioni fisiche con cui il marito le si presenta (i baffi, poi un paio di occhiali, infine una finta claudicazione). Ormai divisi da un divario incolumabile, concretamente individui appartenenti a due dimensioni parallele ma inconciliabili, marito e moglie continueranno a vivere sotto lo stesso tetto, fingendo un dialogo inesistente.

Come in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, anche in questo racconto *el bigote* è un simbolo ambiguo perché, pur nella sua smaccata inautenticità, permette al personaggio millasiano di riconquistarsi una dimensione fantastica ma 'reale', da contrapporre alla realtà mistificata e finta del quotidiano; come nel romanzo anche qui il cammino verso l'indipendentizzazione dell'io dalla costrizione del reale è un percorso individuale e solitario, che nasce come necessità del singolo, necessità che in nessun modo può essere trasmessa, comunicata. Invariabilmente, esso è un percorso che isola colui che lo intraprende dal suo contesto sociale.

Nel racconto "Laura se corta el pelo", il protagonista -Vicente Holgado- è uno scrittore frustrato -ancora *un escritor que no escribe*- che conduce una vita solitaria rinchiuso fra le quattro mura del suo appartamento, col solo conforto di Laura, la ragazza che ogni mercoledì entra nel suo universo domestico per fare le pulizie. Vicente è un traduttore squattrinato con velletà da romanziere, dedito all'uso incontrollato di farmaci antidepressivi che egli utilizza per evadere dallo squallore che lo circonda e per alimentare la propria vena creativa. L'incapacità di portare a termine la sua *tarea literaria* si 'concretizza' nel

²⁹ Juan José MILLÁS, "Ella no se fijaba", in *op. cit.*, p. 193.

bulto immaginario che egli ha sulla spalla, lo stesso *bulto* che possiede il protagonista del suo romanzo. Deciso a disfarsi di quell'escrescenza corporea, quindi a liberarsi dall'ossessione di scrivere, Vicente decide di ricorrere al bisturi del noto chirurgo Olegario Acuña, un personaggio nato dalla sua immaginazione che nel corso della storia entrerà a far parte de la *novela* di Vicente e, in seguito, la renderà finalmente autonoma dal suo creatore. Libero dalla condanna di scrivere, Vicente potrà abbandonarsi alla realtà e all'amore di Laura.

Nel racconto troviamo gli stessi nomi di alcuni personaggi di *Tonto...*-Olegario, Laura- e le modalità con cui le dimensioni del reale giocano a confondersi e a sostituirsi. Anche in questo *cuento*, Olegario è un personaggio nato dalla fantasia del protagonista che in seguito si delinea come suo Doppio, sostituendosi a lui e acquisendo un'identità autonoma nella dimensione fantastica della scrittura. Ma diversamente da Jesús, Vicente Holgado sceglie di abbandonare la scrittura e di rimpadronirsi del proprio ruolo nel reale, accanto a Laura, una scelta assai simile a quella del protagonista di *El desorden...*

Per quanto riguarda la componente *intertestuale*³⁰, abbiamo già sottolineato la presenza nel romanzo di una costante eco della tradizione del repertorio favolistico, spunti dalla tragedia classica e dall'epica, che supportano e concedono spessore alle avventure fantastiche di Jesús-Olegario, eroe di fine millennio.

Con *Tonto, muerto, bastardo e invisible* vi è dunque un ritorno alla scrittura in prima persona che significa il ritorno a un personaggio che sceglie di scrivere la propria storia per riprendere possesso della propria identità. Ma in questo caso, il potere salvifico della scrittura risiede nel concedere al protagonista la possibilità di legittimarsi in una proiezione fantastica che avalli la scelta di rinunciare alla propria dimensione reale, ossia al proprio status come individuo integrato in una società. Siamo dunque di fronte a un'ulteriore implicazione insita nel significato stesso dello scrivere. Per il protagonista di *Cerbero...*, scrivere rappresentava l'unico modo per mettere ordine nel complesso

³⁰ Cfr. nota n. 15 del I capitolo.

labirinto del ricordo e nella propria storia familiare, in maniera da poter finalmente discernere e riconoscere ciò che effettivamente egli era, per cui la scrittura acquistava un potere *maieutico*, capace di restituire all'io la propria identità.

Per Turis, il protagonista di *Letra muerta*, la stesura del diario significava attestare a se stesso la mistificazione insita nell'illusoria contrapposizione fra essere e apparire, dato che nella propria 'conversione' e integrazione in un contesto collettivo che annulla il concetto stesso di identità, egli riconosceva la prova tangibile dell'esistenza della sola apparenza. Mancando sostanzialmente un 'io' che convalidi la scrittura autobiografica, essa si rivelava appunto *letra muerta*, priva di qualsiasi valore 'salvifico' ma, paradossalmente, attestatrice della vittoria della realtà.

In *La soledad era esto*, Elena Rincón iniziava a redigere il proprio diario nel momento in cui si era finalmente liberata di un'identità che non le apparteneva. Scrivere per lei significava ricostruire un 'utero' in cui lasciar crescere il proprio nuovo 'io', un *bulto* attraverso il quale rinascere. Ma il 'luogo' prescelto per la sua rinascita era la realtà.

Il protagonista di *Tonto...*, nel momento in cui decide di scrivere ha già ritrovato se stesso, egli è già 'rinato' ma in un altro 'luogo', nella dimensione fantastica della scrittura in cui egli è Olegario. Appunto per questo essa diviene il 'corpo' della sua nuova identità, l'unico capace di contenere il suo molteplice 'io' immaginario. La trasposizione di sé nel piano fantastico, protetto dalla scrittura, è una scelta obbligata per Jesús, visto il punto di autoconsapevolezza al quale è giunto, perché nella dimensione del reale egli non ha nessuna possibilità di sopravvivere come, prima di lui, non l'aveva avuta *el Vitaminas*, il protagonista di *Visión del ahogado* che, forse, è il suo 'parente' più prossimo.

Esiste però un altro aspetto innovativo in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, che parrebbe una conseguenza di quanto finora detto, ossia il fatto che per la prima volta il personaggio millasiano non ambisca tanto ad affermarsi come scrittore ma, appunto, come personaggio. Ormai l'unica realtà degna di questo nome è quella immaginaria della scrittura ed è lì che Jesús può ricominciare a esistere legittimandosi

attraverso il suo personaggio, un eroe che vive nelle pagine del libro che egli ha scritto. Essere riconosciuto come scrittore, sentire di esistere solo perché si è ritenuti tali, è un problema che assilla chi conserva ancora forti legami con una realtà che per Jesús non ha più significato.

Essendo in sostanza la storia delle avventure di un eroe poliedrico e 'molteplice', il romanzo concede poco spazio agli altri personaggi. Tuttavia è possibile riconoscere nell'ambiguo Luis-*el huele mierda*, una versione ancor più degradata della figura dell'antagonista presente nei romanzi precedenti -Carlos Rodó di *El desorden...*; Enrique Acosta di *La soledad...* -: anch'egli, come i suoi 'predecessori', è spinto da un arrivismo sfrenato che lo ha portato a ottenere una posizione vincente nel campo degli affari, sempre più sporchi e sempre più connessi col potere politico ed economico del paese. L'unica differenza risiede nel fatto che Luis non è un *señorito* di nascita, ma un *chico del barrio de la Prosperidad*, un ragazzo di strada che, a modo suo, ha cercato di superare quel *miedo a no ser nada*, che ha cercato di evadere da una realtà squallida e suburbana, conformandosi ai dettami di una società che riconosce nel denaro il suo unico valore. Certo questo distinguo non crea attenuanti alla mancanza totale di moralità che lo contraddistingue, ma evidenzia, ancora una volta, come nell'universo millasiano nessun personaggio sia mai realmente un personaggio 'forte' e come la lotta che a volte si ingaggia fra gli individui sia una lotta fra deboli.

Per quanto riguarda i personaggi femminili, Laura e Beatriz Samaritas sono delle figure abbastanza marginali, presenti sporadicamente e senza una personalità ben definita. I loro nomi ricorrono nei precedenti romanzi. Laura è il nome della protagonista femminile di *El desorden de tu nombre*, così come della donna amata dal protagonista di *Volver a casa*, la moglie del gemello scomparso; Laura è infine il personaggio presente nel racconto citato "Laura se corta el pelo". Mentre Beatriz è la donna-*muñeca*, la medium che accompagna Juan Estrade di *Volver a casa* durante la sua permanenza a Madrid alla ricerca del fratello gemello. In *Tonto...* Beatriz Samaritas conserva del suo 'archetipo' le doti parapsicologiche e l'avvenenza.

Infine il personaggio più 'fiabesco' del romanzo: la piccola cinese, la prostituta col sogno di giungere in Danimarca, la dolce compagna della storia fantastica di Olegario, novello Hansel accanto alla sua Gretel. La sua sostanziale 'estraneità' al mondo occidentale del quale è vittima, la rende paradossalmente libera dalle contraddizioni di fondo che assillano -in differente misura- l'individuo contemporaneo inserito nel suo contesto storico, di cui il personaggio millasiano è il simbolo.

Nel corso dell'analisi del romanzo di cui ci stiamo occupando, abbiamo evidenziato come il piano fantastico della vicenda narrata prenda il sopravvento su quello del reale, tanto da imporsi alla fine come l'unica realtà possibile, in stretta dipendenza dal processo di indipendentizzazione del protagonista dal proprio contesto quotidiano. Da un punto di vista spaziale, il passaggio dal reale all'immaginario, in un primo momento, avviene attraverso una sorta di bipartizione del contesto urbano in cui è inserita la storia, rappresentato invariabilmente da Madrid. La città infatti si delinea come unico scenario di due realtà compresenti e speculari, proprio perché il piano fantastico prende corpo e si sviluppa per 'imitazione' di quello reale, come fosse una specie di 'duplicazione' di questo in termini spaziali. In un primo momento è la casa stessa di Jesús - *el pasillo*, gli oggetti contenuti nelle stanze-, a lasciare intravedere al protagonista la possibilità di una dimensione 'altra', nascosta ma compresente a quella quotidiana. Poi, quando il protagonista decide di iniziare a condurre una nuova vita, mantenendo al contempo quella vissuta fino ad allora -due dimensioni di vita differenti-, egli tenderà a ridisegnare intorno a sé un contesto spaziale simile a quello che fino a quel momento aveva costituito il suo unico scenario vitale. Subito dopo il licenziamento e la successiva scoperta del potere 'ansiolitico' dei baffi, quando Jesús decide di tacere alla moglie il cambiamento repentino della sua situazione lavorativa e, allo stesso tempo, inizia a utilizzare il posticcio in pubblico, egli riterrà opportuno contrapporre agli spazi 'familiari' del quotidiano -la casa, l'ufficio-, due *lugares* in cui condurre la sua vita parallela: l'appartamento ammobiliato che egli affitta -la sua 'seconda' casa- e il *sexy-shop* situato nello stesso edificio, il luogo in cui egli intratterrà rapporti 'd'affari' con

Luis, quindi una sorta di 'seconda' *oficina*. La città, dunque, si presenta soprattutto come un insieme di *lugares cerrados*, spazi circoscritti che diventano piccoli scenari che ripropongono la dimensione in qualche modo 'teatrale', illusoria e fittizia, della realtà. Lo spazio urbano racchiuso fra le mura di case, negozi di parrucchieri, vetrine di sexy-shop, ribadiscono l'idea che il mondo non sia altro che un grande spettacolo sempre uguale a se stesso, in cui gli individui si agitano convinti di esistere e di scegliere liberamente le proprie azioni, mentre invece ripetono ossessivamente sempre la stessa parte, come dei burattini di legno che si illudono di essere di carne e ossa. In un certo senso, lo scarto verso una dimensione fantastica completamente *alejada* dal reale, la scelta definitiva che compie il protagonista del romanzo, potrebbe leggersi come un adattamento 'riveduto e corretto' della favola di Pinocchio dove però, a differenza del modello, ciò che viene 'recuperata' e 'riabilitata' è la propria natura di *muñeco*: ancora una volta l'universo della scrittura torna a ribadire il proprio potere come realtà autonoma in cui rifugiarsi.

Ma prima del salto verso quella direzione, prima che Jesús si riconosca definitivamente in Olegario, e quindi decida di vivere solo nella dimensione fantastica del suo libro di avventure, egli dovrà necessariamente riacquistare quegli altri aspetti del suo *yo* che sono sepolti nei meandri della sua memoria. In questo percorso di autoriconoscimento, il protagonista ripercorrerà le tappe del proprio passato e quindi anche i suoi luoghi. La città qui ritorna come *barrio*, quel mondo sommerso che Millás continua imperterrito a riproporre ai suoi lettori:

«Después del baño o de la ducha me enfrascaba en la lectura de los anuncios por palabras y de las esquelas con la mirada alerta y desconfiada del que recorre la periferia de una ciudad desconocida. Los suburbios del periódico evocaban los míos, aquellos de los que procedía. Desde ellos se podía alcanzar el centro si te aprendías bien las reglas del juego. Yo había alcanzado el centro, aunque ahora estuviese fuera provisionalmente. Me metía, pues, entre los anuncios por palabras con la misma pasión e idéntico celo observador con el que en otro tiempo había recorrido las calles de mi barrio, que

siempre iban a dar al mismo descampado. *Aquello parecía no tener salida, y lo cierto es que la mayoría de la gente se quedó dentro.* Yo, sin embargo, cada vez que llegaba al descampado volvía atrás y rehacía el camino con la fe ciega de que en una de esas, al dar la vuelta a la esquina de siempre, se abriera ante mí la Quinta Avenida, por ejemplo, de Nueva York. *De hecho, se abrió.* La última vez que estuve en Nueva York por razones de trabajo, *mi instinto periférico me condujo a una calle muy parecida a la de mi infancia: los ojos desesperados de los transeúntes competían con la oscura mirada de las ventanas que, como agujeros, se abrían en las fachadas de los edificios. El empedrado estaba roto y la piel de la gente levantada.* (...) Finalmente, una de las calles por las que entré al azar *me devolvió milagrosamente al centro* y de súbito comprendí de nuevo que me encontraba en Nueva York y que ya era un adulto. *Mi calle, finalmente, la de mi infancia, me había conducido hasta Manhattan porque no me rendí. Ahora ya no necesitaba negar aquellos barrios, ni negarme, porque ellos, como los anuncios por palabras o las esquelas, eran los suburbios de un universo y, vistas las cosas desde una perspectiva universal, eran tan importantes como las uñas de los pies o el desierto de la espalda. Encontrando la puerta adecuada, se alcanza el pecho. La Quinta Avenida. [I corsivi sono nostri]*» (pp. 76-78).

Per tutta la sua vita Jesús aveva lottato per raggiungere il 'centro', dunque il riconoscimento del suo valore come individuo che ha appreso 'le regole del gioco' della vita, in modo da evadere da quella disperata *calle de su infancia*, demonizzata come simbolo del proprio fallimento esistenziale. Ora però, il cammino che il protagonista decide di percorrere è esattamente in senso opposto, dal centro al suburbio, con la consapevolezza che solo attraverso il recupero della sua identità e del suo luogo di origine è possibile salvarsi.

Nel momento in cui la dimensione fantastica della storia prende il sopravvento, Madrid non è più lo spazio adeguato in cui ambientare le avventure di Olegario: *Madeira* e la Danimarca diventano il nuovo contesto in cui l'eroe agisce. Da un lato, questi due luoghi segnano il passaggio verso un approccio meno personale, meno autobiografico, con cui Jesús si pone rispetto a ciò che narra, avendo ormai delegato a Olegario il compito di protagonista e alla scrittura il corpo in cui collocare la propria rinnovata identità; inoltre quei due spazi sono una

sorta di *lugares exóticos* che meglio si adattano a legittimare il carattere leggendario che ha acquistato la vicenda. Dall'altro lato però, la densa connotazione simbolica dell'isola di Madeira permette, come abbiamo già detto, al personaggio il ritorno alla propria condizione ancestrale, a quella rinascita che significa riacquistare l'esatta coscienza di sé.

Infine si ribadisce la scrittura come spazio onnicomprensivo che è al tempo stesso luogo geografico e corpo, entità autonoma che contiene al suo interno realtà e finzione. *Lugar* per eccellenza in cui è possibile far confluire anche il reale.

2. *El orden alfabético*

La seconda metà degli anni novanta è un periodo di intensa attività per il nostro autore. Nel 1996 esce per Alfaguara il volume *Trilogía de la soledad*³¹ che, come abbiamo avuto modo di vedere, raccoglie il nucleo centrale della produzione *novelística* di Millás, ossia i tre romanzi³² pubblicati fra il 1987 e il 1990. L'anno successivo -nel 1997-, la casa editrice Acento pubblica la raccolta *Cuentos a la intemperie: Gran angular*³³, un volume in cui confluiscono racconti/articoli già precedentemente apparsi in riviste e quotidiani, ordinati secondo una disposizione tematica³⁴. Nel 1998, accanto alla pubblicazione del suo decimo romanzo, *El orden alfabético*³⁵, alla cui analisi ci dedicheremo fra breve, Millás ripropone nel volume *Tres*

³¹ Juan José MILLÁS, *Trilogía de la soledad* cit.

³² Ricordiamo i titoli inclusi nel volume: *El desorden de tu nombre* cit.; *La soledad era esto* cit.; *Volver a casa* cit.

³³ Juan José MILLÁS, *Cuentos a la intemperie: Gran angular* cit.

³⁴ La raccolta si compone di sessantasette *relatos*, divisi in quattro sezioni (1. "LA CIUDAD"; 2. "MÁS BREVE TODAVÍA"; 3. "VICENTE HOLGADO"; 4. "CARTAS DE AMOR") di cui le prime due sono, a loro volta, formate da sotto-sezioni (La prima: *Taxis; Metro; Calles; Encuentros; Márgenes*. La seconda: *Escribir; El Cuerpo; El Móvil; Animales*). Senza soffermarci ad analizzare la raccolta, è tuttavia doveroso evidenziare come, anche in questo volume, ritorni il tema della città e il personaggio di Vicente Holgado, ai quali Millás 'dedica' due sezioni.

³⁵ Juan José MILLÁS, *El orden alfabético* cit.

D'ora in avanti le citazioni tratte dal romanzo recheranno i numeri di pagina corrispondenti all'edizione utilizzata nel presente studio, direttamente fra parentesi.

*novelas cortas*³⁶, pubblicato da Alfaguara, tre romanzi³⁷ che costituiscono la tappa iniziale del suo percorso letterario, scritti fra il 1975 e il 1984. Sempre nello stesso anno, Plaza & Janés pubblica la raccolta di diciotto racconti, *La viuda incompetente y otros cuentos*³⁸.

Nel breve arco di tempo di due anni, dunque, vengono pubblicate due trilogie che contengono più della metà dell'opera *novelística* dell'autore, sei romanzi disposti secondo un ordine tematico -la *Trilogía de la soledad*- o di 'genere' -*Tres novelas cortas*-, senza che però si apporti al testo narrativo alcuna variazione, tranne l'aggiunta dei *Prólogos* scritti da Millás al momento della pubblicazione delle raccolte, che in qualche modo giustificano la nuova disposizione dei romanzi all'interno di esse secondo l'ordine prescelto. Al di là delle scelte del mercato editoriale, che avranno sicuramente influito nella decisione di ripubblicare le opere dello scrittore, è evidente come lo stesso Millás abbia operato una lettura diacronica della sua vasta produzione narrativa e, attraverso la differente disposizione dei romanzi all'interno delle trilogie, egli abbia voluto proporre al lettore un percorso 'alternativo' della sua opera, segnandone le tappe fondamentali. L'operazione di 'rilettura' inizia con i romanzi più vicini a noi cronologicamente e questa scelta ci sembra sottolineare la consapevolezza che l'autore ha del fatto che *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto* e *Volver a casa* costituiscano il centro nodale della sua narrativa, il momento in cui la sua scrittura giunge a piena maturazione, sia da un punto di vista formale che contenutistico. A nostro modo di vedere, quei titoli segnano il confine fra un 'prima' e un 'dopo' all'interno dell'opera narrativa millasiana, dividendo il

³⁶ Juan José MILLÁS, *Tres novelas cortas* cit.

³⁷ Sono inclusi nella raccolta i romanzi: *Cerberos son las sombras* cit.; *Papel mojado* cit.; *Letra muerta* cit.

³⁸ Juan José MILLÁS, *La viuda incompetente y otros cuentos* cit.

In questa raccolta solo un *cuento*, "El extranjero", ha come protagonista Vicente Holgado, mentre negli altri i personaggi principali sono tutti privi di nome proprio. Così, nei racconti in prima persona, *el personaje principal* non viene mai esplicitato se non tramite il pronome personale soggetto *yo* o attraverso al forma verbale corrispondente, mentre nei rimanenti *relatos* in cui la narrazione è in terza persona, i protagonisti sono identificati in base alla loro più o meno ortodossa 'situazione matrimoniale': *el adúltero*, *el bigamo*, *la viuda*. Solo in pochissimi casi viene utilizzato il pronome personale soggetto *ella*.

periodo *de aprendizaje juvenil*, rappresentato dai romanzi scritti dal 1975 al 1984, da quello della piena maturità compositiva. Prendendo in considerazione uno dei temi eletti da noi come guida per impostare la nostra analisi sulla scrittura dell'autore, ossia l'evoluzione del Personaggio millasiano che ci induce a considerare l'intera produzione narrativa di Millás in termini di *macrotesto*, è possibile riconoscere i romanzi degli anni 1975-1984 come una sorta di *Bildungsroman*, in cui, appunto, il protagonista percorre le varie tappe che lo conducono al pieno riconoscimento della propria identità psico-fisica attraverso il confronto con la *otredad*, rappresentata in quel contesto dalle figure legate all'ambiente familiare, dall'infanzia, dal rapporto con il proprio gruppo generazionale. Una volta adulto, nel senso che egli ha raggiunto consapevolezza di sé e allo stesso tempo del potere snaturante che la realtà esercita sul singolo, il Personaggio millasiano inizia una nuova *etapa* del suo percorso 'vitale', costituita dai romanzi scritti dal 1987 al 1990: *a esas alturas*, il confronto fra individuo e alterità si traduce in termini di *guadagno/perdita* rispetto al sistema di valori etico-sociali imperante, per cui, alternativamente, *el personaje* può optare per il consenso sociale, che presuppone l'integrazione e l'adeguamento alla morale vigente rinunciando conseguentemente alla propria identità, 'assorbito' quindi dalla *otredad*, oppure liberarsi da ogni compromesso pattuito finora con la realtà e ritrovarsi se stesso ma irrimediabilmente avulso dal contesto collettivo.

Il passaggio successivo -rappresentato dai romanzi scritti negli anni '90-, presuppone un'ulteriore variazione nella modalità con cui il protagonista dell'universo narrativo millasiano si rapporta all'alterità. Lo sguardo smagato del Personaggio sa ormai 'vedere', oltre l'aberrante normalità del quotidiano, l'atroce mistificazione del reale che contrabbanda come unica realtà possibile il proprio illusorio gioco di specchi in cui ciascun individuo propone di sé un'immagine mistificata che però è così convincente, da rivelarsi l'unica in cui il *yo* possa riconoscersi, giungendo paradossalmente a scambiare la *maschera* per il *volto*, un'esistenza *robotica* per quella *umana*. Se il mondo è, quindi, un'enorme finzione in cui ogni individuo, ogni *maniquí*, recita la propria parte essendo invece fermamente convinto

di essere vivo e di poter agire, scegliere, decidere -e in questa erronea convinzione risiede tutto il dramma ontologico del sé-, il nostro personaggio utilizzerà protesi e posticci per 'ingannare' la realtà apparente in cui vive, fino a saldare i conti con essa. Finalmente libero da ogni compromesso con il reale, egli si rifugerà nell'universo fantastico della scrittura in cui è ancora possibile condurre un'esistenza 'a misura d'uomo' e in cui i confini fra reale e immaginario sono sovvertiti: non importa dunque cosa sarà del Personaggio millasiano nel mondo del reale, dato che l'unica realtà vera è quella racchiusa nelle pagine della sua favola.

Nel romanzo *El orden alfabético* ritorna il discorso, inaugurato da Millás in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, sulla scrittura come unico 'luogo' in cui è ormai possibile rifugiarsi, dopo che ogni tentativo di mediazione col reale si è rivelato illusorio. Nel sogno febbrile del protagonista adolescente la scomparsa dell'oggetto-libro implica, necessariamente, la completa distruzione della memoria storica collettiva di un'intera civiltà la quale regredisce a una condizione animalesca, proprio in virtù del fatto che il linguaggio, parte costitutiva e essenziale della scrittura, è il mezzo per inventare la realtà. Nominare le cose significa crearle, per cui la perdita di una sola lettera dell'alfabeto, produce sulla realtà fenomenica devastazioni inimmaginabili: alla modificazione fonetica del significante, corrisponde una variazione sostanziale della natura del significato. In questo senso, il decimo romanzo di Millás è da leggersi come *cronaca annunciata della fine del mondo*, e non deve depistare il fatto che, anche qui, l'autore predilige la trasposizione della vicenda narrata in una dimensione fantastica che, apparentemente, edulcora e svia il discorso dal riferimento alla realtà storica a lui contemporanea, concretamente il grande 'villaggio globale' della civiltà ipertecnologica di fine millennio. Il progressivo smantellamento dell'impalcatura logica su cui l'uomo, fin dai primordi, aveva costruito la sua realtà è direttamente connesso alla perdita articolatoria e poi mnemonica di parole e concetti che di quel mondo erano stati gli artefici. Il ragazzo assiste impotente alla discesa collettiva nell'abisso dell'animalità e all'implosione dello spazio circostante: il mondo attorno a lui, dopo

essere giunto al grado massimo di espansione, non può far altro che intraprendere il cammino inverso, che comporta la propria contrazione ed estinzione. Tutto ciò che esiste è, dunque, conseguenza della vittoria dell'Ordine sul Caos, dell'azione costante di un principio regolatore della realtà che non è altro che quell'ordine alfabetico che dispone e colloca le cose in successione: la creazione del mondo era iniziata 'dall'esplosione' della lettera A che aveva innescato quel processo inarrestabile il cui risultato era appunto la realtà, un processo che per dirsi completo era necessariamente giunto alla Z. La ritrazione del linguaggio, la sua graduale ma costante scomparsa, significa che ci si è già incamminati sulla via del ritorno e che la strada a ritroso dalla Z alla A lascia dietro di sé il nulla, di nuovo il caos.

Il giovane protagonista ha quindi, grazie alla febbre, una sorta di prefigurazione di cosa potrebbe accedere al mondo se la scrittura e l'ordine logico che la governa venissero a mancare: con questa nuova consapevolezza, egli riprende il suo posto nella dimensione reale, convinto ora del potere che i libri hanno nel regolare l'equilibrio della realtà. Compreso ciò e seguendo i consigli del padre, il quale lo aveva sempre spinto a ricercare nei libri il senso delle cose, egli proverà a leggere il primo tomo della grande enciclopedia paterna e si inoltrerà in un mondo onnicomprensivo, ordinato alfabeticamente.

Passati vent'anni da quella affascinante avventura adolescenziale, Julio -il protagonista-, si trova a dover affrontare la sua triste realtà: egli è ora un mediocre giornalista che si divide fra il lavoro e l'assistenza all'anziano padre, ricoverato in ospedale in seguito a una trombosi che gli ha paralizzato la parte destra del corpo e procurato una progressiva perdita della memoria. La madre aveva abbandonato la famiglia quando Julio era ancora un ragazzo per costruirsi una nuova vita insieme a un altro uomo; fino alla completa indipendenza economica il giovane aveva, dunque, vissuto con il padre e in seguito si era trasferito in un appartamento in cui conduceva una vita solitaria.

Con il passare degli anni e dopo aver provato la sconfitta in ogni campo della propria vita, il protagonista, ormai adulto, dovrà arrendersi all'evidenza e riconoscere che la realtà nella quale ogni giorno ci si ostina ad agire per provare a noi stessi e agli altri di essere,

di esistere, è forse la 'vera' dimensione immaginaria del reale. In un mondo che riduce ogni cosa in termini di bene di consumo e dove tutto è necessario e facilmente raggiungibile, un mondo in cui i mezzi di informazione sono gli strumenti per veicolare messaggi ad ampia diffusione che rimandano un'immagine del reale falsificata e mitizzata, in cui tutti sono ricchi, belli e felici, questo mondo, dunque, ha già avviato -senza saperlo-, il processo verso la propria desrealizzazione. La realtà vera si perde man mano nei meandri dimenticati di una memoria collettiva che viene continuamente bersagliata da falsi idoli che, inevitabilmente, prendono il posto del proprio passato, della propria storia, della propria identità. Per questo motivo, il padre di Julio non si arrende alla malattia che lo conduce alla perdita della memoria, egli vuole continuare, con la metà del corpo che gli rimane funzionante, a ricordare l'inglese appreso con tanto sforzo, a confrontarsi con le parole e i loro contrari, per ritrovare nell'ordine della scrittura un rifugio sereno in cui rimanere a guardare ciò che sta per accadere lì fuori, nella realtà: il ritorno del Caos e la desrealizzazione del mondo.

Da adulto, Julio non è più capace di ripetere quella straordinaria esperienza di entrare nella dimensione fantastica della realtà, ciò che lui chiama «[el] otro lado del calcetín o de la vida» (p. 29), ma si crea mentalmente una realtà virtuale in cui egli non è uno scapolo solitario ma un marito e un padre affettuoso. Julio immagina di ritrovare accanto a sé Laura, la ragazzina amata in gioventù nell'altro lato dell'esistenza che ora è madre di suo figlio Julio, la proiezione immaginaria del protagonista negli anni della sua stupefacente avventura. Per un certo tempo la realtà parallela che Julio si immagina sembra poter controbilanciare lo squallore del mondo in cui egli vive, finché egli non deciderà di provare a ritornare dentro le pagine dell'enciclopedia, alla ricerca del proprio senso e del significato che ormai gli sfugge, di quella parola *-hombre-* che, fuori dell'ordine alfabetico, non sembra conservare alcun valore.

Due sono le storie comprese in *El orden alfabético*, in cui vengono narrati due momenti cronologicamente lontani, appartenenti alla

biografia di un unico personaggio. Nella prima parte del romanzo, il protagonista adolescente racconta la propria avventura in una dimensione fantastica della realtà in cui era riuscito a entrare per il breve periodo in cui egli era rimasto a letto malato, mentre intorno a lui, nel mondo reale, si consumava il dolore della perdita del nonno. Nella seconda parte del romanzo, la narrazione in terza persona ripropone lo stesso personaggio -il quale ora ha un nome, Julio-, ormai adulto, nel momento in cui sta per perdere il padre, colpito da un'emiparesi.

Nella prima storia, il protagonista quattordicenne, sotto l'effetto estraniante della febbre alta, immagina di passare in una dimensione parallela a quella reale dove egli è testimone di accadimenti straordinari. Tutto era iniziato il giorno in cui il padre del ragazzo, «obsesionado con la enciclopedia y con el inglés» (p. 11), vedendo il disinteresse del figlio per la lettura, lo aveva ammonito prospettandogli la possibilità che i libri, perché inutilizzati, potessero decidere di volar via e di lasciare il mondo senza più parole. Intimorito dal discorso paterno, ma continuando a nutrire nei confronti di quella voluminosa enciclopedia una profonda avversione, il ragazzo aveva iniziato a comprendere che quei libri costituivano in qualche modo un modello di organizzazione della realtà. Dopo poco, la febbre lo aveva costretto a letto per alcuni giorni durante i quali egli aveva iniziato a vivere una doppia vita, spostandosi disinvoltamente da un lato all'altro della realtà. Nella dimensione 'luminosa' dell'esistenza, mentre egli si trovava a scuola, all'improvviso libri e quaderni avevano preso il volo per riunirsi a frotte nel cielo. L'episodio, lungi dall'essere sporadico, aveva continuato a ripetersi ovunque per cui, nei giorni seguenti, la gente aveva assistito impotente alla fuga di libri di ogni genere e argomento. La scuola intanto veniva chiusa, con grande felicità dei ragazzi, anche se per il giovane protagonista quel luogo rappresentava la possibilità di incontrare Laura, la buffa ragazzina di cui egli si era innamorato. Ciò che non era successo nella realtà accadeva ora nell'altra dimensione: infatti, pur nel trambusto generale, Julio prende coraggio e riesce a dichiararsi a Laura che sembra ricambiarlo dello stesso sentimento.

Intanto, oltre ai libri iniziano a scomparire alcune lettere dell'alfabeto: la gente si accorge di non saper più pronunciare le parole come prima e le cose, non rispondendo al nome che fino ad allora avevano avuto, cambiano a loro volta. Pian piano intere parole vengono dimenticate e, conseguentemente, gli oggetti che designavano scompaiono o vengono abbandonati. Inizia così una lenta ma continua regressione dell'individuo e della collettività verso una condizione animale: la perdita delle parole significa perdita della memoria di ciò che le parole significavano, e dopo gli oggetti, le persone iniziano a dimenticare sentimenti ed emozioni, a essere spinti solo dall'istinto primordiale della sopravvivenza. Unico riferimento, per una collettività allo stato brado, è la televisione in cui gli organi ufficiali deputati alla difesa della nazione inviano messaggi che inneggiano al sentimento patriottico e alla belligeranza. I seri discorsi pronunciati in rete dal Ministro della Difesa, affiancato da quello della Cultura, incoraggiano la popolazione a mantenere alto lo spirito nazionale nel momento di pericolo:

«El ministro no podía pronunciar la R, pero se las arregló de algún modo para lamentar que patria se hubiera convertido en *patia* y bandera en *bandea*. Finalmente, terminó su alocución felicitándose por el hecho de que la defensa estuviera asegurada, pues permanecían intactas palabras como *tanque*, *avión de combate*, *pistola*, *misil*, *cañón* y *bayoneta*.

— Es *cieto* —añadió— que la *ametalladoa* ha quedado un poco *maltecha*, aunque todavía *dispaa* y *dispaá* si hay que *defendé* la *patia* o la *bandea*.» (p. 80).

Vietata dalla legge «la posesión individual de libros» (p. 92) e la compra-vendita al mercato nero di sostantivi, aggettivi, avverbi e frasi fatte, indetto un coprifuoco perenne per impedire che la gente si perda nel dedalo del labirinto in cui si sono trasformate le strade della città, la vita quotidiana degli abitanti di questo mondo in cui il linguaggio ha deciso di scomparire si adegua a una sorta di stato di guerra continuato. Cacciatori di frodo sparano ai libri di passaggio per rubar loro parole da vendere o consumare, mentre le case diventano antri in cui gruppi di persone inselvatichite cercano di estrarre cibo

dalle poche parole rimaste, masticandole e gettando via i residui. Anche i genitori di Julio hanno subito una regressione psico-fisica - dato che ora le parole *párpados*, *rostro*, *frente* e *cuervo* sono diventate *pápados*, *rosto*, *fente* e *cuepo*:- essi passano il tempo inchiodati davanti alla televisione, che ormai non emette che suoni disarticolati.

Il passaggio da una dimensione all'altra del reale avviene a seconda dello stato febbrile del ragazzo, per cui egli alterna, nei quattro giorni di malattia, momenti di lucidità a quelli di delirio.

Quando Julio ritorna cosciente, si accorge che nella parte reale dell'esistenza le cose sono rimaste inalterate per cui decide di disegnare una mappa di quel mondo ancora intatto, da poter trasferire nell'altra dimensione ed evitare che, nella memoria delle persone che vivono lì, si perda il ricordo di come era stata la vita prima della scomparsa del linguaggio. Passata la febbre, Julio viene costretto dai genitori a rimanere a casa per la convalescenza, nonostante egli voglia assistere al funerale del nonno: intuendo il dolore del padre per la morte del genitore, il ragazzo gli propone di presiedere alle esequie del *abuelo* senza muoversi dal letto, attraverso la consultazione della voce *cementerio* nell'enciclopedia. Così Julio si inoltra nel mondo enciclopedico partendo dal principio, dalla lettera A e attraversandola, giungerà alla voce *abortos terapéuticos*, dove riposa la sua sorellina mai nata, di cui egli conservava una scarpetta rossa come portafortuna, gettata via dal padre in un momento di rabbia. Girovagando nelle pagine dei volumi della Espasa, Julio scopre che lì è condensato tutto ciò che esiste in base all'ordine alfabetico e comprende finalmente che quei volumi sono la mappa dettagliata della realtà che inutilmente egli aveva cercato di disegnare.

In questo modo si conclude la prima parte della storia narrata nel romanzo, che il lettore saprà essere il resoconto dell'esperienza giovanile del protagonista che egli immagina di raccontare a una donna che da alcuni giorni incontra alla mensa dell'ospedale in cui suo padre è ricoverato. Julio rivede in quell'estranea il volto di Laura, la ragazzina amata nell'altro lato della vita, la stessa particolare 'bellezza', la stessa fronte *arcáica*, e fantastica sulla possibilità che ella sia relamente Laura, ritrovata dopo più di venti anni.

Il padre intanto si dispera per la perdita della memoria, soprattutto per non riuscire a ricordare più le frasi di inglese, imparate nel corso degli anni; Julio gli promette di comprargli delle cassette che lo aiuteranno a riappropriarsi del lessico perduto e un dizionario di sinonimi e antonimi.

Tornato nella sua casa da scapolo per riposare, Julio riceve la visita di una ragazza che sta conducendo un'indagine di mercato per rilevare le esigenze degli abitanti del quartiere in cui a breve si sarebbe aperto un Ipermercato; la giovane intende formulare un questionario «sobre los hábitos de consumo de los vecinos» (p. 158). Julio accetta di sottoporsi all'interrogatorio e nel rispondere alle domande, si inventa una famiglia che in realtà non ha mai avuto: sua moglie -Laura-, dirige una galleria d'arte e la coppia ha un figlio quasi quattordicenne che si chiama Julio, come il padre.

Nata per gioco o per la disperata esigenza di evadere dalla propria solitudine, la 'nuova' famiglia di Julio inizia a esistere nella sua fantasia: la moglie diviene una presenza 'concreta' nella vita del protagonista, l'interlocutrice con cui egli scambia opinioni e progetta soluzioni a problemi di ordine familiare.

Intanto Julio ha cercato, sia telefonicamente e poi di persona, di parlare con la madre che vive col marito parrucchiere, con cui manda avanti un fortunato commercio «de uñas postizas»: a stento il figlio riesce a comunicare con lei perché gli anni di lontananza e i sensi di colpa della madre hanno creato un divario incolmabile fra loro. Julio, però, sente il bisogno di confidarle quella fantasticheria che aveva vissuto nell'adolescenza, lasciando la madre stupefatta e preoccupata per la sua salute mentale. Qualche giorno dopo, Julio riceverà la telefonata del marito della madre che lo pregherà di non tornare a trovarla perché quell'incontro ha destato in lei un'inquietudine e una sofferenza dalla quale preferisce essere nel futuro dispensata.

Intanto nella redazione del giornale in cui Julio lavora si è deciso di trasferirlo alla sezione che si interessa della pubblicazione dei programmi televisivi; *la jefa de la sección*, il suo diretto superiore, è una donna molto volitiva e, a suo modo, attraente nonostante una evidentissima cicatrice sul viso:

«Una cicatriz le atravesaba la cara desde la mitad de la frente a la barbilla, provocando el efecto de que su rostro fuera el resultado de haber juntado dos perfiles distintos. El del lado izquierdo parecía taciturno y cruel; el del derecho, ingenuo y quizá un poco melancólico.» (pp. 168-169).

Messo subito al corrente dei progetti di ottimizzazione del settore, Julio si vede costretto, per ragioni di lavoro, a comprarsi un televisore, strumento del quale fino a quel momento aveva saputo fare a meno.

In giro per i reparti di un grande magazzino, Julio insieme alla presenza immaginaria di sua moglie, compra il televisore e un videoregistratore, le cassette d'inglese per il padre, una camicia da notte e un completo di pelle per la moglie, alcuni indumenti per il figlio.

Tornato in ospedale, riesce a conoscere la ragazza della mensa che si chiama Teresa e le dice di lavorare come responsabile di corsi di formazione; insieme decidono di andare a casa di Julio il pomeriggio seguente.

Il padre di Julio è ora tutto intento a impossessarsi nuovamente dell'inglese e ripete al figlio alcune frasi apprese, le quali diventano una sorta di 'copione' con cui Julio disegna man mano l'evoluzione della storia immaginaria che concerne la sua famiglia. Così, si appropria della frase «mi familia no está en casa porque en esta época del año viaja al sur para visitar a mi suegra, que es viuda» (p. 190) e 'fa in modo' che sua moglie parta insieme al figlio per andare a trovare la madre vedova.

Anche Teresa, quando lo seguirà a casa sua, sarà messa al corrente che moglie e figlio sono appena partiti, così come il padre smemorato sarà avvisato dell'esistenza di una nuora e di un nipote, che temporaneamente sono in viaggio. Anzi, Julio presenterà al padre Teresa come se fosse sua moglie, rendendo in qualche modo ancor più reale la sua esistenza.

Dopo aver fatto l'amore con Teresa, Julio riconoscerà in lei una sorta di 'anima gemella', con lo stesso disperato bisogno di esistere e di evadere da una condizione di desolante solitudine. Sintomatico a questo proposito è il dialogo che i due personaggi ingaggiano dopo

che ognuno di loro ha scoperto nell'altro le prove della loro mistificación:

« — ¿Por qué ha sido tan sencillo? — preguntó.

— También yo podría hacer esa pregunta — dijo ella.

— Contesta tú primero.

— Ya has visto que soy muy fea, así que no me sobran las oportunidades.

A Julio no se le habría ocurrido considerar la situación desde ese punto de vista.

— ¿Eres fea? — preguntó extrañado.

Teresa le dio un beso y se echó a reír.

— *Fea e invisible*: una cosa compensa la otra. Hace tiempo juré que me iría a la cama con todos los hombres que fueran capaces de verme y tú me viste en seguida. Por eso ha sido tan fácil por mi parte. Ya lo sabes.

Julio pidió que le explicara por qué se sentía invisible y Teresa le contó que *de pequeña* había tenido una profesora que practicaba con ella el castigo de la niña invisible, consistente en que todas sus compañeras pasaran a su lado sin verla, sin oírla, como si no existiera. Al principio se había rebelado e hizo cosas para llamar la atención, pero luego, *al crecer un poco más y advertir que era tan fea, le pareció mejor que no la viera nadie y creció de modo inmaterial*. Más tarde, ya de mayor, decidió que se iría a la cama con todos los hombres que la vieran.

— Ahora te toca a ti — concluyó.

— Me recordabas a alguien, ya te lo dije.

— A una tal Laura, ya lo sé. ¿Qué más?

— Nada más. No tengo hábitos de consumo de conversaciones transcendentales, y además he de volver al periódico. Perdona.

— ¿No hay nada más entonces?

— Bueno, como te conocí en el sanatorio, por un momento creí que eras la muerte.

— ¿Creíste que era la muerte?

— Suele rondar por donde hay enfermos y allí fallece alguien todos los días.

— Creíste que era la muerte porque soy fea.

— Al contrario, siempre he pensado que la muerte era muy atractiva.

- ¿Entonces crees que soy atractiva?
 — *Creo que eres la muerte. [I corsivi sono nostri]*» (pp. 211-212);

«Luego llegó Teresa y también ella empezó a ponerse la ropa. Cuando estuvo vestida, se sentó en el borde de la cama y se dirigió a Julio:

— No hay ninguna esposa, ni ningún hijo de trece años, ¿verdad?

— En realidad catorce, los cumple este mes.

— Por eso los cepillos de dientes del cuarto de baño y el camisón sin estrenar sobre la cama me parecieron tan amenazador.

— *Quizá aquí, en este mismo instante, no sea cierto, pero hay un lugar idéntico a éste en el que todo esto está sucediendo ahora mismo, del mismo modo que hay un sitio donde tú eres coordinadora de cursos de una escuela de negocios.*

Teresa apenas acusó el golpe. Se levantó, tomó su gabardina y el fichero portátil y tras besar a Julio en la frente sin rencor ni aprecio, dijo:

— *Tal vez haya un lugar donde tú y yo seamos reales. [I corsivi sono nostri]*» (pp. 213-214).

Dopo l'avventura con Teresa, Julio accetta la proposta della donna «de las tres caras», il capo della sua redazione, di seguirla a casa sua. Lì si consuma un sesso violento e insoddisfacente, che la donna gestisce simulando una situazione di intimità e routine che, invece, tradisce un profondo desiderio di condividere con qualcuno la propria solitudine. Da questa esperienza Julio esce ancora più cosciente dell'irrealtà che lo circonda.

Mentre egli si trova ancora a casa dell'amante, viene avvisato che il padre ha avuto un'altra trombosi: questa volta è stato trasportato, in coma, al reparto di terapia intensiva. Con gli effetti personali del padre, Julio decide di tornare nella casa che aveva condiviso con lui e lì si mette ad ascoltare la cassetta delle lezioni di inglese, con la speranza di capire quale fosse il significato dell'ultima frase pronunciata dal padre all'infermiera che lo aveva soccorso: «I am sorry». Ascoltando le conversazioni in lingua profferite da persone immerse in una dimensione tranquilla e imperturbabile, comprende

che il padre aveva trovato 'in quel luogo' una pace impossibile altrove e, per cercare di esorcizzare la minaccia della sua morte, cerca fra gli attrezzi della casa la stanghetta perduta degli occhiali che il padre aveva portato fino al giorno prima: nella cassetta degli attrezzi Julio trova il piccolo *zapatito rojo* della sorellina mai nata, il suo amuleto dell'infanzia che il padre gli aveva fatto credere di aver buttato via. Con in tasca il suo portafortuna, si reca al lavoro, dove la sua *jefa* lo avverte che dovrà presiedere a «una sala de televisión interactiva, donde se proyectarían dos variantes argumentales de una serie de televisión de gran éxito para conocer los gustos del público» (p. 243). Osservando come la gente comune, in base al proprio gusto, decideva cosa il resto dei telespettatori avrebbe visto, Julio si rende conto sempre più lucidamente che «la televisión se ha convertido en un medio para describir la realidad» (p. 243).

Ora ciò che lo interessa è tornare nella casa paterna e vagare come un fantasma nell'atmosfera rarefatta e perennemente felice del corso di inglese, alla ricerca di suo padre. Le voci mature dei due personaggi che dialogano su argomenti ameni, con cortesia ed educazione, sembrano a Julio appartenere a sua madre e a suo marito parrucchiere, e lui stesso si identifica con Peter, colui che aspetta di raggiungere moglie e figlio dalla suocera ammalata. All'improvviso si sente una voce che sussurra «I am sorry», ma il personaggio non entra in scena: in quello stesso momento una telefonata avverte Julio della morte del padre.

Sempre nella sua casa dell'infanzia, Julio riprende in mano il primo tomo dell'enciclopedia paterna, deciso a ricominciare il suo cammino seguendo l'ordine alfabetico: torna alla voce *abortos terapéuticos* alla ricerca della sorellina per avvertirla della morte del padre e poi si incammina verso la lettera I per giungere alla voce *inglés* in modo da assicurarsi che suo padre si trovi bene in quel luogo straniero. Attraversando la lettera H Julio raggiunge la voce *hombre* e lì si ferma, avendo trovato finalmente la sua dimensione, insieme a una folta moltitudine di individui che aspettano che il mondo di fuori giunga alla completa desrealizzazione, in modo da ritornarvi e ricominciare a inventare la realtà, seguendo l'ordine alfabetico.

Delle due parti in cui è diviso il romanzo, la prima è costituita da ventidue capitoli senza numerazione, in cui la narrazione è in prima persona a opera di un narratore *omo* e *intradiegetico*³⁹, in stile indiretto e con dei brevi dialoghi, in stile diretto. Per quanto riguarda i tempi verbali impiegati, predomina l'uso di quelli al passato: soprattutto il *pretérito indefinido* e l'imperfetto, utilizzati per riportare gli avvenimenti occorsi nell'adolescenza, mentre il passato prossimo e il condizionale passato indicano, rispettivamente, la permanenza nel presente -nel momento cioè della narrazione-, dell'azione verbale [esempio: «siempre me *ha dado* miedo la orfandad» (p. 28)] e l'idea di futuro nel passato [es.: « (...) yo *habría alcanzado* una edad en la que no le *necesitaria*» (p. 28)]. Il presente è invece utilizzato nei dialoghi.

Questa prima parte si delinea, dunque, come un resoconto che il protagonista -senza nome-, fa di eventi occorsigli nell'adolescenza: lo scarto diacronico fra esperienza vissuta e raccontata si evidenzia, perciò, sia attraverso l'uso di differenti tempi del passato verbale e di avverbi temporali, che indicano un passaggio cronologico fra i momenti vissuti e la narrazione di questi, sia, soprattutto, tramite la continua inserzione, all'interno della diegesi, della riflessione che l'io narrante conduce *a posteriori* sul proprio comportamento di allora e sul differente modo con cui egli, a quel tempo, aveva giudicato gli eventi della vita. Vediamo in concreto un esempio:

«*En aquella época, del mismo modo que era capaz de estar en dos sitios a la vez, poseía también dos lados que no siempre se ponían de acuerdo, y con uno de ellos no lograba entender que mi padre se preocupara por la muerte de una persona a la que no quería, aunque con el otro sí. Tenía entonces una visión muy utilitaria de los padres. Con frecuencia, hacía con los dedos cálculos de los años que tendría yo cuando mi padre tuviera cuarenta, cincuenta, sesenta, sesenta y cinco (a partir de los sesenta los contaba de cinco en cinco). Quería estar seguro de que al llegarle la hora teórica de morir, yo habría alcanzado una edad en la que no le necesitara: siempre me ha dado miedo la orfandad. Pero ahora advertía que los padres te dan algo más*

³⁹ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

que cosas útiles y que cuando **se van te dejan huérfano tengas nueve años o noventa**. *Lo veía* en la expresión del mío, que *ya no necesitaba* para nada al abuelo, y sin embargo *era* la de alguien que a pesar de ser mayor *tenía* miedo, **por eso se ponía a estudiar inglés**, por miedo. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 28-29).

Tutto ciò è ulteriormente ribadito dal fatto che la seconda parte del romanzo si apre nel momento in cui Julio ha concluso il suo racconto, riportato immaginariamente a un interlocutore concreto, la sconosciuta seduta a una certa distanza da lui e che egli osserva mangiare nella mensa dell'ospedale in cui suo padre è ricoverato:

«Julio *terminó de relatar* **imaginariamente aquellos sucesos fantásticos** a una **mujer real** que comía sola al otro extremo de la cafetería del sanatorio a cuya barra estaba sentado él, y *al llegar al punto de la narración* en el que **la realidad, sumisa al diccionario, comenzaba a expandirse** para dar lugar de nuevo a las habitaciones, los armarios, las neveras..., *movió los ojos* en el interior de las órbitas y **se hizo cargo de la situación**: había pedido ya tres cafés y *dos copas de coñac* **productoras de un grado de ensimismamiento prodigioso**. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 151).

In questo romanzo, quindi, non ci troviamo di fronte a un personaggio che scrive o desidera farlo, né il problema ontologico dell'io si risolve attraverso *el logro* di una scrittura di cui impadronirsi, come autore o come personaggio: *El orden alfabético* riconduce l'esperienza dello scrivere alle sue premesse, al momento della 'reale' sperimentazione dell'esistenza e del suo passaggio conseguente, il raccontare ciò che si è vissuto. Questa sostanziale variazione rispetto ai romanzi precedenti di Millás è dovuta essenzialmente alla completa disillusione a cui è giunto il nostro Personaggio: egli non cerca più solo una possibile via d'uscita personale alla propria mancanza di senso perché ora è pienamente cosciente che la sua 'vacuità' esistenziale rispecchi la mancanza totale di sostanzialità della realtà che lo circonda. In questo senso il romanzo, pur incentrandosi nella vicenda del suo protagonista, allarga la problematica dell'identità a tutto ciò che esiste: per questo

motivo, si presenta come *la cronaca 'raccontata' di una morte annunciata*, quella della realtà in toto.

La disgregazione, l'implosione del reale, sono i segnali del prossimo avvento del Caos, le tappe della sua progressiva riappropriazione della realtà. In questa condizione ormai irreversibile di totale annullamento dell'essere non si può far altro che aspettare il *day after*, trovando rifugio nell'unico 'luogo' immune da ogni mutazione, nel regno dell'Ordine Alfabetico. Il linguaggio, dunque, e la sua naturale tendenza a creare e ordinare la realtà secondo l'ordine logico dei suoi principi primi costitutivi -le lettere dell'alfabeto-, sono le armi con cui rimettere in discussione la vittoria del Caos, contrapponendovi appunto l'Ordine -*la otra cara de la misma moneda*-.

Non è un caso se lo stesso Millás ha asserito⁴⁰ che *El orden alfabético* è una sorta di 'versione' fine anni '90 del suo romanzo *El jardín vacío* (1981): nonostante il differente contesto storico in cui le due opere sono ambientate e di cui sono espressione -gli anni della *transición* vs quelli del pieno sviluppo economico spagnolo-, in entrambe il Personaggio millasiano contrappone alla propria sconfitta individuale e del mondo che lo circonda, la certezza di riscatto attraverso la riacquisizione di una memoria collettiva integra e strutturante, quell'immenso patrimonio dell'umanità che è il sapere, simbolizzato dai tomi neri dell'enciclopedia Espasa.

Come il padre prima di lui, Julio impara a entrare nell'universo dell'enciclopedia per ritrovare il senso stesso dell'esistenza, una volta che questa, nella realtà, appare sempre più vacua: l'ingresso nella dimensione 'cartacea' del reale è diretto e possibile senza l'intervento *estranante* della febbre o dell'alcol, due differenti espedienti che il protagonista invece aveva 'utilizzato' da adolescente e da adulto, come 'porte d'accesso' alla dimensione fantastica delle sue avventure. In realtà Julio era stato capace di passare «de un lado a otro del calcetín o de la vida» o «dentro y fuera de la caja» solo durante la sua

⁴⁰ Siamo testimoni di quanto riportiamo in quanto presenti alla *mesa redonda* svoltasi durante il "Coloquio Internacional Juan José Millás", organizzato dall'Università di Neuchâtel (Ch), nei giorni 9-11 maggio 2000.

malattia, mentre ora può ricordare -e immaginare di raccontare- quell'esperienza giovanile solo grazie all'effetto del cognac, che gli procura «un grado de ensimismamiento prodigioso». Questo particolare evidenzia la graduale variazione all'interno della diegesi dei differenti piani del reale. Nella prima parte del romanzo, infatti, Julio si muove in tre dimensioni differenti di cui quella della realtà e quella fantastica si intersecano dialetticamente e definiscono una sorta di 'doppia trama': a seconda che il ragazzo si consideri nell'una o nell'altra dimensione, la sua storia è diversa. Sul piano del reale, l'adolescente era rimasto cinque giorni malato a letto mentre i genitori si prendevano cura di lui e suo nonno moriva; sul piano fantastico, Julio assisteva, insieme alla sua famiglia e al suo quartiere, alla graduale scomparsa dei libri e delle parole e alla conseguente modificazione e ritrazione della materia.

Durante la convalescenza il ragazzo, ormai pienamente stabilizzato nella realtà, apre il volume dell'enciclopedia perché pensa di poter seguire le esequie del nonno attraverso la lettura della voce *cementerio*: in quel momento egli entra nell'universo alfabetico del dizionario, il quale si presenta immutabile e perciò sicuro. Vi ritornerà alla fine della prima parte per ricostruire, nominando le parole scomparse, il mondo che nel lato fantastico stava scomparendo.

La seconda parte del romanzo è strutturata in diciotto capitoli non numerati, con una narrazione in terza persona da parte di un narratore *etero* ed *extradiegetico*⁴¹, che spesso però concede la sua voce al protagonista (*intradiegetico*), in cui predomina lo stile indiretto tranne che per i dialoghi, in stile diretto. La narrazione è al passato con la preminenza del *pretérito indefinido* sugli altri tempi verbali, mentre nelle parti dialogiche è utilizzato il presente. Questa seconda parte segna cronologicamente il passaggio dal racconto-ricordo del passato -argomento sviluppato nella prima metà del romanzo-, alla situazione presente, in cui Julio è ormai un uomo di trentasei anni che si trova ad affrontare da solo il problema della malattia del padre. In questo modo, siamo introdotti *in medias res* nella nuova prospettiva

⁴¹ Cfr. *infra* la nota n. 15 del I capitolo.

della storia che sappiamo collegata alla precedente dalla presenza dello stesso protagonista e dal fatto che, in effetti, la prima parte era la rievocazione di avvenimenti passati che Julio stava rivivendo mentre si trovava già nelle coordinate spazio-temporali della seconda.

Il *gap* temporale fra le due parti e la mancanza d'informazioni circa le variazioni avvenute nella vita di Julio vengono in parte colmate da alcuni riferimenti temporali [1.); 2.)] e da tre analessi [3.); 4.), 5.)]:

1.) quando Julio si accorge che la sconosciuta gli ricorda Laura «con veinte años más (...)» (p. 151), veniamo informati del lasso di tempo intercorso dall'esperienza adolescenziale;

2.) nel rispondere alle domande del questionario dell'indagine di mercato, Julio afferma: «— (...) Yo tengo treinta y seis y mi mujer treinta y cuatro» (p. 160); in questo modo viene ribadita la distanza temporale fra passato e presente della narrazione;

3.) Dopo aver notato la straordinaria somiglianza di Teresa con Laura, il narratore riporta la breve riflessione di Julio che riassume quanto fosse accaduto dopo il ritorno alla realtà vent'anni prima:

«Pero prefirió no hacerse ilusiones respecto a una coincidencia de esta naturaleza *tantos años después*, y recordó, *sin interlocutor imaginario ya*, aunque con un desgarro alcohólico algo retórico para no estar dedicado a nadie, *que la historia aquella no había mejorado las cosas en el mundo real. Tras reponerse de la enfermedad, la vida había regresado a la rutina de siempre*, que a él le llevó de vuelta al colegio y a su padre a la enciclopedia y al inglés. El pequeño acercamiento con el que habían sido agraciados durante aquellos días cesó de inmediato al restablecerse el orden anterior y *la distancia se fue haciendo más grande*, si cabe, *con los años*. Por lo que se refería a Laura, las cosas tampoco mejoraron. El primer día de su vuelta a clase se acercó a ella en la calle con el gesto de complicidad que le permitía la historia en común de la que habían sido víctimas e hizo un ridículo del que tardó meses en recuperarse. *Sólo sus relaciones con la gramática dieron un cambio incomprensible*, al menos desde el punto de vista de sus profesores.

Jamás había vuelto al otro lado, de manera que tampoco podía estar seguro de que las cosas se hubieran acabado de arreglar allí para sus habitantes. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 152).

4.) La deficienza di informazione rispetto ad alcuni avvenimenti familiari occorsi in quei vent'anni, che lascia contraddetto il lettore quando il narratore racconta che «Julio telefonó a su madre, aunque cogió el teléfono el marido de ésta, con quien intercambió un par de frases corteses» (p. 169), viene colmata dopo alcune pagine da un'altra analesi. Julio ora si è presentato a casa della madre che gli si negava telefonicamente:

«Su madre se había ido de casa el mismo año de los sucesos imaginarios que marcaron la vida de Julio, quien permaneció junto a su padre hasta que al poco de entrar en el periódico decidió independizarse. En presencia del hijo siempre estaba nerviosa, como si tuviera con él una deuda que no pudiera o no quisiera saldar. A Julio le parecía inexplicable. [I corsivi sono nostri]» (p. 181).

5.) Infine, nel corso di una conversazione telefonica col *padrastrò*, quest'ultimo si incarica di aggiungere nuovi dati all'evento, accaduto anni prima, dell'abbandono della famiglia da parte della madre di Julio:

«El peluquero respiró con paciencia al otro lado del hilo.
—Mira, Julio, tú eras muy joven cuando tu padre y ella se separaron y no sabes la vida que le dio él. Además, montó un lío enorme para quedarse contigo. La acusó de abandono de domicilio conyugal y perdió tu custodia, imagínate. Sufrió mucho por eso, y ahora que estamos tranquilos, porque hemos decidido vender la peluquería para dedicarnos en exclusiva a las uñas, no me apetece que te presentes en mi casa contándole historias que la ponen mal. ¿Comprendes?» (pp. 203-204).

In questa parte del romanzo Julio si muove unicamente nella dimensione del reale, dato che ha perso la capacità di entrare in quell'universo fantastico, che forse era giunto nel frattempo alla completa estinzione. L'impossibilità che il reale ha ora di sdoppiarsi è un dato di cui il lettore è immediatamente informato all'inizio della narrazione, così come abbiamo avuto modo di vedere, nella citazione riportata nella pagina precedente in cui il narratore afferma, senza molti preamboli: «Jamás había vuelto al otro lado». In questo senso ci

sembra un suggerimento assai valido quello proposto da Fabiola von Hollen in un articolo⁴² incentrato sul romanzo:

«La segunda parte de la novela parece no tener continuidad con la primera. Hay una tensión entre los dos fragmentos, muy similar al juego de oscilación de la primera parte entre dos mundos: el de la enfermedad y el de la realidad alterna. (...)

Luego el lector se da cuenta que Julio es el mismo protagonista y ya es adulto. Su padre sufrió una hemiplejía y ahora se encuentra en el hospital, sufre una *pérdida de memoria y al mismo tiempo tiene la mitad del cuerpo paralizado*. Esta división del cuerpo no es gratuita. Se debe leer *el cuerpo* más allá de su importancia biológica, tomando en cuenta que el cuerpo es un sitio cultural (...). Si se lo analiza desde esa perspectiva se ve que la fragmentación del cuerpo se asemeja a la división de lo real y lo irreal en la primera parte. Pero ahora un lado está inmovilizado. Julio ya no visita el lado luminoso y ya *no encuentra el equilibrio que le proveía el oscilar entre lo imaginario y la realidad cotidiana*. [I corsivi sono nostri]»⁴³.

In effetti sembrerebbe che padre e figlio condividano, pur in differente modo, lo stesso destino e che Julio, in fin dei conti, non faccia altro che emulare e seguire le orme paterne: abbiamo già visto che, alla fine della prima parte, il ragazzo aveva finito per rifugiarsi nell'enciclopedia come aveva visto fare al padre e questo dato a livello psicologico e metaforico significava la riappacificazione con la figura paterna e l'accettazione della sua eredità⁴² spirituale di cui, appunto, l'enciclopedia è simbolo. Ora entrambi si trovano in una situazione simile perché entrambi hanno perso il proprio equilibrio che, come afferma la Von Hollen, «*proveía el oscilar entre lo imaginario y la realidad cotidiana*». La perdita di memoria del padre, della possibilità

⁴² Fabiola VON HOLLEN, "Caos y Fragmentación en *El orden alfabético* de Juan José Millás", pp. 1-12. Il contributo, inedito, è stato presentato al Coloquio Internacional Juan José Millás, Neuchâtel (Suisa), 9-11 mayo 2000. Ringrazio Fabiola Von Hollen per avermi dato la possibilità di accedere al testo.

⁴³ Ibid., p. 9.

⁴² Questo aspetto è stato già trattato da Millás in alcuni romanzi: *Cerberos son las sombras*; *El jardín vacío* e *La soledad era esto*.

cioè di rincantucciarsi nel proprio universo immaginario, è il risvolto mentale del suo *handicap* fisico (emiparesi) e metafora della metamorfosi ultima verso la morte; per riconquistare l'equilibrio perduto, il padre ha bisogno di ricrearsi il suo mondo privato, racchiuso fra le pagine del corso di inglese. In modo analogo, Julio soffre anche lui di una sorta di emiparesi che gli impedisce di ritornare nell'altra dimensione e, per questo motivo, si crea un mondo immaginario da inserire nel reale, in cui egli è il marito felice di Laura e padre di un ragazzino in cui proietta i suoi antichi bisogni adolescenziali. Non potendo trasferirsi 'nel lato luminoso', cerca di realizzare nel reale il suo surrogato. Per un po' di tempo egli crede di poter ritrovare il proprio equilibrio in questa mistificata dualità del reale, che egli stesso ha predisposto, e l'incontro con Teresa, la sua impressionante somiglianza con Laura, sembra essere il presagio che quella dimensione, tanto agognata, sarebbe stata ora raggiungibile solo in prossimità della propria morte (infatti dirà a Teresa «pienso que eres la muerte»). Invece dovrà ricredersi e comprendere che la realtà quotidiana, in cui si è malamente abituato a vivere, o meglio a sopravvivere, è il vero regno fantastico, la dimensione irreali in cui aveva cercato di tornare. Infatti, proprio come nella fantasia di un tempo, questo *iper-mondo* da cui egli è sempre più lontano è una dimensione che pian piano sta percorrendo un inevitabile percorso verso la propria autodistruzione. La morte del padre rompe l'ultimo indugio di Julio che si riconsegna, come vent'anni prima, all'unico mondo possibile, reale:

«Entonces, cerró la puerta con un estremecimiento de frío, contempló la enciclopedia y vio que sólo el orden representado por ese conjunto de volúmenes oscuros, el alfabético, continuaba intacto.

Decidido a refugiarse en él, entró en la enciclopedia por la A (...).» (pp. 259-260).

Julio, quindi, ribadisce l'autonomia del mondo della scrittura e del linguaggio, unico porto sicuro perché immutabile, unico Ordine che può confrontarsi ad armi pari con il Caos.

Da un punto di vista lessicale il romanzo si diletta a spaziare fra le possibili variazioni delle parole in un gioco di equilibrismo con la lingua in cui Millás indugia con uno spirito di stupita innocenza:

«Me metí en la cama con él y sólo por el placer de observar cómo caían las hojas de papel una sobre otra miré al azar palabras que empezaban con esta letra [la R]. Vi *rábano*, que en el otro lado se habría quedado *ábano*. No sonaba mal y quizá picara menos un *ábano* que un *rábano*. Pero la *adio*, en lugar de la *radio*, se escucharía con interferencias (o con *intefeencias*, para ser exacto). En cambio, una *áfaga* de aire sería menos fuerte que una *ráfaga*. Las *ranas* salían perdiendo, no ya porque como *anas* carecían de ese punto de exotismo anatómico con el que producían asco, sino porque ni siquiera podrían croar; como mucho, *coá*, que no es nada. Las *rapaces* perderían agresividad con la mutilación de la R (*apaces*), y las *ratas* quedarían incapacitadas para *roer* y se extinguirían de no encontrar otro modo de relacionarse con la comida. Lo peor era que *respirar* se convertía en *espiá*, o sea, en una tontería.» (p. 84)

In un mondo in cui le parole sono diventate rare, gli individui cercano di ritrovarne il 'sapore', estraendone il succo, masticandole, succhiandole, come fossero golose caramelle⁴³, per riconquistare, attraverso un ritrovato sano rapporto con esse, la propria realtà.

Come il protagonista di *El jardín vacío*, Julio è un individuo con enormi problemi relazionali, che egli considera conseguenza della propria avventura adolescenziale 'nell'altro lato dell'esistenza'. In

⁴³ Proprio nell'articolo "Leer", apparso in *El País* il 14-VII-2000, per il quale Millás ha ricevuto il "Premio de Lectura Germán Rui Pérez" nell'ottobre dello stesso anno, lo scrittore ripropone il tema del libro come 'corpo', di cui le parole costituiscono *el seso*, la parte più prelibata e gustosa. Il linguaggio è un 'bene prezioso' a cui per incuria e superficialità non diamo il dovuto valore, troppo spesso svilito e svuotato del suo senso più profondo. Assaporare le parole significa adottare l'atteggiamento di chi ne fa un uso assai parco, come i monaci votati al silenzio o il bambino che inizia ad apprendere e riconoscere il mondo che lo circonda, attraverso poche essenziali parole onnicomprehensive.

effetti, è proprio l'età adolescenziale il primo banco di prova per Julio, dato che fin da allora gli erano venuti a mancare dei punti di riferimento forti, necessari per costruirsi una vita normale: sappiamo che sua madre aveva abbandonato la famiglia quando egli era appena quattordicenne e che, negli anni successivi, aveva vissuto da solo con il padre, al quale era legato da un profondo affetto, ma senza che per questo si fosse costruito un rapporto reale. L'episodio dell'aborto terapeutico subito dalla madre -di cui abbiamo solo vaghe informazioni-, sembrerebbe il simbolo dell'impossibilità di Julio di uscire dalla sua solitudine, la prima di una lunga serie di promesse non mantenute di avere accanto a sé qualcuno da amare: così la scarpetta da neonato, che sarebbe dovuta appartenere a quella sorellina mai nata, era diventata il simulacro di un'assenza. Julio è dunque figlio di una famiglia smembrata, divisa: il padre in disaccordo con suo nonno, i genitori prossimi alla separazione, e lui figlio unico.

Nell'esperienza fantastica vissuta da ragazzo, egli aveva temporaneamente colmato la propria solitudine con l'amore di Laura ma soprattutto, nel reale, in quei pochi giorni di malattia egli aveva potuto allacciare un rapporto di complicità con il padre, che in seguito non si era più ricreato se non nel momento della sua morte e in maniera indiretta, mediato dal comune amore per i libri. In effetti, tutto il percorso seguito dal protagonista ha come fine riconoscere e accettare l'eredità paterna, perché, in fin dei conti, Julio si troverà a seguire le orme del suo progenitore, anche lui un perdente che aveva cercato rifugio per tutta la vita in una dimensione 'altra' dalla realtà, in cui la propria incapacità di esistere non costituiva un *handicap*. La trasposizione di sé in ambito fantastico era già una prova della tendenza latente nel giovane figlio ad adottare uno stratagemma analogo a quello utilizzato dal padre, per evadere dal quotidiano:

«La verdad es que era dado a extraviarme en el interior de las fantasías **como mi padre** entre las páginas de la enciclopedia. Pero nunca un lugar imaginario había tenido el grado de existencia de aquel en el que los libros volaban. En cierto modo, aquello parecía un viaje al centro de la realidad más que una fuga al territorio de la invención. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 39).

Allo stesso modo in cui il padre, vent'anni prima, si era riconciliato con la figura paterna nel momento della morte, così Julio riesce a riconoscersi nel suo progenitore «concentrándose de nuevo en la búsqueda de su padre por la zona derecha de aquel cuerpo, en uno de cuyos rincones permanecía oculto, dedicado a la tarea silenciosa de perecer como una larva sumida en la preparación de su última metamorfosis» (p. 231).

Il problema fondamentale del protagonista di questo romanzo non è, dunque, salvare la propria individualità dal potere pervasivo della realtà, perchè ora il reale è arrivato a un punto senza ritorno per cui niente ha più senso. Probabilmente l'implosione dell'essere ha già recato dei danni irreparabili alle cose e agli uomini, tanto da aver cancellato il significato stesso di quelle parole e quindi l'identità stessa dei concetti, a cui esse si riferiscono. Questo stato di cose nel reale è esattamente ciò che accadeva nella dimensione fantastica in cui Julio aveva creduto di vivere, per questo ormai adulto, confrontandosi con il vuoto della sua esistenza, egli si troverà a pensare:

«Tal vez, pensó, debería haberse quedado en el otro lado para siempre, en donde al menos contaba con el amor, o lo que fuera aquella cosa que le proporcionaba Laura.

De súbito, un movimiento de espanto le obligó a sentarse sobre la cama: *¿Y si vivía ya en el otro lado sin saberlo?* [I corsivi sono nostri]» (p. 157).

In un primo momento, Julio tenta di costruirsi una 'protesi' della realtà, un rifugio mentale dove proiettare e soddisfare la propria mancanza di amore, immaginandosi finalmente incluso in un ambito familiare, di cui l'affetto e la complicità costituivano le basi. Fino a questo punto, egli è ancora convinto di essere l'unico individuo a percepire la realtà come una grande illusione e l'unico a non sapersi adattare ad essa. Quando poi si accorgerà che la sua è una condizione condivisa dalla collettività -da Teresa, la collega del giornale, suo padre e anche sua madre-, non gli resterà altro che ritornare nell'ordine alfabetico, per riappropriarsi del senso perduto dell'esistenza, prima che essa ritorni completamente nulla.

Tutti i personaggi coinvolti nella storia raccontata nel romanzo presentano evidenti anomalie fisiche e questo dato è immediatamente rilevato da Julio perché, ai suoi occhi, costituisce una conferma del fatto che forse egli si trova ancora -senza saperlo- nell'altro lato della realtà o, piuttosto, che i differenti piani del reale si sono condensati in quell'unica, assurda, dimensione nella quale egli è rimasto intrappolato. Abbiamo precedentemente fatto riferimento all'emiparesi del padre di Julio come simbolo fisico dell'incapacità 'psichica' di entrambi di tornare nelle dimensioni in cui essi ritrovano il senso ultimo dell'esistenza, ma essa è anche il principio di una 'metamorfosi' che conduce all'annullamento dell'essere, alla morte fisica.

Per quanto riguarda i personaggi femminili del romanzo, essi presentano, in modo differente, i 'segni fisici' dell'irrealtà del reale. La madre di Julio sembrerebbe non rientrare in questo schema, ma il fatto che commerci in *uñas postizas* è il primo indizio di una falsificazione del reale, utilizzata per occultare un processo di deterioramento fisico, analogo a quello presente nel padre. Un altro particolare rafforza quanto detto. Infatti quando Julio va a casa della madre, egli avverte qualcosa di strano:

«Flotaba en la atmósfera algo perverso o amenazador que Julio no fue capaz de concretar hasta advertir que su madre llevaba puesta una peluca postiza. Se lo dijo a sí mismo de este modo redundo, peluca postiza, y sintió un poco de aprensión frente a aquella naturaleza muerta⁴⁴ colocada sobre la cabeza materna de forma tan retórica. [I corsivi sono nostri]» (pp. 182-183).

⁴⁴ Sul 'ruolo' che i posticci ricoprono nell'universo millasiano, rimandiamo *infra* al III capitolo, all'analisi del romanzo *Volver a casa* ma, soprattutto, a questo capitolo nel paragrafo in cui ci siamo occupati del romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Come abbiamo avuto modo di rilevare in quella occasione, l'espressione *naturaleza muerta* ribadiva la mancanza di sostanziale autenticità da parte di individui pienamente integrati in una realtà mistificatrice. Non di meno, sembra doveroso sottolineare, ancora una volta, come, all'interno dell'opera millasiana, si possano trovare innumerevoli rimandi da un testo all'altro, che corroborano la nostra lettura dell'intero corpus come di un insieme e del costante scambio dialogico fra i vari momenti della scrittura del nostro autore. Per fare solo un altro esempio di ciò, in *El orden alfabético* vi è una impercettibile 'anticipazione' del romanzo che Millás pubblicherà l'anno successivo, *No*

Inautenticità oppure camuffamento di una *minusvalía*: la madre usa la parrucca per sembrare più giovane oppure per nascondere la perdita dei capelli in seguito a una malattia? E le unghie finte sono un accessorio di moda o sostituiscono le belle unghie laccate -ormai deteriorate dal tempo-, unico ricordo che Julio conservava della figura materna?

Sappiamo che la *jefa de sección*, con cui Julio ha un'avventura ai limiti fra il 'sado' e il patetico, ha una cicatrice che le divide il volto in due metà asimmetriche, come fosse Giano bi-fronte. Anzi, preciserà Julio:

« —No sé. Pero creo que *son tres caras* en realidad. Cuando miras *de frente eres la mezcla de las otras dos*. [I corsivi sono nostri]» (p. 222)

All'ambiguità dei due profili, considerati separatamente, si aggiunge la visione frontale d'insieme che ingloba quelle parziali. La singolare anomalia somatica del personaggio riassume in sé una complessa serie di rimandi simbolici: la duplicità del reale che è compresenza dei suoi differenti piani, il rapporto conflittuale fra l'io e il suo Doppio, che però si risolve sempre all'interno di un'unica personalità e, ancora una volta, la ritrazione dell'essere per cui in un'unico volto ne vengono concentrati e fusi tre differenti.

Infine Teresa, la sconosciuta interlocutrice immaginaria a cui Julio racconta la sua fantastica avventura nella dimensione senza linguaggio. In qualche modo ella si presenta come Doppio del protagonista, con cui condivide la stessa desolante solitudine, anche lei appartenente alla schiera di perdenti di cui fanno parte Julio e suo padre. Il primo aspetto che Julio rileva nell'osservare Teresa è la straordinaria somiglianza con il suo amore adolescenziale, tanto che

mires debajo de la cama, un brevissimo *flash* sul tema che in esso si svilupperà e sul suo titolo: « — (...) ¿Dónde se va a tener el miedo, si no en el cuerpo? Aunque quizá la expresión proceda de un tiempo remoto donde no existía la posibilidad de guardarlo en otra parte, en el cajón de la mesilla o *debajo de la cama*. [Il corsivo è nostro]» (p. 182).

egli pensa che possa effettivamente essere la versione adulta di Laura⁴⁵; subito dopo, però, egli nota un altro particolare:

«Era idéntica a Laura, con veinte años más, desde luego, aunque a la Laura del lado catastrófico, pues tenía la frente ligeramente hundida, los párpados rígidos, y el arco superciliar muy pronunciado. No era fácil, contemplándola con detenimiento, **olvidar** que su rostro se encontraba sujeto a una calavera. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 151-152).

Le anomalie del volto di Teresa sono le stesse che Julio aveva osservato vent'anni prima sui visi degli abitanti dell'altra dimensione, in cui la perdita progressiva delle lettere dell'alfabeto aveva comportato la modificazione della materia: perduta la R, la *frente* era diventata *fente*, *los párpados* erano ora solo *párpados* e *el arco superciliar* ridotto a essere *el aco superciliar*. Come Julio aveva avuto modo di constatare «en el otro lado del calcetín», le variazioni somatiche a cui erano soggette le persone, erano accompagnate da una regressione a una sorta di una condizione primitiva, ancestrale. Nell'osservare Teresa, Julio nota nel suo viso i segni fisici di quella regressione:

«Al reírse se acentuaba lo que había de arcaico en sus facciones, y mostraba una dentadura algo brutal, de forma que no se podía, viéndola tan cerca, **olvidar** su función masticadora⁴⁶. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 206).

⁴⁵ In questo romanzo assistiamo alla medesima sovrapposizione dell'immagine della donna amata nel passato con un'altra nel presente che avevamo visto in *El desorden de tu nombre*, solo che in questo caso si è operata un'inversione dei nomi. Entrambi i protagonisti dei due romanzi si chiamano Julio, ma la donna amata da Julio Orgaz era Teresa e veniva sostituita da Laura, mentre qui la ragazzina amata da Julio si chiama Laura e la sua 'sospia' adulta Teresa.

⁴⁶ Da notare come la costruzione sintattica delle due ultime citazioni ribadisca la centralità del verbo *olvidar* nella sua forma negativa, quindi del suo contrario *recordar*. L'impossibilità di ricordare, o meglio, la perdita progressiva dell'individuo della propria capacità mnemonica, è un tema centrale nel romanzo perché riporta il discorso sulla mancanza di punti di riferimento nell'uomo contemporaneo, dato che la realtà che lo circonda sta man mano annientando la memoria storica della collettività.

Teresa è il simbolo di quella realtà tanto agognata da Julio e per questo che egli le confida di essere stato attratto da lei per la sua particolare bellezza e di averla scambiata per la morte (*la calavera*): egli, cosciente dell'impossibilità di tornare in quella dimensione, immagina che Teresa sia il messaggero di quel mondo in cui egli sarebbe ritornato solo con la morte.

L'ultimo personaggio femminile, che racchiude in sé il concetto stesso di anomalia, è la sorellina-aborto di Julio: creatura formata a metà, senza *unghie* e costretta nella formaldeide per conservarsi intatta, può però continuare indisturbata a vivere nella sua incompletezza, protetta nella dimensione tranquilla e immutabile dell'ordine alfabetico.

Per quanto riguarda la componente spaziale, *El orden alfabético* si presenta come un romanzo 'urbano', in cui però la città non è in alcun modo il *lugar mítico* che nelle opere precedenti Millás aveva trasposto nella sua Madrid. Nei differenti piani del reale, una città anonima fa da sfondo a una vicenda incentrata sulla graduale scomparsa dei riferimenti spazio-temporali che costituiscono le coordinate attraverso cui il reale stesso si struttura:

«Los nombres de las calles y los números de las casas se borraron, y aunque eso no afectó al reparto de la correspondencia, porque las cartas habían volado ya hacía tiempo de los buzones y oficinas de correos, fue un elemento más de confusión. Pronto advertimos que **una ciudad con calles sin identificar y portales sin números** se transformaba en **un verdadero laberinto**, en una trampa de la que no era fácil salir. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 48).

La città perde la propria identità e diventa un labirinto in cui i suoi abitanti vengono intrappolati. Lo spazio, in questo modo, partecipa anch'esso al processo di 'desrealizzazione' della realtà. Non ci sono riferimenti a strade né a quartieri in nessuna delle dimensioni 'visitato' dal protagonista, perché la perdita della toponomastica, riscontrata da Julio nell'adolescenza nel mondo

fantastico, si ripropone ora anche nella realtà quotidiana. In questo senso, la città è un riferimento indistinto quanto ogni aspetto appartenente all'essere.

Nel romanzo si privilegiano gli spazi chiusi: la camera da letto dei genitori di Julio; l'aula della scuola; l'appartamento da scapolo di questi; la casa della *jefa de sección*; la camera d'ospedale, in cui è ricoverato il padre; la casa della madre; la casa in cui padre e figlio avevano vissuto da soli, dopo l'abbandono della madre. Insieme a questi, lo spazio concentrato della televisione e quello dei libri (l'interno della casa in cui si ambientano le lezioni di inglese). Infine, lo spazio esteso e onnicomprensivo dell'universo autonomo, racchiuso nei volumi dell'enciclopedia.

Questa moltiplicazione dello spazio è possibile ordinarla in base alla modalità con cui i differenti piani del reale si presentano nelle due parti del romanzo. Nella prima parte, la compresenza, nello stesso ambito spaziale (la città, la scuola e la casa della famiglia di Julio), della dimensione del reale e di quella fantastica, faceva sì che quest'ultima si presentasse come Doppio della prima:

«Me encontraba, pues, recordando estas cosas, **con el cuerpo** boca arriba, buscando en el techo las figuras que en otro tiempo dibujaban las grietas de la pintura, cuando **percibí sobre la planta de mis pies la presión de otras plantas de dimensiones idénticas**, como si hubiera **otro cuerpo** también echado boca arriba *al otro lado de un espejo invisible*. Aguanté la respiración unos segundos, esperando que la sensación desapareciera igual que una alucinación, pero lejos de eso se hizo más patente. Entonces adiviné que **aquellos pies eran también los míos**, pero *en la versión del otro lado*. **El otro y yo nos movíamos como imanes** que corren *paralelos por las dos caras de una superficie*, y en los puntos donde ésta era más delgada casi nos podíamos tocar. Cerré los ojos y en unos segundos, apenas sin esfuerzo, **pasé de un cuerpo a otro**. [I corsivi e grassetti sono nostri]» (p. 62).

Così come la realtà si specchiava e si ritrovava nell'immagine speculare della propria dimensione fantastica, anche il protagonista si

proiettava nel suo Doppio che si manifestava, in termini di spazio, appunto, come corpo.

Nella seconda parte, il piano del reale si vede sottrarre la propria dimensione 'altra', perde il suo Doppio allo stesso modo in cui Julio non riesce a trasferirsi più in quel *otro* dell'adolescenza. Spazio e individuo hanno perso la loro 'ombra'.

La deficienza del reale ne testimonia l'irrealtà. Allora il mondo fittizio, racchiuso nella televisione, diviene il surrogato necessario per la sopravvivenza di una realtà, già di per sé fittizia, mistificata. In modo analogo, la componente fantastica del reale, ormai estinta, si proietta nello spazio fittizio e inadeguato costituito dalla casa contenuta nelle lezioni di inglese e Julio tenta di ricostruire il suo *otro* mancante, nel proprio ambito mentale.

A questa generale perdita di consistenza da parte della realtà fenomenica in tutte le sue possibili manifestazioni, si contrappone l'universo indipendente e onnicomprensivo della realtà racchiusa nell'enciclopedia, unica superstite alla completa contrazione dell'essere. Il dizionario enciclopedico e tutte le voci in esso racchiuse sarebbero una sorta di 'scarafaggio', l'unico essere che uscirebbe illeso dopo un'esplosione nucleare, unica forma vivente su cui ricadrebbe la responsabilità di ricostruire il mondo nel *day after*. Il protagonista è ben conscio di ciò, per cui affida la propria sopravvivenza alle pagine dell'Espasa.

3. *No mires debajo de la cama*

La biografia letteraria del nostro autore⁴⁷ si completa, fra la fine del 1999 e il 2000, con la pubblicazione del suo undicesimo romanzo, *No*

⁴⁷ Dall'inizio del XXI secolo fino a oggi, Millás ha poi pubblicato altri quattro romanzi (*Dos mujeres en Praga*, 2002; *Laura y Julio*, 2006; *El mundo*, 2007; *Lo que sé de los hombrecillos*, 2010), due raccolte di racconti (*Cuentos de adúlteros desorientados*, 2003; *Los objetos nos llaman*, 2008), sei raccolte di scritti fra l'editoriale, l'articolo di costume e il commento ad altre forme di artistiche quali il disegno e la fotografia (*Articuentos*, 2001; *Números pares, impares e idiotas*, 2001; *Todo son preguntas*, 2005; *El ojo de la cerradura*, Madrid, 2006; *Sombras sobre personas*, 2006; *Articuentos completos*, Barcelona, 2011); infine tre volumi fra il reportage e le biografie di personaggi del mondo contemporaneo (*Hay*

*mires debajo de la cama*⁴⁸, e della raccolta di articoli apparsi in *El País* dal titolo significativo, *Cuerpo y Prótesis*⁴⁹.

Il tema del corpo è un aspetto essenziale all'interno dell'universo millasiano di cui avremo modo, alla fine di questo studio, di valutare il significato preciso, avendo davanti a noi l'intero quadro analitico dell'opera dell'autore. Ciononostante, abbiamo precedentemente già anticipato che il processo di acquisizione della propria fisicità da parte del personaggio millasiano risponde all'esigenza che egli ha di riconoscersi in un'individualità ben definita, in un *yo* integrale.

Abbiamo avuto modo di osservare come, soprattutto nei romanzi pubblicati nell'ultimo decennio -in parte già in *Volver a casa*, ma concretamente da *Tonto, muerto, bastardo e invisible* in poi-, protesi e posticci siano degli elementi ricorrenti: la loro natura smaccatamente fittizia rimanda, a livello simbolico, al concetto della realtà come luogo della mistificazione, in cui gli individui utilizzano, appunto, protesi e posticci per occultare la propria *minusvalía* esistenziale o la propria vera identità. Entrambi questi elementi coprono un vuoto, una mancanza dell'io individuale, permettendo così di proporsi alla *otredad*, facendosi passare per ciò che non si è. Se la realtà è solo apparenza, ciò che importa è proiettarsi in essa attraverso un'immagine convincente.

Una volta compreso a proprie spese il meccanismo con cui il reale esercita la sua egemonia, essendosi impadronito delle regole del gioco su cui si basa la realtà, l'*Eroe* millasiano decide di misurarsi con questa utilizzandone le stesse 'armi', libero finalmente dalla speranza di una possibile salvezza personale: egli agisce per 'mimesi' e indossa la maschera per burlarsi del reale. Il senso di profonda drammaticità, che fino a poco prima aveva accompagnato il percorso vitale del personaggio, viene sostituito dall'ironico distacco con cui egli guarda

algo que no es como me dicen, 2004; *María y Mercedes*, 2005; *Vidas al límite*, Barcelona, Seix-Barral, 2012) Cfr. *infra* la Bibliografia dell'autore.

⁴⁸ Juan José MILLÁS, *No mires debajo de la cama* cit.

D'ora in avanti le citazione dal testo saranno seguite dai relativi numeri di pagina, posti fra parentesi.

⁴⁹ Juan José MILLÁS, *Cuerpo y Prótesis* cit.

a una dimensione del reale alla quale sa di non appartenere più e che egli reputa sull'orlo dell'autodistruzione.

Il passo successivo è quello di recuperare il proprio ruolo nella 'vera' realtà, costituita dal mondo fantastico e autonomo della scrittura.

Il romanzo con cui Millás "chiude" il XX secolo si presenta come una sorta di *summa* di temi e ricorsi narrativi, disseminati nelle *novelas* anteriori: al suo interno infatti ritroviamo il tema del Doppio e della dualità all'interno dell'unità, del corpo come *cadáver*, dei differenti piani del reale, con il predominio del fantastico sul quotidiano, l'animazione della materia inerte, l'elemento poliziesco, la componente metanarrativa, la pluralità di storie compresenti nella diegesi. Inoltre, seguendo la lettura 'macrotestuale' dell'intero corpus narrativo dell'autore, avremo modo di evidenziare, lungo il corso dell'analisi di *No mires debajo de la cama*, come il momento finale del processo di trasformazione del personaggio millasiano verso il completo recupero della propria identità, sembra quasi ricondurlo al punto di partenza: quel processo di metamorfosi che l'io aveva iniziato più di venticinque anni prima, con *Cerberos son las sombras*, termina qui, ribadendo l'impossibilità di sopravvivere al confronto con la realtà e che l'unica alternativa è negarsi ad essa. In quest'ultimo romanzo, il protagonista sceglierà di 'tornare' nella propria dimensione fantastica e di annullarsi appunto come individuo: alla fine Vicente Holgado si comporterà allo stesso modo del personaggio di Jacinto in *Cerberos...*, ossia si autoregnerà in uno spazio simbolico, 'fuori' dal reale. Ma, in questo modo, la metamorfosi del personaggio è ben lungi dal presentarsi come un circolare ripiegamento su se stesso da parte dell'io, piuttosto essa si configura come un'ellissi in cui punto di partenza e di arrivo, nel congiungersi, segnano uno 'slittamento' che implica un cambio di prospettiva da cui guardare il problema ontologico dell'io. Gli estremi della traiettoria esistenziale del *personaje* -appunto il primo romanzo, *Cerberos...*, e l'undicesimo, *No mires...*-, conducono allo stesso risultato ma con l'importante variazione: ora la prospettiva dalla quale egli osserva sé e il mondo che lo circonda è quella interna all'io e, quindi, egli può concludere la sua trasformazione, riappropriandosi del ruolo di

protagonista della propria esistenza. In effetti, il passaggio dell'io dalla condizione di 'ignoranza' di sé a quella di autoconsapevolezza lo si può vedere anche prendendo in considerazione le variazioni che questa metamorfosi implica rispetto allo status di *personaje*: ciò presuppone la sostanziale traslazione dell'*Eroe* millasiano, da semplice personaggio secondario (Jacinto), del quale il narratore onnisciente si rifiuta di rivelarne l'interiorità e di proporre *la perspectiva* esistenziale grazie alla quale sarebbe possibile comprenderne le scelte estreme, a protagonista (Vicente Holgado), che assume su di sé la piena responsabilità della narrazione, che viene proposta partendo dal suo *enfoque* prospettico, rivelando, in questo modo, le ragioni e giustificando a posteriori quelle stesse scelte radicali che, inevitabilmente, vengono reiterate.

Il romanzo si apre con una scena urbana e notturna: il giudice Elena Rincón, insieme al medico legale, sono sopraggiunti sul luogo del rinvenimento di un corpo senza vita, in López de Hoyo. Il breve accenno all'accaduto si dimostra il pretesto per incentrare la narrazione, fin dalla prima pagina, sulla protagonista e sulla sua condizione interiore:

«Eran las tres de la mañana en la calle, pero sobre todo en el ánimo de la juez, que aunque parecía observar las aceras desiertas con un interés inexplicable, estaba levantando interiormente un cadáver que tenía el rostro de ella misma y su cuello, sus manos, sus piernas, su cintura. No mostraba signos de violencia. Si le hubieran hecho un análisis forense, habría salido una autopsia blanca. Y sin embargo, en el origen del deceso había una decepción, una herida. [I corsivi sono nostri]» (p. 9).

In questo modo viene introdotto il personaggio nella sua problematicità: da pochi mesi ella aveva perduto il padre non prima, però, di avergli dato la gioia di essere stata nominata giudice a Madrid. I suoi sogni di ragazza di provincia *nordeña* si erano subito ridimensionati con l'arrivo nella capitale e l'immissione nella vita reale. La morte del padre, che per lei continuava a esistere come presenza invisibile fra gli oggetti della sua casa natale, e la consapevolezza che "los jueces no dirigían el mundo" (p. 10),

costituiscono le ragioni che l'avevano portata a riconsiderare la propria esistenza e a gettarla in una condizione di disagio interiore.

La stessa notte della rimozione del cadavere, in cui Elena si era metaforicamente identificata, la giudice aveva allacciato una relazione senza futuro con il medico legale (che, in qualche modo, le ricordava il padre), con il quale si incontrava in hotel poco frequentati. In un momento di intimità, in cui gli amanti sono stesi a letto nella stanza d'albergo dai grandi specchi sul soffitto, la protagonista osserva quell'immagine riflessa e pensa che, visti da quella prospettiva, lei e *el forense* sembrano "dos zapatos pertenicientes a distintos pares" (p. 16). Se Elena è un personaggio problematico, che si presenta come un'individualità in crisi alla ricerca del proprio senso, non diversa è la situazione del suo amante il quale, essendo convinto che la realtà stia per esaurirsi e che il mondo, quindi, sia giunto alla fine, vive la propria esistenza con un atteggiamento di cinica ironia. Ma la protagonista non prende seriamente le rivelazioni apocalittiche dell'uomo e, pur essendo consapevole della vacuità del loro rapporto, ha invece l'impressione che, in qualche modo, quell'incontro sia foriero di una nuova vita.

Un giorno, nel vagone della Metro, Elena vede una giovane donna intenta a leggere un libro:

«(...) una mujer cuya facciones ella había soñado para sí misma en un tiempo remoto. (...) Era *un ángel* sin alas, una diosa. No sin rubor, se imaginó en la cama del hotel cuyas habitaciones tenían *espejos en el techo* y le pareció que las dos formaban un par. (...) Todo esto se lo decía un poco en broma, para aliviar el desmedido impacto producido por la extraña, que llevaba el pelo recogido en una cola de caballo, como la propia Elena Rincón esa mañana. [I corsivi sono nostri]» (pp. 18-19).

Spaventata ma, al tempo stesso, affascinata e attratta dalla donna che riconosce come il proprio Doppio, Elena, per tutto il giorno, non fa che pensare alla possibilità di rincontrarla: così si prospetta un percorso prestabilito, attraverso le linee della metropolitana, da intraprendere l'indomani per conseguire lo scopo.

Dopo il lavoro, Elena si rifugia fra le mura del proprio appartamento di calle Fuencarral, un luogo ormai per lei estraneo visto che nell'arredamento esso rispecchia i canoni di un'esistenza votata alla rigida applicazione della legge, nella quale non si riconosce più. Nell'austera casa, una tv sempre accesa ma 'muta', nascosta dietro la lastra che chiude il camino, lascia trasparire una realtà 'in bianco e nero': Elena aveva occultato l'apparecchio in quel luogo 'anomalo' dopo che un giorno, rimuovendo il cadavere di una donna che era rimasta un anno intero in quello stato davanti alla televisione accesa, la giudice aveva immaginato, inorridita, che nell'autopsia l'unica cosa da poter rilevare da quel corpo sarebbe stato un ammasso informe di annunci pubblicitari, giochi a premi, telegiornali, il materiale di una realtà che aveva fagocitato l'interiorità di quel corpo.

Confusa e depressa, Elena compone il numero di telefono di casa del padre, come per illudersi che egli sia lì a rispondergli, ma quando la segreteria telefonica le rimanda la voce del morto, le tornano in mente le parole del suo amante sull'imminente fine del mondo:

«El mundo para el que había sido preparada se había terminado, de acuerdo, pero también era verdad que desde que viera a la mujer del metro había llegado para ella la hora de la resurrección de los muertos.» (p. 23).

Elena è ormai decisa a ritrovare il senso della propria esistenza, di ricongiungersi con la sua metà mancante, con la sua ombra, il suo Doppio, che si era manifestato attraverso quella sconosciuta. L'indomani riesce a incontrare la donna e a memorizzare il titolo del libro che, tanto avidamente, ella leggeva: *No mires debajo de la cama*. Quel libro, che la protagonista compra e tiene sempre con sé, senza mai leggerlo, "tenía la calidad de una prótesis" (p. 28), rappresenta per lei il mezzo per arrivare a sentirsi finalmente completa:

«(...) se encerró con él en el despacho del juzgado de guardia, y lo abrió como abriendo las puertas a otra dimensión, dispuesta a perderse entre los párrafos con el mismo delirio con

el que *había recorrido los túneles de la ciudad en busca de la mitad de sí. (...) y se dejó caer en el interior del libro como en el interior del metro, impaciente por coincidir con la mujer en una de sus páginas.*
 [I corsivi sono nostri]» (p. 28).

Con la certezza di un rinnovato incontro con il suo angelo -che avverrà in seguito, ma in circostanze ben differenti verso la fine del romanzo-, si chiude la prima parte della *novela*.

La seconda parte è costituita da una storia che si svolge nella dimensione autonoma dell'universo racchiuso *debajo de la cama*, di cui sono protagonisti *los zapatos de Vicente Holgado*.

Durante la notte o mentre in casa di Holgado non c'è nessuno, le scarpe si animano e si riuniscono per conversare e discutere sugli argomenti fondamentali dell'esistenza. Da tempo le scarpe da uomo con i lacci di Vicente -i personaggi principali della storia- stanno cercando un modo con il quale liberarsi dal vincolo che le vede costrette a agire e pensare in modo unitario, quando in realtà esse si sentono due entità separate. Le vecchie pantofole da casa e i decolté femminili, che da alcuni giorni si ritrovano anche loro sotto il letto di Vicente Holgado, sono invece profondamente convinti che la loro natura duale segua quella dell'universo, che ha predisposto le cose in coppia.

Una notte, si presenta alla *tertulia* un vecchio mocassino infelice che si era trascinato nell'appartamento di Holgado attraverso la grondaia, per condividere con gli altri il proprio dolore per la perdita del suo compagno che era stato sepolto, insieme all'arto mancante del suo padrone: dopo aver rotto gli indugi delle scarpe femminili e delle pantofole, che non si sarebbero mai azzardate a uscire di casa, il gruppo decide di aiutare il 'vedovo' inconsolabile a ritornare in possesso della sua metà.

La notte seguente, una banda di scarpe affronta le strade buie della città, diretta al cimitero: tutti insieme dissepelliscono la gamba e ne separano un mocassino già mezzo putrefatto che, invece di gioire del rincontrare il suo compagno, lo accusa di averlo diviso dalla sua nuova metà. Durante il viaggio di ritorno a casa, oltre a dover consolare il mocassino tradito, la comitiva trova un cadavere divelto sull'asfalto

investito da una macchina, al quale tolgono le scarpe e divorano i calzini: lo spettacolo a cui assistono, tutti attoniti e adoranti, è la visione dei piedi nudi del morto, in cui essi riconoscono il loro Dio.

In quel mentre, le scarpe con i lacci iniziano a conquistarsi una mutua indipendenza:

«Les dolía aquella conciencia que tenían de sí mismos y se enviaban de la oquedad izquierda a la derecha señales de interrogación. Por otra parte se sentían desde hacía algún tiempo divididos hasta el punto de que habían llegado a conversar entre sí, no en forma de monólogo, como era normal en cada par, sino de diálogo: se estaban transformando en dos de un modo que les gustaba y les asustaba al mismo tiempo.»
(p. 42).

In effetti le due scarpe hanno iniziato a muoversi come fossero due entità distinte ma, soprattutto, a pensare in modo autonomo; per esempio, esse si accorgono di aver opinioni differenti su argomenti trascendentali: una crede, infatti, fermamente nella natura divina dei piedi, tanto da sognare la possibilità di formare con essi un'unità completa, indipendente dal corpo; l'altra invece, dopo aver provato l'ebbrezza di sentire dentro di sé il caldo corpo di un topo, reputa quest'ultimo l'essere perfetto da adorare e con il quale illudersi di poter ricostruire una coppia.

Tornati a casa, attraverso l'intervento diplomatico di un paio di calzini, le scarpe riescono a convincere i piedi della coppia, che riposa nel letto, a lasciare momentaneamente i rispettivi corpi e a seguirli nella dimensione *debajo de la cama*, per discutere sull'eventualità di formare una nuova entità autonoma, formata solo da piedi e scarpe. I piedi indugiano, desiderosi di tornare fra le lenzuola, per paura che Holgado e la sua compagna possano aver bisogno di loro per alzarsi ma, al tempo stesso, lusingati dallo sguardo adorante con cui vengono guardati dalle scarpe; poi mentre essi, convinti dalle suppliche de *los zapatos*, si infilano dentro di queste, la situazione precipita. Vicente si è effettivamente alzato dal letto ma, non avendo le estremità al loro posto, è caduto per terra: la fine della seconda parte del romanzo ci

riporta nella dimensione della realtà in cui le scarpe ritornano al loro normale stato di cose.

L'indomani mattina, Vicente Holgato si sveglia nel suo letto accanto a Teresa, la ragazza con la quale da pochi giorni ha iniziato una relazione. Il risveglio non è dei migliori, dato che Vicente ha passato una notte agitata a causa di un incubo che era in relazione a una strana storia di scarpe che aveva letto la sera prima, sfogliando un libro che Teresa stava leggendo in quei giorni. Egli ha la sensazione di essere 'caduto dentro' quella storia durante la notte e ora ne avverte i postumi, avendo l'impressione che i suoi piedi si siano scambiati di posto, sotto le lenzuola.

Anche Vicente, come Elena Rincón, vive in un appartamento in calle Fuencarral, all'altezza Tribunal, e svolge la propria attività di callista (non podologo, anche se assicura di saperne di più dei medici, in materia di piedi) in un centro commerciale in Arturo Soria dove, il mese prima, aveva conosciuto Teresa, la quale stava aprendo in quello stesso centro una sala per massaggi. All'inizio della loro relazione entrambi erano stati chiari sul fatto che non ci sarebbe dovuta essere nessuna implicazione sentimentale ma, quella mattina, Teresa aveva espresso il desiderio di far conoscere a Vicente i suoi genitori, per cui aveva pensato di invitarlo a cena quella sera, a casa sua. Vicente non sapeva come prendere questa novità, dato che egli si sentiva 'diviso a metà': una parte di lui, infatti, desiderava continuare la propria vita da *single*, mentre un'altra, avrebbe voluto in fondo condividere il proprio futuro con la ragazza.

La sera prima, mentre si stava parlando del romanzo *No mires debajo de la cama*, Vicente aveva confidato a Teresa il suo segreto, ossia che lui non era un essere umano ma *el monstruo de debajo de la cama*, che era uscito dalla sua dimensione vitale quando era bambino e aveva cercato tutta la vita di adeguarsi a quella realtà, "disfrazado de ser humano" (p. 98), senza però riuscirci mai completamente. Racconta Vicente:

« — Lo del monstruo de debajo de la cama no es ninguna historia. Está demostrada científicamente su existencia. (...) *Me convertí en él al darme cuenta de que era el único modo de perderle miedo.* (...) 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. (...) [I corsivi sono nostri]» (pp. 100-101).

Tutto era cominciato quando, nell'infanzia, Vicente aveva preso l'abitudine di nascondersi sotto il letto dei genitori. Un giorno, stando lì, era entrata la madre e si era seduta sul letto, si era tolta le scarpe e aveva messo le sue mutandine in una di esse:

«— (...) Esperé que se alejara y de súbito supe que no quería salir de allí, *que aquél era mi sitio*, y no salí.

[Teresa] — ¿No saliste?

—No, *me quedé a vivir* y creyeron que me había escapado de casa. (...) Me buscaron por las calles y por las estaciones sin darse cuenta de que estaba debajo de su propia cama hasta el tercer o cuarto día, me parece, cuando yo ya me había habituado. *Entonces me sacaron y me dotaron de psicología, de revestimineto muscular, cutáneo, todo eso, y yo hice las cosas lo mejor que pude, pero nunca me sentí como vosotros*. Luego crecí y olvidé este episodio, quizá lo censuré, hasta que *hace poco*, cuando *encontré a mi perro muerto debajo de la cama*, creo que te lo conté el otro día, me vino de golpe a la cabeza. Y *en seguida apareciste tú con esa novela sobre zapatos en la mano...* [I corsivi sono nostri]» (p. 103).

Dopo l'inquietante rivelazione di Vicente, che Teresa aveva interpretato come un macabro scherzo, la serata aveva ripreso il suo normale corso.

La mattina seguente, i due amanti avevano raggiunto il centro commerciale: il negozio di callista aveva una vetrina in cui erano esposte protesi di piedi, fatte artigianalmente da lui, che riproducevano varie patologie, fra le quali vi erano alcune immaginarie, inventate da Vicente. Fra i clienti assidui del suo negozio, vi era un signore a cui mancava una gamba e che, inspiegabilmente, si rivolgeva alle cure del callista per dei dolori al piede mancante; quella mattina, Vicente aveva proposto al signore di ampliare la cura con dei massaggi, in modo da fornire a Teresa il suo primo cliente.

La stessa sera, Vicente si reca a casa dei genitori di Teresa, come avevano precedentemente concordato. Il padre aveva un negozio di

ferramenta nello stesso stabile in cui abita e la madre lo aiutava a portare avanti l'esercizio commerciale. Entrambi erano membri di una società *esperantista*. Il protagonista si trova subito a suo agio con quelle persone ma, mentre sono seduti a tavola conversando amabilmente, arriva a casa la sorella minore di Teresa –Julia– con il suo cagnolino, la quale, dopo le dovute presentazioni, si ritira nella sua stanza. Dopo quella 'apparizione', Vicente si rende conto che l'incontro con Teresa era stato solo un tramite per conoscere Julia, di cui si innamora prontamente.

Avendo chiesto di andare in bagno, Vicente si inoltra nel *pasillo* della casa ed entra di sfuggita nella camera da letto dei padroni di casa; una volta in bagno, si accorge che il cagnolino di Julia è lì, accanto al lavabo, morto. In preda al panico, perché teme che possano crederlo responsabile di quella morte, afferra l'animale e lo nasconde sotto il letto dei genitori di Teresa; prima però, tirando lo sciacquone del vater, si rende conto che qualcosa nel dispositivo di scarico si è rotto e che l'acqua continua a uscire ininterrottamente.

Tornato a tavola, cerca di non pensare a quanto accaduto nel bagno ma, all'improvviso, Julia si presenta in sala da pranzo chiedendo se qualcuno avesse visto il suo cane e confermando il fatto che nel bagno c'era una perdita d'acqua che le impediva di dormire.

Il padre propone a Vicente di aiutarlo ad aggiustare il guasto, non prima di essere scesi nel negozio per prendere i pezzi di ricambio. Nessuno però ha idea di dove possa essere finito il cane.

Una volta nella ferramenta, a Vicente viene l'idea di comprarsi una cassetta per attrezzi, dove potrà nascondere il cadavere del cane e lasciare indisturbato la casa, senza che Teresa (alla quale aveva raccontato la storia del suo cane morto sotto il letto) possa incolparlo di 'omicidio'.

Tornati nel bagno, il padre di Teresa si mette subito a lavoro mentre Vicente, in preda al panico, cerca il momento opportuno per riesumare il cagnolino da sotto il letto e metterlo nella busta di plastica in cui aveva conservato al sua nuova cassetta d'attrezzi. Dopo esserci riuscito egli ritorna in bagno, per non dare nell'occhio, con la busta in mano; in quel mentre, Julia entra e nota lo sguardo sconcertato di Vicente fisso su quella busta. Ella si avvicina, incuriosita, e la apre. A questo punto la situazione precipita: Vicente

scappa dalla casa mentre Julia inizia a gridare e tutti accorrono nel luogo del misfatto.

Trafelato, Vicente torna a casa sua e, sempre più impaurito, si rifugia sotto il suo letto per non uscirne più.

Mentre egli sta lentamente passando da una dimensione all'altra, ritrovando la sua vera identità di 'mostro', sente aprire la porta di casa; è Teresa che è tornata a cercarlo. Non trovandolo, ella si stende sul letto e si addormenta.

A questo punto inizia la quarta parte del romanzo.

Il giudice Elena Rincón è nel suo ufficio in compagnia di Teresa Albor, la quale è stata fermata dopo aver rinvenuto il cadavere, sprovvisto di piedi, sotto il letto della casa in cui egli viveva, tre giorni dopo il decesso. I sospetti del supposto omicidio sono ricaduti sulla giovane donna perché non sembra plausibile il fatto che lei avesse soggiornato in quella casa per alcuni giorni senza accorgersi di nulla.

Così, alla fine, Elena aveva ritrovato il suo 'angelo' che però era, in realtà, una massaggiatrice (un termine di solito utilizzato per indicare la pratica della prostituzione a domicilio) sospettata di omicidio. Inoltre, il successivo racconto reso dalla giovane sul fatto che il morto fosse in realtà *el monstruo de debajo de la cama*, metteva in dubbio la sua sanità mentale. Perciò, anche se a malincuore, la giudice deve chiedere il fermo della ragazza.

Tornata a casa, Elena non riesce a non pensare all'accaduto: telefona al medico legale per aver notizie sull'autopsia di Vicente Holgado e l'amante, sentendola agitata, le promette di raggiungerla.

L'autopsia ha rilevato che l'uomo è morto di spavento ma resta un mistero il particolare dell'amputazione dei piedi: non vi sono segni di taglio né di sutura.

A questo punto, Elena racconta la storia del mostro all'amante mentre sono insieme a letto e, all'improvviso, avverte qualcosa di strano che sta avvenendo sotto le lenzuola, all'altezza dei piedi. Alla fine del racconto il medico inizia a scherzare sulla vicenda e, per sdrammatizzare la situazione, si china a guardare sotto il letto per provare all'amante l'assurdità della cosa. In quel preciso istante, il *forense* cade a terra morto.

Terrorizzata, Elena non sa cosa fare ma poi pensa che la cosa più giusta sia chiamare i soccorsi, anche se in questo modo verrà resa pubblica la sua relazione con il morto, il quale era sposato. Dopo aver chiamato l'ambulanza, Elena si appresta a vestirsi:

«No puede poner los mismos zapatos que llevaba antes, porque se encuentran *debajo de la cama, donde hay un monstruo que acaba de matar al forense*, valga la redundancia, *de un susto, eso se dice*, de modo que abre el armario una vez más y toma otros zapatos que no hacen juego, aunque nada hace juego ese día, nada. Al calzárselos, y *con la sencillez característica con la que asuntos de esta naturaleza suceden en los sueños*, tiene problemas con el *pie derecho* y entonces *se da cuenta de que ese pie soldado al extremo de su pierna no es el suyo*, quizá sea *el del forense*, o quizá *el quinto pie que le pareció percibir hace poco en las profundidades de la cama, negociando algo turbio con los suyos y los del médico*. [I corsivi sono nostri]» (p. 189).

Indossa allora la scarpa destra del morto e aspetta l'arrivo dell'ambulanza.

Il decesso del medico legale viene attribuito a un attacco cardiaco, per cui non c'è bisogno di eseguire l'autopsia.

Col passare dei giorni, Elena inizia ad abituarsi alla *cojera* che ora sfoggia con orgoglio: si è anche comprata un bastone col manico d'argento, per rendere il suo *handicap* più dignitoso. Quando è in casa, cosciente che sotto il suo letto vive un mostro, ella ripete instancabilmente il rituale di togliersi le scarpe e infilarvi le mutandine come uno scongiuro, per evitare che quella presenza colpisca di nuovo.

Qualche giorno dopo la morte del *forense*, Elena decide di andarne a trovare la moglie, per restituirle le scarpe del marito: per quell'atto di cortesia e, nonostante la relazione della giudice con il marito, la vedova le regala la scarpa destra.

L'inchiesta sulla morte di Vicente Holgado era continuata per qualche tempo e Teresa aveva avuto ancora delle noie per quella storia, poi il caso era stato archiviato.

Il desiderio di rivedere Teresa è sempre presente in Elena, solo che ella decide di lasciar passare un po' di tempo; infine si decide di

andare a trovarla al centro commerciale situato in Arturo Soria. Invece della sala da massaggi, Teresa aveva aperto una 'rapida' dove si riproducevano chiavi e si aggiustavano scarpe. La giudice si fa accomodare la scarpa destra, che da un po' di tempo le dà problemi, e su un ripiano del negozio vede il libro *No mires debajo de la cama*. Entrambe commentano di essere arrivate a leggere fino a pagina 207, l'ultima pagina del romanzo.

Il romanzo è dunque diviso in quattro parti, distinte anche tipograficamente. La prima si compone di tre capitoli non numerati, in cui la narrazione è in terza persona, da parte di un narratore *etero/extradiegetico*⁵⁰, in stile indiretto tranne per i pochi dialoghi, in stile diretto. I tempi verbali utilizzati sono soprattutto il passato remoto, mentre il presente lo ritroviamo nelle parti dialogiche. La componente metanarrativa è presente fin dal principio, attraverso il riferimento esplicito del titolo del romanzo che noi lettori stiamo leggendo, anche se questo aspetto si ripresenterà con maggiore frequenza nelle altre parti della narrazione.

Rispetto al presente della narrazione, vi è un'unica analepsi che informa della morte del padre della giudice Elena Rincón, avvenuto mesi prima. In quel punto è riscontrabile un breve passo in cui la narrazione in terza persona cede il posto alla prima, alla 'voce' della protagonista:

«Que los jueces no dirigían el mundo, por ejemplo, era mentira, una mentira a la que *se había entregado* con el mismo empeño que la construcción de un arca que *la pusiera* a salvo del diluvio. Pero el diluvio era la vida misma, así que lo que **había creado** era una cápsula en la que **me fui aislando** de la existencia, por eso ahora **no comprendo** las calles **ni concibo** las emociones cerradas que amueblan los rincones de **mi ánimo** oscuro. Padre⁵¹. [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (pp. 10-11).

⁵⁰ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

⁵¹ Analogamente da quanto avevamo evidenziato nell'analisi del romanzo *La soledad era esto*, in questo punto si assiste al passaggio dal 1.) discorso *narrativizzato* al 3.) discorso *riferito*, secondo le categorie del discorso proposte da Gérard GENETTE, *Figure*

Come in *Cerbero son las sombras*, la breve intromissione del *yo* del personaggio si conclude con il riferimento esplicito al reale destinatario della propria riflessione, la figura paterna che, anche in seguito, sarà il naturale interlocutore silente a cui rivolgerà Elena i suoi pensieri.

La seconda parte è composta da sei capitoli senza numerazione in cui si alterna la narrazione in terza persona, sempre ad opera di un narratore *etero/extradiegetico*⁵², in stile indiretto e con i tempi verbali principalmente al passato remoto, e i numerosi dialoghi, in stile diretto con i tempi al presente.

In questa sezione viene dato spazio alle riflessioni su argomenti di indubbio valore filosofico, su cui indulgono le protagoniste -le scarpe con i lacci di Vicente Holgado- e al loro lento processo di indipendentizzazione come unità autonome. Inoltre, la presenza cospicua di dialoghi concede la possibilità ai numerosi personaggi di confrontarsi sui temi trattati, guardando da vari punti di vista. Ricordiamo che all'interno di questa parte i personaggi sono oggetti e parti del corpo.

La terza parte della narrazione è composta da cinque capitoli non numerati in cui un narratore *etero/extradiegetico*⁵³ racconta, in stile indiretto, utilizzando il passato verbale (passato remoto), mentre per dialoghi, in stile diretto, si adotta i tempi del presente.

In questa sezione, la componente metanarrativa è centrale nella costruzione della narrazione: la vicenda di cui sono protagonisti Vicente Holgado e Teresa si dipana attraverso lo specchio riflettente costituito dal romanzo di Millás in cui essa è compresa, creando una sorta di cortocircuito di autoreferenzialità. La divisione, fin a quel momento assoluta, fra il piano del reale e quello fantastico della scrittura, costituito quest'ultimo dall'universo racchiuso *debajo de la cama*, si annulla e, implicitamente, viene a essere ivi compresa anche la

III cit., pp. 216-232, di cui abbiamo riportato *infra* un quadro riassuntivo nella nota n. 56 del III capitolo.

⁵² Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

⁵³ *Ibidem*.

dimensione 'extratestuale', quella in cui si trova il lettore del romanzo. Il libro diventa, dunque, il luogo onnicomprensivo di realtà sovrapposte di cui si perdono i confini, in una *mise en abyme* che ne confonde gli ambiti. In modo ancora più estremo che in *El desorden de tu nombre*, la presenza del romanzo 'in se stesso' e il continuo riferimento a esso da parte dei personaggi, come se *la novela* fosse il copione prestabilito della loro esistenza, rende la realtà della scrittura la dimensione che tutto *abarca* e tutto contagia, perfino l'ambito del reale, apparentemente a lei estranea, quella in cui si colloca il lettore, che, non di meno, viene risucchiata all'interno della finzione letteraria.

La quarta parte della narrazione è formata da cinque capitoli non numerati, sempre in terza persona, da parte di un narratore *etero/extradiegetico*⁵⁴, in stile indiretto e con il tempo verbale al passato (passato remoto), e alcuni dialoghi, in stile diretto e con il tempo verbale al presente. Rispetto al presente della narrazione, si riscontrano le analessi costituite dal resoconto che Teresa fa alla giudice 1.) del momento in cui aveva trovato il cadavere di Vicente, 2.) di come si erano conosciuti, circa un mese prima, nel centro commerciale e 3.) della storia fantastica sulla vera identità del morto, la stessa storia che brevemente 4.) riassumerà Elena al suo amante.

L'azione trasgressiva compiuta dal protagonista, alla fine della sezione precedente, quando Vicente varca il limite spaziale che divide il quotidiano dalla dimensione fantastica dell'universo nascosto e oscuro compreso fra il pavimento e il letto, conduce irrimediabilmente ad annullare i confini fra quei mondi, fino ad allora indipendenti. Nella quarta parte assistiamo al definitivo imporsi del piano fantastico sul reale e sulla possibilità di accettare le regole di quella dimensione estranea, per spiegare eventi del reale che, in altro modo, rimarrebbero immotivati. Elena acquista consapevolezza della duplicità del reale attraverso la propria esperienza vitale ma anche, e soprattutto, grazie al potere 'chiarificatore' del romanzo⁵⁵ che sta

⁵⁴ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

⁵⁵ In due occasioni Elena (rispettivamente nella prima e nella quarta parte del romanzo) fa riferimento a due romanzi, per trovare una corrispondenza fra essi e il

leggendo, che si delinea sempre più come il 'libro della vita', in cui sono contenute tutte le spiegazioni e dove sono presenti e acquistano vita gli stessi personaggi.

Se prendiamo in considerazione il titolo stesso del romanzo, notiamo che la proibizione perentoria, veicolata dal verbo all'imperativo negativo, evidenzia l'identificazione dello spazio *debajo de la cama* come luogo di trasgressione e di mistero. La dimensione fantastica che esiste oltre quella porta spazio-temporale non rimane però irraggiungibile e inconoscibile, ma si offre a noi concedendoci la sua prospettiva, il punto di vista *desde el otro lado de las cosas*, in modo da rendere possibile una duplice focalizzazione che ingloba, alternativamente, realtà differenti e coincidenti, divise dal limite spaziale del letto. Alla vita quotidiana del giudice Elena Rincón e della coppia Vicente Holgado-Teresa Albor si contrappone la dimensione notturna e fantastica delle paia di scarpe che popolano gli spazi infiniti contenuti sotto ogni letto, fino a quando quei due mondi, autonomi fra loro, non giungono a incrociarsi in un'unica realtà, in cui i limiti fra sogno e verità si annullano e si confondono. L'iniziale divisione di quei piani distinti e paralleli è marcata dalla stessa struttura tipografica dell'opera che li alterna nelle tre parti; però, già

proprio disagio interiore. Nel primo caso, paragona la propria situazione con quella del protagonista dell'opera di Miguel de UNAMUNO, *San Manuel bueno, mártir*: "Todo era mentira ¿Y ahora qué? Recordó una novela leída en la época de estudiante sobre un sacerdote sin fe que oficiaba con más dignidad que antes de perderla. ¿Podría ella ejercer honradamente sin creer en lo que hacía?" (p. 13). Nel secondo esempio, dopo la morte del *forense*, la giudice torna a casa all'alba, mentre la città inizia la sua giornata e, giunta al portone, si ricorda della città invasa dai topi nel romanzo di Albert CAMUS, *La peste*: "Todavía no habían retirado del portal los contenedores de la basura, alrededor del cual vio un par de zapatos negros, muy enfermos también, y una sandalia suelta, desconcertada. Recordó otra novela de su juventud, una de las pocas que había leído entre oposición y oposición, en la que las ratas empezaban un día a salir de las cloacas, como los zapatos debajo de la cama, y esa presencia era luego el anuncio de la peste." (p. 195). In entrambi a casi, l'esperienza vitale della protagonista ha bisogno di un 'riferimento' letterario per essere analizzata e messa a fuoco. Un motivo in più a conferma del potere che la scrittura ha di spiegare ciò che la realtà ci propone, senza esplicitarne i nessi o i legami causali.

Su questo punto ci siamo già soffermati nell'analisi del romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible*.

alla fine della terza e poi per tutta la successiva quarta e ultima parte, l'intromissione dell'elemento fantastico nella realtà inizia a impossessarsi di tutto lo spazio della scrittura.

Pensando alla componente *intertestuale*⁵⁶ dell'opera, l'evoluzione della dinamica della narrazione ricorda la commedia *A Midsummer Night Dream* di Shakespeare: anche lì, il piano diurno della realtà si contrapponeva a quello notturno, con cui condivideva lo stesso spazio in una condizione di completa reciproca autonomia, finquando la dimensione fantastica non prendeva il sopravvento, giungendo a influire direttamente sulle vicende dei personaggi appartenenti all'universo del reale. Inoltre, nella lunga sezione del romanzo millasiano in cui le scarpe acquistano coscienza e il dono della parola, per poter poi discutere su questioni di ordine filosofico-esistenziale, ci sembra di trovare delle tracce di quei dialoghi fra animali che costituiscono alcune fra le opere più significative dell'erasmismo spagnolo del principio del secolo XVI, a partire dal *Crotalón*.

Prendendo in considerazione la componente *intratestuale*⁵⁷, un altro motivo presente nel romanzo, ma ricorrente in gran parte della narrativa millasiana, è l'utilizzazione di elementi appartenenti al genere poliziesco. Su questo punto torneremo fra poco nella parte conclusiva di questo studio.

Vicente Holgado è un personaggio ricorrente nell'opera millasiana, di cui lo stesso autore delinea la poliedrica personalità nella copertina della raccolta *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*⁵⁸:

«Es un sujeto algo obsesivo que se me apareció en un cuento de armarios titulado "Trastornos del carácter"⁵⁹, hace ya algunos años, y desde entonces se cuela en casi todo lo que escribo. Se trata de un tipo neutro, y poseedor de una naturaleza

⁵⁶ Cfr. la suddivisione proposta da Philippe Hamon citata *infra* nella nota n. 15 del I capitolo.

⁵⁷ Cfr. *infra* la nota n. 22 del I capitolo.

⁵⁸ Juan José MILLÁS, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* cit.

⁵⁹ Il racconto si trova inserito nella raccolta *Primavera de lutos y otros cuentos* cit., pp. 25-34.

inestable, ya que unas veces está casado y otras viudo, aunque lo normal es que permanezca soltero. Se alimenta de yogures y frutos secos, y odia el bricolage, aunque adora la mecánica. A veces, cuando se le reprocha su pereza para viajar, afirma que es más bello un cólico hepático que un atardecer africano.

Detesta los animales domésticos, aunque, en algunos cuentos tiene un gato y en otros, creo, aparece con un perro. *Se trata de un tipo inconcreto, aquejado, como diría un político, de un déficit de identidad; un tipo, en fin, que intenta sincronizar sus movimientos con los de la realidad sin conseguirlo. Vive de milagro, como todos, pero él a veces muere, aunque en seguida resucita.* Lo cierto es que las temporadas en que está vivo coinciden con épocas de graves desacuerdos que sobrellevo tomado apuntes sobre su carácter. En general, creo que su presencia me hace bien, aunque en pequeñas dosis, como el alcohol y los barbitúricos. (...) [I corsivi sono nostri]»⁶⁰.

Ci troviamo di fronte dunque al personaggio millasiano per eccellenza, anzi, egli è colui di cui i vari protagonisti incontrati nei romanzi dell'autore non sono che il riflesso, dato che ognuno di loro, in maniera differente, si ritrova in quella personalità 'neutra, instabile, con un deficit di identità'.

Nel caso specifico del romanzo *No mires debajo de la cama*, Holgado si presenta però come un personaggio che ha già risolto il proprio conflitto esistenziale e che non aspetta altro che trovare una giustificazione plausibile per ritornare alla propria 'reale' condizione, come entità fantastica avulsa dal mondo fenomenico. Nel raccontare la propria avventura nel mondo a Teresa, egli si dimostra ormai cosciente dell'impossibilità di adeguarsi al reale, pur avendo tentato di farlo per tutta la vita. In un certo senso è come se, attraverso la sua esperienza vitale, attraverso quel tentativo fallito di 'ritrovarsi' nella condizione *ajena* di essere umano, egli avesse voluto ribadire la bontà della scelta fatta dal suo *alter ego* Jacinto (personaggio enigmatico del romanzo *Cerberos son las sombras*), il quale, senza indugi, aveva optato per la dimensione fantastica *de debajo de la cama* -che significava nel

⁶⁰ Ibidem.

mondo del reale abbandonarsi alla morte-, senza però concedere a chi osservava dal di fuori alcuna giustificazione in merito e senza concedersi la *chance* di provare a lottare contro il reale per imporre la propria identità. In effetti, tutto il cammino compiuto dal personaggio millasiano attraverso le storie narrate nei romanzi dell'autore si prospetta così come il passaggio da una condizione di *sussidiarietà* a protagonista, in un processo che implica la lenta acquisizione di consapevolezza del sé e che quindi si traduce nell'imporre alla narrazione la propria 'voce', la propria *perspectiva*.

In quest'ultimo romanzo di Millás che prendiamo in esame, torna come protagonista il personaggio di Elena Rincón della quale avevamo avuto modo di seguirne le vicende in *La soledad era esto*. Differentemente dagli altri personaggi femminili che si sono avvicinati all'interno dell'opera millasiana, Elena è l'unica ad ascendere a ruolo di protagonista in ben due *novelas*. A differenza di Vicente Holgado, quel personaggio rappresenta la possibilità dell'io di adeguarsi al reale conservando, però, la consapevolezza che al di fuori di esso, esiste un 'luogo' in cui rifugiarsi quando la realtà diventi insopportabile. Apparentemente sembrerebbe che la scelta alternativa del lato femminile dell'io costituisca la soluzione migliore con cui concludere la lotta impari dell'individuo contro il potere del reale, ma a ben guardare, invece, essa si rivela come illusoria. L'esistenza in cui si vede proiettata Elena, attraverso una *visión del ahogado inversa*⁶¹, è quella di un'individualità che ha accettato di essere fagocitata dal reale.

Se alla fine di *La soledad era esto* la protagonista prospettava di ricominciare una nuova vita, avendo ultimato il processo di smantellamento della propria inautenticità interiore e, con queste

⁶¹ Ci si riferisce qui a quanto scritto nel romanzo: "[Elena] Como un ahogado inverso, ve de súbito pasar por su cabeza todo su porvenir, proyectado sobre una sábana que también es una mortaja en la que cabe, envuelto, el presente actual, que continúa estirándose, enchándose contra todas las leyes temporales. [I corsivi sono nostri]" (p. 187). L'allusione al romanzo *Visión del ahogado*, sembra voler sottolineare l'affinità esistente fra il personaggio di Elena e Luis el Vitaminas per quel che riguarda, appunto, la scelta simile fatta da entrambi di arrendersi al reale, scelta che presuppone, necessariamente, la propria autodistruzione.

premesse, concludeva il proprio diario in prima persona, il ritorno del personaggio nel romanzo *No mires debajo de la cama* sembra attestare la definitiva sconfitta di quel progetto, dato che qui ella decide di continuare a vivere nel reale, accettando di scendere a patti con esso e conservando, di quel sogno di autenticità, solo la traccia fisica (il piede 'spurio'). Anche in questo caso, il Personaggio non ha alternativa perché la storia di Elena Rincón, la sua scelta di rimanere nel piano del reale 'al di sopra del letto', prova che anche in quella dimensione egli è una sorta di *monstruo*, incapace di esistere se non attraverso la manifestazione fisica della propria 'deformità', della propria diversità interiore. In qualunque modo si guardi il problema il risultato finale rimane invariato e i due protagonisti, Vicente Holgado e Elena Rincón, rimangono inevitabilmente le immagini speculari dell'io, le due possibili espressioni con cui l'io e il suo Doppio si manifestano nelle differenti dimensioni del reale, comprese e inglobate nello spazio sovradimensionale della scrittura.

Come abbiamo avuto modo di vedere, nel romanzo ritorna la città -Madrid- come scenario della narrazione. La *novela* è calata completamente nel contesto urbano attraverso i riferimenti a strade, a percorsi percorribili della Metro e all'esatta collocazione topografica delle *viviendas* dei protagonisti e dei luoghi di lavoro. Madrid ritorna dunque come *lugar mítico* in cui inserire quest'ultima 'avventura' del personaggio millasiano. Come in *Visión del ahogado*, la rete sotterranea della metropolitana è simbolo di un *ensimismamiento* nei mendri della propria coscienza: è infatti in quello spazio che la protagonista incontrerà il suo Doppio e inizierà a prendere consapevolezza di sé e della realtà circostante.

Ancora una volta, allo spazio aperto dell'*urbe* si contrappongono *lugares cerrados*: l'interno delle abitazioni in cui vivono i protagonisti sono il luogo privilegiato in cui la vicenda narrata si evolve. La casa di Elena diviene il simbolo della condizione di quel personaggio 'prima' della crisi interiore, quando ancora ella credeva di essere un individuo integrato nel reale. In quello spazio ormai 'ostile', la televisione occultata da Elena nel camino, rappresenta il mondo mistificato del

reale che impone la propria immagine fittizia, spacciandola per vera, che man mano sta prendendo il sopravvento sulla vita. Invece, la casa vuota del padre di Elena è una sorta di regno dell'oltretomba, in cui lo spirito del morto si è rifugiato.

All'interno di questi luoghi fisici, dunque, coesistono realtà differenti, le varie dimensioni di cui si compone il reale: i limiti spaziali di questi mondi nei mondi sono costituiti da oggetti quotidiani che acquistano un valore simbolico. Lo spazio *debajo de la cama* e l'armadio sono due elementi spaziali ricorrenti nel romanzo che giungono a coincidere, nel loro significato simbolico, come fossero sinonimi. Se per le scarpe di Vicente Holgado -protagonisti della dimensione fantastica che vive 'sotto il letto'- *el armario empotrado* è connesso con una sorta di memoria ancestrale (pp. 71-72), anche se esso in realtà è "un cimitero de cosas" (p. 73), l'armadio e lo spazio *debajo de la cama* sono per Teresa e Vicente spazi reali in relazione con il regno dell'immaginario e dei timori infantili, dato che, per entrambi, costituiscono gli ambiti in cui domina l'entità infernale: il *monstruo* dell'armadio o sotto il letto. Infatti, Vicente da bambino si era nascosto in quello spazio proibito come 'prima' di lui aveva fatto il personaggio di Jacinto, in *Cerberos son las sombras*:

«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". [I corsivi sono nostri]» (pp. 100-101).

Da quella nuova prospettiva, egli aveva osservato quel territorio misterioso e nascosto a occhi 'estranei'; poi il suo sguardo si era rivolto alla realtà 'oltre confine', fino a giungere a comprendere l'intimo e inspiegabile rapporto fra la due 'facce' dell'esistenza. La trasgressione infantile all'ordine, che proibisce di guardare ciò che si nasconde sotto il letto, comporta però un castigo 'esemplare', dato che Vicente non si era limitato solo a osservare 'sotto', ma si era introdotto 'dentro' e infine aveva guardato la realtà 'da' quello spazio proibito. Alla fine, egli ritornerà in quel luogo scuro e, secondo la logica fantastica di quella dimensione dell'esistenza, si trasformerà nel *monstruo de debajo de la*

cama, un essere i cui piedi, dopo essersi liberati dalla schiavitù che li costringeva a essere solo delle appendici del corpo, si uniscono alla scarpe per vivere come entità autonome. Nell'altro alto dell'esistenza, la storia evolve in modo differente e si trasforma in un caso giudiziario: il cadavere mutilato dei piedi di Vicente Holgado è stato trovato dall'amante di questi, Teresa Albor, sotto il letto in casa del morto.

Le due facce della realtà iniziano a mescolarsi perché ciò che è accaduto a Vicente interessa entrambe e risponde a una duplice logica:

«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.* [I corsivi e i grassetti sono nostri]» (p. 174).

Dopo la scomparsa di Vicente, la 'porta dimensionale' lasciata aperta da lui diventa un limite di morte, una calamita che attrae e ingloba chiunque si azzardi ad avventurarsi lì intorno.

La reiterata trasgressione dell'uomo -di ordine morale, esistenziale e gnoseologico-, permette di cancellare la barriera fra mondi differenti, fra realtà e irrealtà: così la porta sacra del regno abissale su cui vigila Cerbero è stata definitivamente profanata e ciò che resta è l'infinito riflettersi di una realtà nell'altra, un labirinto di mondi possibili a nostra disposizione.

Conclusioni

Vorremmo a questo punto concludere il nostro viaggio all'interno dell'opera romanzesca di Juan José Millás riconsiderando quei temi che, fin dalle premesse al nostro studio, avevamo ipotizzato essere le costanti attraverso le quali si delineava l'universo narrativo dell'autore: il tema del Doppio, il tema della scrittura, il tema del corpo. In realtà questi aspetti sono tutti compresi nel termine stesso di Doppio. La presenza del Doppio nella scrittura millasiana è costante e finisce per contenere in sé molteplici connotazioni.

Un primo aspetto è costituito dal Doppio come figura antagonista del personaggio principale del romanzo.

Il Doppio-antagonista viene a coincidere con la figura paterna (*Cerbero...*; *El jardín...*; *El desorden...*; *No mires...*) e materna (*La soledad...*), con il proprio gemello (*Volver...*), con i compagni dell'adolescenza (*Visión...*; *Papel...*; *Tonto...*), con quelli della giovinezza (*El desorden...*), con individui conosciuti nell'età adulta (*El desorden...*; *No mires...*) e infine con personaggi letterari o fantastici (*Tonto...*; *No mires...*). Lungo il percorso compiuto dal personaggio millasiano verso la piena acquisizione del sé, si assiste a una graduale variazione del tipo di antagonista con cui egli si confronta: dall'ambito familiare e generazionale, si passa a figure avulse dal contesto del reale. Questo particolare è in stretta dipendenza dal fatto che, nel corso dell'evoluzione interiore, il personaggio si libera dai condizionamenti del passato (famiglia, infanzia, residui ideologici della giovinezza, scelte sensate dell'età adulta), per tentare di mediare con la realtà presente; quando infine egli giunge a essere consapevole dell'impossibilità di affermarsi come individualità autonoma nel reale e che esso non è che una dimensione illusoria dell'esistenza, deciderà di proiettarsi in figure-Doppi altrettanto fittizie.

Un altro aspetto del Doppio riguarda il rapporto vita/letteratura e include la componente metanarrativa presente nell'opera millasiana.

Man mano che il personaggio, riconosciutosi protagonista, diviene sempre più consapevole della mistificazione del reale quando, cioè, comprende che ciò che credeva realtà è solo una rappresentazione mimetica della vita, egli si ritrova chiuso nel proprio *status* di personaggio, di manichino manipolato dalla penna del suo autore senza alcuna possibilità di esistere come persona vera. È la scoperta della sua matrice modernistica, il suo essere erede della tradizione novecentesca, e specificamente della sua componente filosofico-esistenzialistica iscritta tra la *Niebla* di Unamuno e *L'étranger* di Camus. Il passaggio successivo è quello di sostituirsi al proprio artefice -lo scrittore-, diventando autore di se stesso e della propria storia nella dimensione della scrittura, di una scrittura intercalata alla narrazione.

Un ulteriore aspetto del Doppio è costituito dal rapporto di reciprocità fra interiorità e corporeità.

In *Cerberos son las sombras* l'ignoranza di sé da parte del protagonista si traduceva, a livello fisico, nell'incapacità di considerarsi come entità corporea completa: la presenza reiterata nella narrazione di parti del corpo considerate isolatamente -occhi, spalle, labbra, sessi, gambe, piedi- ne costituisce la prova evidente. In seguito il personaggio di Julia di *Visión del ahogado*, tentava di 'ritrovarsi' osservando allo specchio il suo corpo e rivisitandolo nella sua interezza. Nei romanzi successivi, la modificazione dell'immagine corporea diviene il segno distintivo 1.) dell'assunzione da parte del protagonista della propria identità (*La soledad era esto; Volver a casa*), 2.) della sua rinuncia ad essa (in *Letra muerta; El desorden de tu nombre*) o 3.) del suo occultamento (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*). Infine, la deformità (*No mires debajo de la cama*) del corpo come simbolo di estremeità dal mondo in cui si è costretti a vivere.

Il corpo senza vita, come *cadáver*, è in questo senso 1.) il momento iniziale del percorso dell'io verso la propria consapevolezza (*No mires...*) o 2.) la rinuncia cosciente del personaggio alla sua dimensione reale (sottrazione del proprio spirito).

La finale indipendentizzazione di parti del corpo, rientra nel concetto di mostruosità (*No mires...*) con cui il reale giudica ciò che è diverso da sé, ma che rappresenta la ricostruzione di un'unità psico-fisica in una dimensione in cui le regole del reale sono sovvertite.

Infine il Doppio come molteplicità dei piani del reale: lo spazio.

Abbiamo avuto modo di osservare che, nei romanzi di Millás esaminati, la componente spaziale non si limita a disegnare fisicamente e storicamente l'ambito in cui i personaggi agiscono, essa infatti si presenta come una complessa rete di significazioni che cooperano a determinare il senso ultimo di ciascuna opera.

Nel concetto di 'spazio' millasiano sono inclusi vari aspetti interdipendenti: il primo livello di significazione si riferisce alla dimensione fisica del realtà, è il luogo in cui persone e oggetti sono situati, sia nell'esperienza vitale e quotidiana che nel suo simulacro, rappresentato dalla letteratura. Il livello successivo riguarda la concezione dello spazio dal punto di vista interiore, personale dell'individuo, lo 'spazio morale', scenario in cui avviene il confronto

giornaliero fra *yo* e *otredad*, la realtà esterna. A queste prime connotazioni del termine 'spazio' dobbiamo aggiungerne altre: nello spazio fisico esistono delle 'porte materiali', attraverso le quali è possibile accedere in una dimensione simile ma contrapposta a quella del quotidiano, un *universo parallelo* speculare ma 'altro' dalla realtà fisica, anche se a volte esso si confonde con quella. Si evidenzia dunque il discorso sulle *dos caras* del testo attraverso il confronto del reale con il suo Doppio, allo stesso modo in cui il protagonista millasiano trova se stesso, confrontandosi con ciò che è differente da sé, con coloro che vivono intorno a lui, confronto simboleggiato 'dall'incontro' con la figura del Doppio-antagonista, specchio nel quale guardarsi e riconoscersi.

Infine un ultimo aspetto della componente spaziale che 'contiene' tutto ciò di cui abbiamo detto finora: infatti, ai differenti 'attributi' del termine 'spazio' -rappresentazione spaziale, realtà parallela, spazio morale- si deve aggiungere *lo spazio narrativo*. La letteratura come Doppio dell'esperienza vitale, attività necessaria -come 'ogni' Doppio- per continuare a esistere, apparentemente identica alla vita stessa ma, ciononostante, per sua natura 'altro' da essa. Le letteratura, dicevamo, determina il *lugar* autonomo e unico nel quale il personaggio millasiano può incontrare se stesso.

È in questa costruzione, narrativa e metanarrativa insieme, che Millás si colloca con una sua personale dignità di scrittore. Partendo dalla condizione della modernità, senza assumere atteggiamenti moralistici o retrogradi, dà vita a una spietata decostruzione e ricostruzione dei diversi segmenti che compongono e integrano le nuove mitografie. Ne riconosce la natura degradata, ma le vede e le rappresenta anche come le sole coordinate possibili per descrivere l'ordine e il disordine, ovvero la vita e il suo doppio, il personaggio e il suo cadavere.

In questa dimensione, il rapporto che la narrativa e la stessa personalità autoriale di Millás hanno stabilito con il poliziesco si offre come chiave, o magari come *mise en abyme* di tutto il suo sistema, con il complesso puzzle della scrittura sua e dei suoi *narradores*.

L'interesse per questo genere narrativo da parte dell'autore risale all'inizio degli anni ottanta, quando egli, in veste di teorico della

letteratura, scrive l'Introduzione⁶² e l'Appendice⁶³ all'edizione spagnola (Anaya-“Tus Libros”) del libro di racconti di Edgar Allan Poe. Lì Millás sintetizza il percorso evolutivo del genere, inaugurato dallo scrittore statunitense, centrando la sua attenzione essenzialmente sulla *novela-problema* che, nata con Poe, si era sviluppata soprattutto in ambiente anglosassone (Conan Doyle, Chesterton, Agatha Christie), su cui Millás si sofferma ad analizzare le peculiarità dei personaggi-detective (Auguste Dupin; Sherlock Holmes; Padre Brown; Poirot), e in Francia (Gaboriau; Le-Blanc; Leroux; Vidocq; Simenon) con altri protagonisti altrettanto singolari (Ledoq; Arsenio Lupin; Maigret; Rouletabille). Il breve *excursus* compiuto da Millás, rappresenta un piccolo contributo che rientra nell'ampia bibliografia⁶⁴ che, in nell'ultimo quarto di secolo XX, ha cercato di riconsiderare il poliziesco come un genere letterario, liberandolo dal *ghetto* in cui esso era stato relegato perché ritenuto sottoletteratura⁶⁵. Successivamente Millás è ritornato a scrivere sull'argomento in più occasioni, curando le introduzioni e le appendici di opere di alcuni illustri scrittori, pubblicate nella collana dedicata alla narrativa poliziesca della casa editrice Anaya: Gaston

⁶² Juan José MILLÁS, “Introducción a la novela policíaca”, in Edgar Allan POE, *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Anaya “Tus Libros”, Madrid, 1981, pp. 9-31.

⁶³ Juan José MILLÁS, “Apéndice”, a Edgar Allan POE, *op. cit.*, pp. 235-253.

⁶⁴ Rimandiamo all'apposita sezione della nostra Bibliografia in cui offriamo un ampio spettro di riferimenti bibliografici sull'argomento.

⁶⁵ Il nuovo e più serio interesse da parte della critica è direttamente connesso al coevo fenomeno di sperimentazione del genere da parte di scrittori non etichettabili come ‘giallisti’: sia l'ingente aumento delle pubblicazioni di polizieschi che l'innegabile qualità di alcuni di essi, ha posto il problema di verificare le effettive possibilità del genere che era stato espressione del cambiamento radicale delle realtà socio-economico-politiche dell'occidente. Da ciò è derivata una serie di saggi critici che tentano, attraverso l'analisi e la ricostruzione genealogica, di carpire il segreto di questo fortunato avventuriero che è il poliziesco, capace di solleticare la curiosità di grandi scrittori ma anche di ripetersi pedissequamente nella tipologia standardizzata delle pubblicazioni da chiosco. Ma non solo. In piena era postmoderna, la frequentazione del genere da parte di scrittori di indubbia fama non è più episodica ma, in alcuni casi, può diventare una scelta ‘politico-poetica’ -pensiamo a Leonardo Sciascia, a Manuel Vazquéz Montalbán-, cosicché la verifica sulle reali possibilità di evoluzione che il genere ha si faceva doverosa, come necessaria la rettifica sul suo valore letterario.

Leroux⁶⁶, Sir Arthur Conan Doyle⁶⁷, Maurice Le-Blanc⁶⁸, Mark Twain⁶⁹, Emile Gaboriau⁷⁰.

In quegli anni sappiamo che la stessa *editorial* aveva commissionato al nostro autore un romanzo da inserire nella collana: *Papel mojado* (1983) è di fatto il romanzo in cui Millás si cimenta nella sperimentazione diretta delle possibilità insite nel genere poliziesco. Nel corso dell'analisi di quell'opera, si è evidenziato come la pedissequa e ostentata rispondenza allo stereotipo del *policíaco* più convenzionale serva, da un lato, a sottolineare la natura essenzialmente parodica del romanzo e, dall'altro, a rendere più eclatante l'intromissione della componente metanarrativa e lo slittamento finale della vicenda in ambito fantastico, le quali impongono a riconsiderare tutta la narrazione sotto una nuova luce. Alla fine nessun personaggio è ciò che sembrava: il detective dilettante si rivela l'assassino; l'autore del libro, il protagonista; il morto, il vero autore; l'ispettore, un'entità 'extra-letteraria' che condannava il colpevole a 'reincarnarsi' all'infinito come personaggio in altri libri.

Ma *Papel mojado* non è l'unico romanzo in cui Millás introduce degli elementi riconducibili al campo del poliziesco. Se prendiamo in considerazione il ruolo del detective, vediamo che questa tipologia di personaggio ricorre in *La soledad era esto* e in *Volver a casa*, dove il protagonista viene istigato a improvvisarsi, appunto, detective per

⁶⁶ Juan José MILLÁS, "Apéndice", a Gaston LEROUX, *El misterio del cuarto amarillo*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1981.

Juan José MILLÁS, "Apéndice" (insieme a Emilio Pascual), a Gaston LEROUX, *El perfume de la dama de negro*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1984.

⁶⁷ Juan José MILLÁS, "Apéndice", a Sir Arthur CONAN DOYLE, *Estudio en escarlata*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1982.

Juan José MILLÁS, "Apéndice", a Sir Arthur CONAN DOYLE, *Las memorias de Sherlock Holmes*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1988.

⁶⁸ Juan José MILLÁS, "Apéndice", a Maurice LE-BLANC, *El tapón de cristal*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1982.

⁶⁹ Juan José MILLÁS, "Introducción" y "Apéndice", a Mark TWAIN, *El forastero misterioso*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1983.

⁷⁰ Juan José MILLÁS, "Apéndice", a Emile GABORIAU, *El expediente*, Anaya "Tus Libros", Madrid, 1983.

rintracciare il gemello scomparso: in entrambi i casi, però, il ruolo stesso del personaggio viene invalidato per ragioni diverse. Nel primo caso, all'investigatore privato viene richiesto di sorvegliare e scoprire i risvolti nascosti della vita privata della stessa committente, un particolare di cui egli non verrà mai a conoscenza; inoltre gli si impone che i resoconti delle indagini siano esattamente l'opposto di ciò che dovrebbero essere, ossia non delle relazioni dettagliate sulla realtà oggettiva dei fatti investigati, ma degli scritti in cui gli eventi osservati durante le *pesquisas* sono messi al vaglio dalla soggettività del detective. In *Volver a casa Juan*, più che riuscire a trovare il fratello, sarà 'trovato' da questi e costretto a eseguire, come un automa, il piano già anticipatamente predisposto per lui da José: in effetti egli non scoprirà niente se non ciò che il gemello scomparso vorrà fargli scoprire.

Nel romanzo *Visión del ahogado* sono presenti diversi elementi del poliziesco: esiste infatti un ladro-assassino (Luis *el Vitaminas*), un ispettore (Núñez), un collaboratore della polizia (el *Ratón*), un delatore (Jesús Villar). Il punto è che, nonostante la presenza nell'opera di tutti gli aspetti per la costruzione di una trama poliziesca, vengono meno due elementi essenziali: un movente plausibile, che giustifichi le azioni delittuose del colpevole e una reale indagine, dato che, fin dall'inizio della vicenda, il malvivente si era palesato e se ne erano seguite le tracce. Manca, infine, l'ingrediente fondamentale perché la trama poliziesca abbia senso: la *suspence*.

Sempre in *Visión...*, come in *El jardín vacío* e in *Letra muerta*, troviamo l'elemento sovversivo che in qualche modo rientra anch'esso nella categoria del poliziesco, in quanto un tipo di crimine che tende a minare l'equilibrio della società: ma anche in questo caso e con modalità differenti, i tre romanzi ne 'disattivano' il senso. Il tentativo di attentare alla quiete pubblica con azioni destabilizzanti, da parte di un personaggio come Jesús Villar, trasforma la potenziale tragicità del crimine in una farsa comico-grottesca, sia per il tipo di obiettivi che egli si propone di colpire (rigare le auto in sosta; avvelenare il cane del vicino), che per l'imperizia con cui si misura con le forze dell'ordine (telefonate delatorie, ripetute dalla stessa cabina nell'arco di pochi

minuti). Alla fine, non stupisce che un terrorista di tale risma finisca picchiato per strada dagli uomini della volante che avevano subito intercettato le chiamate anonime. In *El jardín vacío*, il protagonista cerca di creare una rete terroristica attraverso delle circolari anonime spedite per posta (ma non abbiamo mai la certezza che queste missive escano dalle tasche del mittente) ed egli giunge effettivamente a eseguire un primo attentato, in cui l'obiettivo è quello di avvelenare le colombe della piazza di Zaragoza; ma il successivo piano che prevedeva di colpire bersagli umani non diverrà mai realtà, come del resto non era reale nemmeno l'organizzazione del *Muelle Real*, di cui Román costituiva l'unico membro. In questo romanzo, però, il motivo sovversivo coopera a creare l'atmosfera claustrofobica e perturbante che avvolge la vicenda narrata. Infine in *Letra muerta*, il particolare inquietante della strumentalizzazione di organizzazioni sedicenti rivoluzionarie da parte del potere per fini reazionari, viene ridicolizzato dall'entità stessa delle missioni terroristiche (levare il parrucchino al capoufficio) che si basano su piccole e meschine vendette personali da parte dei suoi membri e dal fatto che lo scopo ultimo dell'intrigo risiede nel convincere gli sprovveduti attentatori a prendere gli ordini sacerdotali.

La presenza di omicidi o di morti misteriose è un altro aspetto ampiamente riscontrabile nei romanzi del nostro autore. In *Papel mojado*, in *El desorden de tu nombre* e in *No mires debajo de la cama*, omicidi premeditati o eseguiti da entità sovranaturali vengono archiviati come casi di suicidio, di morte sopraggiunta per stress, o per arresto cardiaco. In *Papel...*, la polizia è così convinta che la causa del decesso di Luis Mary sia dovuta a un suicidio che, paradossalmente, è il suo stesso assassino a doverle provare che invece il morto è stato ucciso; inoltre, quando l'ispettore Cárdenas avrà in mano le prove schiaccianti che incolpano Manolog del crimine, invece di condannare il reo confesso, lo lascerà 'libero' al suo destino. In *El desorden...*, la mancanza completa di *pathos* in un evento delittuoso come l'omicidio di Carlos Rodó, rende quasi plausibile il fatto che nella vicenda non vi siano dubbi sull'origine della sua morte e neanche il minimo accenno a un'eventuale indagine, che porti almeno a sospettare la moglie. La coppia assassina resterà impunita

e si godrà felicemente una nuova vita senza che si sia creata attorno a quella morte ingiustificata la partecipazione emotiva del lettore. In *No mires debajo de la cama*, infine, i due omicidi 'eseguiti' dal *monstruo* -quello di Vicente Holgado e del medico legale- sono dichiarati dagli esperti anatomopatologi come morti avvenute in seguito a un *susto*, anche se, per l'inspiegabile ritrovamento del corpo di Vicente sprovvisto delle estremità inferiori, si suppone l'eventualità di un omicidio a opera di ignoti, per regolamento di conti.

Quest'ultimo caso, però, introduce un elemento riscontrabile anche in *Cerbero son las sombras* e in *El jardín vacío*, ossia il carattere inquietante insito in quelle morti perché esse sono avvolte dal mistero. Nel primo romanzo, la scomparsa di Jacinto sotto il letto, la sua reclusione nella stanza in cui solo la madre poteva entrare e il ritrovamento del suo corpo esangue e contraffatto nei lineamenti del viso per le garze imbevute di profumo conficcate in bocca, sono dei particolari che amplificano la sensazione di orrore e terrore che quella morte produce, anche perché non si scoprirà mai a cosa sia dovuta. In *El jardín...*, l'omicidio dell'intera famiglia da parte di Román e il suo suicidio costituiscono l'epilogo di una storia di per sé inquietante, dove ogni particolare conduce inevitabilmente e presagire una fine atroce. In *No mires...*, la morte di Vicente sovverte il tono della narrazione, fino ad allora ludico -almeno nella seconda e in gran parte della terza parte -, e induce a uno slittamento inverso a quello osservato in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, ossia la regressione da una dimensione favolistica (il *fantastique pur* di Todorov), a una in cui prevale l'elemento perturbante, che torna a incutere terrore (il *fantastique-étrange* se non addirittura il *étrange pur*). Sembrerebbe quasi che anche l'utilizzazione degli elementi riconducibili alla tipologia del poliziesco, lungo le tappe di evoluzione della scrittura millasiana, ne favoriscano il ritorno verso ciò che costituisce la sua premessa, l'atmosfera inquietante e misteriosa di *Cerbero son las sombras*.

Se, infine, prendiamo in considerazione l'*incipit* di alcuni romanzi, notiamo che, sotto molti punti di vista, essi conservano delle forti suggestioni mediate dal genere poliziesco. Un primo caso è costituito dal ritmo sequenziale con cui viene inquadrata la scena in cui, già dalle prime pagine, viene inserito il motivo 'perturbante' che innesca

l'intera vicenda. Un primo esempio lo ritroviamo in *Visión del ahogado*, in cui la tecnica cinematografica immette direttamente nel luogo del crimine:

«Pensando que pudiera tratarse de un accidente, Jorge disminuyó la frecuencia de sus pasos. Acortó después la longitud de los mismos, y como viese que el grupo no se desolvía, sino que aumentaba al ritmo impuesto por la hora de entrada a los trabajos, optó finalmente por detenerse a una distancia calculada para averiguar por los gritos, los comentarios, o por el mismo olor de la sangre, si la hubiese, la clase de suceso capaz de congregarse a tanta gente junto a la barandilla de la estación del Metro. [I corsivi sono nostri]»⁷¹.

In questo caso, il personaggio si trova improvvisamente coinvolto, in qualità di *testigo*, in una scena delittuosa, o almeno, in presenza di un avvenimento desueto che, però, innesca uno stravolgimento della realtà quotidiana di chi, come lui, si accinge a raggiungere il suo posto di lavoro.

Un altro esempio è preso da *La soledad era esto*, in cui la notizia della morte della madre arriva a Elena nel momento in cui ella è intenta ad assolvere la pratica abituale del proprio *aseo* personale:

«Elena estaba depilándose las piernas en el cuarto de baño cuando sonó el teléfono y le comunicaron que su madre acababa de morir. Miró el reloj instintivamente y procuró retener la hora en la cabeza; las seis y media de la tarde. Aunque los días habían comenzado a alargar, era casi de noche por efecto de una nube que desde el mediodía se habían ido colocando en forma de techo sobre la ciudad. La mejor hora de la tarde para irse de este mundo, pensó cogida al teléfono mientras escuchaba a su marido que, desde el otro lado de la línea, intentaba resultar eficaz y cariñoso al mismo tiempo.

(...) Elena colgó el teléfono y se sentó en el sofá a digerir la noticia; con la mano derecha iba arrancándose las costras de cera que endurecían la pierna correspondiente a ese lado del cuerpo, mientras sus ojos paseaban por las paredes del salón sin registrar nada de cuanto veían. Cuando regresó al cuarto de baño, la cera se había

⁷¹ Juan José MILLÁS, *Visión del ahogado* cit., p. 15.

endurecido, de manera que *renunció a depilarse la pierna izquierda*. [I corsivi sono nostri]»⁷².

In questo brano d'apertura del romanzo la scena domestica, inquadrata nelle sue coordinate spazio-temporali, viene stravolta dalla notizia dell'evento *anomalo* che conduce alla brusca interruzione dell'azione routinaria, che non verrà più ripresa in seguito e in cui gli elementi atmosferici sembrano 'partecipare' al dolore della protagonista per la morte della madre, di cui la nuvola nera sulla città era presagio.

In *El desorden de tu nombre*, l'evento perturbante è costituito dall'irruzione improvvisa del sentimento amoroso nella vita solitaria del protagonista:

«*Eran las cinco de la tarde de un martes de finales de abril. Julio Orgaz había salido de la consulta de su psicoanalista diez minutos antes; había atravesado Príncipe de Vergara y ahora entraba en el parque de Berlín intentando negar con las movimientos del cuerpo la ansiedad que delataba su mirada.*

El viernes anterior no había conseguido ver a Laura en el parque, y ello le había producido una aguda sensación de desamparo que se prolongó a lo largo del húmedo y reflexivo fin de semana que inmediatamente después se le había venido encima. La magnitud del desamparo le había llevado a imaginar el infierno en que podría convertirse su vida si esta ausencia llegaba a prolongarse. Advirtió entonces que durante la última época su existencia había girado en torno a un eje que atravesaba la semana y cuyos puntos de apoyo eran los martes y viernes.

El domingo había sonreído ante el café con leche cuando el término amor atravesó su desorganizado pensamiento, estallando en un punto cercano a la congoja. [I corsivi sono nostri]»⁷³.

La sequenza temporale invertita dei pochi giorni, a cui si fa riferimento, permette alla riflessione intima del protagonista nel presente di 'localizzare' nel breve passato -attraverso le analessi-, la probabile causa dello sconvolgimento interiore di cui è preda. Il

⁷² Juan José MILLÁS, *La soledad era esto* cit., pp. 13-14.

⁷³ Juan José MILLÁS, *El desorden de tu nombre* cit., p. 9.

veloce *excursus* temporale ed emotivo concede a Julio di inquadrare la propria situazione personale e di calcolare gli effetti dell'amore nella sua, fino a quel momento, 'equilibrata' esistenza.

In *Papel mojado*, il brano di apertura ci propone la riflessione in prima persona del protagonista, secondo gli stilemi 'classici' del poliziesco. Qui la visione smagata della realtà del solitario investigatore, mediata dalla *detective-story* americana, si sposa con il particolare 'anglosassone' del detective dilettante:

«*Recuerdo una frase leída en algún sitio y repetida luego hasta la saciedad: "Lleva cuidado con lo que deseas en la juventud, porque lo tendrás en la edad medura". Junto a elle aparece otra de semejante calibre que la complementa y que fue para los de mi generación tan importante como la primera: "A partir de cierta edad cada hombre es responsable de su rostro".*

He querido citarlas a propósito de mi amigo Luis Mary, que se las aprendió a una edad terrible, situada entre el final de la adolescencia y el principio de lo que luego resultó ser la juventud, y que se las creyó hasta el punto de convertirlas en un programa de vida. Si deseó lo correcto, el diablo y él lo sabrán; lo cierto es que a los treinta y cinco años tenía el rostro que caracteriza a los habitantes de las tinieblas. Y no sólo el rostro, sino que su cuerpo había adquirido también cierto perfume entre descompuesto y agrio, que llevaba consigo a todas partes como ejemplo vivo de lo que puede ser una madurez precedida de un pasado turbolento y rico en toda clase de experiencias extrañas, prohibidas o no.

Ahora ya no va a ningún sitio ni molesta a nadie con sus amargas quejas acerca de la vida o con sus crueles ironías sobre quienes formamos parte de ella. Está muerto. La semana pasada le dimos tierra en el cementerio civil con gran disgusto de sus ancianos padres. Han situado su cadáver a metro y medio de la superficie y tiene como vecinos a un par de suicidas, que con un tiro en la boca o una corbata mortífera alrededor del cuello pasaron a una suerte de existencia donde el deseo y las corrientes eléctricas que éste produce han desaparecido para siempre. [I corsivi sono nostri]»⁷⁴.

⁷⁴ Juan José MILLÁS, *Papel mojado* cit., pp. 7-8.

Ciò che *salta a la vista* in questo passo del romanzo è la cosciente acquisizione del proprio ruolo da parte di Manolog che, sapendosi la versione madrilenana del detective 'dal cuore duro' alla Marlowe, utilizza lo stesso atteggiamento sprezzante e disincantato come il linguaggio secco e *unpolite*, per presentarsi al lettore. In questo modo, viene definito sin dal principio il carattere parodico della rivisitazione del poliziesco nel romanzo di Millás.

Infine in *No mires debajo de la cama*, la narrazione inizia con una scena 'tipo' del romanzo-inchiesta, il ritrovamento di un cadavere e i primi rilevamenti della polizia sul luogo del crimine:

«La juez Elena Rincón y el forense a su cargo acababan de levantar un cadáver en López de Hoyos y ahora volvían al juzgado de guardia en el coche oficial, conducido por un chico muy joven, con cara de asombro, a cuyo lado iba un secretario flaco dando cabezadas sobre el borde de un maletín negro al que permanecía abrazado. Eran las tres de la mañana en la calle, pero sobre todo en el ánimo de la juez (...). [I corsivi sono nostri]» (p. 9).

Accanto al resoconto 'ufficiale' della deposizione del corpo senza vita, si inserisce immediatamente la situazione personale del pubblico ufficiale addetto all'inchiesta. Lo slittamento della focalizzazione dal caso giudiziario, che sarebbe dovuto essere l'evento portante dell'intera narrazione, all'ambito del privato della problematica esistenziale di un personaggio, è già una violazione del codice del genere. Così come un altro elemento trasgressivo è rappresentato dal fatto che sia proprio una giudice a credere nell'esistenza di una realtà fantastica e che l'autore delle morti in cui si è trovata coinvolta personalmente sia un'entità demoniaca.

Dopo questa ampia carrellata di motivi e riferimenti al poliziesco riscontrati nell'opera di Millás, dovremmo cercare di valutarne il senso. A nostro modo di vedere, gli spunti presi in prestito dal genere servono essenzialmente a costruire delle storie, delle trame che a una lettura superficiale diano già senso all'opera. In esse, come fossero una sorta di *andamio*, l'autore inserisce le tematiche che fanno parte del suo universo di scrittura. Lo stesso accade, per esempio, con

l'utilizzazione dell'elemento fantastico nella narrazione la quale, però, non si esaurisce nell'ambito di quella tipologia letteraria ma usufruisce dei suoi elementi. In fondo, questa commistione di spunti eterogenei, disseminati nella struttura dei romanzi, è tipico delle estetiche della postmodernità.

ENTREVISTA CON JUAN JOSÉ MILLÁS

L'intervista è stata realizzata a Madrid il 22 giugno 1999, in casa di Juan José Millás. Ringraziamo l'autore per la disponibilità dimostrata in quell'occasione e per l'apporto dato alla realizzazione di questo lavoro.

Maria Alessandra Giovannini: Su novela *Papel mojado* es de verdad, en su estructura, una novela policíaca. Antes de esa novela, Ud. había escrito *Visión del ahogado* que también tiene unos rasgos del género: el robo, actuado por el protagonista -el Vitaminas- es un elemento del policíaco que, pero, no se desarrolla por completo. Sin embargo la novela parece en consonancia con esta reflexión sobre el género.

Juan José Millás: Yo no estoy muy de acuerdo con eso. *Papel mojado* es una novela policíaca, evidentemente. Esa es una novela de encargo para una colección policíaca. Entonces ¿qué hice yo en esta novela?, pues fue partir de una situación convencional en una novela policíaca, es decir, aparece un muerto donde se tiene que descubrir...; con la idea de introducir, a lo largo de la novela, bajo esa apariencia de novela policíaca, los temas que a mí me interesaban, que son los temas relacionados con la metaliteratura. Así al final, realmente uno no sabe si es una novela o es la realidad. Todos estos temas que a mí me han interesado mucho están introducidos ahí, pero es una novela escrita con muchísima libertad, porque no me iba a sentir mirado por la crítica: era una novela que iba a aparecer en una colección juvenil, a la literatura juvenil en España se le presta muy poca atención. Era como una especie de paréntesis en mi carrera, y sin embargo, esa novela luego me ha dado mucha satisfacción, de un lado, porque es una novela utilizada a menudo en colegios e institutos: desde que se publicó en 1983, pues, todos los años se venden alrededor de unos quince o veinte mil ejemplares; hasta hoy, se han vendido casi trescientos mil ejemplares. Por otro lado, porque yo no habría podido escribir una de las novelas importantes en mi historia, que es *El desorden de tu nombre*, si no hubiera escrito previamente *Papel mojado*. Porque en *Papel mojado* yo ensayé muchísimas cuestiones de libertad narrativa que hasta aquel entonces no me había atrevido a ensayar,

quizás porque estábamos encorsetados, y luego llegué a escribir *El desorden de tu nombre*. Es decir *Papel mojado*, que a lo mejor mucha gente calificaría como menor en mi obra, es sin embargo un punto fundamental para escribir *El desorden de tu nombre* que es una novela que marca una época dentro de mi literatura, por muchas razones, pero, entre otras cosas, porque es la novela que me abre, por ejemplo, a un número de lectores que hasta entonces no me leían. Yo, hasta *El desorden de tu nombre*, era un lector de culto, tenía asegurado entre siete y diez mil lectores y, de repente, esa novela fue la que amplió muchísimo más mi público de lectores. Ahora bien, en relación a este gusto por la estructura narrativa policíaca, me parece que eso no se encuentra en *Visión del ahogado*, porque antes de escribir *Papel mojado*, yo no era un experto de la novela policíaca y tampoco había leído muchas novelas de este género. Pero me dieron este encargo y yo acepté, poniéndome a trabajar en este género que me interesa mucho, desde el punto de vista teórico. Incluso, podríamos decir, que seguramente la novela policíaca en Europa recorre toda la historia de la novela: lo que pasa es que, a veces, este tipo de novela se oculta, como unos de estos ríos que se ocultan y aparecen unos kilómetros más tarde. Pero, incluso, podríamos decir que la *Nouvelle Vague*, en Francia, tiene muchos elementos de novela policíaca: es decir la novela policíaca lo contamina todo, en Europa, en el momento en que aparece. Y en este sentido, yo soy tan deudor como cualquier otro novelista europeo a este género. En otro no, lo que yo creo es que lo que ocurre con *Visión del ahogado* es que es una novela en la que la trama está tan bien cuidada que nosotros, acostumbrados a los experimentos, de la *Nouvelle Vague* por ejemplo, y también del experimentalismo que se da en España entre los años sesenta y setenta, enseguida empezamos a identificar una trama cuidada con una novela policíaca, porque, claro, la trama en una novela policíaca sí es fundamental, entonces yo creo que de ahí viene la confusión. Yo cuando escribo *Visión del ahogado* no tengo más influencia de la novela policíaca que cualquier otro autor que ha leído lo que hemos leído todo el mundo.

MAG: Claro, lo que quería decir es que *Visión del ahogado* tiene como pequeños rasgos pertenecientes al género a nivel superficial, en

la historia. Quiería hablar de unas pequeñísimas huellas en la estructura superficial de la novela, en el *plot*.

Otra novela en la que está la figura del *detective* es *La soledad era esto*, y por eso quería preguntar otra cosa: me di cuenta, leyendo sus novelas, que hay una obsesión para la mirada, la mirada del otro, o imaginar que alguien nos mire. También en el artículo de *El País Semanal* que salió hace poco tiempo, pero allí había un significado diferente porque era una crítica o una reflexión sobre el control de nuestra sociedad moderna por parte de la televisión, de la imprenta, etc. Pero en *Visión del ahogado*, los únicos momentos en que los protagonistas se revelan a sí mismos, por ejemplo, cuando la protagonista femenina se encuentra a sí misma es pensando que alguien la pueda ver o cuando se mira a través del espejo; en cambio, entre los protagonistas, en los diálogos, nadie dice lo que realmente piensa. Quiero decir que no hay comunicación real sino una comunicación a través de un monólogo interior de los protagonistas con su interioridad. En *La soledad era esto*, esta mujer se da cuenta de existir, de continuar existiendo porque hay alguien que puede observar e investigar sobre su vida. ¿Es tan importante la mirada externa o ajena para el conocimiento de nuestra propia interioridad?

JJM: Bueno, es tan importante que da que nos construye: la mirada externa nos contruye. Un niño es como le miran sus padres, como le miran sus profesores, como le miran la gente que le rodea, es decir, la identidad, en gran medida, nos viene proporcionada por la mirada de los otros, por el modo en que nos miran, por el lugar, el espacio moral desde el que nos miran. En ese sentido, en *La soledad era esto*, lo que sucede es que esta mujer que en este proceso de reelaboración con su madre se da cuenta de que no le gusta la identidad que se ha construido y decide romper con todo su entorno, en ese momento se queda absolutamente sola y casi sin identidad, justamente, porque no tiene nadie que la mire. Entonces los informes del detective, en este sentido, son como un espejo, son, de un lado, como un certificado de existencia que dice "tu existes, tu existes" y son un espejo en que ella se mira. Por eso ahí no tiene ni poco ni mucho de policíaco. Los

informes del detective son como un espejo en que ella se puede mirar y ver que existe, porque el grado de soledad que ha alcanzado como paso previo a la construcción de una identidad propia es tan grande que necesita algo, necesita alguien que..., y ese algo, ese espejo en que puede mirarse y reconocer que existe son los informes del detective.

MAG: Pero ¿porqué sólo la protagonista de *La soledad era esto* al final se encuentra a sí misma? Quiero decir que los protagonistas de sus novelas anteriores, en su búsqueda fracasan. Por ejemplo, los tres protagonistas de *Visión del ahogado* son derrotados; en *Papel mojado* hay esta maldición sobre el protagonista que le impide conseguir existir de verdad, siendo relegado dentro de un papel ficticio. ¿Porqué esta elección de una mujer?, porque al final de *La soledad era esto*, ella ha destruido todo lo que era antes y empieza otra vez a vivir, ¿no?

JJM: Bueno, yo creo que esa novela tiene dos finales, uno optimista y uno pesimista, depende de quién la lea. No está claro que esa mujer vaya a conseguir construirse una identidad, depende de quién la lea: si haces una lectura optimista de ese final, parece que sí, que ya tiene todo para...; pero se ya haces una lectura pesimista, pues que no, porque es un final tan ambiguo porque ni yo mismo sé si esta mujer iba a ser capaz de construirse esa identidad. Fue capaz de destruir la anterior.

MAG: Pero eso es importante.

JJM: Es muy importante, claro.

MAG: Porque los demás protagonistas están anclados a su pasado, a lo que tenían...

JJM: Pero lo que pasa es que justamente, a partir de *El desorden de tu nombre* y de *Papel mojado*, empieza a suceder algo que yo cuento, me parece o en la *Trilogía de la soledad* o nel *Tres novelas cortas*: es que, hasta esas novelas, hasta *El desorden de tu nombre*, mis personajes a

medida que fracasaban por fuera, fracasaban por dentro. Es decir, la destrucción moral implicaba la destrucción esterna. Y en *El desorden* yo justamente invierto el proceso, y pongo un personaje que cuanto más se destruye por dentro, más éxito social tiene.

MAG: ¿Una especie de *Dorian Grey*?

JJM: Sí. Bueno, sí. Algo así. Es un experimento, para ver qué pasa.

MAG: Pero también en *Tonto, muerto, bastardo e invisible...*

JJM: Bueno, pero es ya posterior...

MAG: Sí, pero quiero decir que también allí hay este cambio. Esta adecuación a la sociedad, a lo que los demás quiere que nosotros seamos.

JJM: Claro.

MAG: Para mí, *La soledad era esto* es una novela muy rara en este sentido, porque podría ser escrita por una mujer, una mujer de su generación, una feminista que empieza al final a revengar su identidad. Pero esa lectura me parecía demasiado fácil, obvia. A mí me parece que haya mucha ironía en el final, porque parece que la mujer ahora se haya liberado de todo..., y no es así. Puede ser también una lectura un poquito irónica y amarga, también de ilusiones que se tenían y que con la edad y con los tiempos se han...

JJM: Y también, mucha gente la ha leído así, como una novela de terror. Muchas mujeres, curiosamente. Es que allá realmente se produce una mutación, una metamorfosis: alguien se levanta un día y se convierte en un monstruo. Vamos, se va convirtiendo, es un proceso. Pues, esa mujer se va convirtiendo en un monstruo y la referencia a *La metamorfosis* no es gratuita en este sentido. A mí no me disgusta que esa novela sea como una novela de terror porque creo que es una novela con muchos ingredientes de terror, de terror

psicológico, lo que tiene eso de pérdida de identidad, de conflicto con la realidad, de la extrañeza que producen las cosas más cotidianas... Me llama mucho la atención que una de las cosas de la novela que es más inquietantes para mí, que a mí me gustó mucho es el viaje a Bélgica, la visita a la nave de carne y me hace gracia por todo lo que está pasando ahora con los productos belgas¹, porque ese viaje a Bélgica, justamente en ese momento, lo que metaforizaba es que Bélgica es el sitio, digamos, es el corazón de la Unión Europea, era un lugar infecto donde esa infección ha llegado, en sentido metafórico, a la carne, al aceite, a las cosas fundamentales.

MAG: Quería saber algo sobre la importancia de Madrid en su obra. Siempre hay un telón de fondo urbano en sus novelas, que casi siempre es Madrid. Entonces ¿cuánto es importante la ciudad en la historia, en la construcción de la novela?

JJM: Es muy importante porque eso es una reflexión antigua que en algún momento yo, como todo escritor, hice. Yo creo que todo escritor en algún momento ha fantaseado con la idea de contruir un territorio propio, no sé como Falkner, Onetti, Juan Benet. Ya, en un momento determinado, esa tentación naturalmente pasó por mi cabeza, pero construir un territorio propio es muy costoso. Y en algún momento yo me di cuenta que mi territorio mítico era Madrid, ¿porqué? Bueno, porque Madrid es una ciudad completamente inexistente. Es decir, si las cosas que yo he escrito sobre Madrid las hubiera escrito sobre Barcelona, ahora no podría viajar a Barcelona porque me habrían declarado persona *non grata*. Digo Barcelona o cualquier otra ciudad. Es decir, tú de Madrid puede decir lo que quieras, que jamás nadie enviará una carta al director en el periodico quejándose, porque Madrid no existe. No existe porque es un sitio como de plastilina, en donde tú puedes hacer lo que quieras. Yo le

¹ Nel maggio del 1999 in Belgio scoppiò lo scandalo della carne di manzo e di maiale alla diossina. A questo avvenimento, che sfociò in una temporanea psicosi collettiva in Europa, si riferisce Millás in questo punto dell'intervista.

llamo Madrid pero podría llamarle con el nombre que quisiera, porque es una ciudad inestable donde yo, por ejemplo, pongo muchísimas calles absolutamente inexistentes. Una calle que pongo con frecuencia es la calle María Moliner, que es en homenaje a un gran diccionario, hecho en España por esa autora. Y la pongo a veces haciendo esquina con Príncipe de Vergara, y otras...y no he recibido nunca una carta diciendo: "¡Oiga, que la calle María Moliner o no existe o no hace esquina con...!". Jamás. En ese sentido, me he dado cuenta que Madrid es un territorio de enorme libertad, porque lo puedes moldear a tu gusto. Y luego lo que yo creo que sí que he logrado, y no solamente con mis novelas, sino también con unos artículos que yo publico los domingos en *El País*, en un cuadernillo central sobre Madrid, es hablar mucho del barrio de la Prosperidad, que es un barrio donde yo pasé mi infancia y mi juventud. Y ese barrio yo he conseguido convertirlo en un territorio mítico. Mucha gente habla de la Prosperidad que he escrito yo porque ya es un territorio irreal, bueno, y me he encontrado y me sigo encontrando muy a gusto ahí. Y ya te digo, si en lugar de hablar de Madrid me hubiera inventado un nombre, pues sería una ciudad mítica, pero me pareció que no era necesario, que la ciudad mítica la tenía aquí a mis pies.

MAG: Pero Madrid como Madrid, o como en sus novelas...

JJM: Como territorio irreal, porque yo no tengo la percepción de que Madrid sea un territorio real, esta es la cuestión.

MAG: Usted ha mencionado a Falkner, Onetti, Benet...¿Cuánto ha influido la lectura de esos escritores en su formación?

JJM: Anteriormente he citados a estos autores de forma arbitraria. Yo creo que para mí ha sido muy importante Onetti. El descubrimiento de Onetti fue un deslumbramiento. *La vida breve* es una novela que leo con cierta frecuencia, o los cuentos de Onetti son deslumbrantes. Además, escribe en mi idioma con lo cual es una ventaja enorme. También importantísimo, -no veo el modo de ser un

escritor contemporáneo y evitar la lectura y la influencia, bueno, no la influencia, porque no todos los autores importantes te influyen, más bien, te construyen- de Falkner. Y Benet es un caso muy particular: es un hombre que trabaja con las mismas palabras con las que trabajo yo, de un modo que parecía que no se podía trabajar. Pero Benet está más en el registro de los escritores que interesan que de los escritores que gustan. A mí me interesa mucho Benet y me interesa mucho su ensayística, pero no me emociona como Onetti. Onetti me interesa y me gusta, mientras que Benet diría que me interesa.

MAG: ¿Quiere decir que le gusta Benet como intelectual y no como escritor, en el sentido de gozar de la literatura...?

JJM: Claro, claro. Esto es lo que pasa con una literatura muy cerebral, muy fría. Yo no tengo esta pasión que tienen algunos por eso, es un tema que no me parece tan muy relevante.

MAG: Se habla mucho, en muchas entrevistas tuyas, por ejemplo de Kafka, es decir, de nombres de escritores no españoles. Por mucho tiempo, la escritura en España se ha caracterizado por estar un poquito cerrada, por motivaciones políticas, por las fronteras cerradas, etc. Luego, la generación de los '60 empezó abrirse a la literatura europea, sobre todo la francesa. Para usted, ¿qué importancia tiene la escritura en España frente a la de otros países -europeos o norteamericano-?

JJM: Yo empecé con la generación que huía del elemento español, precisamente porque lo español remitía a la dictadura, a lo sucio, a lo cutre. En nuestra formación literaria ha sido muy importante toda la literatura europea como la literatura norteamericana, precisamente porque era un modo de fugarnos de lo que nos asfixiaba, que era lo que considerábamos España. Afortunadamente, también teníamos la suerte de que nos llegaban traducciones de Latinoamérica y entonces pudimos leer en su día a Sartre, a Joyce, a Kafka, a Camus, etc., en ediciones latinoamericanas, lo cual enriqueció también nuestra lengua porque nos llegaban en argentino, etc. Lo cual ha sido muy importante porque uno

de los modos de fugarse de la presión ambiental era justamente escapar de todo lo español, fuera cine o pintura o literatura.

MAG: Como dice usted en muchas entrevistas, usted busca una facilidad de lectura, quiero decir gozar de la escritura con unas obras aparentemente simples pero bien trabajadas. Estaba pensando en el concepto de 'levidad' que tiene Calvino en la escritura de apariencia.

JJM: Yo creo que el modelo máximo en esta línea de simplicidad aparente es *La metamorfosis*, que es una de las novelas más complejas de este siglo. Cuando hablo de simplicidad hablo de una sencillez compleja. En una introducción que he escrito para el libro de Kafka, que saldrá publicado en otoño por una editorial española, decía que las dos novelas que mejor han contado en este siglo han sido el *Ulysses* de Joyce y *La metamorfosis* de Kafka. Y esas dos novelas están en los dos extremos de un arco en el que cabe toda la literatura europea. Y son dos novelas radicalmente diferentes y contemporáneas porque tienen cuatro años de diferencia. Sin embargo, una es enormemente complicada, otra es enormemente sencilla; una es enormemente larga, otra es enormemente corta. Podríamos seguir así y ver que una es lo contrario que otra. Si yo tuviera que comparar esas dos novelas con la especie animal, *Ulysses* pertenece a la gran especie de los mamíferos, pero como los mamíferos somos tan imperfectos, seguimos evolucionando. Mientras que *La metamorfosis* pertenecería al mundo de los insectos, ¿por qué?. Porque la cucaracha que hoy nos encontramos en el cuarto de baño de nuestra casa es idéntica la de hace cinco mil millones de años: ella no ha necesitado evolucionar porque era perfecta. De manera que hoy un lector, tú o un adolescente de 18 años, coge *La metamorfosis* y la lee como si fuera un relato escrito ayer. Sin embargo, no puede coger el *Ulysses* y leerlo porque no hay una edición que no sea anotada, porque no admite un lector ingenuo. Porque tiene un montón de zonas necróticas que ya no tienen sentido para un lector de hoy y, por lo tanto, hay que explicarle. En cambio, la novela de Kafka, como muchas novelas de la tradición fantástica -es curioso el ejemplo de *Alicia en el país de las maravillas* como está aguantando-, como otras novelas, decía, tiene esa perfección de un

mosquito que no necesita evolucionar porque ya era perfecto en su origen. Todo esto lo digo sin restar valor al *Ulysses* de Joyce pero, si yo tuviera que elegir como modelo de perfección entre estas dos obras –creo que los dos modelos son perfectos-, pero mi modelo sería *La metamorfosis*, por las razones que ya he mencionado.

MAG: Me di cuenta que en *Papel mojado* había muchas referencias a otros autores, por ejemplo hay una cita de una poesía de Jaime Gil de Biedma. Esta pequeña referencia es un ejemplo de diálogo entre libros y también dentro de la estructura de la novela hay este juego sobre la literatura y se habla de literatura; eso es una manera de reflexionar sobre la realidad, la imaginación, dónde acaba la realidad, dónde empieza la escritura...¿Qué valor tiene en sus novelas este diálogo con la literatura, suya y la ajena?

JJM: A mí me gusta hacer esta valoración porque forma parte de mi mundo, de las cosas que yo intento resolver, del juego entre literatura y realidad y, en definitiva, entre el juego de lo real y lo irreal que es lo que marca, de forma muy clara, en *El orden alfabético*, mi última novela. Yo creo que tiene que ver con esa obsesión por intentar dar solución a una cultura dual y hay un intento de someter esa dualidad, quizá.

MAG: Referente a lo que decía sobre la cultura dual, en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, hay ese encanto de articular lo real y lo irreal, pero perdiendo lo que interiormente el protagonista tiene de diferente de los demás. La manera en que el protagonista se disfraza es una manera de parecer lo que no es.

JJM: Lo que pasa es que el protagonista reconoce que lo irreal, por ser aquello que escapa a las reglas de un mercado, es justamente lo más real. La impresión final es que la vida que vivimos diariamente es muy irreal y, paradójicamente, acaba convirtiéndose en reales las cosas que no lo son. Esa familia que se inventa el protagonista cuando la encuestadora le pregunta, se convierte en lo más importante y lo más real de su vida porque es lo único que escapa al control del mercado. Porque todo aquello, según la encuesta, que no pasa por el

mercado no existe. Este hombre no entiende esas reglas del juego y, justamente por eso, aquello que en apariencia es más irreal se convierte en lo único real, mientras que lo real es una pesadilla. Pero es que yo creo que lo real es una pesadilla y que, en ese sentido, es mucho más real lo interno que lo que entendemos por real.

MAG: ¿Pero esta visión un poco amarga de la realidad parece que tenga una solución...?

JJM: Yo no me planteo ninguna solución. No soy ningún político...

MAG: Usted también habla de que la imaginación puede ser determinante para la realidad. Lo imaginario puede ser tan fuerte que construye lo real. Entonces no perder esta fuerza imaginaria ¿puede ser también una manera de cambiar lo real?

JJM: Pues, quizá. Ni tampoco me interesa.

MAG: Volviendo a *Papel mojado*. Al final el personaje no logra existir de verdad, pese a todo lo que ha hecho para conseguirlo. He percibido una huella unamuniana...

JJM: No sería raro porque Unamuno trató mucho estos temas y porque es un escritor con el que sentimentalmente conectamos muy bien cuando lo leímos en nuestra juventud. Una obra de Unamuno, que cada vez que la leo me emociona mucho, es *San Manuel bueno, mártir*, que cuenta la historia de un cura que al final no sabe creer en Dios pero sigue actuando como si creyera en él. Ahí está también la duplicidad de lo real y de lo irreal, de la apariencia y la realidad.

MAG: A mí me gustó mucho en *Papel mojado* cuando dice: "la realidad, amigo, es un espesamiento de la imaginación como la voz es el espesamiento del aire ...son seres imaginarios con un telón imaginario entre las manos", que a mí me recordaba mucho a *La*

tempestad de Shakespeare, donde se habla de esta naturaleza tan ficticia e irreal diversa de la realidad. Y por eso citaba también a Unamuno.

Otra cosa es la importancia de los nombres en sus protagonistas...

JJM: El hecho de dar importancia a los nombres se debe a que yo me encuentro cómodo con ellos. Yo tengo una serie de nombres para mujeres como Laura, Beatriz, o para hombres como Jorge, Julio, y los repito porque me gustan. No tengo otra explicación.

MAG: Leyendo sus novelas, me di cuenta que los protagonistas es como si estuvieran buscando su propia existencia o mejor la frontera entre la existencia interior y la exterior. Pero me parece que sea siempre el mismo protagonista. O sea son protagonistas muy complejos pero, al mismo tiempo, no están muy individualizados. Quiero decir, que su protagonista tiene una interioridad muy compleja como muy compleja es su manera de vivirla, pero no es el protagonista al que estamos acostumbrados en la novela tradicional. Sus protagonistas son casi intercambiables, porque dentro de la misma novela, incluso los personajes antagonistas, pueden sustituirse el uno al otro: sus aspiraciones son parecidas pero uno las ha logrado y el otro no.

JJM: Bueno, pues, está bien visto, sí.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia di Juan José Millás¹:

1.1. Romanzi

- *Cerberos son las sombras*, Editorial Gráficas Espejo, Madrid, 1975 (Alfaguara, Madrid, 1989).
- *Visión del ahogado*, Alfaguara, Madrid, 1977 (Alfaguara, Madrid, 1994).
- *El jardín vacío*, Lega, Madrid, 1981 (Alfaguara, Madrid, 1998).
- *Papel mojado*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1983 (Anaya «Tus Libros», Madrid, 1996).
- *Letra muerta*, Alfaguara, Madrid, 1984 (Alfaguara, Madrid, 1994).
- *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1987 (Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1998).
- *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990 (Destinolibro, Barcelona, 1995).
- *Volver a casa*, Destino, Barcelona, 1990 (Destinolibro, Barcelona, 1993). (1ª ed. por entrega: *El Sol*, Madrid, de 1 a 31 de agosto 1990).
- *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid, 1995 (Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1998).
- *El orden alfabético*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- *No mires debajo de la cama*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- *Dos mujeres en Praga*, Ed. Alba, Barcelona, 2002.
- *Laura y Julio*, Seix-Barral, Barcelona, 2006.
- *El mundo*, Planeta, Barcelona, 2007.
- *Lo que sé de los hombrecillos*, Seix-Barral, Barcelona, 2010.

¹ Elenchiamo le opere in ordine cronologico seguendo le prime edizioni. Indichiamo fra parentesi l'edizione più recente che è quella da cui si attingono le citazioni del presente studio.

1.2. Raccolte di racconti

- *Primavera de luto y otros cuentos*, Destino, Barcelona, 1989 (Alfaguara Bolsillo, Madrid, 1999).
- *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Alfaguara, Madrid, 1994.
- *Cuentos a la intemperie: Gran Angular*, Acento Editorial, Madrid, 1997.
- *La viuda incompetente y otros cuentos*, Plaza & Janés, Barcelona, 1998.
- *Cuentos de adúlteros desorientados*, Lumen, Barcelona, 2003.
- *Los objetos nos llaman*, Seix-Barral, Barcelona, 2008.

1.3. Raccolte di articoli

- *Algo que te concierne*, El País-Aguilar, Madrid, 1995.
- *Cuerpo y Prótesis*, El País-Aguilar, Madrid, 2000.
- *Articuentos*, Ed. Alba, Barcelona, 2001.
- *Números pares, impares e idiotas*, Ed. Alba, Barcelona, 2001.
- *Todo son preguntas*, Ediciones Península, Madrid, 2005.
- *El ojo de la cerradura*, Ediciones Península, Madrid, 2006.
- *Sombras sobre personas*, Ediciones Península, Madrid, 2006.
- *Articuentos completos*, Seix-Barral, Barcelona, 2011.

1.4. Raccolte di romanzi

- *Trilogía de la soledad*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- *Tres novelas cortas*, Alfaguara, Madrid, 1998.

1.5. Poesia

- *De corpore insepulto*, Ultismo, Madrid, 1989.

1.6. Racconti

- “Simetría”, in *Ínsula*, n. 464-465, julio-agosto 1985, p. 27.
- “Ella era desdichada”, in Yolanda DÍAZ DE LA VARGA, *Juan José Millás: Obsesiones de un narrador*, Ibercaja/Dirección Provincial del MEC, Zaragoza, 1991, pp. 5-8.

- “Trastornos de carácter”, in *Lucanor*, n. 6 (septiembre 1991), pp. 145-152.
- “El hombre que odiaba el bricolage”, in *La Nueva España*, 1-XII-1991 (Suplemento *La Revista*, n. 62, p. 11).
- “Una vocación de clase media”, in *El País*, del 24-VIII-1997 (Suplemento *El País Semanal*, n. 1091, pp. 80-85).

1.7 Scritti teorici

- “Introducción a la novela policiaca” y “Apéndice”, a Edgar Allan POE, *El escarabajo de ora y otros cuentos*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1998 (1ª ed. 1981).
- “Apéndice”, a Gaston LECROUX, *El misterio del cuarto amarillo*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1990 (1ª ed. 1981).
- “Apéndice”, a Sir Arthur CONAN DOYLE, *Estudio en escarlata*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1988 (1ª ed. 1982).
- “Apéndice”, a Maurice LE-BLANC, *El tapón de cristal*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1985 (1ª ed. 1982).
- “Introducción” y “Apéndice”, a Mark TWAIN, *El forastero misterioso*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1985 (1ª ed. 1983).
- “Apéndice”, a Emile GABORIAU, *El expediente*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1985 (1ª ed. 1983).
- “Apéndice” (insieme a Emilio Pascual), a Gaston LEROUX, *El perfume de la dama de negro*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1988 (1ª ed. 1984).
- “Apéndice”, a Sir Arthur CONAN DOYLE, *Las memorias de Sherlock Holmes*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1988.
- “Lo que cuenta el cuento”, in *El País*, 1-XI-1987.
- “¿De qué realidad me habla Usted?”, in *El Urogallo*, n. 26 (junio 1988), p. 51.
- “Un reto” (omaggio a Juan Benet), in *Cuaderno de El Urugallo*, n. 35 (marzo 1989), pp. 72-73.
- “Una forma de cariño”, in *El País*, 28-VI-1989 (Suplemento *Liber 89*, p. 4).
- “Literatura y necesidad”, in *Revista de Occidente*, n. 98-99 (julio-agosto 1989), pp. 186-191.

- “Una peripecia moral”, in *El Urogallo*, n. 43 (diciembre 1989), p. 75.
- “Fotomatón. Juan José Millás, antiflogístico”, in *Quimera*, n. 43, p. 7.
- “El revés de la trama”, in Marina MAYORAL (coord.), *El oficio de narrar*, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 97-105.
- “Madrid, espacio mítico”, in *El Paseante*, n. 18-19, pp. 131-134.
- “El síndrome de Antón”, Prólogo a *Trilogía de la soledad*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- “Paredes membranosas”, Prólogo a *Tres novelas cortas*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- “Realidad e irrealidad”, in *Cuadernos de Narrativa*, Juan José Millás, *Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 9-20; ora in ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa*, Juan José Millás, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 9-21.

1.8 Reportage

- “Qué pasó en 1997”, in *El País*, del 29-XII-1996 (Suplemento *El País Semanal*, n. 1057, pp. 88-91).
- “Naomi Campbell. El cuerpo del tercer milenio”, in *El País*, del 9-II-1997 (Suplemento *El País Semanal*, n. 1063, pp. 28-34).
- “Así éramos cuando votamos por primera vez. Veinte años de democracia en España”, in *El País*, del 15-VI-1997 (Suplemento *El País Semanal*, n. 1081, pp. 24-28).
- “Alguien nos mira”, in *El País*, del 16-V-1999 (Suplemento *El País Semanal*, n. 1181, pp. 44-51).
- “La aventura de fabricar un diccionario”, in *El País*, del 26-IX-1999 (Suplemento *El País Semanal*, n. 1200, pp. 24-30).
- *Hay algo que no es como me dicen*, Aguilar, Madrid, 2004.
- *María y Mercedes*, Ediciones Península, Madrid, 2005.
- *Vidas al límite*, Seix-Barral, Barcelona, 2012.

1.9 Interviste

Pilar CABAÑAS, "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 580 (octubre 1998), pp. 103-120.

Marga FONT, "La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás", in *Integral*, n. 174 (julio 1994), pp. 31-35.

José María MARCO, "En fin... Entrevista con Juan José Millás", in *Químera*, n. 81 (1988), p. 20-26.

Alicia MONTANO, "Millás en el diván. Entrevista", in *Qué Leer*, n. 25 (septiembre 1998), pp. 42-46.

Miguel MORA, "Hay tanto de inquietante en una mesa camilla... Entrevista", in *El País* (Cultura), 4-IV-1994, p. 8.

John R. ROSEMBERG, "Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás", in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21, 1 (1996), pp. 143-160.

2. Bibliografía crítica su Juan José Millás:

2.1. Scritti monografici

Yolanda DIÉZ DE LA VARGA (coord.), *Juan José Millás: Obsesiones de un narrador*, Ibercaja/Dirección Provincial del MEC, Zaragoza, 1991.
Fabián GUTIÉRREZ, *Cómo leer a Juan José Millás*, Ediciones Júcar, Madrid, 1992.

Jean-François CARCELEN, *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture*, Université Stendhal Grenoble III, 1994 (Tesi di Dottorato inedita).

Luigi CONTADINI, *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Panozzo, Rimini, 2002.

Gonzalo SOBEJANO, *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Alfaguara, Madrid, 1995.

2.2. Articoli

Irene ALAMEDA, "Motivos picarescos en la narrativa de Juan José Millás. Dos novelas: *Letra muerta* y *Visión del ahogado*", in

Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 91-104; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 99-113.

Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ, "La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 231-241; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 263-274.

Irene ANDRES-SUÁREZ, "El desorden de los números. Revisión literaria de una economía global", in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 227-243.

Veronica AZCUE, "Síntomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 105-113; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 115-124.

Pilar CABAÑAS, "Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 133-152; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 145-166.

Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice", in Juan José MILLÁS, *Papel mojado*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1996, pp. 183-223.

Jean-François CARCELEN, "Les réflexions du corps dans *La soledad era esto* de Juan José Millás", in *Érotisme et corps au XXème siècle*,

Hispanística XX, n. 9, Actes du colloque international, Dijon, novembre 1991, Université de Bourgogne, 1992, p. 185-199.

— “Prégnance de l’image: *Volver a casa* de Juan José Millás (1990)”, in *Style et image au XXème siècle*, *Hispanística XX*, n. 11, Université de Centre s’Etudes et de Recherches hispaniques du XX° siècle, Bourgogne, 1993, pp. 229-242.

— “Écriture de l’obsession et obsession de l’écriture: *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás”, in Geneviève CHAMPEAU (textes réunis par), *Référence et Autoréférence dans le Roman Espagnol Contemporain* (Actes du Colloque international de Talence, novembre 1992), Collection de la Maison des Pays Ibériques, CNRS, Paris, 1994, pp. 173-185.

— “Le brouillage des frontières génériques dans les romans de Juan José Millás”, *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*, Actes du colloque international Centre d’études et de recherches hispaniques, 16-18 mars 1995, Université Stendhal (CERHIUS), Grenoble, 1996, pp. 197-208.

— “L’effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle”, in *Le spectacle au XXème siècle*, *Hispanística XX*, n. 15, Centre s’Etudes et de Recherches hispaniques du XX° siècle, Université de Bourgogne, 1997, pp. 285-295.

— “Juan José Millás”, in Annie BUSSIÈRE (ed.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, Editions du Cers, Montpellier, 1998, pp. 247-274.

— “Règlements de contes: les chroniques de Juan José Millás dans *El País*”, in *Iris*, Université Montpellier III, 1998, pp. 23-46.

Ana CASAS, “Una poética de lo fronterizo: *Ella imagina* de Juan José Millás”, in *Cuadernos de Narrativa*, Juan José Millás, *Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 169-180; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa*, Juan José Millás, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 203-215.

Carlota CASAS BARÓ, “La poesía del doble”, in *Cuadernos de Narrativa*, Juan José Millás, *Grand Séminaire*, Universidad de

Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 197-213; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 125-143.

Luigi CONTADINI, “Hay algo que no es como me dicen di Juan José Millás: storia di una metamorfosi, in *Ogni onda si rinnova. Studi di Ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, a cura di Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda, Ibis, Como-Pavia, 2010-2011, pp. 553-566.

Gabriela CORDONE, “Millás: femenino, plural”, in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 267-288.

Esther CUADRAT HERNANDEZ, “Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 517-519 (julio-septiembre 1993), pp. 207-216.

— “La teoría poética di Juan José Millás”, in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 63-76; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 69-84.

Thomas R. FRANZ, “Envidia y existencia en Millás y Unamuno”, in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol XXI, n. 1 (otoño 1996), pp. 131-142.

Maria Alessandra GIOVANNINI, “Sciascia e la Spagna: *Todo modo e Letra muerta*, ovvero due diversi modi di pensare un complotto”, in *Leonardo Sciascia: “Avevo la Spagna nel cuore”*, Atti del Convegno Internazionale organizzato dall’Associazione Amici di Leonardo Sciascia, Fondazione Leonardo Sciascia, “Istituto Cervantes” di Napoli, Istituto Universitario Orientale, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 15-16 ottobre 1999, Ed. La Vita Felice, Milano, 2001, pp. 183-191.

— “La realidad y su doble: el espacio en la obra de Juan José Millás”, in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 243-254.

— “Dialogare nella posmodernità: la parola come negazione della comunicazione negli universi narrativi di Juan José Millás e José María Merino”, in *Atti del XXV Convegno Associazione Ispanisti Italiani, dal titolo: Il dialogo; Lingue, Letterature, Linguaggi e Culture*, Napoli, 18-21 febbraio 2009. *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture*, Atti del XXV Convegno AISPI (Napoli, 18-21 febbraio 2009), a cura di A. Cassol, F. Gherardi, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon, P. Taravacci, AISPI Edizioni, Roma, 2012.

— “Frontiere di generi e di scritture: la narrativa “minore” di Juan José Millás”, in *Atti del XXVI Convegno Associazione Ispanisti Italiani, dal titolo: Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Atti del Convegno AISPI (Trento 27-30 ottobre 2010), pp. 299-306. (in corso di stampa).

Reinhold GÖRLING, “Juan José Millás: El yo a dos voces de una generación”, in Dieter INGENSCHAY - Hans-Jörg NEUSCHÄFER (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, 1994, pp. 123-133.

Jordi GRACIA, “El alfabeto de Millás”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 583 (enero 1999), pp. 135-137. Ora in: Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, vol. 9/1, Ed. Crítica, Barcelona, 2000, pp. 329-332.

Augusto GUARINO, “Metamorfosi e costellazioni edipiche nella narrativa spagnola contemporanea: il caso di Juan José Millás”, in *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento* (Atti del Convegno, Università di Salerno, 6-7 aprile 2006), Università di Salerno, Editore Rubettino, Salerno, 2007, pp. 235-250.

Vance R. HOLLOWAY, “The Pleasure of Oedipal Discontent and *El desorden de tu nombre*, by Juan José Millás García”, in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVIII, 1 (otoño 1993), pp. 31-47.

Marco KUNZ, "La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 215-230; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 245-262.

Ignacio Javier LÓPEZ, "Novela y realidad: en torno a la estructura de *Visión del ahogado* de Juan José Millás", in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 13, issues 1-2 (1988), pp. 37-54.

Rita de MAESENEER, "«Una carencia íntima» de Juan José Millás", in *Folia Humanistica* (1997), pp. 63-72.

José-Carlos MAINER, "Identité et désenchantement dans trois romans de la Transition (*Visión del ahogado, El río de la luna* et *EL héroe de las mansardas de Mansard*)", in *Regards/3. Le roman espagnol au XX siècle*, X-Nanterre, París, 1997, pp. 177-204 (188-194). Ora in: Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, vol. 9/1, Ed. Crítica, Barcelona, 2000, pp. 320-325.

— "El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 21-41; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 23-46.

Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, "Juan José Millás: viaje al centro de la realidad", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 43-61; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 47-67.

Philippe MERLO MORAT, "Absence vs présence, effacement vs apparition ou sous le signe de la métamorphose dans 'La soledad

era esto' de Juan José Millás", in *Amadis*, n. 3 1999, Université de Bretagne Occidentale - Brest, pp. 107-122.

— "La construcción de la identidad de los personajes en la obra de Juan José Millás: mismidad, ipseidad, alteridad", *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 255-265.

Martha Isabel MIRANDA, "El lenguaje cinematográfico de la acción en la narrativa de Juan José Millás", in *Revista Hispánica Moderna*, XLVII, 2 (diciembre 1994), pp. 526-532.

Dale NICKERBOCKER, "La reiteración de motivos en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás", in *Revista Hispánica Moderna*, LI, 1 (junio 1998), pp. 147-160.

Julio PEÑATE RIVERO, "A propósito de Juan José Millás y el cuento navideño", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 181-196.

Françoise PEYRÈGNE, "Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás", in Jacqueline COVO (coord.), *Historia, Espacio e Imaginario*, Collection UL3 de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille III, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1997, pp. 71-78.

Elide PITTARELLO, "Las metamorfosis de Juan José Millás", in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELEN, Georges TYRAS, Fernando VALLS (Eds.), in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Acti de Convegno Madrid - Casa de Velázquez, 3-6 de junio de 2009, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, pp. 239-256.

David ROAS, "El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico", in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 217-225.

Domingo RÓDENAS DE MOYA, "La epistemología de la estrañeza en las columnas de Juan José Millás", ora in Irene ANDRES-SUÁREZ,

Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 275-295.

Yvette SANCHEZ, "El discreto encanto de la asimetría", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 77-89; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 83-98.

Gonzalo SOBEJANO, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza", in R. LANDEIRA, L.T. GONZÁLEZ DEL VALLE (eds.), *Nuevo y Novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 195-215.

— "Sobre la novela y el cuento dentro de la novela", *Lucanor*, Pamplona (diciembre 1988), pp. 73-94.

— "Juan José Millás: fábulas de la extrañeza", in Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 9, Ed. Crítica, Barcelona, 1992, pp. 315-322.

Enrique TURPIN, "La fábula de sesenta espacios", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 153-167; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 185-201.

Fernando VALLS, "Entre el artículo y la novela: La «poética» de Juan José Millás", in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española, UniNeuchâtel, pp. 115-131; in Fernando VALLS, *La realidad inventada*, Ed. Crítica, Barcelona, 2003, pp. 145-161; ora in Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, Arcos/Libros, Madrid, 2009, pp. 167-184.

Fabiola VON HOLLEN, "Caos y Fragmentación en *El orden alfabético* de Juan José Millás", *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 mayo 2000, contributo presentato al Coloquio Internacional Juan José Millás, Neuchâtel (Suiza), 9-11 mayo 2000, pp. 1-12 (inedito).

2.3 Recensionii

Augusto GUARINO, "Recensione", a Juan José MILLÁS, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, in *Quaderni Ibero-americani*, n. 79 (giugno 1996), pp. 89-91.

Radolph D. POPE, "Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*", in *España Contemporánea*, Tomo III, n. 2 (otoño 1990), pp. 148-150.

Miguel SANTIAGO, "Juan José Millás: 'Escribir es una forma aceptada de locura'", in *Leer*, (marzo 1990), pp. 37-38.

Gonzalo SOBEJANO, "*El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás", in *Ínsula* n. 504 (diciembre 1988), pp. 21-22.

— "*La soledad era esto* de Juan José Millás", in *Ínsula* n. 525 (septiembre 1990), pp. 15-17.

— "Mudanza del ser y no ser", in *Ínsula* n. 582-583 (junio-julio 1995), pp. 18-19.

Luis SUÑÉN, "El juego (cruel) de la memoria", in *Ínsula* n. 378 (mayo 1978), p. 5.

— "*El jardín vacío*, de Juan José Millás", in *Ínsula* n. 421 (diciembre 1981), pp. 5-6.

Fernando VALLS, "El orden del desorden. Juan José Millás, «El desorden de tu nombre», 1988", in *La realidad inventada*, Ed. Crítica, Barcelona, 2003, pp. 213-216.

— "Juan José Millás, «*La soledad era esto*», 1990", in *La realidad inventada*, Ed. Crítica, Barcelona, 2003, pp. 234-236.

3. Opere e articoli sul romanzo spagnolo contemporaneo

Santos ALONSO, "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre", in *Ínsula* n. 464-465 (julio-agosto 1985), pp. 9-10.

- “La transición: hacia una nueva novela”, in *Ínsula* n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 11-12.
- Francisco ALVÁREZ PALACIOS, *Novela y cultura española de postguerra*, Edicusa, Madrid, 1975.
- Samuel AMELL, “La novela española actual y la crítica”, in *Ínsula*, n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 15.
- Andrés AMORÓS, “Introducción: Una década de literatura española”, in *Letras Españolas 1976-1986*, Castalia/Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 9-17.
- *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Irene ANDRES-SUÁREZ (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Editorial Verbum, Madrid, 1998.
- María Dolores de ASÍS, *Última hora de la novela en España*, EUEDEMA, Madrid, 1992.
- AA.VV., *Mito y realidad en la novela actual. VII encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Angel BASANTA, *La novela española de nuestra época*, Anaya, Madrid, 1990.
- Costantino BÉRTOLO CADENAS, “Apéndice” in Mario LACRUZ, *El inocente*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1984.
- “Introducción a la narrativa española actual”, in *Revista de Occidente*, n. 98-99 (julio-agosto 1989), pp. 29-60.
- Ramón BUCKLEY, *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Península, Barcelona, 1968.
- *La doble transición*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1996.
- Nuria CARRILLO, “La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993”, in *Ínsula* n. 568 (abril 1994), pp. 9-11.
- José L. CEBRIÁN, *La España que bosteza. Apuntes para una historia de la transición*, Taurus, Madrid, 1980.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), “Dossier: La narrativa española actual”, pp. 7-70.
- Alfonso DE TORO - Dieter INGENSCHAY (eds), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Reichenberger, Kassel, 1995.

- Stacey L. DOLGIN, *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- Ignacio ECHEVARRÍA, "Los rasgos de un mestizaje", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), pp. 7-15.
- Gabriel FERRATER, "Franz Kafka i el seu Procés", in *Sobre literatura*, Edicions 62, Barcelona, 1979.
- Jesús FERRER SOLÁ, "La estética del fracaso en la actual narrativa española", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), pp. 17-25.
- Jordi GRACIA, "Una resaca demasiado larga. Literatura y política en la novela de la democracia", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), pp. 39-47.
- "Entrevista con José Carlos Mainer", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), pp. 59-70.
- Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1988.
- *Narcissistic Narrative*, Ontario Wilfried Laurier University Press, Waterloo, 1980.
- Ínsula, n. 525 (septiembre 1990), "El estado de la cuestión, Novela española 1989-1990".
- Frederic JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC., 1991.
- Mario A. LANCELOTTI, *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.
- YVES LISSORGUES (coord.), *Le renovation du roman espagnol depuis 1975*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991.
- Magazine Littéraire*, n. 330 (mars 1995), "Espagne. Une nouvelle littérature (1975-1995)".
- María del Pilar LOZANO MIJARES, *La novela española posmoderna*, Arco/Libros, Madrid, 2007.
- Marina MAYORAL (coord.), *El oficio de narrar*, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- José Manuel MARTÍN MORÁN, *Semiótica de una traición recuperada, génesis poética de 'Reivindicación del Conde don Julián'*, Anthropos, Barcelona, 1992.

Gonzalo NAVAJAS, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Ed. del Mall, Barcelona, 1987.

— *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, EUB, Barcelona, 1996.

Joan PICÓ, *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.

Elide PITTARELLO, "Finzioni dell'ombra", in: Maria Caterina RUTA - Carla PRESTIGIACOMO (eds.), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, Atti del Convegno Internazionale, Flaccovio ed., Palermo, 1995.

Juan ROGRÍGUEZ, "Memoria y voz narrativa", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), pp. 49-58.

Santos SANZ VILLANUEVA, "La novela española desde 1975", in *Las Nuevas Letras*, n. 3-4 (1985), p. 30-35.

— "Últimos narradores españoles", in *Las Nuevas Letras*, n. 5, 1986, p.4-13.

— "Generación del 68", in *El Urogallo*, n. 26 (junio 1988), pp. 28-31.

— "Una realidad en la última novela española", *Ínsula*, n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 3-4.

Claudia SCHAEFER-RODRÍGUEZ, "In the Waterfront: Realism meets the Postmodern in Post-Franco Spain's *Novela Negra*", in *Hispanic Journal*, 11.1, 1990, pp. 133-146.

Gonzalo SOBEJANO, — "La novela poemática y sus alrededores", in *Ínsula* n. 464-465 (julio-agosto 1985), pp. 1 e 26.

— "Testimonio y poema en la novela española contemporánea", in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986, pp. 89-115.

— "La novela ensimismada (1980-1985)", in *España Contemporánea*, Tomo I, num. 1 (invierno 1988), pp. 9-26.

— "Novela y metanovela en España", in *Ínsula*, n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 4-6.

— "Novelistas de 1950 al final del siglo", in *Ínsula* n. 589-590 (enero-febrero 1996), pp. 43-44.

Robert C. SPIRES, *Beyond the Metafictional Mode*, University Press of Kentucky, Lexington, 1984.

Luis SUÑÉN, "Escritura y realidad", in *Ínsula* n. 464-465 (julio-agosto 1985), pp. 5-6.

José TONO MARTÍNEZ, *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986.

Fernando VALLS, "El bulevar de los sueños rotos", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 579 (septiembre 1998), pp. 27-37.

Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", in Yves LISSORGUES (coord.), *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991.

Emilia VELASCO MARCOS, "Las aguas y el cauce: suerte de la metanovela", in *Ínsula* n. 589-590 (enero-febrero 1996), pp. 45-47.

Dario VILLANUEVA, "La novela", in *Letras Españolas 1976-1986*, Castalia/Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 19-64.

— "Novela lírica, novela poemática", in *Ínsula*, n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 7-8.

— "La nueva narrativa española", in Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 9, Ed. Crítica, Barcelona, 1992, pp. 285-305.

Tomas YERRO VILLANUEVA, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1977.

4. Opere e articoli sul romanzo poliziesco

Roberto BARTOLINI, *Il detective sublime*, Theoria, Roma-Napoli, 1988.

Donna BENNETT, "The Detective Story: Towards a Definition of Genre", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4, 1979.

Costantino BÉRTOLO CADENAS, "Apéndice" a J. J. Millás, *Papel Mojado*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1983.

Juan A. de BLAS, *La novela de espías y los espías de novela*, Montesinos, Barcelona, 1991.

Pierre BOILEAU, *La novela policíaca*, Paridos, Buenos Aires, 1968.

María Elena BRAVO, "Literatura de la distención: el elemento policíaco", in *Ínsula*, n. 472 (marzo 1986), pp. 1 e 12-13.

Maria V. CALVI, "Storia e parodia nei romanzi di Mendoza", in *Lingua e Letteratura*, n. 10 (1988).

Raymond CHANDLER, *The Simple Art of Murder*, W.W. Norton and Co., New York, 1968.

Gilbert Keith CHESTERTON, "A Defence of Detective Stories", in *The Defendant*, Dodd, Mead and Co., New York, 1904. Edizione italiana: "Apologia del racconto poliziesco", in: Renzo CREMATE - Loris RABELLI (a cura di): *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche Editrice, Parma, 1980.

Renzo CREMATE - Loris RABELLI (a cura di): *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche Editrice, Parma, 1980.

Thomas DE QUINCEY, *Murder as one of the Fine Arts*, 1827, in: T. DE QUINCEY, *Works*, Adam and Charles Black, Edimburgh, 1863. Edizione italiana: *L'assassinio come una delle belle arti*, SE Studio ed., Milano, 1987.

José F. COLMEIRO, "Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad", in *Romance Languages Annual 1989*, Purdue University, West Lafayette, 1990.

— *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona, 1994.

Javier COMA, *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*, Ed. 2001, Barcelona, 1980.

— *La novela negra. Un enfoque sociológico y crítico de un fenómeno literario de un enorme alcance popular*, Ed. 2001, Barcelona, 1980.

— *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Anagrama, Barcelona, 1986.

Ilaria CROTTI, *La 'detection della scrittura': modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Antenore, Padova, 1982.

César E. DÍAZ, *La novela policiaca: síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*, Acervo, Barcelona, 1973.

Umberto ECO -Thomas SEBEOK (a cura di), *Il segno del tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano, 1983.

José FERNÁNDEZ-COLMEIRO, *Historia crítica de la novela policiaca española*, Ann Arbor, Michigan, 1991.

Gimlet, n. 7 (settembre 1981), "Dossier: novela policiaca española".

Carlo GINZBURG, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in Aldo GARGANI, *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino, 1979, pp.57-106.

Román GUBÉRN (recopilación e introducción), *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970.

— (prólogo) *La novela policiaca/onomatopeya*, Ed. del Cotal, Barcelona, 1979.

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, "Caracterización del personaje en la novela policiaca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 371 (1981), pp. 320-337.

Howard HAYCRAFT, *Murder for Pleasure*, Biblo and Tannen, New York, 1972.

Fereydoun HOVEYDA, *Historia de la novela policiaca*, Alianza, Madrid, 1967.

Franco MORETTI (a cura di), *Polizieschi classici*, Savelli, Roma, 1978.

Ricardo MUÑOZ SUAY, "La novela negra en España", *El Viejo Topo*, n. 42 (marzo 1980), p. 46.

— "Novela policiaca española. Bibliografía", *Gimlet*, n. 7 (septiembre 1981), p. 72.

Thomas NARCEJAC, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

— "Le roman policier", in *Histoire des littératures*, Vol. 3, Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, Paris, 1958, pp. 1644-1670, ora in: Román GUBERN (recopilación e introducción), *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970, pp. 49-80.

Juan PAREDES NUÑEZ (ed.), *La novela policiaca española*, Universidad de Granada, Granada, 1989.

Theodor REIK, *L'impulso a confessare*, Feltrinelli, Milano, 1967.

Joan R. RESINA, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos, Barcelona, 1997.

RIX ROB (ed.), *Leeds Papers on Thrillers in the Transition. 'Novela negra' and Political Change in Spain*, Leeds Trinity and All Saints College, Leeds, 1992.

Ettore ROCCA, *L'essere e il giallo. Intorno a Merleau-Ponty*, Pratiche Editrice, Parma, 1993.

Vicente SANTIAGO MULAS, *La novela criminal española entre 1939 y 1975*, Libris, Madrid, 1997.

- Fernando SAVATER, "Novela detectivesca y conciencia moral (ensayo de Poética)", in *Sobre vivir*, Ariel, Barcelona, 1983.
- Laura SILVESTRI, *Cercando la via*, Bulzoni, Roma, 1997.
- Julian SYMONS, *I grandi detectives*, De Agostini, Novara, 1981.
- *Historia del relato policial*, Bruguera, Barcelona, 1982.
- Paco Ignacio TAIBO II, "La 'otra' novela policiaca", in *Los Cuadernos del Norte* 8.41 (abril 1987), pp. 36-41.
- Tzvetan TODOROV, "Tipología del romanzo poliziesco", in *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. Edizione italiana: *La poetica della prosa*, Bompiani, Milano, 1995.
- George TYRAS, "Le paradoxes de la postmodernité", in: *Magazine Littéraire*, n. 330 (mars 1995), pp. 40-44.
- José R. VALLÉS CALATRAVA, *Teoría de la novela criminal. La narrativa criminal española desde 1965* (tesis doctoral), Universidad de Granada, Granada, 1986.
- *La novela criminal española*, Universidad de Granada, Granada, 1991.
- S. S. VAN DINE, *Venti regole d'oro*, in Giorgio GHIDETTI, *Il racconto poliziesco*, Paradigma, Firenze, 1989.
- José R. VALLES CALATRAVA, *La novela criminal española*, Universidad de Granada, Granada, 1991.
- Salvador VÁZQUEZ DE PARGA, *Los mitos de la novela criminal*, Planeta, Barcelona, 1981.
- *De la novela policiaca a la novela negra*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986.
- *La novela policiaca en España*, Ronsel, Barcelona, 1993.
- Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, "Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España", in Juan PAREDES NUÑEZ (ed.), *La novela policiaca española*, Universidad de Granada, Granada, 1989.
- "Contra la novela policiaca", in *Ínsula*, n. 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 9.
- Gabriel VERALDI, *La novela de espionaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- El Viejo Topo*, n. 42 (marzo 1980), "Dossier: La novela negra", pp. 41-51.

Dieter WELLERSHOFF, "Desrealización efímera. Acerca de la teoría de la novela policíaca", in *Literatura y principio del placer*, Guadarrama, Madrid, 1973.

5. Bibliografia generale

Francisco AYALA, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970.

— *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Ed. Crítica, Barcelona, 1984.

Mikail BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara STRADA JANOVIC, Einaudi, Torino, 1980.

— *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981.

— "L'autore e l'eroe nell'attività estetica", in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1988.

Mieke BAL, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1998.

Ronald BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8 (1966). Edizione italiana: "Introduzione all'analisi strutturale", in: *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1972.

— *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1953 e 1972. Edizione italiana: *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi Saggi Critici*, Einaudi, Torino, 1982.

— *L'aventure semiologique*, Seuil, Paris, 1985. Edizione italiana: *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino, 1991.

Mariano BARQUERO GOYANES, *Estructura de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970.

Walter BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1982.

Paul BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 1995.

Gianni CELATI, *Finzioni occidentali, fabulazione comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1975.

- Jean CHEVALIER - Alain GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano, 1994.
- Giacomo DEVOTO - Gian Carlo OLI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze, 1993.
- James G. FRAZER, *The Golden Bough*, 1911-1915. Edizione italiana: *Il ramo d'oro*, Newton Compton, Roma, 1992.
- Sigmund FREUD, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Vol. 3, Boringhieri, Torino, 1966.
- “Totem e Tabù (1912-13)”, in *Opere 1912-1914. Totem e Tabù e altri scritti*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1975, pp. 10-164.
- “Introduzione al narcisismo (1914)”, in *Opere 1912-1914. Totem e Tabù e altri scritti*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1975, pp. 439-472.
- *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915-17). Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1932)*. Edizione italiana: *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1978.
- “Il perturbante (1919)”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969, pp. 267-307.
- “Al di là del Principio di Piacere (1920)”, in *Opere 1917-1923. L'Io e L'Es e altri scritti*, Vol. 9, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 189-249.
- “L'Io e L'Es. (1922)”, in *Opere 1917-1923. L'Io e L'Es e altri scritti*, Vol. 9, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 471-520.
- “Analisi terminabile e interminabile (1937)”, in *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, pp. 19-66.
- “Costruzioni nell'analisi (1937)”, in *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, pp. 71-87.
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972. Edizione italiana: *Figure III: Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1972.
- Giuseppe GRILLI, “Modelli di cavalleria nel romancero viejo”, in *Orillas: studi in onore di Giovan Battista De Cesare*, 2vll.. Vol I: *Il mondo iberico*, Gerardo GROSSI - Augusto GUARINO (eds.), CNR Cagliari, IUO Napoli, I.S.L.A. Pagani, Ed. Il Paguro, Salerno, 2001, pp. 199-212.

Philippe HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma, 1977.

— “Realismo e/o intertestualità: *La Bête humaine* di Zola”, in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di Francesco FIORENTINO - Luciano CARCERERI, Collana I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Bulzoni Ed., Roma, 1998, pp. 93-109.

Romano LUPERINI, “Il narratore come personaggio in Verga e altre considerazioni sul personaggio fra Otto e Novecento”, in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di Francesco FIORENTINO - Luciano CARCERERI, Collana I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Bulzoni Ed., Roma, 1998, pp. 111-126.

Angelo MARCHESE, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano, 1980.

Walter D. MIGNOLO, *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986.

María MOLINER, *Diccionario de uso del Español*, Gredos, Madrid, 1994.

Franco MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986.

Otto RANK, *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien, 1914. Edizione italiana: *Il Doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Milano, 1987.

Isabel de RIQUER, “Tristán trasquilado a cruces”, in *Cultura Neolatina*, LV (1995), pp. 89-99.

David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001.

Marthe ROBERT, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, Madrid, 1973.

Severo SARDUY, *Barroco*, Seuil, Paris, 1975. Edizione italiana: *Barocco*, Il Saggiatore, Milano, 1980.

Giulio SCHIAVONI, “Il riso dell'uomo senza ombra”, Introduzione a Adalbert von CHAMISSO, *La storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, BUR, Milano, 1999 (6ª ed.).

Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo*, Einaudi, Torino, 1985.

Leo SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1954.

- Oscar TACCA, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973.
- Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965 ;
edizione italiana: *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968.
- *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. Edizione italiana: *La poetica della prosa*, Bompiani, Milano, 1995.
- “Le catégories du récit littéraire”, *Communications* 8, (1966).
Edizione italiana: “Le categorie del racconto letterario”, in *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1972.
- “Structural Analysis of Narratives”, *Nivel* 1.3 (1969).
- *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970. Edizione italiana: *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983.
- Francisco YNDURÁIN, “La novela desde la segunda persona. Análisis estructural”, in *Clásicos Modernos. Estudios de crítica literaria*, Gredos, Madrid, 1969.

N U M A N C I A

COLLANA DI TESTI E STUDI
DELLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA

Diretta da

Giovanni Battista De Cesare

Comitato scientifico

Giovanni Battista De Cesare, Augusto Guarino, Gerardo Grossi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'EUROPA

1. Rosaria Minervini,
Un modelo de investigación cualitativa en lingüística aplicada a la enseñanza de lenguas extranjeras (español y lenguas próximas para traductores e intérpretes), Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2005, pp. 328.
2. Pedro Calderón de la Barca – Juan Pérez de Montalbán – Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedia famosa. El Monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*. Edizione critica, introduzione e note a cura di Germana Volpe, Napoli, Università degli Studi «L'Orientale», 2006, pp. 301.
3. Giovanni Battista De Cesare, *Fuori Classe. Collaborazioni culturali per il "Messaggero Veneto" dal 1990 al 1993*, a cura di Gerardo Grossi - Augusto Guarino, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2008, pp. 290.
4. Francesca De Cesare, *Lengua y poder. Ideología y expresión lingüística en los programas electorales del PSOE*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2008, pp. 155.
5. Giovanni Battista De Cesare, *Studi ispanici. Dal Medioevo ai contemporanei*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2008, pp. 288.
6. Giuseppe Grilli, *Intrecci di vite. Intorno a La Dorotea di Lope*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2008, pp. 358.

7. Giuseppina Notaro, *Tre voci dell'esilio spagnolo: Jorge Semprún, Agustín Gómez-Arcos, Ramón Chao*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2010, pp. 337.
8. Elvira Falivene, *L'ombra del conquistatore. Il romanzo storico di tema americano nella Spagna della prima metà dell'Ottocento*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2011, pp. 117.
9. Lope de Vega Carpio, *Comedia famosa, La hermosa Alfreda*, edición crítica a cargo de Maria Alessandra Giovannini, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2012, pp. 195.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'EUROPA

VOLUMI DI ISPANISTICA GIÀ EDITI
DALLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA

1. Giovanni Battista De Cesare – Eriilde Melillo Reali, a cura di,
Studi di iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi, Napoli, Istituto
Universitario Orientale, 1986, pp. 294.
2. Giovanni Battista De Cesare, a cura di,
*Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In
memoria di Eriilde Melillo Reali*, Napoli, Istituto Universitario Orientale,
1987, pp. 274.
3. Vito Galeota,
Galdós e Buñuel. Romanzo, film, narratività in «Nazarín» e in «Tristana»,
Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988, pp. 214.
4. Giovanni Battista De Cesare, a cura di,
Studi in memoria di Eriilde Melillo Reali. Comitato scientifico: Giovanni
Battista De Cesare, Roberto Barchiesi, Giuseppe Tavani, presentazione di
Biagio De Giovanni, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp.
258.
5. Giovanni Battista De Cesare, a cura di,
Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli. Atti del con-
vegno di Napoli, Consiglio Nazionale delle Ricerche, progetto strategico
«Italia – America Latina», diretto da Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni,
Editore, 1990, pp. 428.
6. Gerardo Grossi,
*Materiali per lo studio degli americanismi di origine quechua nella «Suma
y narración de los Incas» di Betanzos*. Presentazione di Giovanni Battista
De Cesare, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, pp. 220.
7. Adele Galeota Cajati,
*Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra
Europa e Río de la Plata*, prefazione di Giovanni Battista De Cesare,
Ministero della Pubblica Istruzione, Consiglio Nazionale delle Ricerche,
Roma, Bulzoni, 1990, pp. 205.

8. Augusto Guarino,
La narrativa di Joan Timoneda, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, pp. 252.
9. Giovanni Battista De Cesare, a cura di,
La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di studi «Il teatro iberico dall'età di Cervantes», Napoli, 1-3 dicembre 1994, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 353.
10. Vito Galeota, a cura di,
Il viaggio e le letterature ispaniche. Atti della tavola rotonda, Napoli 12-13 dicembre 1996, Istituto Universitario Orientale, Napoli, L'Orientale Editrice, 1998, pp. 261.
11. Giovanni Battista De Cesare, a cura di,
Dal testo alla scena. Atti del Convegno di studi «Drammaturgia e spettacolarità del teatro iberico dei Secoli d'Oro», Napoli, 22-24 aprile 1999, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000, pp. 319.
12. Gerardo Grossi – Augusto Guarino, a cura di,
Orillas. Volume I: *Il mondo iberico. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Istituto Universitario Orientale di Napoli – Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente; Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto sui Rapporti Italo-Iberici di Cagliari; Istituto di Studi Latinoamericani di Pagani, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 391.
13. Vito Galeota – Antonio Scocozza, a cura di,
Orillas. Volume II: *Il mondo iberoamericano. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Istituto Universitario Orientale di Napoli – Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente; Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto sui Rapporti Italo-Iberici di Cagliari; Istituto di Studi Latinoamericani di Pagani, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 239.
14. Tirso de Molina,
La venganza de Tamar. Edizione critica, introduzione e note a cura di Francesca De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 239.
15. Gerardo Grossi – Augusto Guarino, a cura di,
Le radici spagnole del teatro moderno europeo, Atti del Convegno di studi, Napoli, 15-16 maggio 2003, Salerno, Edizioni del Paguro, 2004, pp. 213.



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Novembre 2012

