

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD, EL DOBLE Y LA IMPORTANCIA DE LA  
ESCRITURA EN UNA SELECCIÓN DE CUENTOS DE JUAN JOSÉ MILLÁS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA:

Rocío Martín Aguilar

(Becaria CEP-UNAM)

Asesor: Dr. José María Villarías Zugazagoitia,

Facultad de Filosofía y Letras

México D.F. octubre 2014.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Llegar hasta aquí fue un proceso largo, aterrador y estresante, pero también enriquecedor y gratificante. Quiero agradecer a todos los que me ayudaron a conseguirlo, a los que con su apoyo y amistad hicieron que esta tesis fuera posible. Especialmente, quiero agradecer a mi tutor, el Dr. José María Villarías, por el tiempo y trabajo que puso en este proyecto, y a mi mamá y hermana por todo su apoyo.

A mis amigas, Aida, Claudia, Raquel, Nidia y Xóchil, porque sin ustedes la maestría no hubiera sido igual.

A Mary Carmen y Carlos, porque siempre están.

A María, Antonio, José María y Nico, porque me ayudan a seguir escribiendo.

A la Dra. Lourdes Franco, porque sin ella no me dedicaría apasionadamente a la literatura española.

A mis sinodales, por sus comentarios.

Y a la UNAM, al Programa de Becas para Estudios de Posgrado y al Programa de Movilidad Estudiantil, por la beca que permitió la realización de esta tesis.

# Índice

Introducción	1
I. La identidad	
A. La problemática identidad	12
B. La identidad en un contexto posmoderno	15
C. La identidad en los cuentos de Millás	17
1. Convertirse en lo que los otros dicen	18
2. La identidad como impostura	23
3. En el fondo no eres nadie o la imposibilidad de conocerse	26
II. El doble	
A. Dualidad	35
B. El doble	
1. Gestación del motivo	39
2. Lo siniestro	41
3. Una multiplicidad de definiciones	48
4. Proteo y el huérfano	51
C. Los gemelos	56
D. Narciso	58
E. El doble en Millás	60
1. Dobles negativos	61
2. Dobles positivos	64
III. La importancia de la escritura	
A. El cuestionamiento de la realidad	69



B. Metaficción	73
C. La creación de mundos ficticios	76
Conclusiones	89
Bibliografía	93

## Introducción

Juan José Millás (Valencia 1946) es un escritor de gran importancia para las letras españolas actuales, principalmente, por el momento en que escribe su primera novela y el cambio que ésta representa. A principios de los años setenta Juan Benet era un referente fundamental, pero resultaba imposible imitarlo, el realismo había quedado de lado y el experimentalismo nunca logró propuestas sólidas por lo que la narrativa española se encontraba en un estado de confusión y esterilidad.<sup>1</sup> En este contexto aparece en 1975 *Cerberos son las sombras*. En el mismo año, Eduardo Mendoza publica *La verdad sobre el caso Savolta*. Con estas novelas ambos escritores “abrirán el horizonte de lo que bien puede ser considerado como el espacio narrativo actual”.<sup>2</sup> La novela de Millás es aceptada por la crítica aunque por una mala distribución no llega al público. En cambio, la novela de Mendoza goza de popularidad y prestigio tanto de la crítica como del público. El impacto de ambas novelas es muy distinto. No obstante, Millás y Mendoza son los precursores de una nueva forma de aproximarse a la literatura que posibilitará el surgimiento en los años ochenta de la llamada “nueva narrativa española” conformada por autores como Julio Llamazares, Soledad Puértolas o Antonio Muñoz Molina, entre otros. Tendrá que pasar algún tiempo antes de que el público descubra al autor valenciano y reconozca su calidad. Millás comienza escribiendo novelas y, eventualmente, será conocido y apreciado como novelista. Por ello, sus cuentos son poco estudiados y poco conocidos. Cabe mencionar que este fenómeno no sucede exclusivamente en la obra millasiana, es común en otros escritores. La idea del cuento como género menor y la primacía de la novela no han sido

---

<sup>1</sup> Al respecto, véase: Constantino Bértolo, “Apéndice” a Juan José Millás, *Papel Mojado*, Madrid, Anaya, 1991.

Fabián Gutiérrez, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992.

<sup>2</sup> Bértolo, *op. cit.*, p. 193.

superadas. No encontramos estudios que abarquen la cuentística millasiana en su conjunto, exceptuando la tesis de licenciatura de Ericka Vergara García, también de la UNAM, que sin embargo, no incluye el último libro de cuentos *Los objetos nos llaman* por ser anterior a la publicación de este. Los cuentos de Millás son poco estudiados exceptuando su primer libro, *Primavera de luto*, donde aparece “Trastornos de carácter”. Un par de estudios se han centrado en estudiar este relato por ser el primero en que aparece Vicente Holgado y porque este personaje viaja a distintos lugares entrando y saliendo del armario. Ambos elementos reaparecen en cuentos posteriores, pero éste parece ser el germen, el principio del que se desprenden los otros. Uno de los estudios más destacados sobre la narrativa de Millás es el de Bértolo Cadenas<sup>3</sup> no sólo por ser uno de los primeros, sino por su profundidad al situar al autor y su obra en un contexto histórico y literario. Apareció como apéndice a la novela *Papel mojado* en 1983 y ha sido revisado y reeditado en varias ocasiones, a pesar de lo cual, Bértolo Cadenas no menciona los cuentos de Millás. El autor se centra en estudiar los personajes, la estructura y el estilo de *Papel mojado*, así como aspectos generales de las novelas escritas por Millás entre 1975 y 1990: *Cerberos son las sombras*, *Visión del ahogado*, *El jardín vacío*, *Letra muerta*, *El desorden de tu nombre* y *La soledad era esto*.

De un modo similar el artículo de Esther Cuadrat<sup>4</sup> analiza, de manera breve y general los temas, las obsesiones y los elementos metafictivos que aparecen en las novelas de Millás. También presenta el escenario literario en el cual escribe el autor valenciano y las características de la generación del 68 presentes en la narrativa millasiana.

---

<sup>3</sup> Bértolo, *op.cit.*

<sup>4</sup> Esther Cuadrat, “Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 541-542, julio-agosto 1995.



Otro estudio imprescindible es el de Gonzalo Sobejano<sup>5</sup>, quien nombra a Millás “fabulador de la extrañeza” ya que sus novelas se configuran como pesadillas y se caracterizan por un ambiente de extrañeza. Sobejano analiza las cinco primeras novelas de Millás centrándose en lo que él llama la “pesadilla de la soledad” (la relación de los personajes frente a su familia), la “pesadilla de la convivencia” (el trato entre el individuo y otros que no son consanguíneos) y la “pesadilla de la pertenencia” (la despersonalización y asimilación que sufre el individuo dentro de su grupo social). Sobejano cita el trabajo de Bértolo Cadenas y afirma que es el único amplio que conoce sobre Millás. Llama la atención que no se menciona la idea de lo siniestro de Freud aun cuando el tema central de este estudio es la extrañeza.

Estudios realizados sobre los cuentos de Millás hay pocos y casi todos se ocupan de los mismos relatos: “Ella imagina”, “Trastornos de carácter” o “Una carencia íntima”. Además, la mayoría se enfoca en el tratamiento que se hace del espacio en ellos. Por ejemplo, Ana Casas<sup>6</sup> interpreta “Ella imagina” y analiza la idea del viaje y la función de los objetos, cajas y armarios en éste. También muestra cómo la hibridez de géneros y la convivencia de múltiples discursos es un rasgo frecuente en la obra de Millás cuya función es cuestionar no sólo la realidad sino la propia literatura. Casas menciona la intertextualidad presente en todo el libro *Ella imagina* que permite al lector viajar de un cuento a otro como lo hiciera Holgado a través del armario.

---

<sup>5</sup> Gonzalo Sobejano, “Juan José Millás, fabulador de la extrañeza”, en Ricardo Landeira y Luis T. González (eds.), *Nuevos y novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Society of Spanish and Spanish American Studies, University of Colorado, 1987.

<sup>6</sup> Ana Casas, “Una poética de lo fronterizo: «Ella imagina» de Juan José Millás”, *Juan José Millás*, Madrid, Arco/libros, 2009.

Por su parte, Marco Kunz<sup>7</sup> explica cómo el mapa de la normalidad y el espacio cotidiano se vuelven extraños en los cuentos de Millás. Según el autor la relación entre los personajes y su entorno nunca es armónica. Para mostrar lo anterior Kunz se centra en tres motivos: la caja, la grieta y la red. La caja funciona como metáfora de la memoria y es capaz de abarcar toda una biografía, pero sirve también como refugio ante el deseo de evasión de los personajes. En este apartado, el autor recurre a “Ella imagina” y a “Trastornos de carácter”. La grieta señala la existencia de un mundo paralelo, mientras que la red alude a las relaciones intertextuales.

Giovannini<sup>8</sup> se ocupa de los mismos cuentos y de las novelas *Cerberos son las sombras* y *No mires debajo de la cama* para estudiar el espacio y la relación adentro-afuera en la obra de Millás. Apunta la idea del viaje y las “puertas” a través de las cuales los personajes acceden a un universo paralelo al de la realidad cotidiana. Csuday<sup>9</sup> también analiza el manejo del espacio y las relaciones entre adentro y afuera en “Ella imagina”.

Algunos autores han investigado la obra millasiana desde el psicoanálisis como es el caso de Knickerbocker o de Holloway<sup>10</sup>. Este último analiza la novela, *El desorden de tu nombre*, y la relaciona con el complejo de Edipo, el objeto del deseo y aspectos del imaginario lacaniano. También hace un profundo y esclarecedor estudio sobre la posmodernidad.

---

<sup>7</sup> Marco Kunz, “La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás”, *Juan José Millás*, Madrid, Arco/libros, 2009.

<sup>8</sup> Maria Alexandra Giovannini, “La realidad y su ‘doble’: el espacio en la obra de Juan José Millás”, *Juan José Millás*, Zaragoza, Libros pórtico, 2000.

<sup>9</sup> Csaba Csuday, “«Dentro y fuera»: el problema del espacio <<postfantástico>> en la exposición de *Ella imagina* de Juan José Millás”, *Verbum*, vol. 5, núm. 2, 2003.

<sup>10</sup> Vance Holloway, “Los placeres del descontento edípico y *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás”, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

Dale Knickerbocker<sup>11</sup> se enfoca en las novelas: *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto*, *Volver a casa*, *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y *El orden alfabético*. En todas ellas existe una reiteración de motivos y los temas son limitados: la identidad, la crítica social y la metaficción. La escasez temática y la repetición hacen que Knickerbocker relacione los síntomas del desorden obsesivo compulsivo con los personajes y la estética millasiana. Según este autor los personajes desarrollan una serie de obsesiones cuyo fin es liberar la angustia y adquirir un mínimo de control sobre el ambiente hostil en el que habitan. Además –siguiendo a Jameson–, afirma que la sintomatología millasiana pone de manifiesto los conflictos internos presentes en la mente de España. Es decir, las obsesiones como una forma de manejar la ansiedad presente en el inconsciente colectivo español. El mismo autor publica un artículo<sup>12</sup> donde observa el tema de la identidad en tres cuentos de *Primavera de luto* “Trastornos de carácter”, “Primavera de luto” y “El pequeño cadáver del insigne R.J.”. Knickerbocker explica cómo los relatos de Millás han caído en una especie de vacío ya que la crítica los ha dejado de lado. Considera la posibilidad de agrupar los cuentos de Millás como un conjunto narrativo porque todos comparten varios elementos comunes, pero, a pesar de lo anterior, se limita a estudiar solamente algunos relatos de *Primavera de luto*. Una de las ideas centrales de su artículo es ejemplificar y mostrar cómo los personajes millasianos siempre construyen, hallan o adoptan otro-yo para construir su identidad.

---

<sup>11</sup>Dale F. Knickerbocker, *Juan José Millás: The Obsessive-Compulsive Aesthetic*, Nueva York, Peter Lang, 2003.

<sup>12</sup> Knickerbocker, “Identidad y otredad en Primavera de luto de Juan José Millás”, *Letras Peninsulares*, vol. 13, núms 2-3, 2000-2001.

Otro de los artículos relevantes es el de Montoussé,<sup>13</sup> quien problematiza la situación del cuento español en la actualidad y cómo éste ha sido dejado en segundo plano en relación con las novelas. También se ocupa de la intratextualidad, los finales abiertos y lo fantástico (así como la pesadilla –aludiendo al estudio de Sobejano–) que caracteriza los relatos de Millás escritos hasta el 1996 (*Primavera de luto* y *Ella imagina*).

En relación con el tema del doble destaca la tesis doctoral de Rebeca Martín<sup>14</sup>. En ella se detallan los orígenes o fuentes de las que surge el motivo; proporciona una definición y problematiza las características que debe tener el doble. Martín limita el tema a la narrativa breve contemporánea, especialmente de España, pero también comenta algunos textos extranjeros. Aun cuando su tesis se enfoca en cuentos, en el caso de Millás hace una excepción y analiza solamente la novela *Volver a casa*. Según la autora, una característica fundamental del doble es la semejanza física. Ésta no siempre se presenta en los cuentos del Millás. No obstante, en *Volver a casa* los protagonistas son una pareja de gemelos, Juan y José, por lo que resulta más adecuada para su tesis. Así, se omiten los rasgos distintivos y la peculiar visión del doble en los cuentos millásianos.

Francisco Orejas<sup>15</sup> investiga sobre la metaficción, en general, y atiende los aspectos metafictivos de la novela española desde 1975 hasta el 2003. Para él, Millás es uno de los narradores que más atención ha dedicado a la metaficción junto con Juan Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester. Apunta que los cuentos millásianos también incluyen varios elementos metafictivos, pero únicamente se ocupa de las novelas *El desorden de tu nombre*,

---

<sup>13</sup> Juan Luis Montoussé Vega, "Aproximación a la obra cuentística de Juan José Millás", *Donaire*, núm. 7, diciembre 1996.

<sup>14</sup> Rebeca Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

<sup>15</sup> Francisco Orejas, "Juan José Millás", *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003

*La soledad era esto, Tonto, muerto, bastardo e invisible, y Volver a casa.* Brevemente, menciona “Una carencia íntima” para explicar la intertextualidad presente entre los cuentos y las novelas millasianas.

Patricia Reagan<sup>16</sup> estudia la orfandad en *Dos mujeres en Praga* y relaciona los sentimientos de aislamiento, soledad y carencia experimentados por los personajes millasianos con los de las personas adoptadas y huérfanas. Según Reagan, debe desarrollarse un nuevo concepto, el de la auto-orfandad, al referirse a la obra del valenciano. Los personajes de esta novela se encuentran en un estado de auto-abandono, auto-alienación y auto-orfandad, mediante los cuales reconstruyen y reinventan su identidad.

Fabián Gutiérrez<sup>17</sup> hace un análisis estructuralista de las novelas escritas entre 1975 y 1990 por Millás. Además, presenta datos biográficos del autor, útiles para contextualizar su obra.

Finalmente, la entrevista de Pilar Cabañas<sup>18</sup> es una importante aportación para comprender la obra de Millás, en tanto que es el propio autor quien explica el lugar que ocupan temas como la memoria, la experiencia de la realidad, la identidad y la literatura en sus novelas. Esta entrevista es muy útil para entender la poética millasiana.

Hemos decidido ocuparnos de los relatos, sin dejar de mencionar las novelas en los casos en que fuera necesario para el enriquecimiento de esta tesis, por tres razones. En primer lugar para llenar el vacío dejado por la crítica, en segundo porque nos parece que Millás es mejor cuentista que novelista y en tercero porque al estudiar los cuentos notamos una

---

<sup>16</sup> Patricia Reagan, “*Dos mujeres en Praga: the orphaned child of Juan José Millás*”, *España contemporánea*, t.XIX, núm. 2, otoño 2007.

<sup>17</sup> Gutiérrez, *Cómo leer a Juan José Millás*, *op. cit.*

<sup>18</sup> Pilar Cabañas, “Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 580, octubre 1998.

evolución que no está presente en las novelas. Del primer al último libro hay un cambio importante en la forma y extensión. Es obvio que el hecho de ser columnista en *El País* y la publicación de los *Articuentos* han modificado la escritura y la concepción que Millás tiene del cuento. Cada vez encontramos menos elementos fantásticos y sus cuentos se acercan más a la minificción. Al valenciano le interesa cuestionar la noción de género y los límites entre ficción y realidad. De tal suerte que, sobre todo, el último libro de cuentos *Los objetos nos llaman* tiene relatos mucho más breves y temas como la muerte y la infancia que, normalmente, no aparecen en otros –a pesar de ser frecuentes en sus novelas–. También en el tema del doble se nota una evolución del motivo que fue fundamental para el estudio y las conclusiones del tema en esta tesis. Millás es un autor que, a pesar de mostrar temas recurrentes y obsesiones constantes, ha sabido reinventarse especialmente en los cuentos.

Para analizar los temas de la identidad, el doble y la escritura hemos seleccionado los cuentos que nos parecían más representativos y los que nos permitieran mostrar las variantes o las distintas facetas de un mismo tema. Nos interesaba también estudiar los cuentos dejados de lado por la crítica por consiguiente, incluimos algunos de *Los objetos nos llaman* abarcando todo la obra cuentística de Millás publicada hasta el momento. En el primer capítulo centrado en la identidad elegimos los cuentos: “Volver a verlos” del libro *Cuentos*, “El ojo vago” y “Rodilla herida” de *Ella imagina*, “Alternancia”, “Jorge y Maruja”, “El tío Emilio”, “El hombre que escupe”, y “Ganas de bronca” de *Los objetos nos llaman* y “Preguntas” de *Articuentos completos*. En el segundo capítulo, para ejemplificar lo siniestro, nos ocupamos de los cuentos: “El bígamo” y “Los viajes a África” de *Cuentos de adúlteros desorientados* y “El extranjero” y “Dispersión corporal” de *Cuentos*. Para el debate sobre la semejanza física y el asunto de los gemelos escogimos “¿Somos felices?”

de *Cuentos de adúlteros desorientados*. Finalmente, con el objetivo de mostrar la evolución de un doble maligno a un doble complementario seleccionamos, por un lado, dos cuentos del primer libro de relatos, *Primavera de luto*, “Ella acaba con ella” y “Ella estaba en todas partes”. Por otro lado, nos ocuparemos de “La memoria de otro” de *Ella imagina* y “El día en que operaron a mamá” de *Los objetos nos llaman*.

“Laura se corta el pelo” de *Ella imagina* y “Una vocación de clase media”, “Las palabras de ella”, y “La parte de atrás” de *Los objetos nos llaman* nos sirvieron para ilustrar el tema de la escritura.

A diferencia de lo que ocurre con otros escritores contemporáneos de Millás, en la obra del autor valenciano la recuperación de la memoria, el peso del pasado o la Guerra Civil Española no ocupan un lugar central. No obstante, Millás logra reflejar la condición del hombre actual. Para esta tesis elegimos centrarnos en el problema de identidad pues este tema articula toda la obra del autor. El resto de los temas –que no hay una gran variedad– se relacionan directa o indirectamente con el de la identidad y son una consecuencia o una respuesta al anhelo de los personajes por descubrir quiénes son. De esta manera, aunque Millás no se centra en hablar de los problemas sociales e históricos del pasado inmediato de su país, no deja de presentar una crítica social, y hasta epistemológica, de los tiempos modernos. El problema de identidad es una de las cuestiones centrales de la posmodernidad: cuestionar la noción de sujeto, la posibilidad de conocer, aislar y descubrir la propia identidad y con ello, poner en entredicho la existencia de valores absolutos y la capacidad del sujeto para conocer la realidad, la verdad o la Historia. Uno de los objetivos de esta tesis es explicar por qué la identidad es problemática y el tratamiento que el autor hace del tema. Con el cuestionamiento de la identidad también surge una nueva visión de la

alteridad. Por ello, el segundo tema que estudiaremos es el doble. Otro de nuestros objetivos es analizar este motivo y ver qué función desempeña en una selección de cuentos del autor. Nos interesa mostrar cómo el autor tiene una perspectiva particular sobre el doble. Existen ciertas variantes con respecto al asunto romántico en función de la visión que Millás tiene de la identidad y de la conflictiva relación establecida entre el sujeto y el mundo, el yo y el Otro. Finalmente, analizar cómo los personajes escriben para soportar el ambiente opresivo de la realidad. Otro de los objetivos de esta tesis es mostrar la importancia de la escritura en la obra millasiana y analizar cómo se modifica la relación entre los personajes y su mundo a través de la escritura.

En el primer capítulo nos ocuparemos de las distintas definiciones del concepto de identidad y explicaremos la problematización de dicha noción en la posmodernidad. Para ello nos basaremos en los estudios de Vance Holloway y Linda Hutcheon. A nuestro parecer, la identidad en la obra millasiana puede estudiarse bajo tres rubros, principalmente. La identidad como una construcción influida, limitada y modificada a partir de los otros; la identidad como una impostura, caracterizada por la multiplicidad y la posibilidad de reinventarse. Para profundizar en esto mencionaremos el concepto de identidad según el sociólogo y narrador Amin Maalouf. La identidad termina por diluirse, por ello mostraremos la imposibilidad de conocerse en la obra millasiana y cómo esto se relaciona con el narcisismo y la indiferencia del hombre contemporáneo. Para ilustrar este punto nos basaremos en la teoría de Gilles Lipovetsky.

En el segundo capítulo explicaremos la relación entre lo siniestro, la naturaleza dual del ser humano y la alteridad para la existencia del motivo del doble. También analizaremos las causas por las que el doble aparece en el Romanticismo y cuáles son sus características.



Debido a las múltiples definiciones, señalaremos las principales tipologías y clasificaciones para estudiar el motivo. Para ello, nos centraremos en los estudios de Juan Bargalló, Otto Rank, Jourde y Tortonese, Karl Miller y Rebeca Martín. Asimismo, veremos el mito de Proteo y el de Narciso. Estos mitos están vinculados con el doble, los personajes millasianos comparten ciertas características con ellos cuando sufren duplicaciones. Luego expondremos las dos variantes del doble en la obra millasiana. Para sustentar la visión millasiana del doble mencionaremos la teoría de Emmanuel Lévinas.

En el tercer capítulo nos referiremos al contexto posmoderno siguiendo la teoría de Gianni Vattimo para mostrar cómo se modifica el concepto de realidad y el cuestionamiento que Millás hace de ella. La falta de certezas y la extrañeza del ambiente motivará a los personajes millasianos a escribir. Describiremos, entonces, qué es la metaficción y ejemplificaremos cómo se manifiesta en la obra del autor valenciano. Finalmente, indicaremos la importancia y la función que ocupa la escritura analizando los cuentos “Laura se corta el pelo” y “Una vocación de clase media” así como la visión del propio Millás y de Margaret Atwood en torno a la escritura. Aludiremos a la teoría de los mundos posibles y cómo la escritura con la creación de nuevos mundos funciona como un refugio de la realidad.

## I. La identidad

### A. La problemática identidad

El cuestionamiento sobre la identidad ha estado presente en los últimos 50 años en casi todas las ciencias sociales. No obstante, el hecho de que el concepto esté en boga no significa que haya dejado de ser un término problemático, sino todo lo contrario. En primer lugar, cuando hablamos de identidad da la impresión de que todos entendemos el significado de la palabra, sin embargo, proporcionar una definición satisfactoria resulta complicado: el término no sólo es ambivalente y polisémico sino que al ser utilizado en diferentes disciplinas se le ha dotado de diversos matices contradictorios<sup>19</sup>. Como punto de partida, empezaremos mencionando la forma en que la crítica se ha aproximado al estudio de ésta. Jonathan Culler señala la relación existente entre identidad y sujeto:

Una parte importante del debate teórico moderno se ocupa de la identidad y la función del sujeto o el yo [...] En la reflexión moderna sobre este tema subyacen dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, ¿el yo es algo dado o algo construido?; y en segundo lugar, ¿debe concebirse en términos individuales o sociales? Estas dos dualidades han generado cuatro corrientes principales de pensamiento. La primera opta por lo dado y lo individual; considera que «yo» es algo interior y único, anterior a los actos que realiza, un núcleo interior que se expresa (o no) de diferentes maneras en sus actos y palabras. La segunda combina lo dado y lo social; resalta que el yo es determinado por sus orígenes y atributos sociales: uno es hombre o mujer, blanco o negro, americano o europeo, etcétera, y estos son hechos primarios, datos del sujeto o el yo. La tercera se decanta por lo individual y lo construido, enfatizando la naturaleza variable del yo, que llega a ser lo que es a través de sus actos particulares. Por último, la combinación de lo social y

---

<sup>19</sup> Véase: Rogers Brubaker y Frederick Cooper, “Más allá de «Identidad»”, *Apuntes de investigación del CECYP*, núm. 7, 2001. Disponible en: <http://comunicacionycultura.sociales.uba.ar/files/2013/02/Brubaker-Cooper-espanol.pdf> [oct 2013]

lo construido acentúa que llego a ser lo que soy a partir de las diferentes posiciones que ocupó como sujeto; jefe mejor que empleado, rico antes que pobre.<sup>20</sup>

De modo que, la identidad será definida por polos opuestos: se utilizará para hablar del sujeto y referirse al individuo, pero también como fenómeno colectivo; a la idea esencialista de la identidad como algo dado, se opondrá el yo contemporáneo, o el yo como construcción.

En principio, la noción de identidad es un concepto de la lógica filosófica que se atribuye a Aristóteles, quien señalaba  $A=A$ . Dicho de otro modo: algo idéntico a sí mismo. Otra forma de definirla es explicando que  $A$  no es  $B$  ni  $C$ , esto es comparando o contrastando una cosa con otra. De manera que en el principio de identidad se encuentra la diferencia. Ahora bien, al mencionar  $A=A$  no parece haber ningún problema, se entiende que hablamos de aquello que hace que algo sea lo que es, de su esencia. Pero, si en vez de hablar de  $A$ , pensamos en una persona, ¿es posible delimitar y definir el ser, distinguir la esencia de cada uno? Quizá, sería posible si los seres humanos fuéramos siempre los mismos, individuos permanentes y estables, exentos de cambio. De alguna manera lo somos, pero primero que nada somos temporales: existimos en el tiempo. “Para Heidegger la identidad reposa en el *Ereignis*, vocablo que en castellano se vierte habitualmente por ‘acaecer’ [...] La identidad, nuestra identidad tiene mucho que ver con el acaecer porque somos temporales, porque la temporalidad nos es consustancial. Nuestra identidad varía, puede aparecer y desaparecer, construirse y derrumbarse”.<sup>21</sup> La identidad no es algo estático sino cambiante, siempre en proceso de construcción. El hombre “[...] no es él desde el principio, no se limita a «tomar

---

<sup>20</sup> Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000. p.131.

<sup>21</sup> Véase: “Identidad” en Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (directores), *Diccionario de la existencia*, Barcelona-México, Antrophos-UNAM, 2006.

conciencia» de lo que es, sino que se hace lo que es [...]”.<sup>22</sup> Entonces, la identidad no es algo innato. (Este punto es central para el feminismo por ejemplo, que afirma que el género es una construcción, no nacemos siendo mujeres. De la misma manera, teóricos como Zygmunt Bauman<sup>23</sup> afirman que la nacionalidad también es una ficción, con esto quiere decir que no somos mexicanos por nacer en México, la nacionalidad también es un constructo). En la actualidad, parece fácil concebir la identidad como una construcción impermanente e innata. Las teorías freudianas y la posmodernidad, la sociología y los estudios culturales, entre otros, han influido en la forma en que definimos este concepto. Sin embargo, esto no ha sido siempre así. Por ello, Stuart Hall, quien ha realizado diversos estudios sobre el tema, distingue entre tres conceptos de identidad: el sujeto ilustrado, el sujeto sociológico y el sujeto posmoderno.<sup>24</sup> El sujeto ilustrado concibe al hombre como un individuo unificado, dotado de razón, conciencia y acción: “[...] whose ‘center’ consisted of an inner core which first emerged when the subject was born, and unfolded with it, while remaining essentially the same-continuous or ‘identical’ with itself-through the individual’s existence. The essential center of the self was a person’s identity”.<sup>25</sup> El concepto sociológico también habla de un núcleo interior que constituye la identidad. Sin embargo, este centro no es autónomo ni autosuficiente sino que se forma en relación con la cultura y los otros. “Identity in this sociological conception, bridges the gap between the ‘inside’ and the ‘outside’[...] The fact that we project ‘ourselves’ into these cultural identities, at the same time internalizing their meanings and values, making them ‘part of us’, helps align our subjective feeling with the objective places we occupy in the social and cultural

---

<sup>22</sup> Amin Maalouf, *Identidades asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 2009. p.35.

<sup>23</sup> Zygmunt Bauman, *Identidad*, Madrid, Losada, 2005.

<sup>24</sup> Stuart Hall, “The Question of Cultural Identity”, en Stuart Hall, *et al*, eds. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford, Blackwell, 1996. pp. 596-631

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 597.

worlds”.<sup>26</sup> Finalmente, el sujeto posmoderno carece de una identidad fija, permanente y esencial, no está definido biológica sino históricamente. “The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent ‘self’. Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that identifications are continuously being shifted about”.<sup>27</sup> Sin duda, la concepción del sujeto posmoderno es la más cercana a la visión millasiana.

#### B. La identidad bajo un contexto posmoderno

En la posmodernidad se pone en entredicho la noción de sujeto y se cuestiona la idea tradicional del Yo como algo unificado, monolítico y permanente. La identidad es múltiple y fragmentada. No es nuestro objetivo examinar o definir minuciosamente la posmodernidad. Sin embargo, nos parece útil y necesario detenernos en algunas cuestiones que nos permitirán definir de manera más certera el concepto que nos ocupa. La palabra posmodernidad también es ambigua y contradictoria. Además, parece ser usada como etiqueta para nombrar casi cualquier cosa contemporánea. Según Holloway existen dos vertientes de posmodernismo: La primera asociada a nombres como Lyotard, Jameson y Hasan y caracterizada por ser profundamente irracional y resistir a la codificación y normalización. Según esta vertiente, lo posmoderno está relacionado con lo anárquico y es una tendencia “esencialmente negativa, antiutópica y antihistórica”;<sup>28</sup> y la segunda con teóricos como Eco, Hutcheon, McHale, Jencks y Barth, quienes: “En general, lo conciben como una respuesta y una alternativa al modernismo occidental más que como una reacción

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 597-598.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>28</sup> Vance R. Holloway, *op.cit.*, p. 46.

a la modernidad en general [...]”.<sup>29</sup> Puesto que el pasado no puede negarse, se retoma con una mirada crítica. Nos detendremos ahora en la segunda vertiente con el estudio de Linda Hutcheon.<sup>30</sup> Para Hutcheon, la posmodernidad es una reelaboración crítica del pasado, mirar atrás para poner en entredicho y no por nostalgia. La idea de que tanto la Historia como la ficción son elaboraciones, constructos humanos, sienta las bases para la reestructuración y el cuestionamiento del pasado y del canon. “It is not that the modernist world was ‘a world in need of mending’ and the postmodernist one ‘beyond repair’. Postmodernism works to show that all repairs are human constructs, but that, from that very fact, they derive their value as well as their limitation. All repairs are both comforting and illusory”.<sup>31</sup> De esta manera, la idea de constructo muestra que no existen verdades absolutas sino respuestas provisionales. (Así, aunque resulte complicado que el hombre trate de definir su propia identidad, parece necesario y reconfortante buscar una respuesta incluso parcial). La contradicción y la diferencia –como oposición a la unidad- son características fundamentales de la posmodernidad. Ya que, el arte posmoderno no busca absolutos sino que pone de manifiesto la forma de construir significados, cómo ordenamos el caos y damos sentido al mundo. “To move from the desire and expectation of sure and single meaning to a recognition of the value of differences and even contradictions might be a tentative first step to accepting responsibility for both art and theory *as signifying processes*. In other words, maybe we could begin to study the implications of both our *making* and our *making sense* of our culture”.<sup>32</sup> Gracias a lo que hemos explicado, podemos afirmar que existe una estrecha relación entre la posmodernidad y la problematización de la

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>30</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.21.

identidad. La noción actual del término subvierte y cuestiona las ideas tradicionales sobre el Yo y el sujeto. Bajo una lectura posmoderna, la identidad será una construcción siempre en proceso, de modo que la pregunta: ¿quién soy?, jamás tendrá una respuesta definitiva, será siempre algo problemático y provisional.

### C. La identidad en los cuentos de Millás

La identidad es la necesidad de descubrir y definir quiénes somos en relación con los otros y en el entorno en que vivimos. El hombre es un ser social, vive dentro de una comunidad que le impone ciertas reglas, costumbres y pautas culturales. La identidad “supone la asociación de uno mismo a algo o alguien a quien parecerse, a través del cual diferenciarse de los demás. Al ‘identificarnos’ con algo o alguien, vamos modelando nuestras semejanzas y diferencias con el resto”.<sup>33</sup> Entonces, en el proceso de formación de identidad se pone de manifiesto la tensión entre lo que somos y lo que queremos ser, entre la realidad y la imaginación y entre la sociedad y el individuo. “La identidad implica una negociación con la realidad, la puesta en activo de una determinada forma de estar en el mundo que haga posible la supervivencia efectiva de los seres humanos”.<sup>34</sup>

Para definir la identidad en la obra de Millás nos parece conveniente afirmar, en primera instancia, que no es algo dado: “Cuando naces, no eres nadie, lógicamente, pero un señor que se cree que es tu padre va y dice, por ejemplo: -Tú eres Salvador García Panadero. Es imposible que tú seas Salvador García Panadero o cualquier otro, acabas de llegar del limbo o de donde vengán los recién nacidos. No eres nadie, insistimos, pero la presión ambiental para que te conviertas en Salvador García Panadero es de tal calibre, que no nos pregunten

---

<sup>33</sup> Almudena Hernando, *Arqueología de la identidad*, Madrid, Akal, 2002. p. 50.

<sup>34</sup> *Idem*.

ustedes cómo acabas siendo Salvador García Panadero”.<sup>35</sup> En la cita anterior nos parecen fundamentales dos elementos, el señor que se cree que es tu padre, o cualquier otra cosa, y la presión ambiental para convertirse en alguien que no ha elegido su nombre. Aquello que identificará de por vida al personaje, no ha sido elegido por el sujeto. De modo que, nunca sabemos a ciencia cierta quiénes somos, creemos ser alguien, pero somos simplemente aquello que fingimos ser, la construcción que hacemos a partir de lo que imaginamos y lo que el medio ambiente y los otros nos permiten. La identidad es tratada, principalmente, de tres maneras en los cuentos de Millás: como algo social, es decir, se relaciona con cómo los otros determinan y modifican quiénes somos; como la ficción o invención que el sujeto hace de sí mismo; y como la imposibilidad de conocerse a sí mismo, ese “no eres nadie” que marca el punto de partida para construirse y el final donde la identidad se diluye.

#### 1. Convertirse en lo que los otros dicen

La mayoría de los personajes millasianos viven marginados, les resulta difícil comunicarse<sup>36</sup> con los otros y formar parte de la sociedad. Por ello, viven en soledad y padecen la existencia. Como sucede en “Volver a verlos”<sup>37</sup> donde el narrador, un hombre soltero, por sugestión de la vecina finge ser el padre del hijo de ella. Aun cuando todo comienza por un equívoco, el narrador crea un vínculo con el niño y le toma cariño. Modifica su personalidad y lo que era una mentira termina por volverse real. En este

---

<sup>35</sup> Juan José Millás, “La identidad de una ficción”, *El País*, 23 agosto 2002. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/08/23/ultima/1030053601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/08/23/ultima/1030053601_850215.html) [enero 2014]

<sup>36</sup> Según Ana Casas, en la obra de Millás abundan los monólogos y lo que denomina anti-diálogos cuya principal característica es el absurdo. Casas menciona la dificultad que los personajes suelen tener para relacionarse con la realidad: “[...] la imposibilidad del autoconocimiento y su transmisión al otro, así como su reverso, esto es el conocimiento del mundo ajeno [...] La incomunicación rige las relaciones interpersonales de quienes son incapaces de percibirse (y percibir) como seres globales y unitarios. Los personajes millasianos se hallan, por lo tanto, aislados, prisioneros de sí mismos, al tiempo que no cejan de ensayar estrategias que los vinculen con la realidad exterior”. Ana Casas, *op.cit.*, p.33.

<sup>37</sup> Juan José Millás, “Volver a verlos”, *Cuentos*, Barcelona, Random House Mondadori, 2001.



cuento se manifiestan algunos de los temas predilectos del autor valenciano: el cuestionamiento y cruce de los límites entre ficción y realidad, lo inestable de la identidad y la pugna entre lo que verdaderamente somos y lo que pretendemos ser. Los personajes millasianos construyen e inventan su identidad gracias al azar y a las exigencias o sugerencias de los otros. La vecina y el niño terminan por mudarse dejando una sensación de pérdida en el narrador. La soledad, la sensación de carencia y la orfandad parecen ser las únicas certezas después de que la identidad y la propia realidad se muestran como algo mutable, volátil y construido a partir de confusiones y mentiras. La transformación del personaje ocurre sólo porque alguien lo decide y lo dice, como en la cita que mencionábamos al principio, te conviertes en Salvador García Panadero sólo porque tu padre te dice que tú eres aquel. Para el autor valenciano, la identidad es algo inestable y arbitrario. Entonces, es común que los personajes adopten características ajenas y modifiquen su personalidad, o se conviertan en otro. Por eso, encontramos una “fórmula” que se repite en varios cuentos. A partir de una ficción, o de algo que alguien imagina o dice, los personajes comienzan a fingir para transformarse en aquello que fingían. Al final, la identidad se ha modificado, los personajes dejan de ser como eran originalmente. La identidad, entonces, se construye a partir de los otros. Algo similar ocurre en “El cojo contrariado”, donde el narrador decide estacionarse en un lugar para minusválidos. Él no tiene ninguna minusvalía, pero al notar que el vigilante del supermercado lo observa sigilosamente, comienza a fingir que es cojo. El narrador modifica su personalidad por el vigilante y después, ya no puede dejar de cojear. Más tarde su madre le comenta que siempre había sido cojo, pero aparentaban que no lo era. La madre juega un papel fundamental en la construcción de identidad del narrador de este cuento. Es ella quien controla la cojera del hijo, primero ocultándola y luego regulando su uso. Son los otros

quienes definen y delimitan lo que podemos ser. Los personajes millasianos no son libres, y salvo contados casos –sobre todo de personajes femeninos– no suelen tomar las riendas de su vida. Constantino Bértolo, en uno de los estudios más importantes sobre la narrativa de Millás, afirma que desde la primera novela, *Cerberos son las sombras*, se nota la importancia de los otros en la obra millasiana. “La doble tensión entre lo exterior y lo interior vertebró el discurso de *Cerberos* y en esa tensión «entre la soledad y los otros» caminará toda la producción narrativa posterior de Millás [...] El papel de los otros, «el infierno son los otros» que dijo Sartre, desempeñará en toda su obra un lugar de suma importancia y dentro de esos otros los personajes primigenios: padre y madre sobresaldrán por su condición de espejo, reflejo, y rechazo”.<sup>38</sup> Un caso de cojera similar, se presenta en el cuento “Rodilla herida”.<sup>39</sup> Vicente Holgado va con una adivinadora de cartas quien comienza a predecir el futuro de su esposa. También en este cuento todo surge a partir de un equívoco, pues la adivinadora no atina el signo zodiacal de Vicente. Holgado tiene miedo de decirle que se ha equivocado y como el signo es el de su esposa asume que ha ocurrido un desplazamiento, que al final, verdaderamente, ocurre. Él escucha cómo le predicen un futuro ajeno, y un dolor de rodilla que tampoco le pertenece. Por no decepcionar a la adivinadora, sale fingiendo ser cojo. Cuando llega a su casa descubre que su esposa lo ha dejado –como había adelantado la adivinadora– y desde ese momento la cojera también se vuelve real. Son los otros los que deciden desde el nombre, hasta el futuro de los personajes. Llama la atención la pasividad o la falta de opciones para que los personajes puedan tomar el control de su identidad y su vida, así como las consecuencias que sufren en caso de hacerlo. Por otro lado, Millás muestra la fragilidad de la identidad.

---

<sup>38</sup> Constantino Bértolo Cadenas, *op.cit.*, p. 201.

<sup>39</sup> Juan José Millás, “Rodilla herida”, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994.

La ropa, los objetos personales, los defectos físicos o minusvalías, y las obsesiones o paranoias, son elementos que caracterizan a una persona. De modo que, para convertirse en otro, basta con usar su ropa, habitar su espacio o adquirir sus manías. Al respecto, y para ilustrar otra de las modalidades en que los personajes se transforman es importante: “El ojo vago”.<sup>40</sup> Donde Holgado comienza a utilizar unas gafas con un parche después de que le diagnostican un ojo vago. Su profesor también usa lentes por lo que Vicente ahora puede imitarlo. De esta forma, se vuelve inteligente y su rendimiento escolar mejora considerablemente.<sup>41</sup> Al principio del cuento los padres de Holgado pensaban que su hijo era tonto, pero los lentes modifican su personalidad<sup>42</sup>. Posteriormente, hay tanta mejoría que el parche resulta innecesario. Cuando Holgado deja de usar las gafas con el parche, vuelve a sumirse en un estado de conformidad, regresa a vivir en una especie de limbo donde se le exige poco y se le considera tonto. En este cuento, a diferencia de los anteriores, el personaje –después de haberse transformado– regresa a su estado original, aunque es también el único cuento donde los cambios del personaje habían sido positivos. Podemos afirmar entonces que, en su mayoría, los personajes millasianos, por la presión ambiental y las sugerencias y límites establecidos por los otros, modifican su personalidad de manera negativa. Generalmente, los cambios son irreversibles. En los cuentos mencionados los personajes terminan sufriendo un profundo abandono: los deja la esposa, pierden al hijo, o la sociedad entera les da la espalda por considerarlos tontos. Quizá en el

---

<sup>40</sup> Juan José Millás, “El ojo vago”, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, op. cit.

<sup>41</sup> La voluntad de convertirse en otro también está presente en las novelas. Especialmente significativas nos parecen *Laura y Julio* y *El mundo* donde los personajes transforman su personalidad y terminan convirtiéndose en otro. Julio, después de usar la ropa de Manuel, de utilizar su computadora y hasta de vivir en su departamento empieza a adquirir rasgos de Manuel.

<sup>42</sup> En “Primavera de luto”, la protagonista, Elena Rincón, también modifica su personalidad, e incluso la forma en que ve la realidad, cuando usa lentes de sol. Antes mencionamos la orfandad y las minusvalías, pero también están presentes las prótesis, los elementos externos como los lentes que permiten a los personajes reinventarse y tener una percepción distinta de la realidad. Juan José Millás, “Primavera de luto”, *Primavera de luto*, Madrid, Punto de lectura, 2001.

único caso en que no hay, aparentemente, una pérdida es en “El cojo contrariado”. Sin embargo, descubrir quién es, y salir del engaño y las mentiras en que lo han educado, implica volverse cojo. La cojera es una condición, una metáfora, así como la orfandad, la viudez, las amputaciones y minusvalías que abundan en la obra millasiana. Todas éstas representan la sensación de pérdida, la soledad, el estado de aislamiento y enajenación del hombre posmoderno, insertarse armoniosamente dentro de la sociedad y ser entendido resulta imposible. Además, la cojera, la orfandad y todos los estados mencionados anteriormente, reflejan la condición posmoderna donde el sujeto no es concebido como algo unitario, y estable sino como alguien carente, siempre en busca de sentido vital, en perpetuo cambio sin asideros ni certezas. En otros cuentos Vicente Holgado es considerado subnormal, loco y tonto. Además, lejos de realizar actividades productivas para la sociedad se dedica a escribir o investigar cosas raras. Holgado imita a los otros con el objetivo de “encajar” en la sociedad.<sup>43</sup> Apareta que es normal y disimula su cojera, pero eso implica sacrificar su verdadera personalidad. El dilema para Holgado se centra en ser él mismo y vivir en soledad y aislamiento o formar parte de la sociedad y fingir. En la obra millasiana no hay punto intermedio, la comunidad ejerce una gran presión sobre el individuo.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Véase también “Sobre los vicios”, cuento en el que Holgado intenta parecerse a los otros, para ello modifica sus costumbres y adquiere vicios y adicciones. Millás, “Sobre los vicios”, *Cuentos, op. cit.*

<sup>44</sup> Véase también: “Cambio de identidad”, cuento donde Holgado a pesar de ser considerado tonto y subnormal hace descubrimientos científicos antes que los propios hombres de ciencias y llega a las mismas conclusiones. Holgado debe abandonar su comunidad, sus investigaciones y su verdadera personalidad para poder encontrar trabajo y tener relaciones sociales exitosas. Sin embargo, se cansa de fingir que es normal. Al ser auténtico y renunciar a las cosas que la sociedad considera valiosas Holgado regresa a una vida de soledad y marginación donde todos vuelven a afirmar que es tonto. Millás, “Cambio de identidad”, *Cuentos, op. cit.* En “Ella estaba loca” también hay un personaje que oculta su locura para convivir con los demás mientras pretende ser normal. *Primavera de luto, op. cit.*

## 2. La identidad como impostura

La posmodernidad pone de manifiesto que conceptos como verdad, identidad, realidad, sujeto o Historia, se relacionan con el punto de vista de quien los formula y no existen como hechos absolutos, unívocos y estables. En otras palabras, se cuestiona el acto mismo de conocer y definir de manera certera estas nociones. Al preguntar: ¿quién soy?, parece que nos proponemos desentrañar la esencia de aquello que nos constituye. Esto a todas luces resulta imposible no sólo porque no hay una esencia. La identidad es algo inacabado y cambiante, no es innata sino que la construimos al interactuar con la sociedad y al relacionarnos con el mundo externo. Además, está conformada por múltiples elementos sociales, culturales y psicológicos que hacen que cada individuo sea una compleja suma de factores. Para definir quiénes somos deberíamos aislar cada uno de estos elementos, tarea ardua que hace que deconstruir la identidad resulte imposible. Y en caso de que lo fuera, sería una actividad inútil como muestra uno de los personajes millásianos en “La identidad de las lentejas”. En este cuento el narrador compra una lupa con capacidad para mostrar la cualidad de las cosas:

Ya sabes que en última instancia la composición química de todos los organismos es la misma. O sea que entre un mosquito y tú no hay gran diferencia, sin embargo hay algo que hace que el mosquito sea mosquito y que tú seas tú. Esta lupa te permite precisamente acceder al conocimiento de la mosquiticidad.

—¿Y eso de qué me sirve?

—Hombre, de mucho. En tiempos de crisis la esencia es más importante que el tamaño.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Millás, “La identidad de las lentejas”, *Cuentos, op. cit.*, p. 36.

La “mosquiticidad” mencionada en este cuento o la esencia es una abstracción. No hay manera de conocerla. El personaje se dedica a observar la esencia de las cosas sin que por ello se modifique su vida. Mirar con la lupa es más bien una actividad lúdica, cuando no ociosa o absurda. Determinar aquello que hace a las lentejas, lentejas y no garbanzos no es importante e incluso resulta un disparate. Ahora, a pesar de todo esto, los seres humanos no podemos vivir sin ser alguien. La identidad es necesaria para los hombres: “[...] la identidad constituye el núcleo de sentido de la orientación humana. Se trata del modo más estructural, inconsciente y básico de construir una idea de quién es uno/a mismo, de cuál es el tipo de relaciones que nos unen a todo lo demás y de cómo es el mundo en el que vivimos”.<sup>46</sup> Millás pone de manifiesto el carácter fundamental de la identidad para los seres humanos pero también la imposibilidad de definir y describir la esencia de cada individuo. Por ello, los personajes millasianos no se lanzan al mundo a descubrir quiénes son, sino que se construyen. Hemos visto cómo los personajes fingen ser algo que no son, se inventan. La identidad, entonces, es una impostura, la construcción que cada individuo hace de sí mismo. Los personajes se modifican caprichosa y lúdicamente; un día pueden ser de un modo, y al siguiente de otro. Por ejemplo, en “Alternancia”, el narrador va a la iglesia los lunes, miércoles y sábados y tiene personalidad de colombiano culto, mientras que, los martes y jueves escupe cuando pasa frente a la iglesia y se la pasa fumando y jugando bingo. El personaje principal construye su personalidad arbitrariamente al llenar un cuestionario en una agencia matrimonial. Las actividades que regirán su vida cotidiana también están guiadas por las respuestas inventadas en el cuestionario. El narrador logra reinventarse, construye una nueva personalidad que complementa a la anterior a través del

---

<sup>46</sup> Almudena Hernando, *Arqueología de la identidad*, op. cit., p. 16

formulario.<sup>47</sup> Por tanto, existe una relación entre la escritura y la creación de identidad. En ambos casos, se hace patente el proceso de construcción y el acto creativo e imaginativo que supone inventar un personaje e inventarse. Este cuento también es útil para mostrar cómo en la obra millasiana el sujeto no puede concebirse como homogéneo y unitario sino como alguien conformado por elementos múltiples. Esta visión corresponde con la propuesta de Maalouf, quien afirma en su libro, *Identidades asesinas*, que la identidad está formada por múltiples pertenencias. Cada individuo es la suma de varios elementos o pertenencias que lo hacen único e irrepetible. También, señala que es necesario buscar una nueva definición de identidad que comprenda estas múltiples pertenencias. Para ello, Maalouf comienza explicando cómo siempre le preguntan si se siente más francés o más libanes:<sup>48</sup> “Y mi respuesta es siempre la misma: ¡Las dos cosas! Y no porque quiera ser equilibrado o equitativo, sino porque mentiría si dijera otra cosa. Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar siempre en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Eso es justamente lo que define mi identidad. ¿Sería acaso más sincero si amputara una parte de mí, una parte de lo que soy?”.<sup>49</sup> Sin embargo, según el autor, nos han hecho pensar que existe una pertenencia primordial, una esencia inmutable que constituye la verdadera identidad de cada persona.

Quando me preguntan qué soy «en lo más hondo de mí mismo», están suponiendo que «en el fondo» de cada persona hay sólo una pertenencia que importe, su «verdad profunda» de alguna manera, su «esencia» que está determinada para

---

<sup>47</sup> E incluso afirma: “[...] me di cuenta de que había creado un individuo que nada tenía que ver conmigo [...] Al salir a la calle me sentía como un hombre nuevo”. Millás, “Alternancia”, *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix-Barral, 2008, p. 109.

<sup>48</sup> Maalouf es un novelista nacido en Beirut, Líbano, sin embargo se exilió a Francia en 1975 debido a la guerra civil que ocurría en su país. Desde entonces, ha vivido en París. Su propia experiencia lo ha llevado a preguntarse cuestiones sobre la identidad y a buscar una nueva definición y aproximación al tema para incluir la situación actual donde el exilio y la inmigración son bastante más frecuentes que en épocas anteriores. Todo ello lo motivó a escribir este libro de no-ficción, un ensayo sobre la identidad.

<sup>49</sup> Amin Maalouf, *Identidades asesinas*, op. cit., p. 10.

siempre desde el nacimiento y que no se va a modificar nunca [...] Y cuando a nuestros contemporáneos se los incita a que «afirmen su identidad» [...] lo que se les está diciendo es que rescaten del fondo de sí mismos esa supuesta pertenencia fundamental, que suele ser la pertenencia a una religión, una nación, una raza o una etnia y que la enarboleden con orgullo frente a los demás.<sup>50</sup>

En realidad, dice Maalouf, la identidad de una persona cambia con el tiempo, algunas veces hacemos énfasis en ciertos elementos, según el ambiente y las circunstancias. Entre los elementos que conforman la identidad, existe una jerarquía, pero ésta no es inamovible y estática, sino todo lo contrario. Así, en el cuento de Millás, llenar un cuestionario para definir quiénes somos no es una respuesta sencilla. Evidentemente, el autor lleva esto al extremo, el personaje termina inventándose toda una serie de características y pasatiempos que lo convierten en un hombre nuevo. Esto es posible porque basta decir que uno es algo, para convertirse en ello gracias al poder de la imaginación y del lenguaje. El personaje se inventa un nuevo origen y puede ser vegetariano algunos días y carnívoro otros, sin conflicto. Para él no es necesario elegir, puede ser ambas cosas, siempre y cuando se organice en días alternos.

### 3. En el fondo no eres nadie o la imposibilidad de conocerse

En la obra de Millás, la identidad es un artificio, una construcción arbitraria y sobre todo llena de azar. Los equívocos y los errores determinan en quiénes se transforman los personajes. Millás muestra que somos lo que somos accidentalmente. Ésta es una postura radicalmente opuesta a la esencialista y a la noción de sujeto como algo estable y delimitado. En los cuentos analizados, la identidad y el sujeto son contingentes, volátiles.

---

<sup>50</sup> *Idem.*



La identidad, afirma uno de los personajes millasianos, no es más que “una ingeniosa construcción verbal”.<sup>51</sup>

La identidad, en fin, no es más que una convención, aunque una convención tan aceptada universalmente que tú mismo te miras un día en el espejo y, si una vocecita interior te pregunta quién eres, respondes muy serio: “Soy Salvador García Panadero”. Pero si en lugar del carné de Salvador García Panadero te hubieran dado el de Eutimio de la Fuente Buenaventura, serías Eutimio de la Fuente Buenaventura, reconócelo. O sea, que por un lado no podemos vivir sin ser alguien, pero por otro da la impresión de que somos éste o aquél por casualidad.<sup>52</sup>

Esta idea se desarrolla en el relato: “Jorge y Maruja”, donde a raíz de una confusión,<sup>53</sup> dos personajes intercambian el nombre y con ello la personalidad. Para Jorge, el narrador, la suplantación resulta enriquecedora pues cuando se convierte en otro realiza actividades inimaginables con la personalidad anterior. También sus gustos, su forma de vestir y su carácter son renovados. Finalmente, el equívoco es aclarado y Jorge recupera su nombre, pero no puede regresar a su identidad original, la transformación es irreversible. Sólo que si Jorge ya no es Jorge y tampoco puede ser Maruja, se convierte en nadie. “Quiero decir que lo poco que yo tenía de valor se lo quedó ella con mi tarjeta caducada. Soy un cuerpo vacío, un traje colgado de una percha en una casa sin dueño”.<sup>54</sup>

En los cuentos hasta ahora analizados, los personajes modifican su personalidad de manera voluntaria. Sin embargo, hay otros cuentos en que los personajes se convierten en otro sin voluntad. Estos personajes no fingen ni pretenden ser otro, pero descubren, de pronto, que no son ellos mismos. Por ejemplo, en “El tío Emilio”, el narrador se toma unas fotografías y ve que se ha convertido en su tío Emilio. No sólo existe un gran parecido entre ellos; en el fondo, el narrador no se reconoce a sí mismo en su propia foto. Sus padres tampoco lo

---

<sup>51</sup> Millás, “El pequeño cadáver de R.J”, *Primavera de luto*, op. cit., p. 12.

<sup>52</sup> Millás, “La identidad de una ficción”, op. cit.

<sup>53</sup> Un mesero intercambia las tarjetas de crédito de Jorge y Maruja.

<sup>54</sup> Millás, “Jorge y Maruja”, *Los objetos nos llaman*, op. cit., p. 147.

reconocen y aun cuando se esfuerza en demostrar que es él y no Emilio fracasa en ello. Inconscientemente comienza a usar las frases del tío y termina actuando como él. Cuando nadie lo reconoce, y ante la evidencia de las fotografías y el lenguaje, el narrador decide dejar de ser él y convertirse en quien los otros ven. Así, el cuento concluye con una despedida que suprime su identidad: “–Adiós, *Emilio* –dijo mi padre con sarcasmo, y en ese momento comprendí que uno no es en la vida lo que quiere, sino lo que le piden los otros. Y lo que decide el fotomatón”.<sup>55</sup> La identidad se muestra como una construcción muy frágil, siempre corremos el riesgo de convertirnos en otro. Además, el sujeto no está en control de quién es. Son las circunstancias, nuestros padres y, como ocurre en este cuento, hasta el fotomatón quien decide lo que somos. Por eso, Millás afirma: “La prueba de que no eres Salvador García Panadero es que has de llevar en el bolsillo un carné para demostrárselo a la autoridad competente cuando sea menester [...] La identidad, pues, es una ficción que nos acabamos creyendo a base de representarla una y otra vez, como esos actores locos que se identifican masivamente con su personaje”.<sup>56</sup> Como ocurre en el cuento de “El tío Emilio”, donde el personaje no se reconoce en las fotografías, otro punto fundamental en la obra del autor valenciano es la incapacidad de conocernos a nosotros mismos. Con frecuencia, los personajes no se encuentran a sí mismos en el espejo ni se reconocen en las fotografías.<sup>57</sup> No podemos llegar al fondo de nosotros mismos, hay algo que nos resulta ajeno, se nos esconde y al mismo tiempo se nos revela. El espejo ocupa un lugar importante en la obra de Millás porque sirve para mostrar la multiplicidad del yo,

---

<sup>55</sup> Millás, “El tío Emilio”, *Los objetos nos llaman*, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>56</sup> Millás, “La identidad de una ficción”, *op. cit.*

<sup>57</sup> Esto también ocurre en la penúltima novela, *El mundo* donde el narrador, Juanjo, se mira al espejo y en él ve el reflejo de su madre. Comienza entonces a hacer muecas y a intentar distinguirse. Toda la novela gira en torno a la búsqueda de sí mismo en el intento por dejar de parecerse a su padre y a su madre. Sin embargo, al final, sólo queda la novela, la construcción de la ficción, pero se escapa el verdadero yo, como en el espejo. Millás, *El mundo*, México, Planeta, 2007.

pero sobre todo porque hace patente la existencia de la alteridad y permite cuestionar la realidad. “¿En qué lado del espejo somos más reales, somos más nosotros?”.<sup>58</sup> La imagen del espejo muestra la existencia de otro lado, un aquí y un allá o un adentro y un afuera. Los personajes millasianos viven en un entorno alienante, el mundo parece opaco, pero qué pasaría si pudieran mirarlo, mirarse a través de otros ojos, o desde el otro lado del espejo. Por ejemplo, en las novelas, *Laura y Julio* y *El mundo*, los personajes literalmente se miran desde otros lugares: Julio se ve a sí mismo desde el apartamento de Manuel, y Juanjo se mira desde los ojos de María José. Al verse desde afuera, desde otro punto de vista, conocen aspectos de sí mismos que antes ignoraban. Así, el conocimiento de sí mismos ocurre gracias al otro. Sin embargo, en los relatos los personajes no se ven desde otros ojos. Mirarse desde afuera sólo es posible en el reflejo del espejo y en las fotografías, pero ahí, los personajes no se encuentran. Vicente Holgado sintetiza en uno de los relatos el sentido de pérdida absoluta del hombre posmoderno: “La cuestión, dijo, es que aun sabiendo que ese hombre soy yo, no sé quién soy a ciencia cierta. Dios mío, no sé quién soy ni a dónde me dirijo”.<sup>59</sup> Gilles Lipovetsky resulta esclarecedor para explicar el vacío del sujeto y la imposibilidad de conocerse en la época posmoderna. Para ello, Lipovetsky ilustra cómo sociedades democráticas avanzadas desarrollan una nueva lógica llamada proceso de personalización: “El proceso de personalización procede de una perspectiva comparativa e histórica, designa la línea directriz, el sentido de lo nuevo, el tipo de organización y de control social que nos arranca del orden disciplinario-revolucionario-convencional que prevaleció hasta los años cincuenta. Ruptura con la fase inaugural de las sociedades modernas, democráticas-disciplinarias, universalistas-rigoristas, ideológicos-coercitivas, tal

---

<sup>58</sup> Héctor de Mauléon. “Vivimos en el lado falso del espejo: Millás”, *El Universal*, 28 de noviembre de 2006, <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/50665.html> (14-04-2012).

<sup>59</sup> Millás, “Él no sabía quién era”, *Ella imagina*, op. cit., p. 78.

es el sentido del proceso de personalización [...]”.<sup>60</sup> Con la progresiva pérdida de esperanza que supuso el comunismo<sup>61</sup> para algunos, cuando la idea de la revolución pierde importancia, entonces, a la lucha colectiva por un mundo mejor la sustituye un individualismo donde se favorece la libertad de elegir, y ser uno mismo. De tal modo que los movimientos del 68 son el último reflejo del interés en los asuntos públicos. Por esto, la personalización significa un ensimismamiento en la propia persona y una indiferencia generalizada por todo lo demás. “La despolitización y la desindicalización adquieren proporciones jamás alcanzadas, la esperanza revolucionaria y la protesta estudiantil han desaparecido, se agota la contracultura [...]”.<sup>62</sup> Solamente hay preocupación por cuestiones personales. Así, la sociedad tiene una nueva manera de organizarse: “[...] nuevo modo de gestionar los comportamientos, no ya por la tiranía de los detalles sino por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posible, con el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor comprensión posible [...] después de la educación autoritaria y mecánica, el régimen homeopático y cibernético; después de la administración imperativa, la programación opcional, a la carta”.<sup>63</sup> Se trata de escapar a las normas, a la homogeneización. Cada individuo debe desarrollar su personalidad, seguir sus propios designios y ser único e irrepetible. Las convenciones sociales, las normas de estandarización, o el imperativo moral son dejados de lado en pos de la realización del individuo y su derecho a ser libre. Lipovetsky explica cómo: “El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el

---

<sup>60</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2000. p. 6.

<sup>61</sup> Aun cuando, no siempre es oportuno relacionar la biografía de los escritores con su obra ni situarla en un punto focal, en este caso nos parece que vale la pena comentar que Constantino Bértolo menciona en su estudio que Millás participó activamente en los movimientos estudiantiles del 1968. Además, apunta que pertenece a la generación que pasó de hacer la revolución a hacer dinero.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 6,7.

proceso de la personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable [...]”.<sup>64</sup> En la sociedad posmoderna, gracias al proceso de personalización se desarrolla un culto desmedido por el bienestar físico, por el cuerpo, por la persona. Surge una neutralización y una banalización social: “la sociedad posmoderna no tiene ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis”.<sup>65</sup> Todo esto es claro en los personajes millasianos. Rara vez, sabemos algo de su pasado y no parecen tener ningún proyecto ni esperanzas puestas en el futuro. Contrario al caso de otros escritores españoles, donde para la configuración de la identidad es necesario conocer el pasado, los personajes millasianos parecen vivir preocupados sólo por el presente y ocupados sólo de sí mismos y sus malestares físicos y psicológicos. No hay asideros y los personajes de Millás están condenados al fracaso que los deja, sin embargo, indiferentes. No hace falta decir mucho más, basta pensar en Vicente Holgado para entender lo que Lipovetsky nos dice. La personalización y la deserción de la política, desembocan en un neonarcisismo. “Fin del *homo politicus* y nacimiento del *homo psicologicus* al acecho de su ser y su bienestar”.<sup>66</sup> El hecho de vivir en el presente, sin dar importancia a nuestras tradiciones o al pasado que nos constituye y sin prestar atención al futuro, genera una sociedad narcisista y por tanto indiferente. Así, la sociedad posmodernista no es una sociedad nihilista sino una llena de “apatía frívola”.<sup>67</sup> Las nuevas tecnologías, la abundancia de información y la rapidez con que todo cambia contribuyen

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 52.

también a esta indiferencia por el mundo y los otros. Todo es líquido, no hay espacio para ningún tipo de estabilidad ni emoción duradera. Entonces, parece no quedar más remedio que volver la mirada hacia dentro, dirigirla hacia uno mismo. Lipovetsky se refiere a este individualismo puro con el término *psi* y explica cómo: “[...] el narcisismo resulta del cruce de una lógica social individualista hedonista impulsada por el universo de los objetos y los signos, y de una lógica terapéutica y psicológica”.<sup>68</sup> No es de extrañarse entonces que las filosofías orientales, el yoga, el tai chi, el zen y el mismo psicoanálisis sean adoptadas y gocen de gran prestigio en la sociedad posmoderna. Esto va acorde con el espíritu de autoanálisis y la atención dirigida incesantemente hacia el individuo, además de la importancia concedida a ser uno mismo. Ahora, la autoconciencia sustituye a la conciencia de clase. “Narciso obsesionado por él mismo no sueña, no está afectado de narcosis, trabaja asiduamente para la liberación del Yo, para su gran destino de autonomía de independencia: renunciar al amor, «to love myself enough so that I do not need another to make me happy» ese es el nuevo programa revolucionario”<sup>69</sup>. Sin embargo, lo irónico es que mientras más tiempo dedica el sujeto a mirarse a sí mismo, menos se conoce, mientras mayor sea el empeño por examinarse, más grandes serán las dudas y la imposibilidad de conocerse. La naturaleza humana es tan compleja que resulta inaprehensible, incomprensible. En un artículo titulado “Preguntas” Millás muestra el contraste entre la estabilidad de la naturaleza y lo mutable de la psicología humana. En apariencia somos siempre los mismos, nuestra anatomía permanece y en cambio, cada día nos levantamos de un humor diferente. “¿Por qué somos una catástrofe psicológica, mientras que desde el punto de vista físico

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 54.

mostramos una estabilidad envidiable?”<sup>70</sup> Además, lo extraordinario, según este relato, no es que las cosas cambien, sino que permanezcan. Es decir, lo que asombra al narrador es la constancia, la estabilidad, la unidad y homogeneidad de la naturaleza en contraste con la multiplicidad de la identidad humana. “Asegura mi médico que es un milagro que la oreja sea oreja todos los días. O que la nariz sea nariz, y así sucesivamente. No es que quiera decir que lo normal es que la oreja sea un día patata y otro zanahoria, sino que para mantener esa rutina orgánica es preciso un mecanismo cuya complejidad es lo que nos hace a usted y a mí prácticamente incomprensibles. Y lleva razón mi médico. Personalmente, me parece asombroso que la Luna salga todas las noches y que los astros funcionen con la precisión de un reloj suizo”.<sup>71</sup> Este articulo muestra una característica recurrente en Millás: cuando empieza a cuestionarse sobre la naturaleza de la mente humana, cuando intenta descubrir qué es normal y concluye cosas a partir de lo que parece estable y resulta cotidiano, todo se impregna de un aire de extrañeza. Lo normal resulta anormal y no hay cabida para tener certezas. El escrito concluye con una frase vinculable con el tema que estábamos analizando: “Todo son preguntas”.<sup>72</sup> El neonarcisismo arroja más dudas que respuestas: “[...] cuanto más se invierte en el Yo, como objeto de atención e interpretación, mayores son las incertidumbres y la interrogación. El Yo se convierte en un espejo vacío a fuerza de «informaciones», una estructura abierta e indeterminada que reclama más terapia y anamnesia”.<sup>73</sup> Por eso, los personajes millasianos nunca logran responder quiénes son, en la búsqueda por la identidad descubren la imposibilidad de encontrarse a sí mismos en el espejo. Inventarse, fingir que son otros, transformarse y reconstruirse a través de la

---

<sup>70</sup> Millás, “Preguntas”, *Articuentos completos*, Barcelona, Seix-Barral, 2011. p. 96.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>73</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, op. cit., pp. 55,56

narración y la escritura son quizá las únicas opciones para encontrar un cierto grado de definición. “Narciso ya no está inmovilizado ante su imagen fija, no hay ni imagen, nada más que una búsqueda interminable de *Sí Mismo*”.<sup>74</sup> Paradójicamente, “el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un «conjunto impreciso»”.<sup>75</sup> Así, en la búsqueda por saber quiénes son, los personajes millasianos se lanzan en un viaje circular, sin principio ni fin. En la época posmoderna, con su característica falta de absolutos y certezas, también se disuelve el Yo. La pregunta por la identidad no ofrece salidas, sólo más preguntas. En el último libro de cuentos *Los objetos nos llaman* encontramos varios ejemplos donde la identidad de los sujetos se diluye paulatinamente. En “Ganas de bronca” el padre del protagonista vive con indiferencia, permanece en silencio ante los ataques verbales de la madre, mira la televisión con un grado de neutralidad asombroso y, finalmente, simplemente expira, agoniza sin estrépito. La degradación y la indiferencia del personaje son tales que ni siquiera se dice: murió, ello implicaría un grado de actividad. También en “El hombre que escupe”, el padre del narrador se transforma de tal modo que deja de ser el padre del narrador y se convierte sólo en un hombre. En consecuencia la madre también se convierte en viuda y el narrador, a su vez, se vuelve huérfano. Se muestra lo frágil de la identidad, el riesgo de que lo conocido y familiar se vuelva extraño y ajeno. Actos en apariencia insignificantes hacen que las personas pierdan sus rasgos distintivos. Es más fácil dejar de ser que conocerse a uno mismo.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>76</sup> Véase también, en el mismo libro, “Tengo poderes”.



## II. El doble

### A. Dualidad

Antes de hablar del doble, comenzaremos explicando lo que entendemos por dualidad y cómo esta idea está presente en la naturaleza del hombre y en su vida interna. (La dualidad se manifiesta en la literatura romántica, principalmente, y en la literatura española de finales del siglo XX y comienzos del XXI como veremos más adelante).

Basándonos en la definición de Karl Miller, la dualidad puede entenderse como: “[...] a word which means that there are two of something, and which has also meant that some one thing or person is to be perceived as two [...] Duality has said, of each or the pairs envisaged in its second sense, that the component parts may complete, resemble or repel one another. Such parts are partners, or enemies. But in most circumstances, whether of conflict or accord, part and counterpart are both perceived to be true”.<sup>77</sup> Así, cuando hablamos de la naturaleza del hombre una de las principales dicotomías es la que se establece entre alma y cuerpo. En todas las civilizaciones y desde el principio de los tiempos, el hombre ha creído en la existencia del alma. A tal grado, que Émile Durkheim afirma: “[...] parece que la idea del alma ha nacido con la misma humanidad y que ha aparecido desde el principio con todos sus rasgos esenciales [...]”.<sup>78</sup> Ahora bien, el alma se opone radicalmente al cuerpo, de manera que si el alma ha nacido con la humanidad, podemos afirmar algo parecido de la dualidad. El cuerpo nos recuerda lo terrenal y finito, lo material y perecedero mientras que el alma pertenece a la esfera de lo sagrado, lo inmaterial y lo eterno. El hombre está formado así por dos elementos irreconciliables y opuestos. La

---

<sup>77</sup> Karl Miller, *Doubles: Studies in Literary History*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 21.

<sup>78</sup> Émile Durkheim, *Formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1992, p. 245.

naturaleza del hombre es dual, apunta Durkheim, y esta dualidad se prolonga a su vida interna. Por un lado están las sensaciones, todo lo que permite que el hombre capte y conozca el mundo, por el otro, está la acción moral y la razón. Cuando el hombre satisface sus apetitos sensoriales lo hace en beneficio propio. Es decir, el objeto de dicha satisfacción es individual y por lo tanto egoísta. En cambio, cuando el hombre realiza un acto moral actúa desinteresadamente, por fines impersonales. El objeto de la acción moral está dirigido a otra cosa distinta a nosotros mismos. Las acciones del hombre están dirigidas y regidas por dos polos opuestos, idea que lleva al sociólogo Durkheim a usar el término *Homo duplex* para ejemplificar la dualidad interna del hombre.

Existe en nosotros, un ser que representa todo por relación a él, desde su propio punto de vista, y que, en lo que hace, no tiene otro objeto que sí mismo. Pero también existe otro que conoce las cosas *sub specie aeternatis*, como si participara de otro pensamiento que el nuestro, y que, al mismo tiempo, en sus actos, tiende a realizar fines que los superan. La vieja fórmula del *Homo duplex* está verificada por los hechos. Lejos de ser simple, nuestra vida interior tiene como un doble centro de gravedad. Existe de un lado, nuestra individualidad, y más especialmente, nuestro cuerpo que la funda, por otro, todo aquello que, en nosotros, expresa algo distinto de nosotros.<sup>79</sup>

Nuestra vida interna se rige por un yo y, al mismo tiempo, por algo externo y ajeno. Recordemos que para Durkheim la sociedad conforma al individuo y no al revés. Él habla de la sociedad como un todo y del individuo como las partes, y privilegia al todo sobre la parte: es el todo el que forma las partes.<sup>80</sup> Por ello, la sociedad ejerce una fuerza coercitiva que moldea y regula a los individuos. Esto resulta conflictivo, pues “la sociedad tiene una

---

<sup>79</sup> Émile Durkheim, “El dualismo de la naturaleza humana y sus condiciones sociales (1914)”, *Entramados y perspectivas de la carrera de sociología*, Universidad de Buenos Aires, vol. 1, núm. 1, enero-junio 2011, pp. 189-200. [www.revistasociologica sociales.uba.ar/index.php/revistadesociologia/issue/view/1](http://www.revistasociologica sociales.uba.ar/index.php/revistadesociologia/issue/view/1). (Consultada: dic-2012).

<sup>80</sup> *Grosso modo*, podemos decir que justo en este punto es en lo que se distinguen la psicología y la sociología. La psicología se centra en estudiar los procesos mentales de las personas, como individuos, mientras que la sociología estudia a los grupos humanos, es decir a la sociedad. Aunque tenga que tratar a los individuos en alguna medida porque ellos conforman la sociedad, la prioridad está en lo social, en lo externo.

naturaleza propia, y, en consecuencia, exigencias completamente diferentes a aquellas que se hallan implicadas en la naturaleza del individuo. Los intereses del todo no son necesariamente los de la parte; es por ello que la sociedad no puede formarse ni mantenerse sin reclamar de nuestra parte perpetuos y costosos sacrificios”.<sup>81</sup> Sin embargo, esta contradicción, y el hecho de actuar más allá de nosotros mismos, a la par de la razón –el pensamiento conceptual es común a una pluralidad de hombres, tiene que serlo, para poder comunicarnos, a diferencia de la percepción que siempre es algo individual-, son lo que distinguen a los hombres de los animales. “Esta contradicción interna es una de las características de nuestra naturaleza. Siguiendo la fórmula de Pascal, el hombre es, a la vez, «ángel y bestia» sin ser exclusivamente ni lo uno, ni lo otro. De ello resulta que no estemos jamás completamente de acuerdo con nosotros mismos, porque no podemos seguir una de nuestras dos naturalezas sin que la otra sufra”.<sup>82</sup> Estas contrariedades, la pugna entre elementos opuesto y la duplicidad del hombre son temas recurrentes en la obra millasiana. Un ejemplo de esto lo encontramos en “El bígamo”.<sup>83</sup> El relato comienza cuando el narrador se entera por uno de sus compañeros del colegio de un bígamo que habita en su barrio. Al principio, el narrador no sabe el significado de la palabra bígamo, pero investiga y crea una figura ideal que después será cuestionada y rechazada. Este hombre lleva una vida secreta, es el maestro de la apariencia y la mentira; igual que los espías, la figura del bígamo cargada de un halo de misterio y seducción se vuelve un modelo a seguir para el niño que narra este relato. Además, la bigamia constituye una especie de salvación porque implica la creación de vidas paralelas que funcionan como un refugio para soportar el hastío y las carencias de la vida cotidiana. El bígamo representa la libertad: la posibilidad

---

<sup>81</sup> Durkheim, “El dualismo...”. p. 199.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>83</sup> Millás, “El bígamo”, *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.

de llevar otras vidas para trascender los límites del barrio. Uno de los puntos centrales del relato es el enfrentamiento entre lo que imaginamos o anhelamos y la realidad. La imagen idealizada se viene abajo cuando el narrador descubre la verdad<sup>84</sup> con la consiguiente pérdida de sentido existencial. No son las prohibiciones sociales y legales las que limitan los sueños del narrador sino el enfrentamiento con la realidad. La vida no tiene sentido, no hay posibilidad de dejar de estar “roto”, ni de encontrar consuelo.

La dualidad se expresa en varios niveles del cuento. Por un lado, en la doble vida del bígamo, por otra, a través del narrador y del compañero de colegio. Todo el relato comienza a partir de la sugerencia del compañero. Aunque la visión del narrador es distinta a la del otro niño pues, para este último, los bígamos siempre llevan una vida buena y una mala. En otras palabras, los aspectos negativos de la familia que conocen serían cancelados por la existencia de la otra, que sería buena en todo. Justamente, el bígamo no elige entre una y otra sino que experimenta la totalidad. El lector es quien debe decidir con cuál de las dos opiniones se queda, ya que sólo conocemos a una de las familias del adúltero y el final es abierto. Es decir, el enfrentamiento entre la realidad y la imaginación se desplaza también al lector sin que podamos establecer, a ciencia cierta, cuál es cuál. Al final del cuento el bígamo muere y se menciona que una mujer muy elegante y bella asiste a su funeral. Se

---

<sup>84</sup> Un día descubre al bígamo con su mujer y una niña. La realidad sorprende negativamente al niño: “El bígamo llevaba una chaqueta de pana y una corbata desastrosa, con la que debería haberse ahorcado, mientras que su mujer vestía un chaquetón de piel de conejo lleno de calvas irregularmente repartidas a lo largo y ancho de la prenda. Estaban tan rotos como las aceras del barrio y las farolas de mi calle. La sola idea de que el pobre hombre llevara una vida semejante en otro barrio idéntico, con una hija igual de consumida y una mujer así, me llenó de piedad. Si hay algo peor que un domingo por la tarde, son dos domingos por la tarde”. Millás, “El bígamo”, *Cuentos de adúlteros desorientados*, *op. cit.*, pp. 78,79.

dice que es la viuda alternativa, sin embargo, el narrador afirma: “Pero yo no me lo creí, y la vida, luego, me ha dado la razón”.<sup>85</sup>

## B. El doble

### 1. Gestación del motivo

Hemos explicado cómo la dualidad es parte de la naturaleza del hombre y cómo la división entre el alma y el cuerpo representa una lucha interna perenne. La sombra, el reflejo y los gemelos también son temas que han intrigado a los hombres desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, el tema del doble tiene su auge y se establece como motivo —con características específicas— gracias al surgimiento del Romanticismo a principios del siglo XIX. En esta época ocurre un cambio fundamental: un énfasis en el sujeto. Debido al descontento producido en el período ilustrado tras comprobar que la razón no podía explicarlo todo, el hombre busca una respuesta alternativa. “Es precisamente el afán de comprender y razonar la realidad hasta sus últimas consecuencias la actitud que propicia el «redescubrimiento» de la fantasía como género artístico”.<sup>86</sup> En esta búsqueda se presenta un cambio de perspectiva, del exterior al interior: “Es curiosamente el énfasis sobre el individualismo que pone el romanticismo el que propicia la preocupación por la dualidad. Sólo cuando el individuo se contempla a sí mismo puede hallar en él la imagen del otro, y de ahí surge la escisión, la ruptura con la aparente realidad en la que el yo es algo monolítico y asumido”.<sup>87</sup> El descubrimiento de la existencia del inconsciente y el psicoanálisis, cuyo desarrollo se da de modo paralelo al movimiento romántico, también influyen en el surgimiento del tema del doble. Rebeca Martín lo explica de esta manera:

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>86</sup> Antonio Ballesteros, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998. p. 33.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 361.

El principio de individualidad arranca precisamente de la oposición romántica a la alienación: cada sujeto es un ser único e irreplicable [...] Asociada al principio de individualidad se produce una rotunda reacción contra la noción ilustrada de arte. Para los románticos, su estudio y cultivo supone una oportunidad de penetrar en las posibilidades del yo, y no un medio para deleitar enseñando. Este arte “deberá basarse no en la *imitación* sino en la *inspiración*, deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interior, su *Yo*”.

El género fantástico y el motivo del doble casan a la perfección con ese concepto de literatura: se configuran como una herramienta cognoscitiva para indagar en las facetas ocultas del hombre, y del mundo como alternativa a la razón [...].<sup>88</sup>

De modo que el tema del doble está estrechamente vinculado con la identidad y la noción romántica de individualidad. Según la cita de Ballesteros sólo cuando el hombre se mira a sí mismo puede ver al otro. Gracias al Romanticismo hay un desplazamiento, lo otro, lo extraño ya no puede explicarse como algo sobrenatural y externo; con novelas como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o quizá incluso *Frankenstein*, se hace patente que lo otro, el monstruo, habita en nuestro interior. Ese lado oscuro es parte de nosotros mismos. Como ocurre en el mito de Narciso, o en la novela de Robert Louis Stevenson que acabamos de mencionar, hay un momento donde existe la conciencia de que ése, en el reflejo, también soy yo. Esta idea está vinculada con la noción freudiana de inconsciente. Sin embargo, el mayor aporte de Freud para el tema del doble es el desarrollo de lo ominoso o lo siniestro.

---

<sup>88</sup> Rebeca Martín López, *op.cit.*, p. 112.

## 2. Lo siniestro

El padre del psicoanálisis hace un detallado estudio sobre un cuento de Hoffman titulado “El hombre de la arena” donde analiza el doble y explica cómo lo siniestro es uno de los rasgos fundamentales del mismo. “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”.<sup>89</sup> La palabra alemana usada para referirse a lo siniestro es *unheimlich*. Para explicar el término Freud averigua lo que significa la palabra en otras lenguas y en el propio alemán. Partiendo de la etimología y de la comparación con otros idiomas, concluye: “La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar”.<sup>90</sup> Lo siniestro u ominoso, entonces, resulta cuando lo cotidiano se vuelve extraño, cuando lo familiar se torna ajeno. También, lo siniestro es algo reprimido que se revela. “Puede ser verdad que lo «*unheimlich*», lo siniestro, sea lo «*heimisch*» lo íntimo-hogareño que ha sido reprimido y ha retornado de la represión y que cuanto es siniestro cumple esta condición”.<sup>91</sup> El sentimiento ominoso se relaciona con el retorno no deliberado y con la repetición de lo igual. Para ejemplificar esto, Freud cuenta cómo en una ocasión viajó a una ciudad italiana desconocida para él. Cuando deambulaba por sus calles llegó a ver un barrio con “mujeres pintarrajeadas”.<sup>92</sup> (prostitutas) Trató de escapar, pero después de pensar que se alejaba de aquel barrio, volvió a encontrarse en el mismo lugar. Se apresuró a dar vuelta para marcharse, pero por tercera vez volvió al mismo punto. Entonces, se produjo en él un sentimiento de lo siniestro. Este sentimiento también

---

<sup>89</sup> Freud, prólogo a *El hombre de la arena*, Barcelona, Hesperus, 1991. p. 12.

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> Freud, prólogo a *El hombre de la arena*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 25.

ocurre, según Freud, en otras circunstancias: “Por ejemplo, cuando uno se extravía en el bosque, acaso sorprendido por la niebla, y a pesar de todos sus esfuerzos por hallar un camino demarcado o familiar retorna repetidas veces a cierto sitio caracterizado por determinado aspecto”<sup>93</sup>. Cabe destacar que en estos casos Freud ejemplifica la sensación de extrañeza producida por lo ominoso referida también al espacio. Más adelante nos detendremos a analizar el papel que juega el doble y cómo lo ominoso se muestra en el espacio millasiano. Sin embargo, antes de cambiar de tema nos parece pertinente brindar una definición de alteridad por su relación con el doble y lo ominoso.

La alteridad puede definirse como: “las experiencias de la diferencia y lo extraño”.<sup>94</sup> No obstante, estas experiencias se refieren siempre al contacto entre personas y culturas distintas. Es decir, nos referimos a la otredad humana, no podemos usar el término para hablar del paisaje o de un objeto. Primero la antropología y después la filosofía y el psicoanálisis han estudiado la otredad por considerarla “una de las claves de la condición humana”.<sup>95</sup> Sin embargo, Laín Entralgo explica que el “problema del otro” no es un problema básico y permanente de la existencia humana: “Lo es sin duda la operación de tratar con el otro en nuestra concreta convivencia con él, no la de justificar intelectualmente su peculiar otredad. Cientos y cientos de siglos ha vivido el hombre sobre el planeta sin sentir esa inquietante necesidad en su espíritu; la realidad del otro en cuanto tal era para él obvia e incuestionable, no problemática”.<sup>96</sup> En el siglo XV con los viajes para encontrar nuevas rutas para llegar a Oriente y el Descubrimiento de América, el hombre se enfrenta a un mundo nuevo habitado por hombres distintos. Aquellos hombres representan lo extraño,

---

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> Ascensión Barañano, José Luis García, María Cátedra y Marie J. Devillard (coords.) *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense, 2007. p. 7.

<sup>95</sup> Roger Bartra, “El Otro y la amenaza de transgresión”, *Desacatos*, núm. 9, primavera-verano 2002. p. 117.

<sup>96</sup> Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*. Madrid, Revista de Occidente, 1968. pp. 21, 22, 26.



son los bárbaros, los salvajes, los indios, los Otros. Las preguntas entonces son las siguientes: ¿Qué hacer con ese Otro? ¿Cómo relacionarse con él? ¿Puedo llegar a conocerlo, verdaderamente? El encuentro de los españoles con los indígenas pone de manifiesto, entre muchas otras cosas, la idea del Otro como amenaza, y la idea de la alteridad como construcción. Amenaza porque desafía todo lo que se conoce de cierto: las costumbres, los valores, la moral y la propia identidad; construcción porque la otredad es en gran parte imaginada. Se dice que Colón y los españoles no descubrieron América, sino que la inventaron. Es decir, confirmaron las verdades que ya conocían de antemano. La convicción es anterior a la experiencia. Colón no descubre el continente sino que lo encuentra en el lugar donde “sabía” que estaría. Además, los indígenas también son inventados en tanto que no se les ve “objetivamente” sino percibidos bajo sus expectativas y a través de sus parámetros. Por su parte, Bartra apunta que: “Para la antropología es evidente que en torno de los otros existe una especie de halo o aura especial que va más allá de las definiciones de identidades tribales, étnicas, nacionales o personales: un halo que señala a aquellos seres extranjeros y bárbaros que se hallan fuera del círculo propio del ego [...]”.<sup>97</sup> El mundo occidental ha creado toda una carga simbólica y mítica en torno a la figura del extranjero, del Otro. Bartra utiliza los puntos cardinales de manera simbólica para explicar una “cosmogonía de la alteridad”. En primer lugar, al Occidente se opone el Oriente: “Si miramos hacia el Este contemplaremos el espejo de la otredad oriental [...] sensibilidades eróticas diferentes, sátrapas, antiguas sabidurías y perversiones refinadas [...] Llegan asimismo la influencia del budismo zen, el yoga y los gurús indios, así como el miedo a los déspotas orientales, desde los sultanes otomanos y los emperadores manchúes

---

<sup>97</sup> Roger Bartra, *Territorios del terror y la otredad*, México, FCE, 2013. p. 42.

hasta las diversas dictaduras encarnadas en Sadam Husein [...]”.<sup>98</sup> Después, está el Sur, donde encontramos: “[...]las míticas figuras de los salvajes, seres primitivos que viven una existencia tosca y bestial, carentes de los refinamientos orientales, pero tan extraños como los míticos habitantes de Catay [...] Los salvajes no están sumergidos en la nebulosa fantasía del Oriente, sino en las oscuras y peligrosas selvas, los desiertos y las montañas”.<sup>99</sup> Según Bartra, del Sur vienen los emigrantes africanos que llegan al Mediterráneo en busca de una vida mejor, y todos los latinoamericanos que viajan a Estados Unidos. Del Norte, “[...] se descuelgan oleadas agresivas donde rudos escitas y bárbaros germanos amenazan la civilización”.<sup>100</sup> En el Oeste, se encuentra el ego occidental entre las amenazas del norte, los salvajes del sur y el exotismo del lejano oriente. La cosmogonía de Bartra ilustra con exactitud la forma simbólica en que el mundo occidental ha situado al Otro en los últimos siglos. La pregunta sigue siendo la misma que se planteaban los españoles del siglo XV cuando llegaron a América: ¿qué hacer con el Otro? Todorov sugiere una tipología que distingue tres ejes en los cuales puede situarse el problema de alteridad. El primero establece un juicio de valor. Por lo general, yo soy bueno y entonces el Otro es malo e inferior a mí. En segundo lugar: “está la acción de acercamiento o alejamiento en relación con el otro, me identifico con él; o asimilo el otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad o indiferencia [...] conozco o ignoro la identidad del otro [...] evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento más o menos elevados”.<sup>101</sup> Sólo en este tercer punto es posible un diálogo con el otro, un

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>99</sup> *Idem.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>101</sup> Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2001. p. 195.

acercamiento enriquecedor. En la posmodernidad, al cuestionar el pasado, se modifican también las nociones sobre alteridad e identidad. Esto aunado a la globalización hace que haya un desdibujamiento entre lo propio y lo ajeno que influye en la visión de lo Otro. Ahora, el extranjero no es aquel desconocido que vive lejos y amenaza con destruir mi idea de civilización; lo extranjero ya no es algo externo sino que lo llevamos dentro. “Cada vez menos personas pueden afirmar, como en tiempos de las etnias y las naciones autocontenidas en un territorio, que pertenecen a un solo lugar; únicamente les interesa conocer y convivir con sus semejantes o hablar una sola lengua. Advertimos con frecuencia, en palabras de Julia Kristeva, que somos “extranjeros para nosotros mismos” [...] somos habitados por voces y gustos heterogéneos. Vivimos en una época intercultural y somos interculturales en nuestro propio interior”.<sup>102</sup> Por eso, encontramos en varios cuentos de Millás, la idea de que no es necesario salir del barrio, ni siquiera de nuestro armario, para viajar por el mundo y conocer el extranjero. Tanto en “Trastornos de carácter”<sup>103</sup> como en “Ella imagina” los personajes se meten en el armario y salen en cualquier otro lugar del mundo: “aunque el extranjero está por lo general fuera, a veces lo llevamos dentro. Dentro y fuera”.<sup>104</sup> Esta analogía también la encontramos en otro cuento titulado “El extranjero” donde el narrador viaja a Londres y se encuentra a Vicente Holgado. A diferencia de él, Holgado se mueve con soltura en aquella ciudad extraña. Entonces, recuerda que cuando eran niños solían jugar a que viajaban al extranjero. En aquellos tiempos, en cualquier momento las esquinas raras del barrio se confundían con cualquier ciudad extranjera. Aquello que parecía un juego de niños quizá fuera un viaje verdadero, el cuento apunta a plantear esta duda, a cuestionar la dificultad de establecer los

---

<sup>102</sup> Alteridad, en *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*, op. cit. p. 8.

<sup>103</sup> Millás, “Trastornos de carácter”, *Primavera de luto*, op. cit.

<sup>104</sup> Millás, “Ella imagina”, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. op. cit.

límites entre ficción y realidad, o la idea de que en la ficción siempre hay algo de verdad. Al extranjero se llega por las calles que mejor conocemos,<sup>105</sup> las ciudades, como la identidad son intercambiables, cargadas de azar. Finalmente, el narrador viaja a Manchester y se encuentra una calle idéntica a la del barrio de su infancia. También, entra en una cafetería “gemela a la Ostrería”.<sup>106</sup> A pesar de estar en Manchester, se encuentra en Madrid, como si nunca hubiera salido de su barrio, o de la infancia. Puede afirmarse entonces que: “Cada uno es extranjero para sí mismo, ya que aloja dentro de sí una vasta zona de alteridad incognoscible”.<sup>107</sup> Regresamos, por tanto a Freud, a las nociones de lo inconsciente y lo siniestro. “La noción freudiana de inconsciente despoja a lo extraño de su aspecto patológico e integra al ser humano con una otredad que se vuelve parte inherente de su ser. Lo siniestro, lo extranjero está dentro nuestro, somos nuestro extranjero al estar irreparablemente divididos”.<sup>108</sup>

Otro ejemplo ilustrativo de lo siniestro y la alteridad aparece en el cuento “Los viajes a África”.<sup>109</sup> La historia gira en torno al matrimonio de Julia y Enrique. Ella descubre que está embarazada mientras su esposo se encuentra en África (en uno de los múltiples viajes por motivos de trabajo). Para Julia, África representa un lugar habitado por salvajes e incivilizados, algo desconocido y oscuro donde todo es inestable y desordenado, hasta la geografía. (Esta visión corresponde con la cosmogonía de la alteridad de Bartra. África es el Sur). Enrique siempre regresa de aquellos viajes con objetos exóticos que van llenando la

---

<sup>105</sup> Esta idea también está presente en la antepenúltima novela de Millás, *El mundo*.

<sup>106</sup> Millás, “El extranjero”, *Cuentos, op. cit.*, p. 199.

<sup>107</sup> Fanny Blanck-Cerejido y P. Yankelevich (comps). *El otro, el extranjero*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003. p. 28.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>109</sup> Millás, “Los viajes a África”, *Cuentos de adúlteros desorientados, op. cit.*

casa.<sup>110</sup> De modo que el espacio y la vida cotidiana de Julia se van impregnando de la barbarie y la extrañeza africanas. Estos objetos, además, parecen cobrar vida, son portadores de “una actividad interna de carácter maligno”<sup>111</sup> que aumenta el carácter siniestro. (Freud asocia a las muñeca con este sentimiento y las considera: “como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente, y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado»”.<sup>112</sup>) También contribuyen a este efecto unas fotografías que Julia encuentra en un cajón de su marido. En ellas se aprecia a Enrique desnudo con dos mujeres negras en ropa interior y rodeados de objetos que hacen pensar en relaciones sexuales masoquistas. A Julia no le importa la infidelidad sino el hecho de descubrir que su esposo tiene otra vida, una faceta desconocida para ella que modificará la forma en que ve a Enrique. De pronto, él se convierte en un extraño, parece que los viajes a África lo han modificado hasta convertirlo en otro, “como si se tratara de alguien que está suplantando a Enrique, y eso me da miedo”.<sup>113</sup> Por su parte, Julia también sufre múltiples “metamorfosis” relacionadas con el embarazo y con la presencia de los objetos africanos. Además se toma unas fotografías en posiciones obscenas y las coloca en el mismo cajón donde encontró las otras. Al final, podemos deducir que Julia se ha modificado tanto como su esposo. También parece tener una vida alterna o ser suplantada pues, cuando nace el bebé resulta ser negro –como si operara alguna magia por las fotos y los objetos africanos–. Así, en último término, lo extraño lo llevaba dentro, literalmente. Parece que hubiera sido ella quien viajó a África y

---

<sup>110</sup> Cosas como: “marfiles, pelos de elefante, dientes de león y unos cuadros de colores muy vivos que representaban escenas incomprensibles, relacionadas con la cultura de aquel continente. Julia sentía una rara aversión por todos esos objetos [...]”. *Ibid.*, p. 22.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>112</sup> Freud, prólogo a *El hombre de la arena*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>113</sup> *Idem.*

fue infiel. Una vez más, los personajes millasianos no necesitan salir del barrio para viajar. Este relato ilustra lo que hemos venido mencionando, sin embargo tiene también rasgos excepcionales. Hemos analizado con detalle el sentimiento de lo siniestro porque éste suele estar presente en los casos en los que aparece el doble. Sin embargo, en este cuento no hay un desdoblamiento propiamente dicho. Nunca coexisten dos personas (no hay dos Enriques al mismo tiempo, ni dos Julias), sino una misma persona que sufre transformaciones y se convierte en otra. Es decir, este cuento no muestra un doble tradicional, sino las multiplicidades del yo.<sup>114</sup>

### 3. Una multiplicidad de definiciones.

El doble es un término estudiado por la antropología, el psicoanálisis y la literatura, entre otros saberes. Sin embargo, no parece existir un consenso, ni una definición clara sobre qué se entiende al usar dicho concepto.

Jean Paul Richter acuña la palabra *Doppelgänger* para referirse a: “El sujeto que se ve a sí mismo (autoscopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo [...]”.<sup>115</sup> Según esta definición una característica importante para definir el doble es el parecido físico. Ya que el sujeto ve a alguien exactamente igual a él. Otro elemento fundamental es la sincronía (al mismo tiempo). Falta mencionar, también la confrontación, o la amenaza que representa el doble: “Es común en el relato la presencia simultánea del

---

<sup>114</sup> Cuando presentemos ejemplos sobre cuentos en los que sí hay un desdoblamiento y dobles, propiamente dichos, analizaremos cómo los dobles millasianos están más cerca de los dobles que encontramos en Cortázar que los dobles canónicos-románticos. Nos parece que en este cuento, el poder de las fotografías, de lo ominoso e incluso de lo “salvaje” del Sur, presenta una cierta reminiscencia con el cuento de Cortázar titulado “Apocalipsis en Solentiname”.

<sup>115</sup> Juan Herrero Cecilia. *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*, Cedille, *Estudios franceses*, monografías 2, 2011. p. 6.  
[www. Webpages.ull.es/cedille/M2/02herrero2.pdf](http://www.Webpages.ull.es/cedille/M2/02herrero2.pdf) fecha de consulta (oct-2012)

original (o primer yo), y su doble (segundo u otro yo), ya que de la confrontación surge el conflicto de identidad que nutre de sentido al motivo romántico”.<sup>116</sup> Además, según algunos teóricos, debe existir una continuidad psicológica entre el original y su doble. Siguiendo estas características, Rebeca Martín señala que *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, no es un ejemplo de doble, ya que no existe simultaneidad ni confrontación. Jekyll y Hyde nunca aparecen al mismo tiempo, cuando uno se manifiesta, el otro no. Algunos cuentos en los que hay metamorfosis o el narrador se transforma en un animal, tampoco son considerados como de dobles por esta autora, pues no hay coexistencia o sincronía. Sin embargo, Juan Bargalló sí considera el caso de Jekyll y Hyde como de dobles y lo agrupa bajo la categoría de dobles por metamorfosis. (Aunque tampoco menciona a Kafka en este rubro. Las metamorfosis ejemplificadas por este autor son de formas humanas). La tipología del doble según Bargalló<sup>117</sup> se divide en:

1. Doble por fusión: Donde coexisten dos encarnaciones o dos identidades distintas de un mismo individuo. Por ejemplo: William Wilson de Poe, o Goliadkin el protagonista de *El doble* de Dostoievski.
2. Doble por fisión: Cuando se produce una escisión de lo que era un solo individuo resultando dos encarnaciones.
3. Doble por metamorfosis: Dos formas humanas reversibles, se muestra el paso o la transformación entre una encarnación y la otra.

Existe otra clasificación proporcionada por Jourde y Tortones. Según estos autores el doble puede ser subjetivo u objetivo. El subjetivo, el más común, es cuando el narrador se

---

<sup>116</sup> Rebeca Martín López, *op. cit.*, p. 18.

<sup>117</sup> Juan Bargalló. “Hacia una tipología del doble”: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad, aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994, pp. 11-26.

ve a sí mismo o se encuentra con su propio doble. Mientras que el doble objetivo es cuando el narrador ve la encarnación de una persona en otra, o una gran similitud física entre dos personas; una duplicación ajena, de otra persona que no es la misma. A su vez, el doble subjetivo se divide en interno (se manifiesta psíquicamente, en la imaginación o en la mente del narrador) y externo (se manifiesta físicamente, en el exterior como su nombre lo dice). Esta clasificación resulta útil para el caso de Millás, ya que algunos de los dobles se presentan sólo en la imaginación del narrador –doble subjetivo interno- sin que necesariamente haya una similitud física. Por ejemplo en “Ella imagina”, la narradora nos dice que habita en una de las obsesiones de Vicente Holgado y que él es su creador. El hecho de que se trate de un hombre y una mujer en otras tipologías que consideran la semejanza física, pondría en entredicho los dobles que aparecen en la obra de Millás.<sup>118</sup> A pesar de las múltiples definiciones, pueden hallarse maneras para hablar de duplicación y dualidad. Sin embargo, resulta pertinente mencionar, que la multiplicidad y la dificultad para encontrar una sola definición es algo propio de la literatura de dobles, o quizá de la literatura, en general: “[...] the difficulty of the double, of understanding what it may mean, is the difficulty of literature in general and of life in general, of a general incidence of

---

<sup>118</sup> Pasaría lo mismo en el caso de *El desorden de tu nombre*, donde no hay una descripción física de Teresa en la que ésta sea igual a Laura, sin embargo, para Julio, Teresa y Laura se confunden en una misma persona. Es más, incluso nunca hay simultaneidad o confrontación entre Teresa y Laura puesto que Teresa está muerta, aunque no deja de estar presente en la novela como una sombra o un reflejo. Incluso, guarda una relación especular, hasta en el nombre. A su vez, el apellido de Julio es Orgaz, mientras que el de Teresa es Zagro. Este palíndromo recuerda a los juegos de la protagonista del cuento “Lejana” de Julio Cortázar que funcionan como espejo y como muestra de la alteridad, con ellos la narradora comienza a introducir a su doble: “Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átales demoníaco Caín o me delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes es la reina y... Tan hermoso, éste porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a ésta que no es la reina y que otra vez odio de noche”. Julio Cortázar, “Lejana”, *Bestiario*, México, Alfaguara, 1995, p. 38.



contradiction, hazard and uncertainty”.<sup>119</sup> No obstante, a pesar de lo complicado de encontrar un término unívoco, existen rasgos característicos en la literatura de dobles.

#### 4. Proteo y el huérfano para explicar el doble

Karl Miller realiza un importante estudio sobre los dobles en la literatura, pero no menciona ninguna de estas tipologías ni hace una clasificación como las anteriores. Su libro, sin embargo, no deja de ser un estudio útil e iluminador. Para Miller, hay un punto clave: “Doubles are usually hostile or fatal to the first self, though some are virtuous or conscientious; when the second self is friendly, it tends to be called by that name, while the name ‘*alter-ego*’ is usually neutral”.<sup>120</sup> Por tanto, la palabra doble se usa para referirse a aquellas duplicaciones que surgen como enemigos del original pues buscan destruirlo o amenazan con tomar su lugar. La crítica literaria de habla hispana no suele usar el término segundo ser, o *second self*, quizá porque los dobles poco amenazantes suelen ser menos comunes.<sup>121</sup> Debido a que en español no se usa el término *second self*, y resulta extraño traducirlo, nosotros nos referiremos al doble como positivo o negativo cuando sea necesario dar este matiz, ya que, en el caso de Millás los dobles incluso cuando toman rasgos del original, amenazando así la identidad de ambos, no suelen ser fatales ni hostiles, sino todo lo contrario. Profundizaremos en esto más adelante. Podemos notar que, de entrada, los dobles millasianos se apartan en algunos aspectos de las definiciones del doble canónico, o del doble romántico. Regresando a Miller, resultan de gran utilidad para explicar el uso del doble en Millás dos ideas presentadas en su libro: relacionar el doble con el mito de Proteo,

---

<sup>119</sup> Miller, *op. cit.*, p. 25.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>121</sup> El propio Miller menciona que tanto en la Edad Media como en el Renacimiento existía la idea de la dualidad. Aunque en aquellas épocas, sobre todo en el Renacimiento, el doble sólo se usaba para designar duplicación y semejanza. El doble perseguidor y con carácter competitivo es producto del Romanticismo.

y hacer explícita la relación entre el doble y el huérfano. En el IV canto de la *Odisea*, Menelao relata cómo Idotea, la hija de Proteo, le da la solución para que pueda volver. Proteo habita cerca del mar entre focas y es capaz de contestar a las preguntas de quien logre hacerlo responder. Así, Menelao debe esperar a la puesta de sol, esconderse entre las focas y amarrar a Proteo hasta que ceda. Entonces, se convertirá en un viejo, deberán soltarlo y hacerle las preguntas que quieran. Proteo vive lejos de la sociedad pues posee un “don” que se niega a usar, sólo algunos deben ser capaces de hacerlo hablar. Cuando Menelao lo encuentra, él se transfigura en varios animales, incluso en agua y en un árbol. Por fin lo atrapan, se vuelve un viejo y Menelao logra obtener la información que quiere. Así, Proteo representa la mutabilidad, la transfiguración, está ahí para dar respuestas y, sin embargo, se oculta. Miller se vale de la figura del dios mítico para ejemplificar la huida, el escapismo de carácter romántico, así como el cambio y la movilidad: “Proteus served as a prototype for the human inconsistency inherited, cherished and bequeathed by the nineteenth century [...]”.<sup>122</sup> También, podemos asociar a Proteo con el inconsciente, ya que se oculta, pero si logramos que se revele, posee todas las respuestas. Proteo como el doble simboliza aquello que se escabulle, lo que aparece y se oculta. Proteo representa lo dual. “Duality may perceive a succession of moods and moments, or internal contention of personalities. Contentious duality believes in a dynamic inconsistency, in a human nature which has its contraries, its collisions of intent, its incompatible aims and incitements”.<sup>123</sup> La figura de Proteo propicia el cuestionamiento de la idea de identidad y del yo como algo unitario. Además, él es transformación y cambio para ocultarse, para no mostrarse como un ser capaz de ver el futuro, de decir la verdad. Un dios omnisapiente que, sin embargo, no

---

<sup>122</sup> Miller, *op. cit.*, p. 35.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 24.

quiere serlo. Proteo encarna la contradicción que tanto gustaba al pensamiento romántico. Recordemos que la soledad y la idea de querer estar lejos, de separarse, son también tópicos románticos. La figura de Proteo pone de manifiesto: “the struggle between the impulse to steal away from a society and the impulse to take part”.<sup>124</sup>

Siguiendo a Miller podemos señalar una relación entre el doble y el huérfano: “Where the double is, the orphan is never far away, with secrecy and terror over all”.<sup>125</sup> Antes hay que señalar que la orfandad, puede ser real, es decir que el autor o el personaje, literalmente hayan perdido a su padres, o puede también apelar al sentimiento de desolación y orfandad que todos los seres humanos podemos sentir. Para Miller, la orfandad se corresponde con la sensación de sentir que no pertenecemos, que somos extranjeros. El huérfano es aquel que experimenta una soledad y un desarraigo profundos. Incluso podríamos relacionar la orfandad y el exilio. Ya que, el primer ejemplo que el autor menciona viene del diario de Ana Frank: “used at times to have the feeling that I didn’t belong to Mums, Pim and Margot and that I would always be a bit of an outsider. Sometimes I used to pretend I was and orphan, until I reproached and punished myself [...]”.<sup>126</sup> Miller después comenta que Ana Frank, como judía puede considerarse como una persona marginada (an outcast). Mostrando así, la figura del huérfano como alguien separado del mundo, dejado de lado. Al mencionar a los judíos, Miller hace énfasis en las raíces. El huérfano, entonces, se encuentra lejos de lo familiar, separado de sus orígenes, se siente incompleto pues ha perdido a sus padres. “Romance plots escapes from familiarity, and from the family”.<sup>127</sup> En esto, la idea de orfandad se acerca también a nuestro autor, pues si se aleja de lo familiar y

---

<sup>124</sup> Miller, *op. cit.*, p. 27.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 46.

cotidiano, se acerca entonces a lo extraño. (Recordemos que ésta es la definición freudiana de lo siniestro). No en vano, Gonzalo Sobejano define a Juan José Millás como el fabulador de la extrañeza. No es difícil relacionar el sentimiento de orfandad con la obra del autor valenciano, caracterizada por la soledad de sus personajes, por la sensación de desolación y carencia, o por la búsqueda fallida de encontrar un sentido a sus vidas. Con frecuencia, Millás usa palabras como amputación, cojera o carencia e incluye viudos o huérfanos.<sup>128</sup> Con menor frecuencia, también están presentes un par de ciegos, tuertos o con una visión distinta.<sup>129</sup> La carencia y el sentimiento de orfandad se relacionan con la propia concepción que los personajes tienen de sí mismos, con la forma en que se miran y miran el mundo: “[...] el sentimiento que se cuele por los escasos resquicios de la fascinadora mirada ajena de Millás es siempre un sentimiento de orfandad, de separación injustificada del resto del mundo, y, principalmente, de los familiares más próximos”.<sup>130</sup> Nos parece, especialmente significativo el cuento “Dispersión corporal” donde gracias al relato de un cojo que pierde la pierna en un accidente automovilístico en el que también mueren sus padres, el narrador afirma: “Y eso es lo que le debo a aquel chico: el haber aprendido antes que otros que todos somos adoptados y que vivimos hechos polvo, con los pedazos de nuestro cuerpo repartidos

---

<sup>128</sup> En *Los objetos nos llaman* hay varios cuentos que hablan de la muerte de los padres, como: “La verdadera muerte de mamá”, “Llamada de ultratumba” o “Los padres de los amigos”. También en “Volver a verlos”, relato incluido en *La viuda incompetente y otros relatos*, y mencionado anteriormente, aparece un niño que no tiene padre. Recordemos, también, que Vicente Holgado, un personaje que aparece en varios libros de cuentos de Millás es huérfano, según la descripción que tenemos de él en el relato “Trastornos de carácter” en *Primavera de luto*. La protagonista del relato que da título al libro *Primavera de luto*, Elena Rincón, es viuda. En *La soledad era esto*, cuya protagonista también se llama Elena Rincón, la muerte de la madre de ésta es de gran importancia para el desarrollo de la historia. Por otro lado, en *El mundo*, también es importante la muerte de los padres de Juanjo.

<sup>129</sup> En “El ojo vago”, Vicente Holgado tiene un ojo flojo y el uso de lentes modifica su carácter. Además, en “Ella imagina”, Holgado es tuerto y la narradora cuenta que Ella tiene su ojo. Finalmente, en la novela *El mundo*, todas las mañanas, Juanjo el narrador y su madre se cruzan con un ciego en el camino a la escuela. Juanjo empieza a cerrar los ojos cuando pasa junto a él para que, entonces, el niño ciego vea.

<sup>130</sup> Miguel Catalán, “Lógica y solipsismo en la obra de Juan José Millás en torno a la *Trilogía de la soledad*”, *Especulo*, núm. 6, 1997, p. 2. Disponible en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/millas.htm> (oct-2012).

por el universo. Aunque jamás hayamos salido del barrio. Ni siquiera del café de la esquina”<sup>131</sup>. En el caso de la novela *Dos mujeres en Praga*, el tema de la orfandad y la adopción son fundamentales. Todos los personajes comparten ese sentimiento de carencia e imaginan con agrado la posibilidad de ser adoptados. La orfandad es un sentimiento presente en todos los personajes aunque ninguno es huérfano en realidad –como Ana Frank, en la cita que hemos mencionado–. Por eso, Patricia Reagan afirma: “Millás’ novel, the central conflict of which is the ways in which we are adopted and orphaned or adopt and orphan others, needs a new concept of orphanhood –that of auto-orphan, a state of self-inflicted abandonment, which emerges as a result of a variety of crises of identity experienced by the characters of the novel”.<sup>132</sup> Según Reagan, la auto-orfandad es una respuesta a la problemática identidad millasiana, pues permite que los personajes tengan una nueva identidad, reconstruida y reinventada, a partir de la idea de orfandad. El sentimiento de fragmentación y orfandad está presente en toda la obra de Millás, quizá no resulte difícil encontrar muchos más ejemplos. Lo destacable y no tan obvio a primera vista es que la idea de orfandad está estrechamente relacionada con el tema del doble a través de lo siniestro.

---

<sup>131</sup> Millás, “Dispersión corporal”, *Cuentos*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>132</sup> Patricia Reagan, *op. cit.*, p. 26.

### C. Los gemelos

Los gemelos siempre han despertado especial interés por considerárseles seres especiales o mágicos. Es poco común y extraño que de la unión de los padres, resulte aquello que se opone a la unidad: la dualidad. Por lo general, los gemelos están asociados a la fundación de las ciudades o a los mitos que hablan del origen de algunas ciudades o civilizaciones (por ejemplo, Rómulo y Remo, fundadores de Roma, o Hunahpú e Ixbalanqué del *Popol-Vuh*). En la mitología romana encontramos el mito de Júpiter y Leda en el que se narra cómo el dios toma la forma de cisne y se posa sobre Leda quien pone cuatro huevos, dos de la unión con su marido y dos de la unión con el dios. De los primeros, fruto de la unión entre dos mortales, nacen Clitemnestra y Helena, de los segundos, nacen los gemelos Cástor y Pólux. Francisco Durán, citando a Sidney, apunta que: “Muchas personas tienen la creencia de que el padre puede engendrar solamente a un hijo y que el segundo hijo<sup>133</sup> es producto de la infidelidad de la madre”.<sup>134</sup> El mito funciona para ilustrar esta idea. Tener más de un hijo se consideraba como algo no natural y se explicaba como la marca de la infidelidad de la madre. Por su parte, Miller señala: “Romantic duality, dualistic twinship – whether of doubles or of twins – takes its meaning from a concern with isolation. To be two is to be apart from the world or to leave”.<sup>135</sup> Los gemelos representan algo disociado, separado, dividido, todo lo contrario de la unidad.

Algunos teóricos comparten la idea de que el concepto del doble está ligado con el de los gemelos. Para Rebeca Martín, uno de los elementos fundamentales del doble es la semejanza física existente entre original y copia. Sin embargo, Otto Rank no concede tanta

---

<sup>133</sup> En un mismo parto.

<sup>134</sup> Francisco Durán, *El doble en la literatura latinoamericana*, Durango, UJED (Universidad Juárez del Estado de Durango), 1991. p. 5.

<sup>135</sup> Karl Miller, *op. cit.*, p. 404.

importancia a que los dobles sean idénticos, sino a la rivalidad que existe entre ellos. “Actually, and considered externally, the double is the rival of his prototype in anything and everything, but primarily in the love for woman [...]”.<sup>136</sup> Incluso, la competencia por buscar el amor de una mujer justifica el hecho de que el doble intente matar al original y se muestre así como una amenaza. En los cuentos de Millás, no aparecen gemelos, pero está presente la idea de la infidelidad y la rivalidad característica de los hermanos. No obstante, si consideramos que uno de los elementos fundamentales del doble es la rivalidad, el odio hacia el que compite por el amor de la madre, o de alguna mujer, encontramos varios ejemplos. Como el cuento “¿Somos felices?”, en el que el narrador toma un taxi y en el trayecto descubre, accidentalmente, que su mejor amigo se dirige a su casa. Esto es, realizan un viaje en direcciones contrarias. En el momento en que el narrador sale de su casa, el mejor amigo va hacia ella. Éste es el primer rasgo que nos hace pensar en que el amigo intenta ocupar el lugar del narrador. Posteriormente, se mencionan varios momentos de la amistad entre estos personajes con el objetivo de mostrar que su relación es tan estrecha y tan antigua que más que amigos son como hermanos. Este punto es el que nos permite vincularlo como una variante de los gemelos. (Aquí, aunque no exista el parecido físico de los mellizos, la hermandad significa rivalidad y competencia por el amor de la madre, o de alguna mujer). También se vuelve evidente, para el narrador que rememora varios hechos, que la amistad no es recíproca. El narrador tarda en darse cuenta de que Federico, su mejor amigo, se dirige a su casa porque es el amante de su esposa, pero el taxista se lo hace ver. Así, Federico adquiere el carácter de un doble maligno, un rival que, finalmente, roba el amor de la mujer, ocupa el lugar del narrador y usurpa una parte de su vida. La amistad no era tal sino una competencia en la que Federico ha vencido. El título se

---

<sup>136</sup> Otto Rank, *The Double. A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1971. p. 75.

explica con la frase final, expresión del descontento, insatisfacción y desolación del narrador. Una característica habitual de los cuentos millasianos de adúlteros: “[...] fue ese día cuando comencé a alcoholizarme. Ella, que sigue en el paro, continúa viéndose con Federico a primera hora, cuando yo salgo de casa, para encontrarme con la primera botella del día. Los dos (¿o debería decir los tres?) tenemos, pues, una razón para despertarnos. Pero ¿somos felices?”.<sup>137</sup>

Nos interesaba mostrar este ejemplo porque aun cuando no aparecen gemelos, siguiendo la explicación de Otto Rank es la rivalidad por el amor de una mujer y no la semejanza física lo que caracteriza al doble.

#### D. Narciso

El mito de Narciso es uno de los más estudiados a lo largo de la historia literaria. En parte, por lo confuso y conflictivo que resulta verse a sí mismo en un reflejo, desde donde ya se es otro. Pierre Albouy según Antonio Ballesteros,<sup>138</sup> clasifica este mito como uno de conocimiento. La paradoja de Narciso es mirar el agua y no reconocerse en el reflejo, no saber que se está admirando a sí mismo. Acostumbrado a desdeñar a jóvenes, mujeres y ninfas por igual, la belleza de Narciso termina por hechizarlo a él. Finalmente, hay un punto donde Narciso se da cuenta de que el reflejo que tanto lo enamora es una imagen de sí mismo. Este mito representa entonces la dualidad humana y el tormentoso resultado de saber que una parte de nosotros mismos nos es desconocida. Al final, Narciso no puede aceptar la realidad, se deja morir<sup>139</sup> ante la imposibilidad de amarse. La angustia de Narciso

---

<sup>137</sup> Millás, “¿Somos felices”, *Cuentos de adúlteros desorientados*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>138</sup> Ballesteros, *op. cit.*, p. 29.

<sup>139</sup> En la versión de Ovidio, Narciso no se arroja al agua suicidándose, sino que se recuesta en la hierba y se muere. Es recibido en el infierno donde continúa mirando su reflejo.



llega cuando se reconoce en el reflejo, aquella revelación es su condena de muerte. Si en el templo del oráculo de Delfos se hallaba la inscripción: conócete a ti mismo, Narciso debía intentar lo contrario. “En Narciso se manifiesta la individualidad, pero también la dualidad compleja y la alteridad del ser humano”.<sup>140</sup> La identidad, la dualidad, la alteridad, la realidad y su problematización son temas centrales en la obra de Juan José Millás; como la incomunicación y la soledad, hasta ahora no mencionadas, pero también presentes en este mito. La ninfa Eco se enamora de Narciso, pero no puede comunicarse con él pues Juno la había castigado y condenado a no poder hablar. Eco sólo puede repetir las últimas palabras de sus interlocutores y los sonidos del bosque. Así, cuando queda prendada de Narciso no puede expresarle su amor sino sólo repetir sus palabras. Eco trata de abrazarlo a falta de palabras, pero él la rechaza. Eco se esconde en el bosque y no deja que nadie vuelva a verla. Termina sola, desdeñada, muda, y presenciando la muerte de Narciso. Otros aspectos del mito se acercan también a los personajes de Millás: el rechazo o la dificultad para aceptar la realidad, y la soledad y aislamiento social que ello implica. Además de la incapacidad para amar y la imposibilidad de conocerse a uno mismo. Si pensamos, por ejemplo en Vicente Holgado, notamos que casi en todos los relatos, especialmente en los que aparecen en el libro *Ella imagina*, el personaje prefiere imaginar, refugiarse en la fantasía que vivir en la realidad. Holgado es un hombre solitario, que vive consumiendo ansiolíticos y pastillas para soportar el mundo. También en “Trastornos de carácter” del libro *Primavera de luto* Holgado sólo se dedica a buscar una forma de viajar de un armario a otro, sin interesarse mucho por el vecino. En este sentido es narcisista, ya que desdeña al mundo y a su único amigo, sólo se interesa en su obsesión por los armarios. El vecino, en

---

<sup>140</sup> Ballesteros, *op. cit.*, p. 360.

cambio, se queda incompleto. Siente que sin Holgado su vida pierde sentido y no deja de extrañarlo.

“Ahora dos, concordes, en un aliento moriremos solos”.<sup>141</sup> Narciso se presenta como un ser escindido y dual. La imagen reflejada, especular, es como la sombra, inalcanzable, inquietante y misteriosa, sólo existe en función del otro que se coloca frente al espejo.

#### E. El doble en Millás

Recapitulando, el doble está vinculado con la identidad y la noción de individualidad y hace que dichos principios sean cuestionados y entren en conflicto. “El doble suele aparecer vinculado [...] a manifestaciones recurrentes en su historia literaria (el espejo y el reflejo, la sombra, el retrato o el muñeco), y a unas secuencias narrativas concretas: el encuentro entre original y doble, la usurpación de la personalidad en los ámbitos público y privado, la circularidad y la repetición, la duda sobre la propia identidad, o el intento de aniquilar al rival”.<sup>142</sup> Algunos relatos paradigmáticos como *William Wilson*, de Poe, o *El doble* de Dostoyevski, cumplen cabalmente con estas características. William Wilson y el protagonista de Dostoyevski, Goliadkin, son dobles que persiguen y acosan, buscan llevar a la ruina a sus dobles pues es imposible que dos identidades, o dos individuos con las mismas características físicas coexistan en un solo espacio. El doble en estos casos es una terrible amenaza. Aunque los dobles millasianos, normalmente, no se dedican a perseguir y acosar a los originales, encontramos algunos casos en los que es imposible que ambas personalidades coexistan y uno aniquila al otro. En el estudio de Otto Rank sobre el doble, el mito de Narciso es analizado a fondo por la estrecha relación que guarda con este

---

<sup>141</sup> Ovidio, *Las metamorfosis* v. 473.

<sup>142</sup> Martín López. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, op. cit., p. 15.

motivo. Nosotros hemos hablado de narcisismo en su acepción más conocida que es la relacionada con el amor propio y el ensimismamiento. Sin embargo, la muerte también está vinculada con este mito. “By no means can psychoanalysis consider it as a mere accident that the death significance of the double appears closely related to its narcissistic meaning”.<sup>143</sup> El propio Rank menciona varios estudios antropológicos en los cuales los primitivos consideran que morirán si miran su imagen en un reflejo. Esto se debe a la creencia de que el alma está en la imagen, de modo que perder el alma es un anuncio de la muerte. El motivo del doble no puede desligarse de la muerte, tanto desde el punto de vista psicoanalítico, con el impulso de asesinar y desear la muerte de aquel que amenaza con arrebatar el amor de la madre o de cualquier mujer, como desde el punto de vista antropológico. Por eso, Miller señala que la acepción de doble siempre está cargada con un matiz negativo, que implica amenaza para el original. (Si el doble no es hostil o fatal se le denomina “second self”).

### 1. Dobles negativos

En el primer libro de cuentos del autor valenciano, *Primavera de luto*, aparecen dobles hostiles, negativos y fatales. Por ejemplo, en “Ella está en todas partes” la narradora es caracterizada como una persona narcisista, le cuesta trabajo relacionarse con otras personas y está enamorada de Julia, su doble, es decir de ella misma. Un hecho fundamental en este relato y en los dobles millasianos es que las duplicaciones no tienen que ser semejantes físicamente. Julia, por ejemplo, no es igual que la narradora. No obstante existe simultaneidad, como notamos desde el título, pues Julia aparece en todas las fotos de

---

<sup>143</sup> Otto Rank, *The Double. A Psychoanalytic Study. op. cit.*, p. 69.

infancia de la narradora y la mira siempre como cuestionándola.<sup>144</sup> Podemos afirmar que Julia es el doble de la narradora, a pesar de que en las fotografías corresponden a dos niñas distintas, porque en el relato se muestran indicios de que son una misma persona. Por ejemplo, la narradora afirma al conocer a Julia: “supe que algo de aquella mujer me concernía”<sup>145</sup> y “la percibía como una parte de mi ser que hubiera sido arrancada de mí en un tiempo remoto produciendo una sutil mutilación [...]”.<sup>146</sup>

Mencionamos cómo el mito de Narciso es uno de conocimiento, la revelación de la alteridad en uno mismo y la imposibilidad del amor. Esto se desarrolla en el cuento junto con el carácter amenazante y fatal que representa el doble al momento de dicha revelación. Al principio del relato la narradora no sabe que la niña de las fotos y ella son la misma, tampoco el lector. Sólo al final del cuento, descubrimos que ahora la niña ya no está en las fotos. Cuando la narradora es consciente de que la niña es Julia y que se encuentran frente a frente, ya no tiene salida. El final es abierto, pero podemos intuir que Julia pretende usurpar la identidad y la vida de la narradora y ésta no opondrá resistencia. Es lo extraño, la parte oscura y amarga la que vence. Como en el mito de Narciso, conocerse a sí mismo implica la muerte. El doble millasiano muestra mediante la multiplicidad del yo a un sujeto dividido y fragmentado.

El otro doble fatal aparece en “Ella acaba con ella”. En este relato Ella hereda un piso que pertenecía a sus padres y en el que vivió hasta independizarse. La protagonista se muda al

---

<sup>144</sup> Dice la narradora: “[...] observándome con un distanciamiento irónico, como si censurara mi vestido o mi diadema o, en fin mi actitud general frente al acontecimiento. Pero yo no sabía quién era esa niña, nunca lo supe [...] Sólo sé que me observa, a veces con afecto, pero casi siempre con cierta tristeza, como me contemplaría la parte más amarga de mí misma”. Millás, “Ella está en todas partes”, *Primavera de luto*, op. cit., pp. 146,147.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 145.

piso y comienza a hacer modificaciones para adaptarse o “apropiarse” del espacio. La mayor parte del tiempo lo pasa en un cuarto pequeño y aislado que funcionaba como refugio durante su juventud. Aparecen varios elementos opuestos y dualidades, pero, principalmente, se plantea el conflicto entre pasado y presente, juventud y vejez, el espacio abierto del departamento y el cuarto pequeño y cerrado, lo propio y lo extraño. Dijimos, anteriormente, que una de las cosas que produce el sentimiento de lo siniestro es cuando los objetos inertes parecen animados, y viceversa. En “Ella acaba con ella”, el apartamento aparenta tener vida propia, las paredes y las puertas: “exudaban una ligera humedad que sugería algún tipo de actividad orgánica en el interior de los muros”.<sup>147</sup> El piso debe ser conquistado. Ella tiene que ir habitando los espacios y volviéndolos suyos para contrarrestar aquellas fuerzas ajenas. Intentando ganar esta batalla, acaba por quedarse siempre en casa. Entonces se vuelve “prisionera” del apartamento. De forma repentina, después de pasar mucho tiempo en aquel refugio del pasado, surge el doble: “[...] nació en aquella habitación un reflejo de sí misma que al principio parecía amistoso, pero que al poco de formado comenzó a mostrar un lado hostil, independiente y acusador”.<sup>148</sup> Este espacio cerrado representa el inconsciente, el lado oscuro de “Ella”, pero también la juventud, el pasado, la mujer que alguna vez fue. Cuando descubre este doble piensa en clausurar el cuarto, habitarlo sería como quedarse a vivir en el pasado, “manteniendo conversaciones interminables con lo que no pudo ser”.<sup>149</sup> Para Rank, el doble expresa una poderosa conciencia de culpa, algo que el personaje no puede aceptar y, por lo tanto, deposita en otro: “As Freud has demonstrated, this awareness of guilt, having various sources, measures on the one hand the distance between the ego-ideal and the attained

---

<sup>147</sup> Millás, “Ella acaba con ella”, *Primavera de luto*, op. cit., p. 192.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>149</sup> *Idem.*

reality; on the other, it is nourished by a powerful fear of death and creates strong tendencies toward self-punishment, which also imply suicide”.<sup>150</sup> Ante la creciente fuerza del espacio y el doble, “Ella” comienza a cerrar la puerta con ladrillos y cemento. Una vez que termina, fatigada, se queda dormida. Cuando despierta, descubre que está dentro del cuarto, que ha quedado tapiada. Siente terror y en aquel momento, cae muerta. (El cuento recuerda a “Casa tomada” de Cortázar y “The Cask of Amontillado” de Poe).

## 2. Dobles positivos

En la obra de Millás encontramos dobles que son una amenaza, pero la alteridad, en otros casos, es necesaria, ya que alivia la sensación de soledad y da sentido a la vida de los pares. Los otros son un complemento. Tal es el caso de los desdoblamientos que encontramos en “El día en que operaron a Mamá” y “La memoria de otro”, respectivamente, ambos incluidos en el libro *Ella imagina*. En el primero de los relatos, el narrador se encuentra entre las sábanas con una presencia, un cuerpo idéntico al de él y con el que guarda una relación especular. Al principio siente terror, pero, poco a poco, el encuentro con su doble se va volviendo algo necesario y fascinante. Gracias al otro bulto, el narrador adquiere una conciencia distinta de las cosas. Incluso, al final del relato, cuando se encuentra con el otro tiene una experiencia trascendente, podemos decir, casi mística. “Entonces sentí una enorme tranquilidad y una enorme inquietud que, al enlazarse, me señalaron el significado de la vida”.<sup>151</sup> En este cuento la función del doble es mostrar la alteridad como algo necesario y complementario. La experiencia de la vida y la muerte<sup>152</sup> es limitada en el mundo “real” o en el estado de vigilia. A través de los sueños del doble o de lo Otro es

---

<sup>150</sup> Otto Rank, *The Double. A Psychoanalytic Study*, op. cit., p. 77.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>152</sup> Al final del cuento, la madre del narrador muere en la madrugada y él tiene la impresión de haberla visto, la noche anterior, en el sueño que se narra en el cuento.

posible acceder a otras formas de conocimiento de la realidad y de uno mismo. Los personajes millásianos siempre se preguntan, sin mucho éxito, por el significado de la vida, también la pregunta por la identidad es una constante no resuelta que produce angustia. Este cuento, en cambio, es distinto. El narrador descubre el sentido de la vida y siente una enorme paz, pero esto sólo es posible por el contacto y la aceptación de lo Otro. Aquí el doble no es el perseguidor, sino al revés, es el narrador el que está obsesionado con volver a toparse con aquel bulto, ya que éste no representa ninguna amenaza, sino una forma de enriquecer su experiencia vital y sensorial. Es interesante señalar también que en el cuento el doble suele aparecer en los límites entre la vigilia y el sueño, llega cuando el narrador está en la cama, acostado. De manera que resulta fácil asociarlo con el inconsciente y con el mundo de los sueños. También es descrito como una presencia que se oculta y se retira hacia las profundidades, se muestra como el lado irracional y oscuro del narrador. La ficción y realidad no pueden separarse sin conflicto.

Algunos cuentos de Millás están más cerca de los cuentos de Cortázar que de los románticos del siglo XIX (el motivo se ha actualizado a través del tiempo como era de esperarse). En “La memoria de otro” existe cierta reminiscencia de los cuentos “Lejana” y “El otro cielo” de Cortázar, aunque el tratamiento del tema es distinto. Millás habla de un individuo que vive en dos mundos alternos. Al narrador le asaltan recuerdos que no le pertenecen, recuerdos que además están en francés, idioma que él no habla.<sup>153</sup> Es algo ajeno y lejano que va creciendo, cobrando fuerza, habitándolo hasta el grado de que la muerte de uno es la muerte del otro. Este doble es un complemento, funciona como vía de “escape

---

<sup>153</sup> En *Los objetos nos llaman*, hay otro cuento similar llamado: “Una vida y un sueño”, con la excepción de que el encuentro con el otro es breve y el narrador se queda con una sensación de pérdida. Su vida le parece ajena, es del otro. Ahora está incompleto.

emocional para una vida como la suya, quizá excesivamente reglamentada y sometida a pautas”.<sup>154</sup> El doble hace todo lo que el narrador no se atrevería a hacer. Típicamente, en la obra millasiana predomina la sensación de carencia, amputación u orfandad, y el doble representa ese anhelo de totalidad y completitud. El narrador disfruta tanto de los recuerdos y vivencias del francés que cuando no los recibe comienza a preocuparse y a extrañarlo. Cuando se da cuenta de que el otro ha muerto, cae fulminado. Su vida no es posible sin él, pues el francés es un complemento, una parte de sí mismo. Los dobles que aparecen en el primer libro de cuentos, *Primavera de luto*, son distintos a los que encontramos después, de manera que hay una evolución en el tratamiento del doble millasiano. Desde aquellos dobles que son amenazantes a aquellos dobles que son necesarios. Es decir, de aquellas interrogantes que suponen una amenaza para la identidad como el pasado, la vejez y lo más oscuro de uno mismo, a la aceptación de las mismas como parte necesaria y complementaria del yo que constituye la multiplicidad del sujeto. En la literatura canónica, el doble siempre ha sido negativo. El doble en algunos autores del siglo XX se nutre del motivo romántico y de las características generales, pero se le da un toque personal, que en el caso de Millás o de Cortázar consiste en ver al doble como algo positivo. Quizá, la forma en que nos aproximamos a la dualidad en la actualidad es menos conflictiva, de manera que los polos opuestos, las dicotomías, las contradicciones, están siempre presentes y son complementarias. La postura con respecto a la alteridad y al Otro, también ha cambiado, quizá ahora lo extraño no es siempre una amenaza, sino una esperanza, un complemento. En este sentido, la teoría de Levinas sirve para ilustrar la visión que tiene Millás sobre la alteridad. Levinas critica la tradición filosófica de Occidente, específicamente por la forma en que la ontología se aproxima al ser y al conocimiento. En primer lugar, la alteridad nos

---

<sup>154</sup> Millás “La memoria de otro”, *Ella imagina*, op. cit., p. 96.



obliga a cuestionar qué significa ser otro, distinto que el ser. ¿Cómo nos aproximamos a eso Otro, cómo logramos conocerlo? Una de las formas es buscar las semejanzas, intentar definirlo, conocerlo para aprehenderlo. Conocer implica entender y para entender es necesario que aquello extraño y desconocido deje de serlo.<sup>155</sup> De este modo, la alteridad siempre es relativa, pues cuando nos encontramos ante algo o alguien distinto y desconocido lo asimilamos, lo despojamos de su carácter de alteridad para poder conocerlo. Es decir, lo reducimos a lo mismo. Levinas, sin embargo, propone la necesidad de que exista una alteridad absoluta: “[...] in order to encounter the other as other, we must encounter the other on her terms rather than on ours. Otherness must be *absolute* [...]”.<sup>156</sup> Levinas apunta, que ha existido una gran laguna en la filosofía de Occidente, pues no ha dado cuenta del otro desde la otredad sino desde la mismidad. También critica a la ontología porque ésta no puede tener una relación con la alteridad si no es relativa, porque subordina lo Otro a lo mismo. Es decir, que la ontología no puede dar cuenta de lo Otro. Además, lo minimiza puesto que no es necesario para descubrir la verdad. Tanto Platón, como San Agustín, afirman que la verdad se encuentra dentro de uno mismo y que se puede llegar a ella sin necesidad de Otro. Levinas, sin embargo, considera que la verdad no puede alcanzarse sin el Otro, sin algo que contradiga, cuestione y ponga en entredicho aquella verdad: “[...] a philosophy without radical, absolute otherness is incapable of real critique, for it is never really challenged by something other than itself. If such thought is incapable of real critique, it is incapable of reaching any truth and ultimately degrades into

---

<sup>155</sup> When confronted with something unknown, we tend to relate to it by asking ourselves where and how it ‘fits’ among all the other things we already know. Otherness is thought in juxtaposition to, or in terms of, the same; otherness is other-than-the-same. The goal is to convert something unknown (other) into something known”. Brian Treanor, *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel and the Contemporary Debate*, New York, Fordham University Press, 2006. p. 4.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 5.

dogmatism”.<sup>157</sup> Sin el Otro no puede existir un debate, una crítica real. Sin crítica sólo hay dogmatismo y si sólo hay dogmatismo, entonces, no puede conocerse la verdad: “[...] truth is given to me by the other”.<sup>158</sup> En la filosofía de Levinas, el Otro es incomprensible e infinito. No obstante, el hombre tiene deseo de moverse hacia lo desconocido, hacia aquello que es alteridad absoluta. A ese deseo, lo llama trascendencia. La ontología, cuando va de lo mismo a lo mismo, cuando regresa al punto de partida, no puede dar cuenta de la trascendencia en forma significativa. Por todo esto, Levinas afirma que toda filosofía primera debe de ser una ética. Para él entonces, el punto de partida no ha de ser el conocimiento sino el respeto, el reconocimiento del Otro como alteridad absoluta. La visión que Millás presenta, sobre todo en cuentos como “El día que operaron a mamá”, se asemeja a la teoría de Levinas. La trascendencia se alcanza experimentando lo Otro, en sueños. Esto es sin reducirlo, conociéndolo y explicándolo a través de la razón.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 20.

### III. La importancia de la escritura

#### A. El cuestionamiento de la realidad

Al hablar de posmodernidad nos encontramos ante un término polisémico que ha sido usado en exceso y que resulta problemático e incluso contradictorio. Hemos hablado de esto en el primer capítulo. Nos interesa ahora mencionar la definición de Lyotard porque además de ser una de las más usadas nos resultará útil para explicar el cuestionamiento de lo real y su relación con la literatura. “La posmodernidad, para el filósofo Jean-François Lyotard, es la condición de la cultura contemporánea, en la que han sido relativizados los «grandes relatos» de la tradición occidental, *id est*, las grandes explicaciones racionalistas del mundo”.<sup>159</sup> Entre estos grandes relatos está la Historia. En la posmodernidad surge una desconfianza hacia ésta pues se le cuestiona como narración verdadera frente a la literatura entendida como creadora de ficciones. Para Gianni Vattimo existe una estrecha relación entre la crisis de la Historia y la posmodernidad. Cuando hablamos de posmoderno el término por sí mismo denota que la modernidad ha terminado, que estamos en un periodo posterior al moderno. Entonces, resulta necesario definir qué se entiende por moderno. Según el pensador italiano lo moderno puede entenderse como un culto a lo nuevo, a lo original. La modernidad “considera la historia humana como un proceso progresivo de emancipación, como la realización cada vez más perfecta del hombre ideal”.<sup>160</sup> Esta visión implica que la Historia es un proceso unitario, y que sólo por ella se puede hablar de progreso. La Historia ordena y reúne los acontecimientos en torno a un centro o punto de partida el nacimiento de Cristo. Para Vattimo, la posmodernidad se relaciona con la

---

<sup>159</sup> Citado en: Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAM, 2006. p. 92.

<sup>160</sup> Gianni Vattimo *et. al.*, *En torno a lo posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003. p. 10.

desaparición de la idea de centro y la visión lineal y progresiva que caracterizaba a la historia. Cuando cambia la visión que se tiene de ésta termina también la modernidad: “[...] en la hipótesis que yo propongo, la modernidad deja de existir cuando –por múltiples razones– desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria”.<sup>161</sup> El filósofo italiano cita a pensadores como Walter Benjamin para mostrar una nueva concepción de la Historia ya no como un relato unificado y verdadero sino como una narración moldeada por los grupos dominantes que eligen qué es lo relevante y qué debe conservarse y transmitirse. De manera que la crisis de la Historia implica no sólo la crisis de la idea de progreso, sino también el cuestionamiento de la noción misma de realidad. Ya que, si no existe una idea unitaria de la Historia “se abre camino un ideal de emancipación que tiene en su propia base, más bien, la oscilación, la pluralidad y, en definitiva, la erosión del mismo «principio de realidad»”.<sup>162</sup> Para Vattimo, Nietzsche ha demostrado cómo la posibilidad de ordenar racionalmente la realidad sobre la base de un principio es sólo un mito “asegurador”. El mundo real, entonces, se convierte en fábula. Justo en este punto podemos situar la obra de Millás. Una de las características principales del autor valenciano es el cuestionamiento de los límites entre lo que consideramos real y lo imaginario, o entre verdad y ficción. La razón ya no es la única forma de conocer el mundo o de darle sentido, por eso, las obsesiones, los sueños y el inconsciente ocupan un lugar central en la obra millasiana. La mayor parte de las veces el mundo interno de los personajes es mucho más importante que la realidad. Como el propio autor afirma:

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

---

<sup>161</sup> *Idem.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 15.

es irreal [...] Lo que llamamos irreal –que yo creo que es una zona de la realidad, pero bueno– es más importante que 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.<sup>163</sup>

Para Millás la forma de acercarnos a la realidad es subjetiva. El mundo y la realidad no existen como algo ya dado, debemos hacer una lectura, buscar una forma de encontrarle sentido a la vida, al mundo, y de situarnos según nuestro contexto social, cultural, etc. La realidad es, en parte, una proyección del sujeto. “Buscamos fuera lo que llevamos dentro”, dice uno de los personajes millasianos. Al autor valenciano le interesa mostrar la dificultad para establecer límites entre literatura y vida, ficción y realidad, adentro y afuera. Mostrar, también la incertidumbre posmoderna y hacer patente el cuestionamiento sobre lo real. “Todo lo que existe en la realidad ha pasado antes por la cabeza. Lo increíble es que establezcamos una frontera tan sólida entre el sueño y la vigilia, entre la fantasía y la realidad [...] La realidad es el resultado de un sueño”.<sup>164</sup> Así, Millás se encargará de impregnar la realidad de un aire de extrañeza. Los personajes dudan siempre de qué es lo real o incluso de si ellos mismos son reales o producto de la fantasía de alguien. De modo que, entre otras cosas, algo característico de los personajes millasianos es la duda, misma que se propaga incluso al lector.

On the level of characterization, all Millasian protagonists question at times the border between fantasy and reality. In some instances, an ironic distance is established between the narrator and the character: the former is aware that the character is fantasizing, hallucinating, or interpreting reality in a manner inconsistent with the known laws of science or logic, while the latter is not (DN, VC). In other cases, the irony is dramatic, created between the reader and a narrator-

---

<sup>163</sup> Pilar Cabañas, *op.cit.*, p. 105.

<sup>164</sup> Ernest Alós, “Juan José Millás: La realidad es el resultado de un sueño”, *El Periódico*, 20 octubre 2010, en <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20101020/juan-jose-millas-realidad-resultado-sueno/545445.html> [julio 2013].

protagonist who is unaware that (s)he is having difficulties interpreting the signs of reality (SE, TMBI, OA).<sup>165</sup>

Desde el primer libro de cuentos, *Primavera de luto*, los narradores/personajes comentan que todo es muy raro. Frases como: qué vida o qué mundo, reflejo del aturdimiento y la extrañeza que experimentan los narradores, aparecen en varios cuentos.<sup>166</sup> Además, todos los relatos, excepto “La nochebuena más feliz” y “Una carencia íntima”, terminan con la frase ‘En fin’. Ésta es una manera de expresar contrariedad, impotencia o resignación, ya que, las cosas y la realidad nunca son lo que parecen, o lo que los personajes imaginaban. Dicha frase expresa un deseo frustrado o una carencia. Los personajes millasianos viven en un mundo que les parece hostil, amenazante y extraño. Por ello, Gonzalo Sobejano se refiere a Millás, en uno de los más conocidos estudios sobre las primeras novelas del autor<sup>167</sup>, como fabulador de la extrañeza:

Las anécdotas de estas cinco novelas de Juan José Millás, [...] llenas de situaciones y alusiones de índole anormal siempre, perversa a menudo, macabra más de una vez [...] se distinguen por una cualidad: la extrañeza [...] 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 una 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 [...] la extrañación y la extrañeza.<sup>168</sup>

Este ambiente de extrañeza será en parte lo que mueva a los personajes millasianos a escribir. La escritura los ayudará a encontrar sentido vital y a liberarse momentáneamente de la angustia que supone la existencia.

---

<sup>165</sup> Las siglas son abreviaciones de los títulos de las novelas de Millás: VC = *Volver a casa*, DN = *El desorden de tu nombre*, SE = *La soledad era esto*, TMBI = *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, OA = *El orden alfabético*. Dale Knickerbocker, *Juan José Millás: The Obsessive-Compulsive Aesthetic*, op. cit., p. 17.

<sup>166</sup> Véase por ejemplo: *Ella estaba loca*, *Ella era ancha* o *Una carencia íntima*.

<sup>167</sup> Sobejano se refiere a las cinco primeras novelas de Millás: *Cerberos son las sombras*, *Visión del ahogado*, *El jardín vacío*, *Papel mojado* y *Letra muerta*.

<sup>168</sup> Gonzalo Sobejano, “Juan José Millás, Fabulador de la extrañeza”, op. cit., pp. 195, 196.

## B. Metaficción

En la obra de Millás, según palabras del propio autor: “[...] siempre hay un personaje en mis novelas que está a punto de escribir o que está escribiendo”.<sup>169</sup> Algo similar ocurre en los cuentos donde encontramos una gran cantidad de personajes que son escritores. La metaficción es otro de los elementos característicos de la posmodernidad, usado como un recurso para cuestionar la noción de identidad, la idea de representación y lo real. Sin embargo, la metaficción no resulta un elemento exclusivamente posmoderno. Parte de la crítica literaria se ha encargado de mostrar que la metaficción es inherente a la novela como lo demuestra *El Quijote*. Linda Hutcheon<sup>170</sup> sugiere que su auge en los últimos años se debe, en parte, al hecho de que ahora existe una palabra para referirse a este concepto. El simple hecho de poder nombrar una cosa la hace más accesible. Nos ocuparemos ahora de definir el concepto de metaficción y analizaremos los rasgos metaficcionarios de la obra millasiana. Pero, nuestro interés no es sólo describir estos rasgos, sino centrarnos en la importancia de la escritura. ¿Para qué escriben los personajes millasianos? ¿Qué implica que los personajes sean al mismo tiempo personajes y escritores? ¿Cuál es la función de la escritura en la cuentística millasiana?

El apogeo de la metaficción está relacionado con la crisis de la historia y con el cuestionamiento de lo real, pues la literatura en la actualidad no tiene que “justificarse” ante la primacía de los discursos verdaderos y racionales. Cuando la historia deja de ser vista como un discurso unitario de lo real y se reconoce que muestra sólo un punto de vista, y que además comparte con la literatura el hecho de transmitirse y existir sólo de manera

---

<sup>169</sup> Cabañas, *op. cit.*, p. 106.

<sup>170</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

textual, como narración escrita, la jerarquía entre lo verdadero y real y lo ficticio se diluye. La literatura puede centrarse entonces en ser ella misma: “[...] lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ningún caso es que se trata de ‘literatura’, que su artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar”.<sup>171</sup>

Abundan los estudios sobre metaficción y la crítica no logra ponerse de acuerdo ni siquiera en la etiqueta con la cual referirse a este fenómeno: se le denomina desde novela ensimismada, autógena, autoconsciente o narcisista, hasta metaficción historiográfica. Francisco Orejas explica: “Se trata de un término polisémico que, según quien lo emplee o en qué circunstancias lo haga, no aparece dotado siempre de la misma carga semántica. Así, algunos teóricos insisten en vincular la existencia de aspectos metafictivos en un texto literario a las relaciones que en el mismo se establecen entre realidad y ficción, entre ficción y crítica, al desvelamiento del proceso de creación literaria o a la existencia de una duplicación interior mediante la que la narración que leemos acaba por coincidir con la que un personaje, dentro de la misma, escribe”.<sup>172</sup> En uno de sus estudios, Linda Hutcheon, se refiere a la novela metafictiva como narrativa narcisista y la define como: “fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative an/or linguistic identity–”.<sup>173</sup> En lo que a literatura española se refiere, destaca el estudio de Gonzalo Sobejano. Para este teórico, la metaficción es algo común en la novela española desde los años sesenta, se refiere a ella como novela ensimismada y explica que esta

---

<sup>171</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Narrativa y posmodernidad*, Cuenca, Cuadernos de Mangana, 2005. p. 36.

<sup>172</sup> Francisco Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco /Libros, 2003, p. 590.

<sup>173</sup> Linda Hutcheon, *op .cit.*, p. 1.



etiqueta: “Trata sólo de indicar que la novela española reciente (si se permite la abstracción) se preocupa como nunca por ser ‘ella misma’, por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva. Tiene conciencia de querer ser primariamente ficción y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad”.<sup>174</sup>

Sobejano Morán presenta una clasificación partiendo de la función que desempeña la instancia metafictiva en el texto y propone agrupar las modalidades metafictivas en las siguientes cinco rúbricas:

- I. Función reflexiva: cuando la instancia metafictiva reflexiona crítica o teóricamente sobre las convenciones narrativas que intervienen en la construcción de la novela en curso o de otras novelas.
- II. Función autoconsciente: esta función se materializa cuando los personajes del mundo novelado reconocen explícitamente su identidad fictiva, cuando una de las voces narrativas o lector fictivo reflexiona abiertamente sobre el papel que desempeña en la ficción, o cuando los sistemas de significación textual revelan abiertamente su constitución fictiva.
- III. Función metalingüística: Estrechamente relacionada con las dos anteriores [...] opera cuando la instancia metafictiva teoriza explícitamente sobre los sistemas de significación, o cuando hace ostentación de su identidad lingüística.
- IV. Función especular:[...] cristaliza en la relación especular entre la diégesis primaria y un texto o textos situado en un nivel narrativo diferente, es decir, situado en *abyme* [...] Dentro de esta función especular encajaría el conocido recurso narrativo del manuscrito hallado, cuya escritura, sólo existente en el mundo de la ficción, se reproduce o refleja íntegramente, o con algunas alteraciones y variantes, en el texto que lee el lector.
- V. Función iconoclasta: [...] tiene lugar cuando la instancia metafictiva acarrea consigo algún tipo de subversión o violación narrativa, y normalmente entraña el desafío a una lógica racional cartesiana [...]<sup>175</sup>.

La función especular es la más frecuente en la obra millasiana. Por ejemplo, en las novelas *El desorden de tu nombre* y *El mundo* encontramos este recurso. Incluso el título de dichas novelas coincide con el de las novelas que escriben los personajes. También el relato “La

---

<sup>174</sup> Gonzalo Sobejano, “La novela ensimismada (1980-1985)”, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. vol. 1, núm.1, 1988.

<sup>175</sup> Antonio Sobejano Morán, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel (Alemania), Edition Reichenberger, 2003, pp. 23-30.

casa”<sup>176</sup> puede agruparse bajo esta rúbrica, aunque también podría formar parte de la función autoconsciente pues el narrador sabe que es un personaje ficticio. Los mejores ejemplos de función autoconsciente los encontramos en “Ella imagina” y en “Ella era ancha”.<sup>177</sup> En la función metalingüística se encuentra *El orden alfabético*. Por último, en la función iconoclasta cabe mencionar “Una vocación de clase media”, específicamente en lo que al crítico literario se refiere.

Existe una gran cantidad de variaciones sobre el uso de la metaficción. La teoría sirve para distinguir entre un tipo y otro y para situarnos en el tema, sin embargo, cada obra y cada autor deberá ser analizado, por sí mismo, detenidamente.

### C. La escritura o la creación de mundos ficticios.

A continuación analizaremos dos cuentos que nos parecen paradigmáticos para explicar algunas características fundamentales de la escritura en la obra millasiana. Nos referimos a “Laura se corta el pelo” y “Una vocación de clase media”. En ambos relatos, el protagonista principal es Vicente Holgado, quien tiene el proyecto de escribir una novela. Sabemos ya que la mayoría de los personajes millasianos son escritores, sin embargo, muchos de ellos, en realidad no escriben o postergan la escritura lo más que pueden. Además, normalmente no tienen éxito: nadie quiere publicar su obra o no son reconocidos y sus libros no se venden. La escritura se presenta, entonces, como una actividad contradictoria: por un lado ser escritores es lo que justifica su existencia, lo que los hace ser quienes son, por otro lado, evitan realizar aquello que da sentido a sus vidas. Millás explica

---

<sup>176</sup> Millás, “La casa”, *Cuentos, op. cit.*

<sup>177</sup> Millás, “Ella era ancha”, *Primavera de luto, op. cit.*

esta paradoja en un artículo titulado: “Literatura y necesidad”<sup>178</sup>, y afirma que los escritores siempre buscan cualquier “vulgar excusa”<sup>179</sup> para no hacer aquello que más desean: escribir. De modo que según el autor valenciano: “[...] la literatura es, de un lado, imposible, y, de otro necesaria. No es que sea personalmente importante, sino que es ahí donde se juega uno su identidad”.<sup>180</sup> Entonces, ser escritor y no escribir, no representa simplemente una ironía, sino otra forma de expresar el problema de identidad y las contradicciones de la misma. En la obra millasiana, sin embargo, no es necesario escribir para ser escritor.<sup>181</sup> Los personajes se convierten en lo que dicen ser. De este modo se alude a la capacidad creadora del lenguaje y se muestra al escritor como un demiurgo. También está presente la noción de identidad como impostura. Aunque, lo más importante en el caso de Millás, es mostrar cómo lo imaginado por los personajes modifica la realidad. Nos encontramos de lleno en uno de los temas metafictivos: la cuestión de autoría, ya que gracias a las fantasías de los personajes se modifica el relato, como si la escritura dependiera de ellos. En “Una vocación de clase media”<sup>182</sup> Holgado y su esposa viven con el hermano de ella, pues se aprovechan de la pensión que él recibe por ser paralítico. Mientras Holgado y su mujer postergan la realización de sus sueños y viven pasivamente, sin decidirse a modificar su situación y a costa del paralítico, éste lucha por tener una vida más cómoda y compra una nueva y costosa silla de ruedas. Es irónico que el paralítico esté dispuesto a actuar y tenga más libertad que Holgado y su esposa quienes, a pesar de no

---

<sup>178</sup> Millás, “Literatura y necesidad”, *Revista de Occidente*, núms. 98-99, 1989, pp. 185-191.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>181</sup> Por ejemplo, en *El desorden de tu nombre*, Julio Orgaz es un escritor fracasado que imagina que escribe, pero en realidad se dedica a plagiar los cuentos de Orlando Azcárate. A pesar de esto, al final de la novela, el personaje afirma que está seguro que al llegar a su casa encontrará en el cajón de su escritorio una novela escrita por él. La novela se titula *El desorden de tu nombre*. De modo que lo que leemos resulta ser lo que Julio había imaginado. La novela de Millás y el mundo imaginario construido por el personaje, coinciden.

<sup>182</sup> Millás, *Los objetos nos llaman*, *op. cit.*

tener ningún impedimento físico, permanecen inmóviles. Frustrado, Vicente imagina cómo sería su vida si el cuñado muriera. Después de esta fantasía obtiene consuelo y su realidad se modifica, pues el cuñado aparece muerto al día siguiente. De manera paralela, ocurre otro asesinato –también imaginario– del cual Holgado es responsable. Además del cuñado y la mujer, hay otro personaje que sólo existe en el mundo paralelo creado por Vicente, un amigo invisible y crítico literario que todo el tiempo cuestiona su forma de escribir y hasta su forma de hablar. Las conversaciones entre Holgado y el crítico ocupan gran parte del texto. Aunque el amigo es imaginario, para Vicente existe y el relato se encarga de que el crítico y el mundo ficticio de Holgado sean vistos por el lector, el narrador los materializa. También la novela “maestra” que Vicente posterga, tiene cuerpo y forma de una tortuga como las que tanto admira su mujer. De igual modo, en el otro relato: “Laura se corta el pelo”, el mundo ficticio de Holgado, es decir, la novela que imagina que escribe, va adquiriendo materialidad. A tal grado que Vicente ve las paredes de la novela y entra y sale de un capítulo a otro. Este mundo fictivo funciona como un refugio de lo hostil que resulta el mundo real para los personajes millasianos.<sup>183</sup> Ahora, regresando a “Una vocación de clase media”, imaginación y realidad son puestas en el mismo nivel gracias al amigo invisible de Holgado. El mundo interior, los sueños, las fantasías, etc., son tan verdaderos y reales como la realidad. Sin embargo, tienen un peso mayor, son más importantes. En un momento de desesperación, Holgado decide matar al crítico. De este modo se ponen de relieve la materialidad del amigo imaginario y el mundo interno de Vicente: “¿Pero qué

---

<sup>183</sup> Sin duda, este rasgo característico de la metaficción, escapar de la realidad, es una influencia o una herencia de *El Quijote*. Véase: Isabel Castells Molina, *Cervantes y la novela española contemporánea*, Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 1998. Castells destaca en las novelas que analiza, entre ellas *El desorden de tu nombre*, dos características presentes desde *El Quijote*: “[...] la identificación de la escritura con la propia existencia y la fuerza que tienen las imaginaciones en la *realidad* hasta el punto de poder transformarla”. p. 443.

hacer con el cadáver? Desde luego, nadie lo vería excepto él, que tendría que asistir durante meses a la descomposición de las partes blandas (¿serían los tejidos musculares el argumento de los huesos?). La idea le pareció insoportable, así que abrió el ventanuco del cuarto de baño, que daba a un estrecho patio interior, y arrojó el cadáver afuera, oyéndole golpearse invisiblemente contra el suelo justo en el momento en que su cuñado aporreaba la puerta [...]”.<sup>184</sup> Los límites entre el mundo real y el imaginario se vuelven difusos. Ambos mundos existen de manera simultánea. Justamente, la puerta del baño funciona como umbral, como anuncio del límite entre ambos mundos.<sup>185</sup> Sin embargo, el mundo imaginario se superpone, la fantasía termina por ocupar el lugar de lo real. El asesinato del amigo invisible es un elemento central en el relato porque modifica el destino de sus protagonistas. Holgado, lleno de culpa y arrepentimiento, decide llamar a la policía y confesar que ha cometido un crimen: declara que ha matado a un hombre y justo cuando cuelga el teléfono su mujer le pregunta si fue él quién mató a su hermano. “Vicente pasó de una dimensión a otra con cara de espanto y comprendió confusamente que un argumento arrugado, oscuro, incontrolable, estaba emergiendo del caparazón<sup>186</sup> de la realidad”.<sup>187</sup> En ese momento, descubre que es un personaje de ficción, que hay alguien que escribe y controla su destino. Vicente será acusado de un homicidio que no cometió porque así lo

---

<sup>184</sup> Millás, “Una vocación de clase media”, *Los objetos nos llaman, op. cit.*, p. 96.

<sup>185</sup> Esto es común en otras obras posmodernas. Lo fantástico aparece frecuentemente en los relatos posmodernos, ya que es una manera de cuestionar lo real y las formas de representación. Brian McHale menciona varios ejemplos en los que ocurre la intrusión de un mundo en el otro, entre ellos “Casa tomada” de Cortázar y añade: “Whatever the example, the ontological structure of the projected world is essentially the same in every case: a dual ontology, on one side a world of the normal and everyday, on the other side the next-door world of the paranormal or supernatural and running between them the contested boundary separating the two worlds [...]”. Brian Mc Hale, *Postmodernist Fiction, op. cit.*, p. 73.

<sup>186</sup> Hemos mencionado que la novela imaginaria de Vicente tiene forma de tortuga, por lo que la palabra caparazón referida a realidad hace no sólo que el carácter de artificio y la condición ficticia del relato se muestre explícitamente, sino también que los límites entre el mundo real y el imaginario sean difusos. Ambos textos/espacios son el caparazón, la estructura narrativa que dará, o da, forma a las fantasías de alguien.

<sup>187</sup> Millás, “Una vocación de clase media”, *Los objetos nos llaman, op. cit.*, p. 98.

decide el autor empírico. Al final, nos enteramos, al mismo tiempo que él, que fue su mujer quien mató a su propio hermano. Mientras Holgado se queda encerrado en la cárcel, la esposa se queda con el dinero de la pensión del hermano paralítico y se marcha al Pacífico para estar más cerca de las tortugas y cumplir su sueño. Holgado nunca logra ser un escritor exitoso, sólo permanece como personaje y títere de la voluntad de alguien más. (el autor implícito.) Además, matar al amigo invisible implica destruir el mundo ficticio del que era autor. Sin el crítico, la escritura de Vicente no tiene sentido. Para analizar el significado de este cuento, resulta útil la lectura de *El desorden de tu nombre* donde también hay un crimen, un escritor fracasado y un triángulo amoroso. (En “Una vocación de clase media”, el triángulo no es amoroso, sin embargo, los tres personajes entran en conflicto por el dinero del paralítico y la capacidad de alcanzar los sueños. Es decir, que el objeto del deseo se desplaza de la mujer al dinero, de ahí el título del relato). Julio, el escritor fracasado, también imagina el crimen –matar a Carlos, el esposo de Laura, su amante– sin embargo la verdadera asesina es Laura. Los personajes femeninos logran alcanzar sus metas y salir impunes del asesinato pues consiguen ser autoras, dueñas de su vida, escapar de la condición de personajes. Mientras que Julio y Holgado no controlan lo que les sucede porque son sólo personajes de la obra de alguien más. En *El desorden de tu nombre*, Laura escribe un diario donde habla sobre Julio y Carlos y a través del cual se convierte en la autora de la vida y el destino de los personajes masculinos. La mujer de “Una vocación de clase media”, cuyo nombre nunca aparece, también decide el destino de los personajes masculinos. Aunque ella no escribe, sí se dedica a imaginar cosas. Como autora y creadora de otro mundo paralelo creado a través de la imaginación. A diferencia de Holgado, ella no renuncia a ese mundo en el que puede ser dueña de sí misma y escapar de la condición de personaje. Por eso, al final del relato sale victoriosa. La mujer de Holgado nunca abandona

su pasión, en cambio, él se corrompe,<sup>188</sup> mata al crítico y con él extermina su mundo imaginario. Así que, sin un mundo paralelo, sin la escritura y sin imaginación, Holgado se queda atrapado en el mundo real, encarcelado literalmente, abatido y sin propósito vital. Los personajes femeninos suelen tener un mejor final. El amor rara vez es posible en los cuentos millasianos, normalmente, predominan la soledad y la falta de comunicación. Nos parece relevante mencionar otro cuento donde el personaje principal tiene un final feliz: “Las palabras de ella”. Este personaje femenino realiza un acto inverso al de Holgado, en vez de abandonar sus fantasías decide cumplirlas. Entonces, se fusionan el mundo fantástico y el “real”. Ahora, ella no tiene que habitar en la insoportable realidad, decide dar el salto del mundo real al fantástico. Así que, se va de casa y empieza a hacer todo, exactamente, como lo había imaginado. El relato entonces, parece ser, no la narración del autor empírico, sino lo que la mujer imagina. Además, descubre que gracias a sus palabras logra tranquilizar a las personas y hacer que la realidad se vuelva tolerable. Las palabras tienen un poder medicinal, curativo:<sup>189</sup> “[...] producían un efecto analgésico [...] Toda la noche fue de una a otra persona aliviando con sus palabras las penas de la gente”.<sup>190</sup> Ella cambia a lo largo del relato: ha dejado de ser una mujer sumisa y silenciosa para adueñarse de las palabras y adquirir seguridad a través de ellas. Toma el control de su vida, al tiempo que toma el control de las palabras. (Esta tarea se asemeja a la de un escritor. Podemos decir que ella decide ser la autora de su vida.) Como en los relatos anteriores, los personajes femeninos mejoran sus vidas al dejar de ser personajes pasivos y decidirse a hacer sus

---

<sup>188</sup> “Un verdadero escritor no debería anteponer las comodidades materiales a la realización de su destino” dice el crítico invisible a Vicente. *Ibid.*, p. 88.

<sup>189</sup> También en *El mundo*, escribir es un proceso curativo. Desde el inicio de la novela el narrador, llamado Juan José Millás, compara su actividad de escritor con la de su padre, el inventor del primer bisturí eléctrico en España. “Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas”. Millás, *El mundo*, México, Planeta, 2007, p. 8.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 177.

fantasías realidad. Además, es a través de la escritura, o de la palabra como controlan su destino y transforman sus vidas.<sup>191</sup>

Hay una diferencia fundamental entre “Una vocación de clase media”, y “Laura se corta el pelo”, mientras en el primer relato, Holgado es un escritor fracasado que posterga la escritura de su obra “maestra” y renuncia, finalmente, al mundo ficticio que ha creado, en el segundo relato, Holgado sí escribe y sabe que se encuentra dentro de una novela. Reconoce su carácter de personaje ficticio, y, sin embargo, decide librarse de esta condición escribiendo. Holgado no es dueño de sus acciones, ni siquiera del personaje que pretende escribir en su novela, las palabras con las que lo describe le son ajenas, simplemente se le revelan. Holgado comienza a ser consciente de que no controla la creación del personaje ni lo que le sucede a él mismo. Entonces, empieza a sentirse agobiado en el mundo en el que habita. (Estas descripciones cumplen la función de materializar el mundo de Holgado, de mostrar las “paredes” de la novela para hacer explícito el carácter ficticio de este relato). Sin embargo, cuando se pone a escribir, comienza a controlar su mundo. A través de la escritura el personaje reconstruye su entorno y se construye a sí mismo. Los personajes millasianos: “si costruiscono scrivendo e si rappresentano metafinzionalmente mentre lo fanno”.<sup>192</sup> Como lo hiciera Elena Rincón, en *La soledad era esto*, parece que Holgado renuncia a ser personaje y decide escribirse a sí mismo, se convierte en autor. Entonces, se sienta a escribir su novela y escribe lo que a él le ocurre, fusionando vida y escritura, el tiempo “real” y el tiempo del relato se vuelven uno. Vida y escritura se fusionan. A partir

---

<sup>191</sup> Estas mujeres nos recuerdan también a Elena Rincón de *La soledad era esto*, quien se construye a sí misma a través de la escritura de un diario y de la lectura del diario de su madre y los informes del detective. La escritura es una forma de ordenar y aprehender la propia existencia, de hacerle frente al pasado y liberarse de él.

<sup>192</sup> Antonella Russo, “Il corpo nel testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás”, *Artifara*, núm9, Univeristá di Salerno, enero-diciembre 2009. Disponible en: [www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Numero 9/Adenada/default.aspx?oid=255&oalias](http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Numero%209/Adenada/default.aspx?oid=255&oalias) [sept-2012]



de entonces, Holgado toma el control de su vida y obra, modifica su punto de vista e incluso cambia hechos narrados anteriormente. Podemos pensar que cambian, porque Vicente ha escrito su propia historia. Además, decide cumplir también los sueños de Laura. Por fin, Laura y Holgado terminan juntos, ella le da besos y comienzan a quitarse la ropa. Sabemos que ahora Vicente es el autor y que controla la historia porque el narrador afirma: “Vicente supo que ese momento podía pedir cualquier cosa”.<sup>193</sup> A lo largo del relato Vicente menciona que tiene un tumor y acudirá con un doctor que tiene el mismo nombre que el personaje que él escribe. De modo que ficción y realidad se fusionan, no es claro si en verdad Vicente tiene un tumor o si es una invención como el nombre de su personaje. Finalmente, Holgado termina de escribir su novela, y afirma que no le extirparon el tumor, sino la novela. Cuando el tumor desaparece lo que queda es la novela. De manera que la escritura representa una forma de curación. La temporalidad también se ve afectada. En el relato no se había mencionado ningún hecho del pasado, Holgado y Laura sólo parecen tener presente. Pero, cuando escribe se vislumbra la posibilidad de que exista un futuro: Holgado y Laura quedan para ir a la piscina juntos, al día siguiente. Éste es otro cuento, de los excepcionalmente raros en Millás, en que el amor es posible y Holgado, un personaje masculino, tiene un final feliz. Éste se debe también al hecho de escribir, y a la transformación de personaje a autor que ocurre en el protagonista del relato. “In order to forge a self, I must do so from the *outside*. In other words, I *author myself*”.<sup>194</sup> Los personajes millasianos se vuelven, literalmente, autores de sí mismos cuando escriben. Dicho de otra manera, en palabras de Knickerbocker: “Escribir es escribirse [...] mediante la técnica metaficticia del narrador intratextual, se plantea la idea de la escritura como un

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>194</sup> Michael Holoquist, *Dialogism: Bakhtin and his world*, London, Routledge, 2002. p. 28.

proceso que implica la formación de identidad; podría decirse que para Millás, el verbo escribir es reflexivo, que escribir literatura presupone *escribirse*".<sup>195</sup> Los personajes dejan de ser títeres, se liberan del yugo del autor, escapan del mundo angustioso y solitario de su "realidad". Escribir es una forma de acción, de corregir el destino y modificar el mundo para hacerlo habitable: "[...] escribir no es más que tomar la materia prima de la realidad y convertirla en literatura para hacerla digerible".<sup>196</sup> Pero también es una forma de negociar con la muerte.<sup>197</sup> Holgado padece una enfermedad grave y mortal: cáncer. Mientras tiene el tumor la escritura se le dificulta, parece que la novela y el bulto, como lo llama él, no pueden coexistir armoniosamente, uno va en detrimento del otro. Por fin, cuando Vicente termina de escribir la novela se cura. Esta curación tiene que ver con lo que el autor se juega en el proceso de escritura. Quien escribe se transforma en el acto. Atwood menciona cómo la escritura implica una revelación: "Possibly, then, writing has to do with darkness and a desire or perhaps a compulsion to enter it, and with luck, to illuminate it, and to bring something back out to the light".<sup>198</sup> La autora canadiense relaciona la oscuridad con el descenso al inframundo. Aquel que escribe debe viajar como Orfeo<sup>199</sup> al reino de los muertos. "Rilke, in his *Sonnets to Orpheus*, makes the underworld journey simply a precondition of being a poet. The journey must be undertaken, it is necessary. The poet –for

---

<sup>195</sup> Dale Knickerbocker, "Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Madrid, Castalia, 2000, p. 681.

<sup>196</sup> Millás, "Elaboración de productos", *Los objetos nos llaman, op. cit.*, p. 27.

<sup>197</sup> Tomo la frase de Margaret Atwood quien explica: "The title of this chapter 'Negotiating with the Dead', and its hypothesis is that not just some, but *all* writing of the narrative kind, and perhaps all writing, is motivated, deep down, by a fear and a fascination with mortality– by a desire to make the risky trip to the Underworld, and to bring something or someone back from the dead".

Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Nueva York, Cambridge University Press, 2002. p. 156.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. XXIV.

<sup>199</sup> La primera novela de Millás se titula *Cerberos son las sombras*. El título hace alusión al mito de Orfeo, ya que Cerbero aparece en el mismo como el perro guardián del Hades. El descenso al infierno y su relación con la escritura y la creación de identidad están presentes en esta novela.

whom Orpheus is exemplary model – is the one who can bring the knowledge held by the Underworld back to the land of the living, and who can then give us the readers, the benefit of this knowledge”.<sup>200</sup> Bajo esta perspectiva la escritura implica una gran dificultad y también un gran peligro, pues como veremos más adelante algunos personajes se pierden en el mundo de sus fantasías sin poder regresar a la realidad. Ello equivaldría a decir que no todos regresan triunfales del descenso al inframundo. Sin embargo, es necesaria pues ayuda a los personajes a hacerse dueños de su vida, realizar sus sueños, “curar heridas” o encontrar un espacio alternativo al real. Cuando los personajes escriben, crean un mundo paralelo a aquel en el que habitan. En el libro *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, encontramos varios cuentos donde Holgado, o alguno de los personajes principales, imaginan mundos de los que entran y salen a su antojo.<sup>201</sup> El mundo imaginario resulta más confortable y gratificante que el mundo “real” en donde los personajes habitan. En *El orden alfabético*, gracias a las palabras, el protagonista viaja al reverso de la realidad, haciendo patente la posibilidad de construir nuevos mundos gracias al lenguaje. Algo similar ocurre en “La parte de atrás”, donde el narrador viaja al reverso de la realidad durante un sueño en el que todo está de espaldas. Finalmente, al día siguiente mientras maneja toma una carretera secundaria y, como en el sueño, se adentra en otro mundo que existe en la parte trasera de la realidad:

Sin darme cuenta, había vuelto, ya despierto, a la parte de atrás. Sonreí imaginando que el siguiente paso consistiría en viajar por el revés de la realidad. A la sonrisa le siguió un movimiento de pánico [...] Comprendí que debía regresar en seguida a la autopista, pero no veía el modo; no había ninguna indicación que la anunciara. ¿Y si me resigno, me pregunté, a llegar a mi destino viajando por la parte de atrás? Lo hice, me resigné pero con mucho miedo. Comprendí, al terminar el viaje, hasta qué

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>201</sup> Véase, por ejemplo: *Ella imagina*, *No podía pensar en otra cosa*, o *Laura se corta el pelo*.

punto estamos habituados a vivir sólo en una parte de la realidad. Es un error, como si sólo habitáramos una parte de nuestra casa o de nuestro cuerpo.<sup>202</sup>

El personaje de este cuento regresa a la “normalidad”, al lado delantero del mundo, y tiene una revelación: la realidad es mucho más amplia de lo que sabemos. (Recordemos que para Millás, lo irreal también es parte de la realidad aunque pretendamos establecer un límite sólido y tajante entre ambos). Aquello que los personajes imaginan, o sueñan, modifica su percepción que tienen de la realidad; los sueños y la creación de mundos paralelos tienen la función de enriquecerla. Esta idea, la de la multiplicidad de la realidad, está relacionada con el tema de los mundos posibles. “Este concepto, de enorme calado operativo en el marco de los estudios narrativos y literarios, es originario de la filosofía del lenguaje y de la semántica formal en donde se plantea la existencia de mundos, paralelos y alternativos al real y objetivo, ya sean psicometales (los sueños, el deseo, el temor) o hipotéticos”.<sup>203</sup> Citando a Valles, Álamo explica: “[...] el mundo posible está constituido por una articulación descriptiva única y singular, en principio: el mundo posible es, pues, por definición, el mundo semántico descrito por una *ficción*”.<sup>204</sup> La creación de mundos posibles para hacer más soportable el mundo y que permitan a la personajes tener una relación menos problemática con la realidad es una constante en la obra millasiana.<sup>205</sup> A diferencia de lo que ocurre en el cuento arriba mencionado, existen otros personajes incapaces de salir de sus fantasías, o del mundo paralelo, para regresar al mundo exterior, al de la realidad en la que viven. En “Trastornos de carácter” de *Primavera de luto*, Vicente Holgado viaja por el mundo a través de los armarios. Sin embargo, se pierde al no encontrar

---

<sup>202</sup> Millás, “La parte de atrás”, *Los objetos nos llaman, op. cit.*, p. 210.

<sup>203</sup> Francisco Álamo Felices, “La ficcionalidad: las modalidades ficcionales”, *Castilla. Estudios literarios*, núm. 3, Universidad de Almería, 201, p. 312.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>205</sup> Pensemos, por ejemplo, en la novela: *Dos mujeres en Praga*, donde esta ciudad es un mundo imaginario, paralelo al mundo “real” de Madrid en el que los personajes habitan.

la puerta para regresar a la realidad. También el Vicente Holgado que aparece en “No podía pensar en otra cosa”, se queda atrapado en su fantasía imaginada, pues de pronto, desaparecen las puertas. La existencia de estos mundos paralelos que surgen cuando los personajes imaginan o escriben es un elemento fundamental en ambos relatos. (“Laura se corta el pelo” y “Una vocación de clase media”.) McHale señala que la creación de mundos autónomos es una de las características de la posmodernidad. También menciona que mientras en la ficción modernista el rasgo dominante está relacionado con cuestiones epistemológicas, el posmodernista es ontológico. En el primero, las preguntas a las que los textos se dirigen son algo como: “How can I interpret the world of which I am a part? And what am I in it?”.<sup>206</sup> Después, cuando la capacidad de conocimiento sobre el mundo se cuestiona, hay un cambio de dominante: “shift of dominant from problems of *knowing* to problems of *modes of being* [...] from an epistemological dominant to an *ontological one*”.<sup>207</sup> En este cambio tiene lugar la creación de mundos posibles. McHale ejemplifica esto con una obra de Faulkner y comenta que cuando los personajes abandonan: “the intractable problems of attaining to reliable knowledge of our world, they improvise a *possible world* [...]”.<sup>208</sup> De este modo, también muestra que la prioridad de un texto posmoderno es plantear interrogaciones sobre sus implicaciones ontológicas: “[...] questions bear on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world? What kinds of world are there and how are they constituted, and how do they differ?

»,<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Brian Mc Hale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987. p. 9.

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>209</sup> *Idem.*

La escritura ordena el caos y hace habitable, momentáneamente, la realidad, o quizá sólo menos atemorizante. Como señala el propio autor: “Cada uno busca la manera de adaptarse a la realidad, de pactar o convivir con ella y en mi caso, como le digo, quizás en el caso de los escritores, es la novela, la literatura”.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> José Abad, “Todo el mundo ve cosas que no puede contar”, *El Almería*, 7 enero 2011, en <http://www.elalmeria.es/article/ocio/874501/todo/mundo/ve/cosas/no/puede/contar.html> [julio 2013]

## Conclusiones

La identidad es una construcción de carácter lúdico en la obra millasiana. En la personalidad de un hombre caben todas las posibilidades. Por ello, los personajes millasianos son mutables, se reinventan y reconstruyen en su afán por entender el mundo, formar parte de la sociedad y conocerse a ellos mismos. Entonces, la imaginación y la creatividad son importantes en el proceso de formación de identidad. El yo es múltiple, pero sobre todo, somos quienes somos, en gran medida, por el azar. Esto significa que podríamos ser cualquier otra cosa, que podríamos intercambiar nuestra personalidad y ocupar el lugar de otro. Ser este o aquel indistintamente. Y justamente esto es lo que hacen los personajes de Millás: modifican su personalidad a través de prótesis como los lentes o amputaciones y cojeras; reinventan su identidad al rellenar cuestionarios o se vuelven distintos al cambiar de nombre. Eso sí, los cambios, especialmente si son negativos, son irreversibles.

Por otro lado, la identidad también está determinada, en parte, por los otros (comenzando con los padres quienes influyen en la personalidad desde que nos dan nombre.) En la obra del autor valenciano, la madre tiene un papel importante en la construcción de la identidad, pues en gran medida ella controla y limita la personalidad de los personajes. En otros casos, este papel lo toma la esposa. La sociedad también ejerce una gran presión sobre el individuo. Con el fin de escapar a la soledad o con la intención de integrarse a la comunidad, los personajes deben dejar de ser como son, fingir que son distintos. El dilema es ser uno mismo o ser lo que los otros demandan. La visión millasiana

es pesimista ya que sus personajes están condenados a ser personas marginadas, pues no logran integrarse a la comunidad. Por otro lado, no son capaces de superarse a sí mismos y tampoco son libres para elegir o cambiar positivamente sus circunstancias. En otros casos, los personajes deciden modificar su personalidad voluntariamente, por sugerencia de los demás. Voluntaria o accidentalmente son los otros quienes determinan en qué nos convertimos.

La identidad es una impostura, una ficción, pero detrás de las máscaras y del artificio no hay nadie, deriva en una construcción tan frágil que resulta más fácil dejar de ser o convertirse en otro que comprender quiénes somos. La pregunta por la identidad no ofrece salidas sino sólo más preguntas. En la búsqueda por conocerse hay algo que se resiste, en el interior de cada hombre hay una parte inaccesible. El motivo del doble nace a raíz del sentimiento producido al reconocer que somos extraños para nosotros mismos. El doble aparece vinculado a la idea freudiana de lo siniestro.

El doble representa una alternativa, la posibilidad de crear vidas paralelas para complementar lo precario de la existencia humana. El doble millasiano suele ser un complemento. Sólo en el primer libro de cuentos, encontramos dobles negativos que amenazan la existencia del original. Esto es, hay una evolución del tratamiento del doble en la obra de Millás. La alteridad se presenta como necesaria e indispensable. Gracias al doble es posible enriquecer la experiencia vital y sensorial del hombre. En este sentido, el doble se vincula también con las ideas románticas que buscan otras opciones para conocer y explicar el mundo más allá de la razón. Aunque Millás toma varios elementos del doble romántico, también presenta características particulares, diferencias con respecto al doble canónico. En primer lugar, la semejanza física no es necesaria. En muchos casos, podemos



afirmar que existe un doble porque aparece la rivalidad o bien porque de una sola persona se desprenden dos encarnaciones distintas que por lo general serán complementarias, pero también puede resultar que una sea amenazante y ocupe el lugar de la otra. Es decir, contrario a la afirmación de la crítica y a lo ocurrido en los dobles de otros autores, la semejanza física no es necesaria por poder hablar de duplicación y desdoblamiento.

El doble millasiano cumple la función de mostrar la multiplicidad del yo, la posibilidad de vivir vidas paralelas que mejoren la vida y ayuden a entender la realidad. La alteridad entonces se vuelve necesaria y no amenazante.

La escritura es una preocupación constante en la obra millasiana, pues gracias a la metaficción el autor juega con los límites entre realidad y ficción. Aquello que los personajes imaginan tiene la capacidad de modificar la realidad. Por ello, resulta necesario crear, a través de la escritura y de la fantasía, universos paralelos que “corrijan” el mundo de los personajes. No obstante el proceso de escritura es una tarea exigente y complicada, donde el escritor se juega la identidad y “vuelve” renovado, por eso no todos los personajes consiguen hacerlo con éxito. Escribir es un acto liberador que implica que los personajes tomen el control de sus vidas y hagan algo por modificar su situación. Quien escribe controla y ordena el caos haciendo que el mundo se vuelva, momentáneamente, un lugar menos hostil y por tanto, soportable. Además la escritura tiene un efecto analgésico y curativo para quien escribe, y también sobre los otros. De tal suerte que modifica la relación establecida entre el escritor y la realidad.

La mayoría de los personajes masculinos no logran escribir o renuncian al mundo imaginario que han creado, por lo tanto, no consiguen trascender a su condición de

personajes y no controlan su destino ni su vida. Para ellos están reservados los finales fatales donde el mundo no deja de ser un lugar opresivo y enajenante. En cambio, los personajes femeninos se dedican a escribir y logran, por este medio, tomar el control de sus vidas y modificar su “realidad”. Se vuelven autoras de su vida y dejan de ser personajes a merced de alguien más. Además cuando son conscientes de esto, se atreven a perpetrar crímenes de los que salen impunes o a realizar lo que consideren necesario con tal de realizar sus sueños. La escritura es el medio por el cual consiguen sus objetivos y logran ser libres.

## Bibliografía

Bibliografía directa:

### *Libros de cuentos*

Juan José Millás, *Articuentos completos*, Barcelona, Seix-Barral, 2011

-----, *Cuentos*, Barcelona, Random House Mondadori, 2001.

-----, *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.

-----, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfagura, 1994

-----, *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix-Barral, 2008.

-----, *Primavera de luto*, Madrid, Punto de lectura, 2001.

### *Novelas*

-----, *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

-----, *El desorden de tu nombre*, Barcelona, RBA Editores, 1993.

-----, *El mundo*, México, Planeta, 2007.

-----, *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara, 1999.

-----, *La soledad era esto*, México, Destino, 2010.

-----, *Laura y Julio*, Barcelona, Seix-Barral, 2006.

Bibliografía indirecta:

Abad, José, “Todo el mundo ve cosas que no puede contar”, *El Almería*, 7 enero 2011, en

[[www.elalmeria.es/article/ocio/874501/todo/mundo/ve/cosas/no/puede/contar.html](http://www.elalmeria.es/article/ocio/874501/todo/mundo/ve/cosas/no/puede/contar.html)]

(consultado julio 2013)

Álamo, Francisco, “La ficcionalidad: las modalidades ficcionales”, *Castilla. Estudios literarios*, núm. 3, Universidad de Almería, 2001.

Alós, Ernest, “Juan José Millás: La realidad es el resultado de un sueño”, *El Periódico*, 20 octubre 2010, en [[www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20101020/juan-jose-millas-realidad-resultado-sueno/545445.html](http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20101020/juan-jose-millas-realidad-resultado-sueno/545445.html)] (consultado julio 2013)

Andrés, Irene y Ana Casas (eds.), *Juan José Millás*. Madrid, Arco/Libros, 2009.

Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, Nueva York, Cambridge University Press, 2002.

Ballesteros, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

Bargalló, Juan, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fusión y por metamorfosis”, *Identidad y alteridad, aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994.

Barañano, Ascensión *et.al.*, (coords.), *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

Bartra, Roger, “El Otro y la amenaza de transgresión”, *Desacatos*, núm. 9, primavera verano 2002.

-----, *Territorios de terror y la otredad*, México, FCE, 2013.

Bauman, Zygmund, *Identidad*, Madrid, Losada, 2005.

Bértolo Cadenas, Constantino, “Apéndice” a Juan José Millás, *Papel Mojado*, Madrid, Anaya, 1991.

Blanck, Fanny y P. Yankelevich (comps.), *El otro, el extranjero*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

Brubaker, Rogers y Frederick Cooper, “Más allá de identidad”, *Apuntes de investigación CECYP*, núm. 7, 2001, en:

[<http://comunicacionycultura.sociales.ubar.ar/files/2013/02/Brubaker-Cooper-espanol.pdf>]  
(consultado oct. 2013)

Cabañas, Pilar, “Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 580, octubre 1998.

Casas, Ana, “Diálogos absurdos. La obra narrativa de Juan José Millás”, Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*, Madrid, Verbum, 2001.

Castells Molina, Isabel, *Cervantes y la novela española contemporánea*, Tesis doctoral, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 1998.

Catalán, Miguel, “Lógica y solipsismo en la obra de Juan José Millás en torno a la *Trilogía de la soledad*”, *Espéculo*, núm. 6, 1997, en:

[<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/millas.htm>] (consultado oct. 2012).

Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

Durán, Francisco, *El doble en la literatura latinoamericana*, Durango, Universidad del Estado de Durango, 1991.

Durkheim, Emile, *Formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1992.

-----, “El dualismo de la naturaleza humana y sus condiciones sociales (1914), *Entramados y perspectivas de la carrera de sociología*, Universidad de Buenos Aires, v.1, n.1, enero-junio 2001, en

[[www.revistasociologica.sociales.uba.ar/index.php/revistadesociologia/issue/view/1](http://www.revistasociologica.sociales.uba.ar/index.php/revistadesociologia/issue/view/1)]

(consultado dic. 2012).

Freud, Zygmund, “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Barcelona, Hesperus, 1991.

Gutiérrez, Fabián, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992.

Hall, Stuart, “The Question of Cultural Identity”, en Stuart Hall, *et al* (eds.), *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford, Blackwell, 1996.

Hernando, Almudena, *Arqueología de la identidad*, Madrid, Akal, 2002.

Herrero Cecilia, Juan, "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", *Cedille. Estudios franceses*, monografías 2. 2001.

Holloway, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

Holoquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his world*, London, Routledge, 2002.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York-London, Routledge, 1988.

-----, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Knickerbocker, Dale F., "Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás", en Florencia Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Madrid, Castalia, 2000.

-----, *Juan José Millás: The Obsessive-Compulsive Aesthetic*, New York, Peter Lang, 2003.

Laín Entralgo, Pedro, *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Maalouf, Amin, *Identidades asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

Mauleón, Hectór de, "Vivimos en el lado falso del espejo: Millás", *El Universal*, 28 de noviembre 2006, en [<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/50665.html>] (consultado abril 2012).

Martín López, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.

Miller, Karl, *Doubles: Studies in Literary History*, New York, Oxford University Press, 1987.

Orejas, Francisco, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

Ortiz-Oses, Andrés y Patxi Lanceros (dirs.), *Diccionario de la existencia*, Barcelona-México, Antrophos-UNAM, 2006.

Pozuelo Yvancos, José María, *Narrativa y posmodernidad*, Cuenca, Cuadernos de Mangana, 2005.

Rank, Otto, *The Double. A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill, University of North Carolina.

Reagan, Patricia, “Dos mujeres en Praga: The Orphaned Child of Juan José Millás”, *España contemporánea*, t.XIX, núm. 2, otoño 2006.

Russo, Antonella, “Il corpo nel testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás”, *Artifara*, núm. 9, Università di Salerno, enero-diciembre 2009, en [[www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero9/Addenda/default.aspx?oid=255&oalias](http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero9/Addenda/default.aspx?oid=255&oalias)] (consultado sept. 2012)

Sobejano, Gonzalo, “Juan José Millás, Fabulador de la extrañeza”, en Ricardo Landeira y Luis González del Valle, *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los ´60*, Society of Spanish and Spanish American Studies, University of Colorado, 1987.

-----, “La novela ensimismada (1980-1985)”, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 1, núm.1, 1988.

Sobejano Morán, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel (Alemania), Edition Reichenberger, 2003.

Treanor, Brian, *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel and the Contemporary Debate*, New York, Fordham University Press, 2006.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2001.

Vattimo, Gianni *et.al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, *Anthropos*, 2003.

Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAM, 2006.