



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LA IDEA DEL VIAJE, EL DOBLE Y EL CUERPO  
EN UNA SELECCIÓN DE CUENTOS DE JUAN  
JOSÉ MILLÁS**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A :  
E R I C K A V E R G A R A G A R C Í A**

**ASESOR:  
DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA**



**México, 2006**



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**

### **A mi asesor, Dr. José María Villarías Zugazagoitia:**

*Gracias por creer en este proyecto, por invertir tu tiempo, tus conocimientos y experiencia en su elaboración, por ser un guía entusiasta, paciente y dedicado; pero sobre todo, gracias por darme la confianza y la seguridad que necesitaba para llevarlo a cabo. Para ti, mi respeto y gratitud.*

### **A Juana y Alfredo, mis padres:**

*Sé que nada es suficiente para demostrarles mi amor y mi respeto, pero tal vez esta tesis, acompañada de un abrazo fuerte y de un eterno GRACIAS por ser mis padres y por darme una familia maravillosa, sean una buena forma de hacerlo. Ustedes son los cimientos de mi vida y de mi persona, son mi fuerza, mi mejor ejemplo. Los amo y los admiro profundamente.*

### **A las familias Pedraza Vergara, Vergara Mondragón I, Zuno Vergara y Vergara Mondragón II:**

*Gracias a todos por el apoyo y el cariño incondicional que me dan, por mantenerse conmigo pese al tiempo, la lejanía y las circunstancias. A Luz, Alfredo,*

# ÍNDICE

**Introducción**.....4

## **Capítulo I. Presencia de Juan José Millás en la narrativa española actual**

1.1. Panorama de la narrativa española actual.....8

1.2. Biografía del autor y datos generales de su obra.....14

1.3. Percepción millasiana de la literatura.....25

## **Capítulo II. El viaje: percepción de un tema literario clásico en el mundo actual**

2.1. Del viaje al relato de viajes.....30

2.1.1. Consideraciones generales acerca del relato de viajes .....33

2.1.2. Viajes reales y viajes imaginarios.....35

2.1.3. Los viajeros.....38

2.2. Juan José Millás: el viaje a través de los armarios .....39

2.2.1. Caracterización de los viajeros de Juan José Millás.....42

2.2.2. Transportes y destinos de llegada.....50

2.2.3. Posible sentido del viaje .....54

## **Capítulo III. Imagen literaria del doble: de la lucha de contrarios a los mundos posibles**

3.1. La imagen del “otro”: un acercamiento a la idea del doble .....57

3.2. Del mito de Proteo a la idea del doble .....60

3.3. Concepciones fundamentales acerca del doble .....64

3.4.	El doble en los cuentos de Juan José Millás: representación de los mundos posibles .....	68
3.4.1.	Los personajes de Millás .....	68
3.4.2.	De la imagen del otro a la creación del doble.....	71
3.4.3.	Características del doble en la narrativa de Millás.....	78
3.4.4.	El posible sentido del doble en los cuentos de Millás.....	83

#### **Capítulo IV. El cuerpo en la literatura: de la “cárcel del alma” a la reafirmación de la existencia**

4.1.	El hombre y la conciencia del cuerpo.....	85
4.2.	Ideas representativas acerca del cuerpo.....	87
4.3.	Cuerpo y prótesis: Visión millasiana del hombre actual.....	93
4.4.	El cuerpo ante la sociedad, el cuerpo fragmentado y el cuerpo materno: tres imágenes tradicionales en palabras de Juan José Millás .....	94
4.5.	Prótesis e inconsciente: elementos millasianos en la imagen del cuerpo.....	108
4.6.	Características del cuerpo en los cuentos de Millás .....	112

<b>Conclusiones</b> .....	114
---------------------------	-----

#### **Bibliografía**

Bibliografía directa.....	124
Bibliografía y hemerografía indirecta.....	125
Páginas electrónicas.....	128

## **La idea del viaje, el doble y el cuerpo en una selección de cuentos de Juan José Millás**

### **Introducción**

La tesis que desarrollaremos en las siguientes páginas es producto de nuestro interés por conocer en qué medida la época y el entorno sociocultural de un autor se ven reflejados en sus creaciones literarias; para tal efecto, analizaremos veinticinco cuentos y tres articuentos del escritor Juan José Millás, quien forma parte de la literatura española, la cual se ha caracterizado por poner de manifiesto el vínculo existente entre la evolución literaria y los cambios que enfrentan día a día los integrantes de una sociedad.

Aunado a lo anterior, debemos decir que la elección de nuestro escritor obedece a que presenta una interesante perspectiva acerca del hombre actual, de su entorno y de los “universos alternos” que de una u otra manera complementan la existencia humana. Para dar forma a los fragmentos de realidad que constituyen su obra, el autor emplea diversos géneros literarios (novela, cuento, artículos periodísticos, etcétera) y recursos como juegos de palabras, la metaficción, un lenguaje sencillo, agilidad, humor, creación de géneros híbridos (los “articuentos”), paradoja e ironía, entre otros.

Si bien la obra millasiana ofrece un vasto campo de estudio, hemos decidido centrar nuestra investigación en tres temas recurrentes tanto en la literatura española como en la obra de Millás; nos referimos al viaje, al doble y al cuerpo, mismos que al ser analizados, nos permitirán cumplir uno de los objetivos

de la presente tesis: conocer qué tanto influye el entorno en la forma de abordar o crear las temáticas de las obras.

Debido a que ésta es la primera tesis acerca de Juan José Millás y su literatura, en las próximas páginas intentaremos cumplir otro objetivo: dar a conocer datos y elementos fundamentales que conforman su obra, con el propósito de aproximarnos a la literatura española de las últimas décadas a través de uno de sus mejores representantes. Para llevar a cabo dichos objetivos y a fin de delimitar nuestro campo de estudio, el análisis temático propuesto únicamente será aplicado al género del cuento, pues por un lado sus características (la brevedad, la fragmentación de la realidad, etcétera) son un buen reflejo de la sociedad contemporánea y por otro, es aquí donde (a nuestro parecer) el autor maneja mejor los recursos y habilidades literarias que posee. Aunque nos enfocaremos a la producción cuentística de Millás, haremos referencia a algunas de sus novelas para apoyar las ideas surgidas a partir de la presente investigación.

Una vez aclarado este punto, debemos precisar que los relatos seleccionados (incluidos en *Primavera de luto*, *La viuda incompetente y otros cuentos*, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, *Cuentos a la intemperie*, *Articuentos* y *Cuentos de adúlteros desorientados*) son los que mejor sintetizan las características de la literatura millasiana y su peculiar manera de percibir los temas propuestos.

Con el propósito de alcanzar los objetivos expuestos con antelación, la presente tesis contiene cuatro capítulos, cuyos títulos son: I. Presencia de Juan José Millás en la narrativa española actual, II. El viaje: percepción de un tema

literario clásico en el mundo actual, III. Imagen literaria del doble: de la lucha de contrarios a los mundos posibles y IV. El cuerpo en la literatura: de la “cárcel del alma” a la reafirmación de la existencia. Además de dichos capítulos, se incluye un apartado de conclusiones finales, las cuales sintetizan los resultados obtenidos en esta investigación.

En el primer capítulo, se hará una consideración general de la literatura española de las últimas décadas (a partir de la generación del 68) para ubicar al escritor dentro de su contexto literario, posteriormente mencionaremos datos relevantes en torno a su vida y obra, y por último, hablaremos de la visión millasiana de literatura.

En el segundo capítulo nos aproximaremos a la idea del viaje (y de todos los aspectos relacionados con él, tales como los viajeros, los transportes, los destinos de llegada, etcétera) a través de los años, y por supuesto, analizaremos la idea de nuestro autor en torno al tema.

La tercera parte de la tesis estará centrada en la figura del doble en la literatura, de su relación con los conflictos de identidad que aquejan al ser humano y de las modificaciones que ha sufrido dicha imagen con el paso del tiempo, misma que también exploraremos desde la perspectiva millasiana.

En el último capítulo, nos enfocaremos a las diversas ideas del cuerpo en la cultura occidental, las cuales, se reflejan en las creaciones literarias de todas las épocas y por ende, en la obra de Millás.

Finalmente, diremos que para presentar y ejemplificar los conceptos esenciales de cada tema, nos hemos apoyado en los relatos millasianos seleccionados y en una bibliografía y hemerografía (directa e indirecta), misma que también se incluye en la presente tesis.

## Capítulo I. Presencia de Juan José Millás en la narrativa española actual

### 1.1. Panorama de la narrativa española actual

El siglo XX fue testigo de numerosos avances científicos y tecnológicos, de cambios políticos, de movimientos sociales y de acontecimientos históricos que de una u otra forma, repercutieron en las creaciones artísticas de la época; un buen ejemplo de ello, es la narrativa española de los últimos tiempos, misma que exploraremos para cumplir el objetivo del presente capítulo, que es acercarnos a la vida, obra y visión literaria de Juan José Millás. En este punto, conviene mencionar que si bien algunos críticos (entre ellos Juan Antonio Masólviver Ródenas<sup>1</sup>) han señalado el fin de la Guerra Civil (1939) como el “inicio” de la narrativa contemporánea en España, nuestro recorrido por dicho tema comenzará con la llamada Generación del 68, pues es ahí donde la historia de la literatura ha situado a nuestro autor.

A grandes rasgos, podemos definir a la Generación del 68 como el grupo de escritores (entre los que se encuentra Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Alejandro Gándara, Rosa Montero, Javier Tomeo, y otros) que rompen con “el realismo testimonial y social de la generación precedente (la de medio siglo)”,<sup>2</sup> al crear textos cuya diversidad temática se expone a través del manejo lúdico de elementos poco destacados en obras anteriores, nos referimos al lenguaje y a la forma.

---

<sup>1</sup> Juan Antonio Masólviver Ródenas, *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, p.11.

<sup>2</sup> Esther Cuadrat, “Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 541-542 (Julio – Agosto), Madrid, 1995, p. 207.

Poner énfasis en los aspectos formales de la narración, le devolvió su imagen de “objeto” artístico, la cual comenzó a diluirse años atrás, cuando la prioridad de los autores era transmitir una ideología revolucionaria o dejar testimonio de las inconformidades e inquietudes del hombre de esa época, todo ello, valiéndose de un lenguaje directo.

El renovado interés por el proceso de la escritura desembocó en un radical movimiento literario: el experimentalismo, del que forman parte escritores como Mariano Antolin Rato y José Leyva, quienes ofrecen a las lenguas españolas

una propuesta claramente metaliteraria, porque todo texto experimental serio encierra una reflexión sobre el hecho escritivo. Reflexión que, en último término, aboca al vacío más absoluto, a la estremecedora Nada (...) <sup>3</sup>.

Con tal idea en mente, no es raro que la escritura experimental remita a sí misma, y tampoco lo es el tono nihilista manejado en ella; rasgos que en conjunto destrozan tanto las normas literarias del pasado como el discurso textual. A este hecho, se suman:

el radicalismo autodestructivo, la juventud de sus cultivadores y, (...) el incipiente proceso de comercialización de la literatura, [que] provocarían la pronta desaparición del texto experimentalista <sup>4</sup>.

Pese a su breve permanencia en las letras españolas y a la escasa repercusión que tuvo en el resto de los escritores sesentayochístas, el experimentalismo no deja de ser un buen punto de partida para adentrarnos en la obra de dicha generación, entre otras razones, porque ambas pretenden modificar la literatura

---

<sup>3</sup> Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid: Ediciones Istmo, 1992, p. 277. Barrero retoma el concepto de “novela escritiva” creado por Gonzalo Soberano, quien emplea dicho término para definir un texto autorreferencial, pues “el hecho de escribir una novela es en sí mismo novelable” (p. 276).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 280.

valiéndose de la metaficción y de un mundo narrativo donde se antepone la ideología y experiencia individual a la colectiva.

Desde el momento en que se introduce la metaficción, las narraciones se modifican de forma drástica, como podemos observar en *El mercurio*, de José María Guelbenzu, pues el hecho de que el protagonista escriba una novela con el mismo título, bien podría significar que “se han perdido las referencias externas (...) ante el acoso de una individualidad en permanente proceso de autorreflexión”<sup>5</sup>; lo cual, da como resultado que los textos de esta generación se construyan a partir de los anhelos, experiencias y perspectivas literarias de cada autor.

Evidentemente, la nueva manera de concebir la literatura otorgó a los escritores mayor libertad temática y estructural surgiendo así la característica más destacable de la narrativa española contemporánea: la diversidad. Aunque es difícil “clasificar” las obras de esta época, sí es posible encontrar elementos compartidos en algunas de ellas, mismos que se comentarán a continuación.

El primer punto que llama la atención, es que el manejo del tiempo, la sintaxis y el discurso, son un reflejo de la realidad circundante; así, la mezcla de pasado, presente y futuro dentro del texto, nos habla de una cotidianeidad caótica; mientras que “la sintaxis y el propio discurso narrativo se disgregan en fragmentos porque la realidad es a fin de cuentas fragmentaria”<sup>6</sup>. Basándose en tal certeza,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 246. Otros ejemplos de metaficción dentro de la literatura española se encuentran en las novelas *Mientras vivimos*, de Maruja Torres, *No mires debajo de la cama* y *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 247.

los escritores contemporáneos toman sólo una parte del mundo (real o fantástico) y crean un universo completo.

Por otro lado, si consideramos que la variedad en los temas y formas obedece, en gran medida, al deseo autoral de individualizar la creación literaria, plasmando en ella su particular concepto de la vida, de las letras y de sí mismo; comprenderemos que los escritores busquen, tanto en la realidad circundante como en el absurdo y la fantasía, los elementos para construir su mundo narrativo: personajes, lugares, temáticas, etcétera.

Puesto que los escritores comienzan a abordar temas poco convencionales, requieren nuevas técnicas y espacios sobre los cuales desarrollar su mundo de ficción; por ello, inventan lugares míticos e irreales y presentan referencias culturales múltiples.

Aunado a la diversidad temática antes señalada, en la narración de finales de los sesenta se introducen dos elementos importantes: la ironía y el humor y con ellos, la literatura vuelve a ser un medio para disfrutar.

Hasta ahora, hemos hablado de los rasgos que de alguna manera “unifican” las novelas escritas a partir de los sesenta, sin embargo no debemos perder de vista que el rasgo esencial de dicha literatura es la dispersión; por tal motivo, conviene hacer algunas acotaciones. La primera, es que al separarse del realismo, no todos los narradores se enfocaron al mundo fantástico, unos cuantos (Carmen Martín Gaité, por ejemplo) optaron por la interiorización psicológica de los personajes.

El segundo punto, es que la presencia del humor no impidió que una buena parte de los autores nacidos entre 1940 y 1945 expresaran en sus obras “un

común sentimiento de frustración”<sup>7</sup> debido a la certeza de que “toda ilusión conlleva su consecuente desengaño”<sup>8</sup>, como lo atestiguan los protagonistas de Juan José Millás.

La tercera y última acotación, es que el tema de la Guerra Civil Española y algunas técnicas de la novela tradicional son retomadas por autores contemporáneos, como Álvaro Pombo, Manuel Rivas, Ángeles Caso y Juan Manuel de Prada, entre otros.

En las aclaraciones anteriores, se vislumbra que la narrativa de la generación del 68 (iniciada para muchos en 1975, al publicarse *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza), maneja la ambivalencia y la alusión; lo primero porque combina elementos tan distintos como el humor y el desengaño; y lo segundo porque en algunas novelas contemporáneas los autores hacen referencia a sucesos o lugares históricos (la guerra, Madrid, etcétera), sin proporcionar datos precisos.

Con base en los aspectos abordados en estas líneas, queda claro que la narrativa española contemporánea está en constante movimiento, construyéndose a diario; tal vez por eso se le define como una literatura cuya dispersión puede ser “signo de vitalidad e independencia del gran árbol novelístico o, más probablemente síntoma del descentramiento (de los autores, de la crítica del lector, o quizá de todos nosotros)”<sup>9</sup>. Así, tanto los textos sencillos, con trama fácil de seguir y personajes con poca complejidad psicológica (como los de Soledad Puértolas), como los que hablan de una generación sin ideales, sola y frustrada

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 353.

(algunos de estos rasgos se aprecian en las narraciones de Rosa Montero y Juan José Millás), o los que muestran al hombre agresivo e indiferente de hoy día (por ejemplo, los de José Ángel Mañas); son bien recibidos por el lector, quien probablemente cree que al “identificarse” con alguno de ellos encontrará su sitio dentro de la sociedad.

Aunque nuestro objeto de estudio son los cuentos de Juan José Millas, en las páginas anteriores se hizo referencia a características generales de la novela española actual, puesto que es en dicho género donde el autor comienza su actividad literaria, por tanto, situarlo dentro de ese contexto nos permite comprender mejor su concepto de literatura.

Una vez puntualizado lo anterior, abordaremos el tema del cuento contemporáneo, que si bien comparte rasgos con la novela de nuestro tiempo (el uso de la ironía, del humor, la diversidad temática, la fragmentación de la realidad, etcétera), posee elementos específicos que conviene analizar.

Como un primer acercamiento, diremos que el cuento tiene su origen en la tradición oral y hoy día forma parte de la “narrativa breve”<sup>10</sup>, caracterizada por emplear recursos como la condensación y la síntesis, los cuales obligan al escritor a usar un lenguaje sencillo y directo, a evitar descripciones extensas y a dar preferencia a la trama y al argumento, no a la psicología de los personajes. El hecho de que el autor no desee profundizar en las emociones o en la historia vital de los personajes, no impide que en el transcurso de la narración seamos testigos de epifanías que modificarán la existencia de éstos.

---

<sup>10</sup> Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis, 1993, p.108.

Otro aspecto destacable es que la historia narrada se basa en acontecimientos y en seres insólitos, o bien, en situaciones cotidianas e insignificantes, en fragmentos de realidad que conforme transcurre el relato, nos dejan entrever un mundo completo. Esta idea (que nos remite a la teoría del iceberg propuesta por Hemingway, según la cual, lo más importante nunca se cuenta) es notable pues justifica un rasgo más de nuestro tema: el uso de símbolos que al integrarse en el contexto cultural revelan al lector una historia paralela, con un significado o mensaje distinto al evidente.

Por otro lado, la libertad de la creación literaria ha dado como resultado el surgimiento de géneros literarios “híbridos” como los “articuentos” de nuestro autor, que al escapar de los cánones del cuento tradicional reciben el nombre de relatos.

Después de este esbozo en torno al cuento, iniciaremos el recorrido por el universo millasiano, pero antes hablaremos un poco acerca de su vida y obra.

## **1.2. Biografía del autor y datos generales de su obra**

Juan José Millás García, nuestro autor, nació el 31 de enero de 1946 en Valencia, España, ciudad que abandonó a los seis años de edad, cuando en compañía de sus padres y de sus hermanos se trasladó a Madrid, el sitio que años más tarde se convertirá en el “territorio mítico” donde converge su realidad y sus obsesiones literarias.

Bajo la premisa de que durante la década de los cincuenta numerosas familias españolas se mudaron a la capital del país en busca de una mejor calidad de vida, el cambio de residencia de los Millás García puede parecer

intrascendente, sin embargo, basta adentrarnos en los textos de Juan José Millás para descubrir la profunda huella que dicho viaje dejó en él, misma que se vislumbra en algunos de los ambientes, personajes e historias que constituyen su universo literario.

Para corroborar tal afirmación, es imprescindible exponer ciertos datos o circunstancias significativas vividas por el autor durante y a partir de esta travesía; la cual comienza en el incómodo tren que lo llevará de Valencia a Madrid, donde Millás descubre que es parte de una sociedad cuya cambiante economía influye en las relaciones personales y en la forma de ver la vida de sus integrantes, pues como él mismo explica:

La venida de Valencia a Madrid (...) coincide también con una caída, digamos familiar, de orden económico, y ello significa un cambio de ambiente muy grande (...). Y aunque a esa edad los padres tratan de vestirlo bien, de disimularlo, cuando el niño llega advierte que se trata de una caída. (...). Es una zona de la vida sobre la que no he acabado de trabajar todavía ... es una zona siempre importante<sup>11</sup>.

Adquirir conciencia de su situación social, fue decisivo para que el autor conociera el “mundo real”, al cual entra de lleno durante sus primeros años en el bachillerato (cursados en el colegio de los Padres Claretianos), época que recuerda como una de las más difíciles, debido a que se “sentía muy maltratado por los curas”<sup>12</sup>. Paradójicamente, los conflictos y la frustración experimentados a diario, propiciaron el encuentro de Millás con la literatura, que se convirtió en su único recurso para “sobrevivir” a la angustia de aquel entonces.

---

<sup>11</sup> Palabras de Juan José Millás citadas en Fabián Gutiérrez Flórez, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid: Ediciones Júcar, 1992, pp. 11-12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 12.

Luego de concluir su bachillerato, el autor se incorpora al Instituto Ramiro de Maeztu para realizar sus estudios preuniversitarios y posteriormente, ingresa a la Universidad Complutense de Madrid, donde inicia la carrera de Filosofía Pura, misma que abandona en el tercer curso. Si bien es cierto que a partir de su etapa preuniversitaria las experiencias personales y académicas de Millás son más satisfactorias (entabla amistad con algunos profesores y profundiza en el conocimiento de la gramática castellana y de la literatura universal), no debemos perder de vista que al formar parte de una familia numerosa (sus padres y sus ocho hermanos), debe alternar sus estudios con un empleo, algo común en la década de los sesenta.

Hacia 1968, mientras Europa es testigo de los continuos movimientos sociales y protestas estudiantiles, nuestro autor vive un importante momento de transición a nivel profesional y personal: acepta el cargo de director en una escuela de enseñanza media y luego de unos meses, contrae matrimonio. En los años que permanece en ese cargo, Millás no sólo tiene la oportunidad de retomar su actividad como lector (centrada en ese momento en las obras de escritores hispanoamericanos como Julio Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, etcétera), sino también de concretar el sueño de escribir su primera novela, un texto (según sus palabras) “grande, mal forme”<sup>13</sup>, donde plasmó sus obsesiones fundamentales<sup>14</sup> y donde cometió “todos los errores que hay que cometer”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>14</sup> Es imposible precisar a cuáles obsesiones se refiere, pues además de ser un texto que nunca se publicó, el autor sólo comenta que “era una novela ambientada en un pueblo, con alguien que da clase, es decir, estaba tomada de mi experiencia como profesor, (...)”, *Idem*.

<sup>15</sup> *Idem*.

No obstante este primer intento fallido, Juan José Millás continúa escribiendo y en 1974 termina *Cerberos son las sombras*, una novela cuya calidad literaria lo convierte en el ganador del Premio Sésamo en la edición de aquel año. Con la publicación de este texto, el autor, además de recibir elogios por parte de la crítica, inicia una prolífica carrera literaria, en la cual encontramos novelas, cuentos, artículos periodísticos y *articuentos* (género híbrido que se abordará más adelante).

Hasta el momento<sup>16</sup>, en la producción novelística de Millás se encuentran *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983), *Letra muerta* (1984), *El desorden de tu nombre* (1986), *La soledad era esto* (1990), *Volver a casa* (1990), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *Trilogía de la soledad* (1996), *El orden alfabético* (1998), *No mires debajo de la cama* (1999), *Dos mujeres en Praga* (2002), entre otros. Cada uno de estos textos nos acerca al universo literario de nuestro autor, sin embargo, únicamente hablaremos de aquellos cuyos temas y recursos estilísticos estén presentes en la mayor parte de las obras de Millás. Comencemos con *Cerberos son las sombras*.

Esta novela, estructurada como una larga carta del protagonista y narrador a su padre, cuenta las vicisitudes sufridas por su familia a partir del momento en que huyen a Madrid; por ejemplo el molesto viaje en tren, las carencias económicas (situaciones que podríamos considerar autobiográficas), la muerte de un hermano cuyo cadáver la madre se empeña en mantener dentro de la casa, la

---

<sup>16</sup> Puesto que Juan José Millás continúa escribiendo, sólo se mencionan los títulos publicados antes de la elaboración de la presente tesis.

lesión que se hace el padre como castigo por haber robado, el anhelo del personaje central de volverse loco, etcétera.

Independientemente de la historia, *Cerberos son las sombras* nos interesa por la presencia de elementos que prevalecen en la creación millasiana, tales como la influencia de algunos escritores (en este caso de Kafka), el manejo del tiempo alternando pasado y presente, la ambigüedad, la estrecha relación de lo corporal con el mundo interior, los espacios como parte esencial del texto y el conflicto de un personaje que no logra adaptarse a su realidad.

Otra novela importante es *El desorden de tu nombre*, obra que nos refiere la historia de Julio Orgaz, un hombre casado de 43 años de edad, quien luego de perder a su amante (Teresa Zagro) en un accidente y de presenciar cómo su matrimonio se rompe, consulta a un psicoanalista llamado Carlos Rodó. Todo se complica cuando Julio entabla una relación con Laura, una mujer capaz de asesinar a su marido (el psicoanalista) con tal de permanecer cerca del protagonista. Conforme se desarrollan tales acontecimientos, Orgaz comienza a sentirse dentro de una novela que aún no ha llegado a escribir: *El desorden de tu nombre*, pues al parecer su realidad coincide con las situaciones de ese texto imaginario. La confusión entre el mundo real y el ficticio presente en la obra, es un componente básico de la narrativa millasiana, debido a que para él “gran parte de los acontecimientos que nos han marcado son irreales”<sup>17</sup>, por tanto, es imposible dejarlos fuera de nuestra cotidianeidad.

---

<sup>17</sup> Pilar Cabañas, “Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 580, Madrid, octubre, 1998, p. 105.

Aunado a lo anterior, en *El desorden de tu nombre* se observan dos ideas básicas en la literatura de Millás: el lenguaje como algo lúdico (sin perder por ello su trascendencia) y el deseo de reflexionar en torno a la escritura. El primer punto es evidente desde que conocemos el apellido de su amante: Zagro, que leído al revés es Orgaz; esto desde una perspectiva simbólica podría significar que dicha mujer es su complemento, su espejo (tema que explicaremos con detalle en el capítulo referente al doble). El segundo aspecto se manifiesta al usar “la técnica metaficcional, es decir, la inserción de la novela dentro de la novela (...), ese narrar cómo se está narrando, esa reflexión sobre la propia escritura”<sup>18</sup>. Este recurso expone la forma en que el autor percibe la creación literaria y al mismo tiempo, nos permite situarlo como parte de la llamada generación del 68, cuyos integrantes defendían la idea de la literatura como un objeto artístico capaz de albergar toda clase de temáticas, incluso aquellas donde el absurdo, el sueño o la locura juegan un papel principal. Así, no es de extrañar que en esta obra aparezca una más de las obsesiones millasianas: el conflicto de identidad inherente al ser humano, el cual habrá de presentarse en el resto de sus textos.

Algunos años después de *El desorden de tu nombre*, se publica la novela con la que Millás gana el Premio Nadal: *La soledad era esto*, cuya protagonista (Elena Rincón) vive sumida en la desilusión, la indiferencia, la soledad y el vacío existencial; sin embargo, al transcurrir la historia somos testigos de su metamorfosis, misma que surge a raíz de la muerte de su madre. Es curioso que pese a los problemas entre ambas sea precisamente su madre quien, de forma

---

<sup>18</sup> Gutiérrez Flórez, *op.cit.*, pp. 94-95.

involuntaria, le muestre sus carencias y la manera de reconciliarse consigo misma, todo ello, a través de su diario.

Cada vez que Elena recorre estas páginas, tiene la sensación de que su vida y la de su madre son simétricas, y es ahí, donde se plantean dos temas característicos en la obra de Millás, nos referimos a la imagen del doble y a la soledad, entendida aquí como una “conquista moral” que la protagonista logra al aceptar que:

(...) la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes porqué has sido expulsada. (...) la soledad es una amputación no visible, pero tan eficaz como si te arrancaran la vista y el oído y así, aislada de todas las sensaciones exteriores, de todos los puntos de referencia, y sólo con el tacto y la memoria, tuvieras que reconstruir el mundo, el mundo que has de habitar y que te habita <sup>19</sup>.

En relación con los aspectos formales del texto, destaca el cambio de voces narrativas (del narrador a la protagonista) y el empleo de la repetición (evidente en los diarios de Elena y de su madre, que comienzan con las mismas palabras). Con el cambio de narrador, se demuestra la evolución de Elena, quien al ser capaz de contar su propia historia, adquiere la seguridad necesaria para hacerse cargo de su vida. Por su parte, repetir frases y anécdotas, contribuye a “recrear la atmósfera onírica (...) presente en determinados momentos de esta novela (...), [y] otras veces se hace eco de la simetría (...)”<sup>20</sup> entre estas dos mujeres.

*Tonto, muerto, bastardo e invisible*, nos narra la historia de Jesús, un hombre que a partir de la muerte de sus padres y de ser despedido de su empleo,

---

<sup>19</sup> Juan José Millás, *La soledad era esto*, Barcelona: Destino, 1990, pp.133-134.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 49.

pretende encontrar su verdadera identidad; para tal efecto, inventa historias acerca de su vida, juega a ser hijo de otros, usa un bigote postizo para convertirse en otro individuo, en fin, asume actitudes “anormales”. Mediante tales situaciones, el autor introduce elementos claves en su narrativa: el manejo de conceptos psicoanalíticos y el humor e ironía como recursos estilísticos.

Dentro de este contexto de ambientes oníricos, situaciones absurdas y objetos cargados de simbolismo, encontramos *No mires debajo de la cama*, donde se plantea la falta de comunicación, el vacío existencial, la soledad y lo difícil que resulta para el hombre contemporáneo dar un sentido a su vida; todo ello a través de Elena Rincón; que (como su homónima<sup>21</sup> de *La soledad era esto*), parece totalmente insatisfecha con su existencia. A esta juez de 35 años podríamos definirla como una mujer llena de culpas y de resentimientos surgidos a raíz de la muerte de su padre, los cuales trata de evadir o de aminorar dedicándose de lleno a su trabajo, entablado una relación sin futuro con un forense, o llamando a casa de su padre para escucharlo en la contestadora.

La apacible rutina de nuestra protagonista se altera drásticamente cuando al dirigirse a su trabajo, se topa con una joven cuyo rostro y actitud le recuerda todo lo que ella hubiera querido ser. A partir de dicho encuentro, Elena fija la mirada en su propio cuerpo, enfrenta sus carencias y descubre las “prótesis” con las que ha construido su vida.

---

<sup>21</sup> Millás suele repetir el nombre de algunos de sus protagonistas (como Elena Rincón y Vicente Holgado) en varios textos, sin embargo, las personalidades de éstos varían en cada obra. Este hecho lo comprenderemos un poco mejor en el capítulo referente al tema del viaje, donde se hace una caracterización de Vicente Holgado.

Esta historia confirma el interés del autor por la metaficción<sup>22</sup> y por los conflictos emocionales del hombre actual; y al mismo tiempo, nos acerca a otros elementos recurrentes en su narrativa, entre los que destacan la idea de la cotidianidad como el punto de partida de acontecimientos insólitos, la revaloración del cuerpo y la presencia de las “prótesis” como una característica esencial del ser humano.

En *No mires debajo de la cama*, podemos vislumbrar el deseo de la protagonista de tener una vida distinta a la propia, pero es en su novela *Dos mujeres en Praga*, donde Millás profundiza en el tema de las vidas alternas, a través de sus personajes Luz Acaso, María José y Álvaro Abril, quienes acuden a un taller literario por diferentes motivos: Luz pretende que escriban su historia porque así no sólo tendrá la oportunidad de hablar con alguien después de dos meses de silencio voluntario, sino también, de cambiar las vivencias insatisfactorias y aburridas por otras que resulten más excitantes (aunque sean irreales). Por su parte, Álvaro da clases en el taller con la esperanza de encontrar “algo” que le permita volver a publicar una obra (han pasado cinco años desde la aparición de su última novela); mientras que María José desea tomar un curso para escribir un “libro zurdo”, es decir, un libro creado por la parte “no colonizada” de su ser (el lado izquierdo), debido a que la chica necesita ver el mundo desde otras perspectivas.

---

<sup>22</sup> La metaficción se hace evidente cuando Elena encuentra a la joven que cambiará su vida, pues la chica está leyendo una novela cuyo título es *No mires debajo de la cama*.

Estrechamente ligado al concepto de “libro zurdo”, encontramos el de “literatura bastarda”, que de acuerdo con Álvaro Abril surge porque:

(...) sólo hay dos formas de vivir [y de escribir]: como un bastardo o como un legítimo. Me pareció que por fuerza tenía que ser más interesante la literatura del bastardo, porque el bastardo, real o imaginario, (...) pone en cuestión la realidad (...), lo que es el primer paso para modificarla<sup>23</sup>.

Los objetivos perseguidos por estos seres y las acciones realizadas para alcanzarlos (entre los que destaca un viaje imaginario a Praga), nos sitúan ante nuevos rasgos de la literatura millasiana; tales como la estrecha relación entre la escritura y la búsqueda ontológica y la creación literaria como un medio para acceder a los mundos, personas o vidas que la realidad y nosotros mismos nos hemos negado.

Las características de las novelas señaladas dan una imagen general del universo millasiano, pero completarla exige hablar de los cuentos y de la labor periodística del escritor; para tal efecto, exploraremos algunas obras donde se recopilan textos pertenecientes a dichos géneros.

En *Ella imagina* (1994) se reúne una serie de relatos cuyo hilo conductor es Vicente Holgado, un sujeto que suele adoptar una personalidad y una forma de vida distinta en los cuentos donde aparece; sin embargo, hay una característica que siempre lo acompaña: un temperamento obsesivo que en ocasiones puede convertirlo en alcohólico, en hijo adoptivo, en rey mago, etcétera. Así, su cambiante forma de vida y las consecuencias de sus obsesiones, bien podrían reflejar al ser humano, en el sentido de que éste, igual que el personaje, se

---

<sup>23</sup> Juan José Millás, *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa, 2002, pp. 122-123.

construye día a día, muchas veces basándose en la mirada del “otro”, aspecto que el autor incluye en muchos de sus textos.

En cuestiones estilísticas, encontramos rasgos que ya hemos identificado como parte del género del cuento: lenguaje sencillo, agilidad, fragmentación de la realidad y otros. Aunado a esto, el autor emplea diálogos que hacen más ameno el relato, cambia de voces narrativas en cada historia y experimenta con un monólogo titulado “Ella imagina”, el cual se llevó al teatro español hace algunos años.

Por su parte, los relatos de *Cuentos a la intemperie* (1997), están agrupados con base en su eje temático, de tal forma que hay textos dedicados a los animales, al cuerpo, a la escritura, etcétera. No obstante la variedad de temas que desarrollan, estos cuentos tienen puntos en común, tales como su brevedad y la idea de que un acto rutinario puede transformarse en algo insólito o decisivo para nuestra vida. Esta creencia es recurrente en la obra de Millás, y en dichos relatos suele manifestarse como resultado de una coincidencia temporal o espacial, o bien, como la respuesta a una necesidad emocional.

Los relatos incluidos en *Primavera de luto* (1989), *La viuda incompetente y otros cuentos* (1998) y *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003), retoman la cotidianeidad del individuo contemporáneo y la mezclan con acontecimientos fantásticos que curiosamente, traen consigo una epifanía. Estas revelaciones son abordadas con un gran sentido del humor, lo cual no impide adoptar una actitud crítica con respecto al tema tratado.

Esta combinación de crítica con humor, de fantasía y realidad, ha sido llevada por nuestro autor al mundo periodístico, donde incursiona en el año de 1990, publicando artículos en el diario *El País*. Tal vez su labor como periodista (gracias a la que ha obtenido numerosos reconocimientos), surja de su interés por explorar, mediante el lenguaje, las múltiples facetas que conforman nuestro entorno. Conviene reflexionar acerca de este punto, pues el hecho de saber que la idea de “realidad” es distinta para cada ser humano, nos obliga a buscar nuevas formas de entenderla, de cuestionarla, con la esperanza de hallar un significado que nos haga coincidir con otros individuos.

Millás cumple dicho objetivo mediante los “articuentos”, género híbrido que expone un acontecimiento reciente (político, social o cultural) valiéndose de procedimientos retóricos y elementos característicos de la ficción, todo esto, narrado con una sencillez, humor e ironía, que no ocultan su propósito crítico.

Los comentarios realizados en torno a los “articuentos”, los cuentos y las novelas de Juan José Millás, nos dan una idea clara de las características de su obra, sin embargo, saber cómo concibe nuestro autor la literatura, no sólo nos permitirá identificar los rasgos distintivos de sus textos, sino también, comprenderlos en su totalidad. Con este propósito en mente, expondremos las ideas fundamentales de Millás acerca de la literatura.

### **1.3 Percepción millasiana de la literatura**

En páginas anteriores, mencionamos como una de las características recurrentes en la obra de Juan José Millás, la relación indisoluble entre la búsqueda ontológica y la literatura, idea que nuestro autor confirma en cada uno de sus textos, donde

los personajes se buscan a sí mismos a través de la mirada del “otro”, donde encuentran su lugar en el mundo valiéndose de la rutina y donde, paradójicamente, pueden escapar de ella para acceder a universos imaginarios, plagados de seres fantásticos y de situaciones insólitas que de alguna manera, les permiten vivir una existencia alterna. Tales afirmaciones nos dejan entrever que para este escritor, la literatura, al nacer de “un conflicto, de un choque, de una puesta en cuestión de la realidad”<sup>24</sup>, se convierte en “una batalla silenciosa en la que uno ha de ganar, o de perder, palmo a palmo, un territorio que no es suyo con armas que no le pertenecen”<sup>25</sup>, es decir, con el lenguaje.

En la definición de literatura ofrecida por Millás, el deseo de explorar territorios desconocidos, de escribir “sobre lo que no sabe”, es un dato esencial para comprender sus textos, pues dicha curiosidad lo incita a profundizar en el inconsciente por medio de símbolos y conceptos psicoanalíticos, propiciando también la revaloración corporal presente en sus obras. En pocas palabras, es el desconocimiento, la extrañeza, uno de sus motivos para viajar a los sitios olvidados o ignorados de la naturaleza humana.

Con base en tales planteamientos, queda claro que para nuestro autor la literatura es un instrumento indispensable para conocerse y para relacionarse con un entorno que al ser cada día más hostil, exige “mezclarse” con hechos fantásticos. Esta “dualidad literaria”, además de reflejar las contradicciones esenciales del hombre, bien podría ser una explicación del porqué entre las obsesiones de Millás se encuentra la figura del doble, la simetría y las vidas

---

<sup>24</sup> Cabañas, *op. cit.*, p. 107.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 104.

paralelas; las cuales, en ocasiones, no proporcionan a los personajes satisfacción o felicidad, por el contrario, se convierten en una especie de “bigamia”<sup>26</sup> que duplica aquello de lo que se desea escapar: las obligaciones, los temores, el vacío, etcétera.

Para Millás, estas obsesiones son:

una especie de nudo que uno se ve impelido a desatar. La vida, en cierto modo, consiste en eso, en desatar nudos (...) con la única seguridad de que no lo vas a deshacer, de que vas a pasarte la vida en ello (...). Seguramente, si se analiza mi obra, habrá en ella tres o cuatro nudos, siempre los mismos, vistos desde perspectivas diferentes<sup>27</sup>.

Dentro de este contexto, es posible reconocer como parte de los “nudos” del autor el tema de la identidad, las conexiones entre lo real y lo ficticio, lo misterioso oculto bajo el halo de lo cotidiano, la relación con el cuerpo y con los otros, las dualidades, los espacios vacíos (pasillos, armarios, el hueco que se ubica debajo de la cama, por mencionar sólo algunos) y la escritura; siendo los dos últimos, elementos que vale la pena comentar.

Para nuestro escritor, los espacios vacíos son “representaciones del cuerpo y de las zonas más inaccesibles de nosotros”<sup>28</sup>; en ellos el individuo alberga a sus fantasmas y por eso, también ahí puede enfrentarlos. Para tal efecto, la escritura resulta de gran utilidad, porque además de ofrecer al sujeto una nueva perspectiva, le da la oportunidad de cambiar, al menos por un momento, todo lo que le disgusta.

---

<sup>26</sup> Un buen ejemplo de ello es el cuento “El bigamo”, incluido en: *La viuda incompetente y otros cuentos*, Barcelona: Plaza y Janés, 1998, pp. 19 – 24.

<sup>27</sup> Cabañas, *op. cit.*, p. 108.

<sup>28</sup> Myriam Vidriales, “Escritor de cuerpo entero: entrevista con Juan José Millás”, <http://www.puntog.com.mx/2001>

Para Millás, el acto de escribir no puede separarse del humor, de la experimentación y del uso de elementos simbólicos. Lo primero, es comprensible si pensamos, como el autor, que tal vez “el humor está en la esencia misma de la literatura. Y de la condición humana, que es patética, de risa. Hay zonas del ser humano a las que sólo te puedes acercar desde el humor porque desde otro ángulo serían insoportables”<sup>29</sup>.

Por su parte, la necesidad de experimentar con los temas y con el lenguaje, responde a la visión lúdica de la literatura y a la propuesta de ser “antiliterarios”, de escribir con el lado izquierdo, como lo hace María José, personaje de *Dos mujeres en Praga*, a fin de no repetir clichés y de observar la vida desde otra perspectiva.

En cuanto a los elementos simbólicos (objetos, espacios o personajes), diremos que cumplen la función de contar una historia paralela a la evidente, de darle otro sentido a lo narrado; es decir, son una forma de fragmentar la realidad.

Una vez abordados algunos conceptos fundamentales de la visión millasiana de la literatura, esbozaremos cómo percibe nuestro autor a los escritores; para ello, recurriremos al “síndrome de Antón”, que, según Millás, es un tipo de ceguera consistente en que el enfermo ignora que no ve, por tal motivo, no es raro que quienes padecen dicha enfermedad posean un

universo autónomo en el interior de sí mismos, y lo único que tienen que arreglar es que su repertorio de imágenes internas no se vea obligado a competir con la realidad exterior, para no golpearse contra las paredes. (...) El escritor es un tipo al que le duele demasiado la pierna que no tiene, así que se refugia en

---

<sup>29</sup> Palabras de Juan José Millás en: Javier Rodríguez Marcos, “El humor en la literatura. Entrevista con Juan José Millás y Antonio Orejudo”, *Babelia*, núm. 557, p. 3, *El País*, a. XXVII, núm. 9.192, 27 de julio del 2002.

una especie de síndrome de Antón donde construye realidades en las que camina sin muletas<sup>30</sup>.

Con base en esta idea, podemos concluir que gracias a su “ceguera”, Millás ha creado una realidad de la que entra y sale a través de ese instrumento mágico e increíblemente poderoso llamado palabra, el cual, durante todos estos años de labor literaria le ha permitido explorar los territorios ignotos de la conciencia humana, y sobre todo, le ha dado la oportunidad de conocerse y reinventarse a diario.

---

<sup>30</sup> Juan José Millás, “El síndrome de Antón”, *Trilogía de la soledad*, México: Alfaguara, 1996, p. 9.

## **Capítulo II. El viaje: percepción de un tema literario clásico en el mundo actual**

El viaje (real o imaginario) ha sido fundamental en las diversas etapas que conforman la historia de la literatura, y una de las razones de ello, es que el modo en el que dicho tema es abordado revela características de un momento histórico específico, al mismo tiempo que nos presenta las circunstancias particulares de un autor. A partir de esta idea, es posible explicar y entender por qué los aspectos inherentes al viaje (la idea del viaje en sí, los viajeros, los transportes, los destinos de llegada, los motivos para emprender el trayecto, etc.) varían tanto de una época a otra.

Puesto que la diversidad de perspectivas y estilos con los que se ha desarrollado este tema ofrecen un vasto campo de estudio, en las siguientes líneas únicamente se presentarán aspectos básicos que además de mostrar un panorama general acerca de la idea del viaje a lo largo de la historia literaria, contribuyan al análisis de lo que dicho tema representa en la obra de Juan José Millás.

### **2.1. Del viaje al relato de viajes**

Trasladarse de un lugar a otro (viajar) es, hoy día, algo tan común que pocas veces pensamos en las dificultades que enfrentó el hombre durante sus primeras exploraciones, cuando tuvo que lidiar con un entorno geográfico desconocido, con cambios climáticos impredecibles y con medios de transporte poco prácticos. Si bien éstas son sólo algunas de las complicaciones que se presentaban cada vez

que los viajeros pretendían iniciar un nuevo trayecto, son útiles para comprender lo que el viaje ha significado en nuestra historia.

En relación con lo anterior, Dieter Wanner<sup>31</sup> analiza la evolución del concepto de viaje a partir del estudio diacrónico de lenguas como el francés, inglés y español; y nos presenta algunas características del tema que ahora nos ocupa y la forma en que ha sido percibido por la sociedad. Dentro de este contexto, palabras como *viaticum* (del latín, se refiere al “dinero que sirve para un viaje, provisiones para el viaje”<sup>32</sup>, *trip* (del inglés, que “tiene como substrato la idea de avanzar, hacer progreso en el camino – obviamente a pie – y por consiguiente paso a paso”)<sup>33</sup>, y *jornada* (vocablo castellano, entendido como el “camino que se recorre en un día”)<sup>34</sup>, revelan la importancia que condiciones materiales, medios económicos, transporte y caminos adecuados tienen en el desarrollo del viaje. Así, no es de extrañar que las primeras excursiones se hayan realizado por segmentos (casi siempre de un día) en los que era necesario intercalar periodos de descanso. En este sentido, tanto la percepción como las formas lingüísticas relacionadas con el concepto de viaje<sup>35</sup>, tienen que ver con los recursos materiales y las circunstancias históricas de una época determinada.

Pese a que en un inicio viajar implicaba sufrir un sinnúmero de peligros e incomodidades, con el paso de los años esta actividad se convirtió en algo más que una aventura exclusiva de seres fuertes y valientes: fue la oportunidad de

---

<sup>31</sup> Dieter Wanner, “Excursión en torno al viaje”, Salvador García (coordinador), *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Madrid: Castalia, 1998, pp.15 - 19.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>34</sup> *Pequeño Larousse*, Paris, Larousse, 1972, 3tt.

<sup>35</sup> Pensemos por ejemplo, que la palabra *travel* en su origen francés, estaba relacionada con “la idea de trabajo duro, de dificultad y hasta peligro”, Wanner, *op. cit.*, p.17.

adquirir fama y fortuna a través del descubrimiento de nuevos mundos (siglo XVI), de sustituir o comprobar los antiguos preceptos científicos a partir de una experiencia directa (siglo XVIII), de obtener perspectivas estéticas novedosas a través de visitas a sitios exóticos (siglo XIX), o bien, de escapar de una realidad desagradable (siglo XX). Al llegar aquí, es claro que el impulso que origina el viaje es la búsqueda de nuevas posibilidades (ya sea cognitivas, económicas, estéticas, ontológicas o vitales), y es precisamente la necesidad de encontrar “algo” distinto, la que nos acerca a un aspecto fundamental relacionado con la idea del viaje; nos referimos a la mezcla de emoción, curiosidad y asombro que suele enfrentar el extranjero. Esto es relevante porque las emociones confusas que se experimentan convierten al individuo en un observador consciente de estar ante un mundo que cambia, pero sobre todo lo sitúan ante “lo otro”.

El conocimiento derivado de la búsqueda puede traer consigo decepción, miedo, o en el mejor de los casos, es posible que cumpla con las expectativas del sujeto. En el encuentro con la otredad, es inevitable que el hombre cuestione su propia existencia, por tanto, se vale de “un modelo de experiencia puesto en escena y apto para la apropiación de formas perceptivas de elementos culturales extraños”<sup>36</sup>, como el relato de viajes, donde el viajero además de detallar lugares hasta ahora desconocidos y la impresión que éstos le producen, es capaz de reconocerse como un ser vivo, puesto que “el relato que se escribe, y el acto de escribirlo, es una prueba de existencia en el presente, incluso si se está narrando un hecho pasado”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Ottmar Ette, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, México: UNAM, 2001, p.15.

<sup>37</sup> Marc Augé, *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona: Gedisa, 2001, p. 58.

Con base en lo anterior, podemos decir que este tipo de relato es un elemento básico para acercarse a la idea del viaje dentro de la literatura, por tanto, es necesario mencionar algunos rasgos de la narración conocida como relato de viajes.

### **2.1.1. Consideraciones generales acerca del relato de viajes**

El viaje es modelo y metáfora de todo relato, en el sentido de que tiene principio y fin (partida y regreso); sin embargo, el relato de viajes tiene rasgos específicos, tales como ser una forma narrativa “híbrida”, pues toma características de géneros literarios como la crónica, el ensayo, la autobiografía y otros, mismas que se manifiestan en la exaltación de la mirada y los sentidos, en las observaciones especulativas y en una forma particular de escritura que muestra gran parte de la personalidad del autor.

Valiéndose de la diversidad de géneros, el viajero puede centrar su narración en el ambiente que descubre o en las dificultades que tuvo que superar para alcanzar su objetivo, pero invariablemente, uno de los aspectos más llamativos, es que los detalles presentados serán para el autor un “trasfondo natural para sus propias reacciones, sus juicios de valor, su aventura personal”<sup>38</sup>, cuestiones ligadas a los motivos que originaron el viaje. Vale la pena detenerse en este punto, pues si consideramos que las razones que llevan a un individuo a separarse de su entorno habitual tienen (además de una intención personal definida), estrecha relación con las circunstancias históricas, políticas y sociales en las que están inmersos, será fácil entender por qué los relatos de viajes son tan

---

<sup>38</sup> Wanner, *op. cit.*, p.19.

distintos de una etapa histórica a otra. Por ejemplo, el relato de viajes medieval no buscaba adquirir conocimientos que se pudieran comprobar, en cambio el del siglo XVI (como las crónicas) pretendía transmitir información acerca de los “nuevos mundos” y con ello, mantener el contacto entre Europa y América; mientras tanto, en el siglo XVIII se incrementan los relatos de viajes a países exóticos, tal vez porque en esta época hay un gran interés por reflexionar en torno a “lo otro” y así, abrir las perspectivas del mundo europeo.

Otro de los aspectos generales sobre el viaje, es que a pesar de que los rasgos distintivos del relato de viajes surgen a finales del siglo XVIII, es en el XIX cuando adquiere un valor cultural al definirse el viaje como una vivencia nueva y llena de matices, que exige un tipo de expresión literaria distinta a las ya conocidas, por eso adopta la forma de “género híbrido” de la cual hablamos en un principio. Puesto que la experiencia del viaje da pie a la creación de otro género literario, es lógico que éste tenga características propias, tales como ser una literatura en movimiento que se construye a partir de que el viajero comienza a desplazarse a lugares remotos, trazando en el espacio y en la escritura movimientos circulares (cuando el sujeto regresa al punto de partida), pendulares (cuando hay una existencia simultánea de lugares separados espacial y temporalmente), o lineales (cuando se sale de un lugar para llegar a otro distinto).

Respecto a lo anterior, los medios de transporte repercuten directamente en la forma en la que el individuo percibe lo que le rodea (y por consiguiente, en su narración). Cuando se viaja a pie el cuerpo padece, todo depende de la naturaleza y el viajero es parte del paisaje; cuando el trayecto es en tren hay una sensación de permanencia y comodidad; en barco, el hombre parece vivir dentro

de un sueño, como si se desplazara en algo frágil e irreal; mientras que trasladarse en avión es como no estar en ningún lado, ya que espacio y tiempo se alteran.

Además del movimiento, los transportes y el espacio, dentro de estas narraciones el autor lleva consigo una cronología y un tiempo propios (por tanto, puede ir de un lugar o de un momento a otro); también viaja con una serie de conocimientos previos que influyen en su manera de ver y enfrentar la otredad, por eso en el relato de viajes el escritor no sólo detalla lo que observa sino que trata de “adaptarlo” a lo propio.

Hasta aquí, se han señalado características generales del relato de viajes, pero no podemos concluir este apartado sin hablar de dos elementos indispensables para que esta forma narrativa pueda llevarse a cabo: los tipos de viajes (reales e imaginarios) y los viajeros.

### **2.1.2. Viajes reales y viajes imaginarios**

En párrafos anteriores, se mencionó que el viaje surgía de la necesidad de búsqueda, entonces, si aquello que se pretende encontrar depende del individuo y sus circunstancias, es lógico que el trayecto a seguir esté adecuado a lo que se quiere obtener, así, quienes buscan experiencias estéticas suelen elegir un itinerario que les permita contemplar obras de arte clásicas, o bien, visitan lugares “exóticos” (como Oriente) a fin de encontrar algo nuevo. Por otro lado, los hombres que comienzan a interesarse por experimentar de forma directa las cuestiones científicas planteadas por la cultura grecolatina, realizan “excursiones geográficas” a lugares ignotos; y aquellos interesados en la historia o en el hombre mismo, se

enfocan a las ciudades, esos espacios laberínticos que cambian a la par del “progreso” que “aniquila todo lo que crea - ambientes físicos, instituciones sociales, ideas metafísicas, visiones artísticas, valores morales - a fin de crear más, de seguir creando de nuevo el mundo infinitamente”<sup>39</sup>. Esto es significativo, ya que las constantes modificaciones de la ciudad son el reflejo de la “perpetua transformación de nuestro mundo y de nosotros mismos”<sup>40</sup>, en ese sentido, podríamos considerarlas una proyección del individuo.

Desde luego, todas estas narraciones buscan, de una u otra forma dar testimonio de aspectos geográficos, históricos, sociales o culturales verídicos ocurridos en un territorio determinado y para lograrlo, es necesario hacer un viaje real.

Al llegar a este punto, cabe preguntar ¿qué ocurre con aquellos que, más que querer explorar el mundo real quieren huir de él?, ¿a dónde se dirigen estos individuos? Para responder, basta pensar que la literatura es la zona ideal para transformar la realidad o para crear mundos alternos, por tanto, viajar a través de ella a lugares inimaginados es totalmente posible.

El relato de viajes basado en la ficción comienza “con cuentos de la antigüedad tardía y el medievo sobre las maravillas de Oriente, incluye textos renacentistas descritos muchas veces como viajes “mentirosos”, y se extiende a la ciencia ficción de hoy en día”<sup>41</sup>. Una vez mencionado el posible origen de las narraciones acerca de viajes imaginarios, se señalará que algunos de los motivos

---

<sup>39</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 1997, p. 302.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>41</sup> Nicholas Howe, “Reescribiendo narrativas de viaje: los lugares inventados en *Invisible cities* de Italo Calvino y *Last letters from Hav* de Jan Morris”, en García, *op. cit.*, p. 251.

por los cuales surgen están ligados (igual que los viajes reales) a las circunstancias históricas y materiales del autor; así, el que los viajeros “mentirosos” de los siglos XVI y XVII tomaran historias antiguas para hacerlas pasar por verdaderas, se debe tal vez a la adaptación cultural iniciada a partir del descubrimiento de nuevos territorios (y a las dificultades para hacer un viaje real); por su parte, quienes viven en un torno desagradable (por ejemplo, los escritores españoles del posfranquismo) mitifican el viaje como la única forma de escape de una realidad que destruye al individuo. En el caso de la época actual, acaso los viajes imaginarios ocurren porque vivimos en un mundo globalizado que ha desarrollado tanto las vías de comunicación y de transporte, que podemos llegar a lugares remotos sin hacer muchos esfuerzos. Por contradictorio que parezca, esta situación ha restado valor al viaje, pues si pensamos que uno de sus objetivos fundamentales era descubrir nuevos mundos, ¿qué se puede hacer cuando ya todo ha sido expuesto? Obviamente, es necesario crear alternativas propias que le devuelvan a la actividad de viajar la curiosidad y el asombro.

Para concluir, se recordará que la imaginación concibe modelos de sociedad e ideales humanos (de los cuales surge la utopía), por consiguiente, el microcosmos creado por el escritor en forma de viaje imaginario pone de manifiesto la necesidad que tiene el individuo de hallar armonía con la realidad circundante.

### 2.1.3. Los viajeros

Sin duda, una de las experiencias determinantes cuando se viaja, es el encuentro con lo nuevo, ya que “el sujeto del relato de viajes descubre la imagen del Otro y de lo Otro, pero en él proyecta la imagen de sí mismo”<sup>42</sup>. Ante esta situación, es inevitable que el hombre modifique, en mayor o menor grado, su comportamiento, la idea que tiene del mundo y de su persona, pues llegar por primera vez a un sitio al que no pertenece, implica utilizar todos los recursos posibles para entenderlo o para adaptarse a él, y al mismo tiempo, para conservar un poco de sí mismo.

Durante su estancia en un lugar nuevo, el hombre se convierte en extranjero, un ser que difícilmente dejará de sentirse ajeno a lo que lo rodea; sin embargo, esta condición le otorga la capacidad de detallar todo, porque es “el poseedor de una conciencia prismática, hija de nadie, una conciencia móvil capaz de hallar pasajes al azar”<sup>43</sup>. Además de poseer una conciencia que le permite descubrir y analizar todas las caras de una misma realidad (es decir, una “conciencia prismática”), el viajero tiene, según Jorge Monteleone<sup>44</sup>, dos formas de comprender lo desconocido: la dimensión del lenguaje (que el individuo emplea a través del relato) y la dimensión del cuerpo que se refleja en los relatos cuando el viajero pone énfasis en las sensaciones que experimenta, como si cada parte de su cuerpo captara la esencia del sitio visitado. En este sentido, la comida es un elemento imprescindible para acercarse a lo recién descubierto, no por la

---

<sup>42</sup> Jorge Monteleone, *El relato de viajes. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires: El Ateneo, 1999, p.18.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.198.

satisfacción fisiológica que puede proporcionarle, sino porque a través de ella puede aprehender los colores, sabores, texturas y olores propios del lugar.

Respecto a la imagen del viajero, debemos concluir con la idea de que para él, llegar a un lugar no sólo implica alcanzar “una seguridad personal, una clarificación de los propios motivos, del propio origen, del propio lugar en el que se encuentra”<sup>45</sup>, sino también, representa las primeras experiencias con la alteridad.

## **2.2. Juan José Millás: el viaje a través de los armarios**

Si bien, las reflexiones en torno al tema del viaje en la literatura han sido muy generales, este primer acercamiento será útil al adentrarnos en la narrativa de Juan José Millás, tarea que por sí sola implica viajar y descubrir un sitio donde realidad y ficción, vida y literatura, se unen de forma natural y definitiva.

Antes de iniciar el recorrido por los relatos de Millás, es importante aclarar que, si en los libros de viajes (siglos XVI – XIX) el autor solía alejarse miles de kilómetros para hablar de nuevas experiencias (en el caso de los viajes reales) o inventar universos ficticios a los que era imposible llegar, Millás no tiene que desplazarse mucho (salvo en casos excepcionales) para comenzar sus expediciones: basta con quedarse dormido, con abordar el metro o, solamente, con descubrir un buen armario dentro de la habitación, para que los protagonistas de sus cuentos nos hablen de sitios y objetos cotidianos (como la ciudad, el cuerpo, los armarios, etc.) que, al insertarse en la ficción, nos parecen mundos nuevos y apasionantes. Esta afirmación hace evidente el hecho de que en los relatos de Juan José Millás el viaje (y todo lo relacionado con él) es una

---

<sup>45</sup> Ette, *op. cit.* p. 49.

experiencia sumamente peculiar, ya que el autor toma elementos del viaje y del relato de viajes tradicional y los transforma a partir de los valores, necesidades y circunstancias propias de nuestra época.

Respecto a lo anterior, es necesario decir que tanto en el relato de viajes tradicional como en los cuentos de Millás, aparecen elementos como los viajeros, la búsqueda, los viajes reales y los viajes imaginarios, los transportes y los destinos de llegada; sólo que en la narrativa millasiana éstos adoptan una forma distinta: los viajeros son sujetos comunes y rutinarios (nada que ver con los hombres valientes de las primeras expediciones, ni con los intelectuales de otras épocas); ellos no buscan fama o riquezas, sino “algo” que los saque de la rutina, que les permita sobrevivir o en el mejor de los casos, que les dé la oportunidad de hallarse a sí mismos.

Por otro lado, cuando los personajes de Millás hacen viajes reales, se dirigen a:

ciudades en las que la vida cotidiana sigue, a pesar de la soledad y el sufrimiento de los que las habitan, pequeños apartamentos, habitaciones de hoteles, cafeterías, despachos, en los que la radio, teléfono, televisión, conectan con el mundo exterior continuamente sin dar lugar a la intimidad ni al silencio<sup>46</sup>.

Por su parte, los viajeros tradicionales acuden a lugares remotos, exóticos, o bien, a alguna ciudad culturalmente representativa (como París).

En el caso de los viajes imaginarios, los protagonistas millasianos no visitan lugares inaccesibles y lejanos (como el centro de la tierra), ellos exploran espacios

---

<sup>46</sup> Pilar Bescos, “Guía didáctica. Juan José Millás: Papel mojado”, en Ramón Acín (coordinador), *Juan José Millás: obsesiones de un narrador. Curso de narrativa contemporánea*, Zaragoza: Ibercaja, Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, p. 51.

cerrados, tangibles y cercanos (como Madrid o el propio cuerpo). El hecho de que los personajes de Millás lleven a cabo expediciones reales e imaginarias en un espacio urbano (concretamente Madrid), se debe a que para el autor, “Madrid no es una referencia real, sino que es un territorio mítico”<sup>47</sup> al cual es posible acceder a través de transportes convencionales como el metro, el automóvil o a pie (cuando se trata de un recorrido real), o por medios “alternativos” como la memoria, el sueño o los armarios (cuando es un viaje imaginario).

Hasta aquí, es evidente que a pesar de que comparten algunos rasgos, los viajes tradicionales y los viajes millasianos difieren en muchos aspectos, por ejemplo, en los primeros, hay un marcado interés por relacionarse con el mundo exterior, con lo nuevo; mientras tanto, en la narrativa de Millás el viaje está ligado a una búsqueda interior que se lleva a cabo en el ámbito de lo cotidiano.

Puesto que a lo largo de estas páginas, se ha presentado una visión general acerca del tema del viaje en los relatos de Juan José Millás, en las próximas líneas hablaremos de tres elementos básicos para comprender el posible sentido de éste dentro de la narrativa millasiana: los viajeros, los transportes y los destinos de llegada.

---

<sup>47</sup> John R. Rosenberg, “Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, V. 21, 1996, p. 154.

### 2.2.1. Caracterización de los viajeros de Juan José Millás

Los viajeros que protagonizan los relatos de Millás son, a menudo, personajes masculinos<sup>48</sup> (a excepción de Ella, del cuento “Ella imagina”<sup>49</sup>), de más de 30 años, con una vida hecha a base de rutina, trabajo y sacrificio, que les resulta totalmente aburrida e insatisfactoria; pero que no suelen cuestionar porque ya se han resignado a ella, o porque aún no se han dado cuenta de sus carencias. En este sentido, el viaje juega un papel decisivo para que los viajeros modifiquen su vida y para que descubran lo que les hace falta para “llenar” su existencia.

Aunado a lo anterior, los protagonistas millasianos se caracterizan por ser individuos obsesivos que viven inmersos en las contradicciones y desesperanzas del mundo actual, sin embargo, es la forma de convivir con sus ideas y de relacionarse con la realidad lo que marca la diferencia entre ellos, entre los transportes que eligen, los lugares que frecuentan y lo que descubren en cada uno de estos viajes. Veamos algunos ejemplos.

En el cuento “Trastornos de carácter”<sup>50</sup>, Millás nos presenta por primera vez a Vicente Holgado, un ser que, en palabras del autor se define como:

(...) un tipo neutro, y poseedor de una naturaleza inestable, ya que algunas veces está casado y otras viudo, aunque lo normal es que permanezca soltero. Se alimenta de yogures y frutos secos, y odia el bricolage, aunque adora la mecánica. (...) detesta a los animales domésticos aunque en algunos cuentos tiene un gato y en otros,

---

<sup>48</sup> Un dato curioso en relación a estos viajeros es que, mientras que los relatos que hablan acerca del viaje son protagonizados por hombres, en las novelas quienes realizan viajes importantes son las mujeres, como Elena Rincón en *No mires debajo de la cama*, Elena en *La soledad era esto* y Luz Acaso y María José en *Dos mujeres en Praga*.

<sup>49</sup> Juan José Millás, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 9-49. A partir de este momento, los cuentos que forman parte de esta edición se identificarán con *Ei* y su página correspondiente.

<sup>50</sup> Juan José Millás, *Primavera de luto*, Madrid: Punto de lectura, 1989, pp. 25-34. A partir de este momento, los cuentos que forman parte de esta edición se identificarán con *PI* y su página correspondiente.

creo, aparece con un perro. Se trata de un tipo inconcreto, aquejado (...) de un déficit de identidad; un tipo, en fin, que intenta sincronizar sus movimientos con los de la realidad sin conseguirlo. (*Ei*, contraportada)

Aunque es innegable que esta caracterización arroja una idea precisa acerca de la personalidad de Holgado, en el cuento que ahora nos ocupa Millás le agrega un rasgo que ha de acompañarlo en otras historias, nos referimos a la capacidad de viajar a través de los armarios.

La narración inicia cuando el único amigo de Vicente cuenta que éste ha desaparecido sin dejar rastro y que todos los intentos por hallarlo han sido inútiles. No obstante, conforme se desarrolla el relato, el narrador nos revela algunos datos relevantes acerca del personaje principal: primero, nos dice que es un hombre soltero, sin familia, sin preocupaciones económicas, con actitud nostálgica y con el cual establece una relación especular debido a que sus apartamentos son idénticos. La segunda información importante es que poco antes de desaparecer, Vicente descubrió la forma de desplazarse por medio de un armario, pero aclara que debido a que todos los armarios del mundo se comunican entre sí, regresar a casa era algo sumamente complicado.

Desde luego, lo anterior es fundamental para entender qué ocurrió con el personaje (obviamente, se perdió entre los armarios); pero también es significativo porque los rasgos que definen al protagonista y la relación que establece con el narrador, sirve para darnos cuenta de que ambos personajes parecen hablar de lo mismo: de un mundo hostil que los hace sentir solos y vacíos; mas en su búsqueda por hallar alternativas que les permitan aminorar estas sensaciones cada uno sigue caminos distintos. Por ejemplo, Vicente prefiere perderse en su

interior (representado por el armario) a permanecer en un mundo que lo agrade constantemente<sup>51</sup>, mientras que el narrador se aferra a su amistad con Holgado porque “habiendo admitido al fin que los hombres nacen, crecen, se reproducen y mueren (...) me parecía que debía cuidar esta última amistad, en la que el afecto y las emociones de él no ocupaban jamás el primer plano de nuestra relación” (*PI*, pp. 32-33).

En el caso del narrador, son evidentes algunas características de nuestra época, como esa especie de “desilusión resignada” que muestra al aceptar la finitud del hombre (cuando alude al hecho de que nace, crece, se reproduce y muere), el ensimismamiento (cuando dice que las preocupaciones del otro nunca fueron lo más importante de su amistad) y finalmente, la conveniencia como motivo principal para relacionarse con los demás (cuando expresa que el protagonista es la única amistad que le queda y decide conservarla para no quedarse solo).

Puesto que la “naturaleza inestable” de Vicente Holgado lo ha convertido en un personaje que se modifica cada vez que entra o sale del mundo narrativo de Juan José Millás, en “Ella imagina” (*Ei*, pp. 9-49) se presenta como una pieza básica para construir el monólogo, pues cumple la función de inducir a la protagonista (Ella) a viajar a través del tiempo y de su historia personal por medio de un armario. Durante el viaje que Ella realiza, nos enteramos del miedo y la curiosidad que le provocan las cosas que tienen dentro y fuera<sup>52</sup>, de la relación

---

<sup>51</sup> Pensemos que a lo largo del relato se hace alusión a la personalidad “rara” de Holgado y las burlas que esto le ocasiona.

<sup>52</sup> Debido a que este aspecto juega un papel importante en la narrativa millasiana, haremos algunas consideraciones más adelante.

con sus padres, de que conoció a Vicente Holgado en una fantasía y de lo determinantes que son las obsesiones en su vida. Estos datos llaman la atención pues ponen de manifiesto el interés del autor por el tema de la soledad y la influencia del psicoanálisis en sus obras; ambos, elementos presentes en nuestro tiempo.

Respecto a la soledad, Ella, igual que otros viajeros millasianos, intenta llenarla con obsesiones pues asegura: “las obsesiones hacen más compañía que los gatos, que desaparecen durante horas (...). Las obsesiones no pueden alejarse de los cuerpos porque viven de ellos, de su sangre” (*Ei*, p. 9).

Al tener esto en cuenta, es claro que para la protagonista las obsesiones son una forma de sentirse acompañada y protegida. Lo paradójico de la situación es que, al mismo tiempo que la ayudan a sobrevivir en el mundo, poco a poco le roban su vida y su independencia, lo que se hace evidente en la siguiente frase: “Yo, si un día me despertara y se me hubieran ido las obsesiones, no me atrevería a salir fuera, aunque tampoco sabría qué hacer dentro” (*Ei*, p. 10).

Por su parte, el tema del psicoanálisis se asoma en la manera en que Ella se relaciona con sus padres (siempre trata de complacer al padre y rechaza a la madre al punto de que es capaz de matarle a su gato) y en la forma de confundir la imagen de su papá y la de su pareja:

Tal vez los padres y los amantes se comunican entre sí, como los armarios, de manera que cuando te metes en el pecho del padre apareces en el del amante y cuando te hundes en los brazos del amante emerges misteriosamente en los del padre (*Ei*, p. 21).

Ahora, el hecho de que el comportamiento de los personajes de Millás pueda explicarse desde una perspectiva psicoanalítica obedece a que, al ser hombres

contemporáneos y por tanto, frágiles y confundidos, “el psicoanálisis ayuda a soportar la incertidumbre sin angustia, o al menos con una carga menor”<sup>53</sup>.

Además del psicoanálisis y las obsesiones, los viajeros de Millás emplean la imaginación para sobrevivir a su entorno, como se ve en “La puerta secreta” (*Ei*, pp. 117-121), donde Vicente Holgado tiene que luchar por mantenerse dentro de la realidad, sólo que en esta historia necesita un trabajo para ganarse la vida, lo cual implica interactuar con unos compañeros que lo rechazan y un jefe que lo humilla. A pesar de esta situación, “Vicente Holgado soportaba bastante bien las humillaciones de la existencia porque no pasaba en la realidad más tiempo del estrictamente necesario” (*Ei*, p. 117).

Si bien Holgado realiza un nuevo viaje imaginario, éste es distinto a los anteriores porque no emplea un armario para llevarlo a cabo, sino una “puerta secreta”, que lo conduce a un mundo donde puede ser otro (el director de un museo de ciencias en Hong Kong, por ejemplo) o como finalmente ocurre, a su propia habitación pero vista desde un plano especular. Esto es importante, porque al contemplarse a sí mismo como extranjero sufre una metamorfosis que le permite acceder al mundo recién descubierto y al mismo tiempo, tiene la oportunidad de revalorar su propia existencia, pues al entrar en su habitación “vio que todo era igual, pero que al mismo tiempo era distinto en el sentido de que los objetos tenían una relevancia especial, una solidez de la que carecían en el otro lado” (*Ei*, p. 119); incluso el pasillo de siempre “poseía la novedad de estar atravesado por una energía que convertía su recorrido en una excitante aventura”

---

<sup>53</sup>Alicia G. Montano, “Millás en el diván” (entrevista), *Qué leer*, núm. 25, Barcelona, septiembre, 1998, p. 46.

(*Ei*, p. 119). Dichos cambios bastaron para que el protagonista comenzara a disfrutar su vida, olvidando así su necesidad de ser otro.

Hasta aquí, nos hemos enfocado en los personajes que realizan viajes imaginarios, pero en la obra de Millás también encontramos individuos que viajan en una forma “real”, es decir, que se dirigen a sitios cotidianos (como su trabajo o alguna ciudad) en transportes convencionales (metro, taxi, etc.).

Como parte de este grupo de viajeros, una vez más, coincidimos con Vicente Holgado en el cuento “Vicente va a París” (*Ei*, pp.103-107). En la historia, el protagonista acaba de casarse y por cuestiones de trabajo, se ve obligado a dejar a su esposa y dirigirse a París, situación que le causará conflictos matrimoniales y un insoportable malestar físico. Al llegar a su destino, “deshizo la maleta con el gesto de quien realiza una autopsia y guardó la ropa interior y las camisas en los cajones del armario dejando uno vacío, según su costumbre” (*Ei*, p. 103).

Probablemente este dato parece irrelevante, pero no lo es si consideramos que la costumbre a la que se alude acompañó a Vicente durante su adolescencia y con el paso de los años, se convirtió en un “rito mágico” que calmaba su angustia en momentos decisivos. En este punto señalaremos que el hecho de que el protagonista viaje acompañado de sus costumbres confirma que el viajero se vale de lo propio (ya sea de conocimientos u obsesiones para enfrentar el choque con la alteridad <sup>54</sup>) y se aferra a la memoria para hallarse a sí

---

<sup>54</sup> Este aspecto del viaje fue abordado en el apartado referente a las características del relato de viajes.

mismo en la confusión de lo nuevo, pues ésta es el “espacio de recuperación de las señas de identidad”<sup>55</sup>.

Si tenemos en cuenta que para Juan José Millás la presencia de Vicente Holgado es benéfica, “aunque en pequeñas dosis, como el alcohol y los barbitúricos”<sup>56</sup>, no resultará extraño que en su narrativa encontremos otros viajeros, seres sin nombre que esbozan la figura del hombre de nuestros días. Por ejemplo, en el relato “Cómo evitar un terremoto”<sup>57</sup>, el escritor nos presenta un sujeto que nos dice:

Yo estoy harto de montar en metro y de ir a la oficina a ganarme la vida. La verdad es que estoy harto de todo, también de la existencia; por eso imagino cosas que no son, para soportar la existencia, que es un valle de lágrimas, un destierro, aunque no sepamos de qué clase de patria hemos sido expulsados, sobre todo los que no hemos hecho nada (*Ci*, p. 29).

Estas afirmaciones son importantes, porque los viajeros de Millás comparten el cansancio de existir, el desarraigo y la resignación de haber perdido su identidad y su voluntad, para convertirse en un elemento de la vida cotidiana, representada en este cuento por el metro, “monstruo mitológico, sediento de cuerpos, al que había que sacrificar diariamente cientos de miles de doncellas y de jóvenes que (...) se introducían sumisamente entre sus fauces para calmar su ira” (*Ci*, p. 29). La resignación mostrada por los personajes millasianos se matiza cuando tienen la esperanza de encontrar “algo” que les permita mantenerse en pie dentro de su realidad o que al menos, les confirme su existencia. Al respecto, es curioso que

---

<sup>55</sup> Mario Paoletti, “*Rayuela*, una novela de ida y vuelta”, en *García, op. cit.*, p. 279.

<sup>56</sup> Juan José Millás, *Ella imagina ...*, *op. cit.*, contraportada.

<sup>57</sup> Juan José Millás, *Cuentos a la intemperie*, Madrid: Ediciones SM, 2001, pp. 29-31. A partir de este momento, los cuentos que formen parte de esta obra se identificarán con *Ci* y su página correspondiente.

eso tan anhelado no necesariamente proporcione una gratificación instantánea, a veces por el contrario, es un doloroso secreto que se descubre o un acontecimiento desagradable lo que recuerda a los viajeros que a pesar de todo, están vivos y por tanto, conservan un poco de conciencia; tal es el caso de los personajes principales de “¿Somos felices?” (*Ci*, pp. 19-21) y de “Una barra de acero” (*Ci*, pp. 73-74).

En el primer relato, el protagonista se entera, mediante una serie de coincidencias, de que su mujer lo engaña con un amigo de toda la vida, hecho que cambia su existencia, pues explica:

(...) fue ese día cuando comencé a alcoholizarme. Ella (...) continúa viéndose con Federico a primera hora, cuando yo salgo de la 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? (*Ci*, p. 21).

Por contradictorio que parezca, lo sucedido ofrece al protagonista la oportunidad de recuperar dos aspectos que las obligaciones y la rutina habían dejado en el olvido: una razón para “despertar” (alcoholizarse para evadir su realidad) y la posibilidad de sentir (aunque sea dolor).

En “Una barra de acero”, el personaje es testigo de la agresión a un conductor durante un embotellamiento, acontecimiento que le resulta aún más desagradable cuando la mirada atónita de un niño lo hace sentir obligado a enfrentarse al agresor. Sin embargo, para el protagonista lo peor es darse cuenta de su propia cobardía, pues en lugar de reclamarle al atacante, parece unir fuerzas con él. En conjunto, este hecho hace evidente la pérdida de valores en la sociedad actual, al mismo tiempo que nos explica que:

(...) en ese reconocimiento de lo que lo sobrepasa, también el hombre se siente y extrañamente se reconoce, se expresa como limitación presentida (...) toma conciencia de su propia finitud y se empeña en hacerse finito, en apropiarse de y ahondar en su propia finitud<sup>58</sup>.

Al llegar a este punto, la reflexión en torno a los viajeros de Juan José Millás es suficiente para darnos cuenta de que son un reflejo de los anhelos y carencias de la sociedad contemporánea; sin embargo, la hipótesis que origina la presente investigación<sup>59</sup> no puede ser demostrada en su totalidad (en lo que respecta a la idea del viaje) sin hablar de los transportes, espacios y destinos de llegada; por tanto, éstos serán los aspectos a considerar en las siguientes líneas.

### **2.2.2. Transportes y destinos de llegada**

El primer punto destacable acerca de los transportes es que, independientemente de sus peculiaridades, todos los medios empleados por los personajes millasianos para desplazarse son un espacio autónomo, donde ellos puedan darse el lujo de crear un microcosmos útil para obtener lo que desean o necesitan. Pensemos por ejemplo, en “Ella empezó a mirarme en Ríos Rosas” (*Ci*, pp. 26-28), texto en el que el protagonista descubre, en medio de la multitud que viaja en el metro, a una extraña cuya mirada parece otorgarle una identidad (desde luego, al diferenciarlo del resto de los pasajeros), al mismo tiempo que establece con él una comunicación tan especial e íntima, que logra satisfacer su necesidad de amor, sexo y complicidad, lo cual se aprecia en las siguientes líneas:

---

<sup>58</sup> Alberto Ruíz de Samaniego, “Imágenes de lo divino”, *ABC Cultural*, núm. 454, Madrid, 7 de octubre, 2000, p. 44.

<sup>59</sup> Recordemos que la hipótesis es que el entorno del autor influye en la forma de entender y desarrollar un tema literario.

(...) aunque estábamos como a medio metro de distancia (...), nuestras respiraciones empezaron a jugar, quiero decir que se encontraban a medio camino y luego iban de su boca a la mía ejecutando formas que nos hundían en el delirio y nadie más que ella y yo nos dabámos cuenta, era como hacer el amor, como follar (...), en medio de todo el mundo. Y el ruido del tren era en realidad un aullido de placer, pero sólo ella y yo lo sabíamos (*Ci*, p. 27).

Una característica más de estos transportes (concretamente el armario y el auto) es la ambivalencia, ya que por un lado, cumplen la función de un “útero materno”, pues son sitios cálidos que mantienen a los personajes aislados y protegidos de todo (al menos por un instante); y por otro, son los encargados de llevar al individuo al sitio donde habrá de enfrentarse a sus temores y deseos, experiencias que indudablemente alterarán su vida. Un buen ejemplo de ello es “La conferencia” (*PI*, pp. 65-75), relato en el que el autor elige como personaje central a un investigador que, al viajar a otra ciudad para dar una charla, tiene dos revelaciones importantes: la primera ocurre cuando al despertar completamente solo y aturdido, en un lugar lejano, toma conciencia de su propia fragilidad, y la segunda sucede cuando pocas horas antes de su conferencia, conoce una mujer cuya belleza provoca en él emociones hasta ese momento olvidadas (como el deseo y el miedo); mismas que lo obligan a comportarse como si fuera otra persona, y con ello, a descubrirse como un extranjero dentro de sí mismo.

Ahora bien, en términos particulares, tanto los taxis como el metro obligan a los viajeros a socializar con el resto de la gente y así, a entrar en la realidad. Estos transportes son también el símbolo de los desplazamientos vertiginosos característicos de nuestra sociedad y tienen, sobre todo el metro, el poder de fundir al individuo con la multitud, lo que aniquila su identidad, reforzando la idea de que el hombre de este siglo “sigue y seguirá vacío, sin atributos, propiedades o

cualidades en qué fundar con sus semejantes un nuevo orden, digamos posmoderno”<sup>60</sup>.

Por su parte, los armarios, igual que los sueños, son conductos que utilizan los personajes para comunicar realidad y fantasía y para llegar a lugares que pese a su cercanía, nunca han explorado (como en el articuento “El viaje”<sup>61</sup>, donde el protagonista hace un recorrido imaginario por su propio cuerpo y por el de su mujer, sorprendiéndose cada vez que encuentra una forma nueva). Desde esta perspectiva, no resulta extraño que para nuestro autor el sueño sea un aliado que permite a sus protagonistas conocer mundos y personalidades, de otra forma inaccesibles. Además, el valor de este mecanismo de viaje aumenta si consideramos que:

Los delirios del sueño (...) no hacen daño porque sus efectos caducan al despertar. Freud decía que los sueños eran un modo de psicosis atenuada: una definición magnífica, porque es verdad que el sueño tiene todas las ventajas de la locura y ninguno de sus peligros<sup>62</sup>.

Dentro de este contexto tenemos el cuento “Solo de moto” (*Ei*, pp. 181-184), donde el personaje principal, sólo en sueños es capaz de llevar a cabo su deseo de viajar en motocicleta, es decir, de escapar de la rutina y de recuperar la ilusión y la alegría de la juventud, pues “ aunque ya habían alcanzado la madurez, la imagen que percibía de sí mismo y de su mujer en estas excursiones era la de dos

---

<sup>60</sup> Isidoro Reguera, “Cien años de nihilismo”, *Babelia*, núm. 515, p. 3. *El País*, a. XXVI, núm. 8.901, 5 de octubre, 2001.

<sup>61</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, Barcelona: Alba Editorial, 2001. A partir de este momento, los cuentos que formen parte de esta obra se identificarán con *A* y su página correspondiente.

<sup>62</sup> Juan José Millás, “La ventana de Millás”, *Babelia*, núm. 566, p. 9. *El País*, a. XXVII, núm. 9.255, 28 de septiembre 2002.

jóvenes ágiles y delgados que todavía creían en la eternidad, al menos en la suya” (*Ei*, p. 181).

En cuanto a los destinos de llegada, antes de acceder a ellos, los viajeros (sobre todos los que emprenden un viaje real), suelen desplazarse por Madrid, un territorio mítico construido con lugares cerrados que se convierten en “espacios morales porque son la metáfora de ese otro espacio del que estaba prohibido hablar”<sup>63</sup>. Una vez realizado este recorrido los personajes suelen dirigirse a su interior, ya sea corporal o inconscientemente, o a algún lugar utópico en el que “las sociedades y la forma de vida (...) son esencialmente artificiales, y como tales sueños e ilusiones de hombres que no se conforman con los límites de lo real o lo posible”<sup>64</sup>.

Con base en la elección del lugar al que se pretende acceder, podemos darnos cuenta de que los viajeros de Juan José Millás son hombres que, al experimentar en carne propia las hostilidades generadas a partir del caos de nuestro tiempo, parecen decirnos: “quería dar la vuelta al mundo pero después pensé: tiene que haber un lugar mejor a donde ir”<sup>65</sup>; frase que además de expresar desilusión, nos hace entender la importancia que tienen los mundos alternos para que el individuo pueda sobrellevar su realidad.

---

<sup>63</sup> Rosenberg, *op. cit.*, p. 153.

<sup>64</sup> Mario Tomé, *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1987, p. 29.

<sup>65</sup> César Aira, “El viaje y su relato”, *Babelia*, núm. 504, p. 2, *El País*, núm. 8.824, 21 de julio, 2001.

### 2.2.3 Posible sentido del viaje

Después de esta aproximación a los elementos inherentes al viaje, es posible darse cuenta de que, en general, “en ese espacio de pública intimidad y despliegue del yo (...), el escritor halla posibilidades expresivas hasta entonces vedadas”<sup>66</sup>; pero no sólo eso, el viaje también proporciona una serie de preguntas y descubrimientos ontológicos que al igual que él, se originan a partir de un impulso de búsqueda.

Aunado a lo anterior, el viaje es un tema fundamental dentro de la literatura de todos los tiempos porque enfrenta al individuo con lo otro y consigo mismo, acontecimiento que como vimos anteriormente, contribuye a crear una identidad individual o colectiva.

Si bien este tema tiene características atemporales como las ya mencionadas, éstas se modifican de acuerdo con la época en que se desarrolla el relato; pensemos por ejemplo, que la búsqueda realizada por los viajeros de siglos pasados estaba enfocada al mundo exterior, mientras que los personajes de Millás son seres que miran hacia adentro esperando encontrar una respuesta a sus dudas ontológicas.

Puede decirse, entonces, que la excursión introspectiva que realiza Juan José Millás por medio de sus viajeros, explica la presencia de elementos como armarios, cajas y el propio cuerpo; todos ellos, espacios acechantes y tentadores que simbólicamente guardan la historia, los deseos, las cualidades y los defectos del ser humano, como explica la protagonista de “Ella imagina”:

---

<sup>66</sup> Monteleone, *op. cit.*, p. 57.

Aún hoy, cuando quiero que una cosa no se me olvide, imagino que abro una de aquellas cajas de zapatos de mi infancia y que meto en ella lo que quiero recordar haciéndole un hueco entre mis obsesiones. Luego, no tengo más que cerrar los ojos, imaginar que abro la caja y ahí está el recuerdo, intacto. (*Ei*, p.15).

El uso continuo de elementos simbólicos en los viajes millasianos se debe a que

Para representar vivencias y conceptos que no se pueden definir o comprender plenamente, es necesario recurrir a símbolos que por la vía del inconsciente, la intuición o lo inefable hacen de mediadores entre el mundo visible y lo invisible, entre lo racional y lo incomprendible<sup>67</sup>.

A pesar de que el significado del viaje ha cambiado con el paso de los años, esencialmente conserva su carácter de experiencia vital, capaz de transformar la existencia del viajero. Por tanto, cuando relacionamos el viaje con conceptos como dolor, sacrificio, trabajo o muerte<sup>68</sup> se pone de manifiesto la sensación de fragilidad y finitud que ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes.

En el caso del sentido que se le ha dado al viaje a lo largo de la historia, llama la atención que en la literatura de siglos pasados (del XVI a principios del XX) está ligado a conceptos como curiosidad, asombro, y esperanza, que hoy día parecen ajenos a los seres humanos. Al respecto, la pérdida de emoción y expectativas del hombre actual están vinculadas con factores sociales e históricos, lo cual se traduce en que “la vuelta al mundo se ha hecho un dato cotidiano, doméstico, y se llama globalización”<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Tomé, *op. cit.*, p. 57.

<sup>68</sup> Recordemos que en algunas culturas la muerte se percibe como un viaje, idea que Juan José Millás retoma en el cuento “El cartero siempre llama dos veces” (*Ei*, pp. 207-210), donde el protagonista viaja a otra ciudad para encontrarse con la muerte.

<sup>69</sup> Aira, *op. cit.*, p. 2.

Por otro lado, en el caso específico de Millás, “el viaje se abre a un proceso de concientización modelado de manera autobiográfica. Se trata de un viaje (...) para alcanzar lo propio”<sup>70</sup>. Así, no es extraño que a pesar de los conflictos que deben enfrentar los viajeros, la mayoría de las veces encuentran algo que les permite acercarse un poco más a su interior.

Respecto a la forma fragmentada y ambivalente en que los personajes de Juan José Millás tratan de entender su existencia, podemos decir que es reflejo de nuestro tiempo, poblado por una sociedad rota que busca completarse a diario.

Por último, si consideramos que este tema adquiere sentido con base en el contexto del autor, tal vez para Millás:

Viajar es tomar distancia de uno mismo. Viajar es relativizar, desterritorializar, desidentificar. Cada vez es más lo que se deja, cada vez menos lo que se lleva. Cada viaje ahonda en la extrañeza, en la erradicación de lo supuesto, todo aquello que no cuestionamos y que sostiene “nuestra vida”. En cada viaje adelgazo más: algo de mí se me pierde<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Ette, *op. cit.*, p. 59.

<sup>71</sup> Chantal Maillard, “Las tres patas de un perro”, *Babelia*, núm. 555, p. 5, *El País*, núm. 9.178, 13 de julio, 2002.

### **Capítulo III. Imagen literaria del doble: de la lucha de contrarios a los mundos posibles**

La necesidad del hombre para buscar nuevas posibilidades intelectuales, económicas u ontológicas, es uno de los motivos que lo incitan a emprender un viaje, experiencia vital que le permite adquirir conocimientos y cuestionarse a sí mismo. Relacionado con esto, uno de los elementos determinantes en el aprendizaje, la decepción o la satisfacción del viajero, es el encuentro con lo “otro”, aspecto que tomaremos como punto de partida para exponer el tema de la imagen del doble en la literatura y su presencia en la narrativa de Juan José Millás, debido a que tanto el doble como el “otro” son figuras significativas en el desarrollo o creación de la identidad.

#### **3.1. La imagen del “otro”: un acercamiento a la idea del doble**

La búsqueda de la identidad (individual o colectiva) es, sin duda, uno de los aspectos más importantes de la existencia humana, tal vez porque poseer una identidad ofrece al hombre la certeza de existir y sobre todo, de ser parte del universo que le circunda. Si consideramos, desde un punto de vista psicoanalítico, que la separación de la madre<sup>72</sup> deja en el hombre “un hueco imposible de llenar entre lo que somos y queremos ser, es decir, perfectos y unificados en un sentimiento de feliz unión con la madre para siempre”<sup>73</sup>, entenderemos por qué con el paso del tiempo “muchos de nosotros buscamos subconscientemente

---

<sup>72</sup> Pese a que nuestro análisis no se basa en una perspectiva psicoanalítica, este punto es útil para explicar el porqué la sensación de “pertenecer” a un grupo específico es importante para el ser humano.

<sup>73</sup> Rosalind Minsky, *Psicoanálisis y cultura. Estados de ánimo contemporáneos*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 25.

sustitutos simbólicos de esta fantasía insatisfecha de feliz unión”<sup>74</sup>. Paradójicamente, para que el sujeto pueda obtener una identidad e integrarse en un grupo determinado, necesita centrar su atención en las características que lo hacen distinto a los demás y que lo convierten en un ser humano único.

Cuando el hombre comienza a crearse una identidad, la imagen del “otro” adquiere una gran relevancia pues, en palabras de Emmanuel Levinas, “la relación con el otro me pone en cuestión, me vacía de mí mismo (...) descubriéndome en tal modo con recursos siempre nuevos”<sup>75</sup>. Bajo esta perspectiva, para el hombre la presencia del “otro” en la construcción de una identidad, es algo útil pero muchas veces incomprensible, debido en gran medida a la imagen ambivalente que se le ha adjudicado: es lo que se teme y se desea, lo que ayuda y hace daño. Puesto que, pese a su complejidad, la alteridad es imprescindible para que el individuo pueda “construirse”, éste debe encontrar la forma de acercarse a ella, de entenderla, porque hacerlo significa iniciar un proceso de conocimiento y entendimiento personal.

Con lo anterior, queda claro que para el sujeto, cada contacto con la alteridad es un paso para “encontrarse” a sí mismo, mas ¿cómo vencer el miedo, el rechazo y las ideas preconcebidas acerca de “lo otro”?, ¿cómo explicar y entender eso que es tan distinto a él? Un buen comienzo es, como se mencionó en el capítulo del viaje, acercarse a lo nuevo a través de lo propio e “incorporarlo [a su existencia] por dos vías contiguas: la experiencia corporal y la correlativa

---

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, México: Tauros, 2000, p. 58.

experiencia de escritura”<sup>76</sup>, pues sólo al transformar “los cuerpos en signos”<sup>77</sup>, el individuo aprehenderá la alteridad.

Cuando el hombre empieza a dar un “significado” a la alteridad es posible describirla y fragmentarla a través de la escritura, instrumento cognitivo que, además de ayudar al sujeto a comprender “lo otro”, contribuye a la formación de la identidad, ya que de acuerdo con Rosalind Minsky: “la identidad se convierte en nada más que las infinitas descripciones del mundo y de nosotros mismos, que podemos crear como relatos personales dentro de las estructuras y significados del lenguaje”<sup>78</sup>. A partir de esta idea, podemos darnos cuenta de la importancia que tiene la imagen del “otro” en el pensamiento humano y por consiguiente en la literatura.

Basándonos en el hecho de que la creación literaria pone de manifiesto los temas o acontecimientos, reales e imaginarios, relevantes para el autor, no resultará extraño hallar numerosos escritos que narren algo tan significativo como el encuentro con la otredad. Al respecto, dentro de la literatura occidental, concretamente, en los países de habla hispana, algunas de las obras que ofrecen un panorama más completo de ese primer contacto con “lo otro”, son las que se refieren al llamado “descubrimiento de América”, ya que a pesar de enfocarse en un acontecimiento histórico, las reacciones y sentimiento confusos (asombro, miedo, inseguridad, alegría, etcétera) provocados por dicho encuentro, aparecen siempre que coincidimos con la alteridad. Ahora, más allá de la confusión, debemos tener en cuenta que enfrentarnos con algo totalmente distinto a lo que

---

<sup>76</sup> Monteleone, *op. cit.*, p.198.

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Minsky, *op. cit.*, p. 89.

somos nos obliga a cuestionar nuestra forma de vida y personalidad; o también, suele ocurrir que después de esta crisis el individuo desee “confirmar la propia identidad frente al extraño, frente al otro, [y con ello] afirmar el propio orden como absoluto y como el único posible”<sup>79</sup>. Curiosamente, a pesar de ser dos reacciones opuestas, ambas apuntan hacia un mismo objetivo: encontrar la propia identidad.

En este punto, podemos decir que los comentarios realizados acerca del individuo y su relación con la alteridad, serán útiles para obtener una perspectiva más completa del tema del doble en la literatura (en específico en los cuentos de Millás), mismo que se abordará en las páginas siguientes.

### **3.2. Del mito de Proteo a la idea del doble**

Desde tiempos remotos hasta nuestros días, la imagen del doble ha sido el punto de partida de numerosas reflexiones filosóficas, psicológicas y literarias, en parte, por la estrecha relación que tiene con una de las preocupaciones fundamentales del ser humano: la búsqueda de identidad, que como vimos anteriormente, el individuo pretende entender a partir de su relación con lo “otro”, con la alteridad.

Al ser uno de los temas más complejos de la literatura debido a su evidente carga ontológica, la imagen del doble trae consigo diversas interrogantes, una de ellas es: ¿cómo surge la idea del doble dentro de la literatura?, o mejor dicho, ¿qué motiva la presencia de este personaje? Probablemente, la respuesta la encontremos en el mito de Proteo, un semidiós encargado de cuidar los rebaños de Poseidón, a quien éste le otorgó el don de conocer el pasado y el futuro y

---

<sup>79</sup> Herbert Frey, *El “Otro” en la mirada. Europa frente al universo américo-indígena*, México: Miguel Ángel Porrúa, 2002, p.109.

también, le dio el poder de transformarse a voluntad propia. Si tomamos en cuenta que, debido a su calidad oracular, Proteo era constantemente asediado por todos aquellos que pretendían hallar respuestas a través de él, podemos interpretar sus metamorfosis como un intento por evadir las dudas y conflictos que le impone el “otro”, es decir, el hombre. Mientras Proteo está cansado de los esfuerzos que lleva a cabo el ser humano con el único propósito de atraparlo<sup>80</sup>, el individuo no puede disimular la poderosa atracción que las cualidades de este semidiós ejercen sobre él; atracción que conlleva una carga simbólica importante, pues de acuerdo con César Moreno Márquez<sup>81</sup>, los dones de Proteo constituyen un “modelo de la ‘plasticidad y esquividad’ humanas y a la vez, con ello, una gran ilusión: la de ‘poder ser de otro modo, poder ser otro’, no ya sólo por el más que posible hartazgo implícito en el ‘hecho’ de que el yo ‘sea el que es’ (...), sino por un ‘deseo positivo’ de Otro o de su alteridad”<sup>82</sup>.

Con lo anterior, queda claro que la “fascinación” que ejerce la imagen de Proteo sobre el hombre, surge del anhelo, o de la curiosidad que lo otro despierta en el sujeto, pero, ¿por qué la alteridad es algo tan significativo para el ser humano? Para responder esta pregunta, basta recordar que tanto en el capítulo del viaje como en las páginas dedicadas a la imagen del “otro”, señalamos que uno de los acontecimientos más importantes de una expedición era el encuentro con la otredad, ya que ésta cuestiona la propia existencia; ahora, conviene agregar que dicho encuentro también contribuye a formar una identidad, en el

---

<sup>80</sup> Esto es importante, porque según el mito, una vez que Proteo es atado vuelve a su forma primitiva y responde a todas las preguntas.

<sup>81</sup> César Moreno Márquez, “El deseo de otro o la fascinación de Proteo”, en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla: Alfar, 1994, p. 42.

<sup>82</sup> *Idem*.

sentido de que el hombre es un ser “inacabado” que se “constituye en relación con los seres y las cosas”<sup>83</sup>, por tanto, para él la alteridad representa, de una u otra forma, un elemento que puede satisfacer su vacío existencial.

La necesidad de obtener aquello que le falta, provoca que el individuo busque formas de “ser otro”. Evidentemente, no posee el don de transformarse como Proteo, pero a cambio, “le ha sido concedido el beneficio de ‘fingirse otro o multiplicarse imaginariamente’”<sup>84</sup> y para hacerlo, cuenta con la literatura, territorio lúdico donde todo es posible.

Cuando el hombre comienza a usar este “don”, intenta convertirse en otro por medio de un disfraz, elemento importante dentro del tema que ahora nos ocupa pues “protege” al sujeto, lo hace impenetrable ante los demás y le otorga cierta libertad para vivir experiencias nuevas. En este sentido, la literatura ofrece al individuo (escritor y lector) la oportunidad de materializar todas sus “identidades posibles”, de reconocerse en seres totalmente distintos a sí mismo; tan es así, que el mundo literario podría equipararse al universo confuso del carnaval<sup>85</sup>, fiesta de transgresión social momentánea, en la cual, los integrantes de una sociedad, acostumbrados a permanecer

(...) todo el año encerrados en sus respectivas categorías y clasificaciones, aprovechan estos días para una transmutación pasajera, sí, pero que les alivia. Ellos se cambian en ellas y ellas en ellos, así exteriorizan su descontento por ser lo que son<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Manuel Ángel Vázquez Medel, “El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad”, en Bargalló, *op. cit.*, p. 57.

<sup>84</sup> Moreno, *op.cit*, p. 46.

<sup>85</sup> Al respecto, no debemos olvidar que la relación carnaval – literatura se manifiesta en obras de distintas épocas y autores, cuyo tema central es la fiesta o alguno de sus elementos (los disfraces, la inversión de roles, la confusión, etc.).

<sup>86</sup> Antonio Azpeitua, ABC, 2 de marzo de 1924, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989, p. 39.

Sin duda, esta frase deja en claro la sensación liberadora experimentada por el individuo cuando se vale de los medios culturalmente aceptados (la literatura o la fiesta) para transformarse en otro, para salir de su ser y con ello, conocerse un poco más.

Con base en lo anterior, podemos concluir que para el ser humano “el *otro* se manifiesta necesario a fin de que *uno* pueda realizar la percepción de sí mismo, sólo cumplida por el individuo en soledad de un modo parcial”<sup>87</sup>; sin embargo, esto no quiere decir que el vínculo permanezca siempre en armonía, pues como hemos visto hasta ahora, muchas veces se establece entre ambos una lucha de contrarios, que según Juan Bargalló<sup>88</sup> es uno de los conceptos más representativos del pensamiento occidental, debido a que está presente en nuestra cultura desde las doctrinas de filósofos como Platón y Heráclito, hasta la literatura y la crítica modernas. Bajo esta perspectiva, es posible que el doble “no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento”<sup>89</sup>.

Después de esta aproximación a la manera en que la imagen del doble comenzó a formar parte del mundo literario, en las próximas líneas se mencionarán algunas características fundamentales para obtener una mejor comprensión del tema.

---

<sup>87</sup> Huerta Calvo, *op.cit.*, p.19.

<sup>88</sup> Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en Bargalló, *op.cit.*, p.11.

<sup>89</sup> *Idem.*

### 3.3. Concepciones fundamentales acerca del doble

Para empezar, diremos que el doble aparece en el instante en el que “el Yo ha tenido experiencia del “otro” (de lo otro) dentro de sí. El doble existe desde el momento en que existe la conciencia del Yo, del cual el otro no es más que una alternativa”<sup>90</sup>. El doble (el “otro”), además de representar una alternativa o una “identidad posible”, es un reflejo de la dualidad humana, de la antigua lucha entre el bien y el mal, ya que el doble es una imagen especular del sujeto, es decir, posee todas las cualidades o los defectos de que éste carece.

Si partimos del hecho de que la dualidad es una característica implícita en la idea del doble, es posible entender que la forma en que los autores abordan el tema y construyen a dicho personaje esté basada en un sistema de oposiciones; pensemos por ejemplo, en *El doble*, donde Dostoievski presenta a Goliadkin I y Goliadkin II mediante este juego de contrarios: si uno es honesto el otro miente, si uno es honrado el otro no, etcétera.

Además del sistema de oposiciones, es necesario detenernos un poco en el concepto de *desdoblamiento*, que hace referencia al hecho de que a partir de un solo individuo se originen dos “encarnaciones alternativas”<sup>91</sup> que coexisten dentro de la ficción.

El desdoblamiento puede realizarse mediante un proceso de fusión, fisión o metamorfosis<sup>92</sup>. En el primer caso, lo que sucede es que dos seres distintos se funden en uno por medio de un acercamiento que poco a poco se convierte en

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>92</sup> Se ha tomado la clasificación propuesta por Bargalló, *op. cit.*, p. 17.

identificación; en el segundo, un individuo se divide en dos personificaciones distintas; y en el tercero, un sujeto puede transformarse en una forma o en algo no humano (como en la *Metamorfosis* de Kafka).

Otro aspecto relevante dentro del desdoblamiento es que los seres que surgen de él, tienden a enfrentarse y puede suceder que uno excluya al otro, como en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, donde al llevarse a cabo un desdoblamiento por metamorfosis es imposible que dichos seres puedan interactuar. Dentro de este contexto, también se da el caso de que uno de los personajes intente suplantar al otro aprovechándose del parecido físico, como muestra Dostoievski en su obra *El doble*, en la cual el Goliadkin “malo” recibe los beneficios de las virtudes y del trabajo del Goliadkin “bueno”, debido a que son físicamente idénticos.

Aunque hasta aquí es claro que las obras en las que aparece un doble suelen incluir una lucha intelectual, física o moral entre los dos personajes, no está por demás señalar que este conflicto la mayoría de las veces concluye con la muerte de ambos; como ejemplo, tomemos la narración *William Wilson*, de Poe y la obra de teatro *El otro*, de Unamuno; en las cuales el personaje principal asesina a su doble y con ello, se mata a sí mismo. A pesar de tener un desenlace similar (el asesinato-suicidio de los protagonistas), estas obras muestran dos perspectivas distintas de la imagen del doble. En la primera, Poe presenta al doble de William Wilson como una especie de “conciencia” (tal vez por eso insiste en que la voz de William Wilson II era un susurro), que tratará de “frustrar planes o

mal lograr actos que, de cumplirse, hubieran culminado en una gran maldad”<sup>93</sup>, esto con el fin de mantener viva la parte “buena” del protagonista; intención que se revela en la última frase que William Wilson II dirige al personaje principal:

Has vencido y me entrego. Pero también tú estas muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías ... y al matarme, ve en esta imagen que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!<sup>94</sup>

Mientras Poe exalta la imagen del doble como un ser que guía y protege, Unamuno lo muestra a través de los gemelos Cosme y Damián, como un competidor, como una amenaza de la propia identidad, pues al ser idénticos se fusionan en tal forma, que ni siquiera ellos pueden distinguirse a sí mismos. Si bien cada autor expone una visión distinta acerca del doble, ambas guardan cierta relación con la imagen literaria e histórica dada a los gemelos: por ejemplo, en la historia de William Wilson, el escritor retoma el eterno problema entre los “gemelos opuestos”, que habrán de rivalizar debido a sus enormes diferencias morales e intelectuales. Por su parte, el texto de Unamuno refleja la actitud tomada por algunas sociedades en relación con los gemelos, la cual consiste en adjudicarle el mismo nombre y los mismos atributos a los dos hermanos, sin que eso aniquile las diferencias existentes entre ellos; de este modo, tanto el mito de los “gemelos idénticos” o *doppelgänger*<sup>95</sup>, como las nociones sobre los “gemelos opuestos”, revelan las bases binarias del pensamiento occidental y principalmente, “la eterna

---

<sup>93</sup> Edgar Allan Poe, “William Wilson”, en *Trece cuentos escogidos*, México: CONACULTA, 2000, p.45.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>95</sup> Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine*, p. 118. En esta obra, el autor lo define como: “arquetipo del doble, derivado de la tradición romántica y presente en la narrativa *noir*, de la cual se derivó el cine clásico de gangsters y el cuento policiaco de las décadas de 1930 y 1940”.

lucha del ser consigo mismo, exacerbada ante el doble que le repite, como un espejo, su imagen”<sup>96</sup>.

Antes de finalizar, es preciso decir que, sin importar la manera, ya sea cómica o trágica<sup>97</sup>, en la que se aborda el tema del doble, éste siempre estará relacionado con la identidad, afirmación que puede explicarse si pensamos que generalmente el doble de un personaje suele ser y hacer lo que el “original” no se atreve; es decir, por medio de la ficción se tiene la oportunidad de “buscar lo que no somos en lo que ya somos, (...) aceptar en aquel que somos, todos los otros que no podemos ser”<sup>98</sup>. Lo que revelan estas líneas, es que el hombre es un ser inacabado y por tanto, vive (al menos de forma imaginaria) toda clase de metamorfosis, siempre cambiándose el “disfraz” o la identidad con la esperanza de hallar uno con el que realmente pueda completarse.

A partir de lo anterior, podemos concluir que cuando el ser humano acepta la presencia y la necesidad de un “otro”, en este caso, el doble, está reconociendo un vacío inherente a sí mismo, y uno de los mejores modos de llenarlo es a través de los “mundos posibles” que ofrece la literatura.

---

<sup>96</sup> Enrique Díez-Canedo, *El Sol*, Madrid, 15 de diciembre de 1932, en Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid: Aguilar, 1959, p.144.

<sup>97</sup> Pienso en la historia de *Anfitrión* que desde su primera versión conocida (la de Plauto) hasta el siglo XVII aproximadamente, abordó el tema del doble desde una perspectiva cómica; en cambio, en los siglos subsecuentes predominó la visión trágica.

<sup>98</sup> Tomás Eloy Martínez, “Entre la realidad y la ficción”, *Babelia* núm. 542, p. 4, en *El País*, a. XXVII, núm. 9.087, 13 de abril, 2002.

### **3.4. El doble en los cuentos de Juan José Millás: representación de los mundos posibles**

Presentar los rasgos fundamentales que constituyen la imagen del doble en la literatura fue un recurso necesario para aproximarnos a la concepción millasiana de éste, pues para crear a dicho personaje, el autor toma elementos “tradicionales” (como el conflicto de identidad, la relación con “lo otro”, la dualidad humana, el deseo de ser alguien distinto, etcétera) y los modifica basándose en una ideología y un contexto totalmente contemporáneos. El resultado de esta mezcla es la renovación de un personaje clásico que, a través de la narrativa de Millás muestra ciertas inquietudes y características del hombre actual, mismas que analizaremos a continuación.

#### **3.4.1. Los personajes de Millás**

En el capítulo anterior se mencionó que los personajes de Millás (en ese caso, los viajeros) son seres obsesivos, solitarios, frágiles y confundidos que viven inmersos en las carencias y contradicciones de nuestra época. Si bien estas características son parte esencial de todos los sujetos de la narrativa millasiana, cuando se trata del doble o del “otro”, el autor agrega rasgos como la condición fragmentaria del hombre y los problemas de identidad, de los cuales se hablará en las próximas líneas.

Para abordar el tema del doble, Juan José Millás recurre a dos tipos de protagonistas: por un lado, a hombres y mujeres anónimos, “sin identidad, sin condición y sin patria”<sup>99</sup>, que sólo se cuestionan cuando algo, desde un cambio de

---

<sup>99</sup> Reguera, *op. cit.*, p. 4.

clima hasta un accidente, altera su rutina; por otro lado, tenemos a Vicente Holgado, el “tipo neutro” de “naturaleza inestable”, que integra una buena parte de su universo literario. Sin importar estado civil, género o circunstancias vitales, ambos tipos de protagonistas contribuyen a explorar una de las obsesiones del autor: la identidad,

(...) que alude a todas esas preocupaciones que hay entre la máscara y la carne, o entre la apariencia y la realidad (...), entre el adentro y el afuera, etc., obsesiones estructuradas siempre (...) como dualidades, debido al carácter dual de la educación que recibimos<sup>100</sup>.

Bajo esta perspectiva, la imagen del doble es un reflejo de la naturaleza y formación humanas, pero ¿en qué medida la presencia de éste ayuda a los personajes a crearse una identidad propia? Basándonos en el hecho de que ellos viven ensimismados, es fácil suponer que la aparición de un doble es la oportunidad perfecta para, de una u otra forma, tomar distancia de sí mismos, analizar su existencia y preguntar si ésta les satisface. En caso de que la respuesta sea negativa, tomar conciencia de “lo otro” (del doble) les da la opción de escapar, de transformarse y de vivir de la manera soñada, como lo hace el protagonista de “El pequeño cadáver de R.J.” (*PI*, pp. 9-24), historia que nos refiere el encuentro de dos hombres que al establecer un vínculo indisoluble intercambiando papeles, realizarán sus deseos.

El relato comienza cuando, después del entierro del afamado escritor R.J., el narrador confiesa que en realidad fue él quien escribió todas las obras exitosas que éste firmaba; ello, debido a un pacto tácito establecido años atrás. El acuerdo nace el día que R.J. gana un concurso al plagiar un cuento del narrador (en ese

---

<sup>100</sup>Cabañas, *op. cit.*, p.109.

entonces, considerado un autor brillante pero poco conocido). Meses más tarde, los personajes coinciden en un congreso literario y en esta ocasión, R.J. propone al narrador intercambiar sus ponencias; él, deseoso de ser reconocido acepta sin sospechar que una vez más, será R.J. quien obtenga admiración y prestigio mundial a costa suya. Desde ese momento, el narrador escribe todos los textos publicados por R.J. a cambio de beneficios económicos, creándose así, una unión que los acompañará hasta el día de su muerte.

Al terminar la lectura de “El pequeño cadáver de R.J.”, es notorio que ninguno de los personajes tuvo una vida “ideal”, pero es innegable también que los dos materializaron buena parte de sus sueños: R.J. fue reconocido y el narrador pudo “transformar en materia literaria todas [sus] obsesiones” (*PI*, p. 23). Además de los triunfos personales, debemos comentar que la fusión<sup>101</sup> entre ambos, les permitió sentirse parte de un todo, y es precisamente éste el logro más importante de sus vidas.

Pensar que una totalidad está formada por dos o más sujetos, confirma que uno de los mayores problemas del ser humano es que “estamos hechos de partes, y de partes que son intercambiables”<sup>102</sup>; por tanto, no es de extrañar que para los habitantes del mundo literario de Millás, la individualidad sea “un mero artificio incapaz de tapar la falta de sustancia que como un agujero nos traspasa” (*PI*, p.12), convicción que tratan de superar jugando a ser otros, o mejor dicho, jugando a ser alguien.

---

<sup>101</sup> Recordemos que, según palabras del propio Millás, “de la supervivencia de uno dependía la existencia del otro” (*PI*, p.23).

<sup>102</sup> Cabañas, *op.cit.*, p.117.

Otro aspecto destacable tanto en “El pequeño cadáver de R.J.” como en el resto de los cuentos, es que en los personajes están latentes la “plasticidad” y “esquivez” humanas aludidas en el mito de Proteo, las cuales se manifiestan en los constantes cambios de personalidad que disfrazan y protegen al sujeto, otorgándole la oportunidad de concretar sus “identidades posibles”.

Antes de pasar al siguiente tema, concluiremos que las “identidades posibles” de los protagonistas los acercan a un mundo alternativo, lleno de intermediarios simbólicos útiles para aprehender la realidad.

### **3.4.2. De la imagen del otro a la creación del doble**

Ya se han mencionado algunos de los rasgos de la imagen tradicional del doble que conserva Juan José Millás. En los relatos analizados, estas características adoptan una forma distinta: se convierten en algo cotidiano, íntimo, imaginario y lúdico, reflejo de la perspectiva literaria de nuestro autor.

Para comenzar este análisis, es conveniente acercarnos a la relación que establecen los personajes de Millás con la alteridad, pues a partir de ella entenderemos el por qué y el cómo surge el doble. El primer punto destacable acerca de la cuestión es que los protagonistas millasianos se enfrentan a una “alteridad doble”, es decir, no sólo tienen que lidiar con el “otro” que está fuera de ellos (la sociedad, el entorno, etcétera), sino también, con aquel que reside dentro de su ser, asunto sumamente complicado, sobre todo si pensamos que para el hombre la convivencia con “lo otro” siempre ha sido difícil, tan es así, que:

La mayoría de las llamadas culturas primitivas identifica a sus miembros con el término ‘ser humano’, mismo que le es negado a quienes no pertenecen al grupo o a la tribu. Quizá

esto en sus orígenes se concibió como un elemento estabilizador de la identidad pero, en el transcurso de la historia los pueblos pasaron a devaluar al extraño, al otro, que al no comprenderse parecía ser amenazante, hasta clasificarlo como no-ser humano en la estructura cósmica<sup>103</sup>.

Esta idea además de exponer la compleja interacción entre el “yo” y el “otro”, revela el anhelo humano de pertenecer a la sociedad y la consecuencia lógica de no alcanzar dicho objetivo: la exclusión.

Si trasladamos la premisa anterior al mundo literario de Millás y agregamos el hecho de que los personajes que lo conforman son individuos “raros” dentro de su propio entorno, es posible entender la figura del doble como un instrumento de éstos para sobrevivir a su realidad; propósito que logran valiéndose de dos recursos básicos: uno es adoptar, por medio del desdoblamiento, una personalidad cuyas características los sitúen en un grupo social específico, y otro, vivir a través de un doble imaginario, experiencias hasta entonces “prohibidas”. Como ejemplo de ambos casos, tenemos los cuentos “Él no sabía quién era” (*Ei*, pp.73-83) y “La memoria de otro” (*Ei*, pp.95-98).

En el primer relato, Vicente Holgado cuenta que después de varios días de haber llegado a Madrid, decidió aventurarse a conocer la ciudad. Una vez iniciado su recorrido, el protagonista se siente vigilado, como si la gente que lo rodea supiera que es un extraño, un “intruso” que no pertenece a ese sitio; situación inquietante que lo obliga a imitar las actitudes y la rutina de los transeúntes habituales a fin de confundirse con ellos.

Con este propósito en mente, el personaje visita un banco y una cafetería, donde pone a prueba su habilidad para “mezclarse” con los demás y sale

---

<sup>103</sup> Frey, *op.cit.*, p.109.

victorioso. Los pequeños triunfos obtenidos incrementan la seguridad de Vicente al grado de animarlo a entrar en una conferencia para buscar amistades. Todo marcha bien, hasta que descubre que la charla forma parte de las actividades del Grupo, una asociación dedicada a rehabilitar alcohólicos en la que él no tiene lugar alguno puesto que no padece dicho problema. Un poco desilusionado, nuestro protagonista realiza un esfuerzo más por integrarse en la reunión: se presenta ante los asistentes como un bebedor de anís que tiene visiones en las cuales, se observa a sí mismo caminando por una calle desconocida, sin saber qué hace, a dónde se dirige, en fin sin tener la certeza de que es él realmente. Aunque la historia le abre las puertas del Grupo y lo acerca a una mujer, es al encontrarse al hijo de ésta cuando Holgado obtiene una satisfacción verdadera, que consiste en descubrir que el niño y él

(...) eran un grupo indestructible, poderoso, único. Podrían estar andando toda la eternidad sin cansarse hasta llegar al lugar que les estaba destinado; entonces, cuando alcanzaran ese sitio, sabrían quiénes eran y habría valido la pena caminar por calles sin tejados, por ciudades desconocidas. (*Ei*, pp. 82-83)

Al llegar aquí, queda claro que el deseo de entenderse con “lo otro” es un detonante para crear al doble; sin embargo, esta afirmación nos obliga a preguntarnos: ¿es sólo el anhelo por la alteridad lo que incita a Holgado a entrar al Grupo? No, pues además del afán de compenetrarse con el “otro”, los intentos del personaje por ser aceptado en dicha organización responden a su búsqueda de identidad, y puesto que “ ‘(...) la gente ya no encuentra su alma personal y adopta el primer alma de grupo que se le presenta y que menos le disgusta’ ”<sup>104</sup>, es

---

<sup>104</sup> Reguera, *op.cit.*, p. 4.

posible que para el protagonista el grupo sea una oportunidad de llenar su vacío existencial. En este sentido, el que Vicente se “conozca” a sí mismo a partir del vínculo fraternal establecido con el pequeño, podría significar que la identidad es un proceso cotidiano que terminará cuando el “yo” y el “otro” se acepten como “un grupo indestructible”.

Si algunos personajes de Millás inventan un doble cuyas características les garanticen la aceptación del entorno social, hay otros que ven en él un medio para experimentar una vida distinta a la propia, como sucede en “La memoria de otro” (*Ei*, pp.95-98), relato en el cual, Vicente Holgado se “adueña” de los recuerdos de un extraño que posee una personalidad y una rutina totalmente opuestas a las suyas.

La historia comienza cuando en medio de una habitual jornada de trabajo, Vicente tuvo un recuerdo que no le pertenecía y se vio a sí mismo en una calle desconocida, hablando en francés (idioma ajeno a él) con una prostituta. El asombro fue tan grande, que Holgado acudió a la policía para declarar lo sucedido, pero ellos, tomándolo por un loco, le recomendaron ponerse en contacto con una revista de asuntos paranormales. Aunque la respuesta obtenida consiguió regresarlo al mundo real, los recuerdos del “francés” fueron en aumento de modo que pronto tuvo una imagen completa de éste: era un hombre que gustaba del sexo, del alcohol y de diversiones que el protagonista temía y envidiaba, era en pocas palabras, un tipo con “menos prejuicios que él” (*Ei*, p. 96).

Por extraño que parezca, Vicente se acostumbró a vivir “habitado” por los recuerdos del otro, tan es así que percatarse del aburrimiento, del cansancio y de los problemas matrimoniales de su “huésped”, desató en él una terrible angustia

que sólo desaparecería en el momento de ver al “francés” estrangulando a su esposa, mientras ella trataba de asesinarlo con unas tijeras. Tras esta última visión, Holgado y su doble mueren.

Vale la pena comentar algunos aspectos relacionados con la narración, pues a través de ellos, se hacen evidentes características de la imagen clásica del doble y los cambios que han sufrido para adaptarse a nuestro tiempo. Tomemos por ejemplo, el hecho de que, como en la tradición, el doble surge de forma repentina, mas no en un momento decisivo para Holgado (algo que sí pasaba en *William Wilson*, de Poe), sino en un día común y corriente; lo que podría significar que los sucesos más importantes para el hombre contemporáneo son aquellos que se dan en un ámbito cotidiano.

También son notables las fases que atraviesa el protagonista (sorpresa, ensimismamiento y aceptación) después de dicho suceso, pues nos dan un indicio del tipo de vida de éste. Así, la sorpresa nos habla de una existencia rutinaria y por tanto, deseosa de “algo” que pueda modificarla (en este caso, los recuerdos del francés); el ensimismamiento se presenta como un arma que protegerá a Vicente del rechazo y de la hostilidad de su medio sociocultural<sup>105</sup>, y la aceptación del otro como parte de sí mismo o mejor dicho, como “una especie de enfermedad moral [que] acabó por disfrutar” (*Ei*, p. 96), reflejándose el estado fragmentario del hombre.

Ahora que tenemos una idea más detallada de Holgado, es posible entender que:

---

<sup>105</sup> Recordemos que después de ser considerado loco, Vicente no vuelve a hablar del tema con nadie.

(...) después de que se habituara a tener estos recuerdos, y sobre todo, el comprobar que no eran especialmente destabilizadores, no sólo los aceptó sino que acabaron constituyendo un escape emocional para una vida como la suya, quizá excesivamente reglamentada y sometida a pautas. (*Ei*, p. 96)

Lo anterior no sólo plantea la figura del doble como un recurso para sobrellevar una existencia convencional y limitada, sino también, como la materialización de un mundo alternativo más satisfactorio que el propio, al cual sería imposible llegar sin el contacto con la alteridad.

Pese a que hemos hablado suficiente acerca de la influencia de “lo otro” en el surgimiento del doble, debemos recordar que uno de los planteamientos esenciales de este apartado es que los personajes de Juan José Millás interactúan con dos tipos de alteridad: la primera es exterior y se refiere al entorno, la segunda es interior y alude al encuentro del “yo” con el “otro” que lo habita, tema presente en “Los otros” (*PI*, pp. 42-46).

En “Los otros” se narra la historia de un hombre casado y con hijos que, tras permanecer cuatro meses en un hospital debido a un grave accidente automovilístico, vuelve a casa con la intención de recuperarse y continuar su vida, aun sabiendo que es imposible, pues a raíz de este suceso, el protagonista descubre que se ha convertido en otro. Aunque el súbito cambio de identidad es imperceptible para familiares y amigos, el personaje lucha por no ser descubierto y por evitar al máximo la culpa, la angustia y la sensación de ser un intruso en su antiguo hogar.

Al darse cuenta de que por más esfuerzos que haga los remordimientos no desaparecen, el protagonista decide confesar la verdad a su mujer, quien además

de recibir la noticia con absoluta calma, le responde: “he sido otra toda mi vida, pero hace tiempo que renuncié a encontrar otro y ya ves, estabas a mi lado” (*PI*, pp. 45-46), frase tranquilizadora que refuerza la unión de ambos.

En este cuento, existen dos puntos básicos relacionados con la “otredad interior” del personaje. Uno de ellos, es que éste toma conciencia del “otro” que está dentro de su ser en un momento iniciático, en el sentido de que el accidente que sufrió fue tan serio, que más que sobrevivir, “volvió a nacer”. Al tener esto en cuenta no resulta extraño que el sujeto de la narración se perciba como un invasor de su propia vida, al extremo de desconocer a sus hijos y sentirse adúltero por dormir con su esposa. Cabe aclarar que conforme transcurre el tiempo, su relación de pareja toma un rumbo interesante: de la culpabilidad que le provoca engañar a su “otro yo” al vivir con una mujer por la cual, antes del accidente sólo sentía una “indiferencia cariñosa” (*PI*, p. 42), pasa a la aceptación del “raro privilegio de ocupar fraudulentamente la cama de otro hombre y los cuidados de una mujer ajena (...), de la rara libertad de gozar -sin culpa ni peligro- de una suerte de adulterio atenuado” (*PI*, p. 43). Aprovechar las ventajas de sus circunstancias y revivir sensaciones olvidadas (como la excitación sexual), otorgan cierta felicidad al individuo, misma que se completa al enterarse de que su esposa también es otra, declaración relevante sobre todo si consideramos que los hombres “(...) aspiran al amor de un ser que se le parezca absolutamente a uno siendo otro, a una alteridad interiorizada”<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Reguera, *op.cit.*, p. 4.

El segundo aspecto destacable es que en la doble vida que lleva el protagonista, subyace la imagen de un hombre escindido que intenta unificarse, aunque eso implique “eliminar” a una parte de su ser.

Después de las consideraciones realizadas en torno a la alteridad, es claro que la ventaja más importante de convertirse en otro, reside en la oportunidad de “contemplar lo cotidiano con una mirada diferente, limpia de cualquier desgaste y desprovista de toda sombra de inocencia” (*PI*, p. 43), como lo hacen efectivamente los personajes de Millás.

### **3.4.3. Características del doble en la narrativa de Millás**

A lo largo de estas páginas hemos señalado los siguientes elementos de la imagen clásica del doble que permanecen en la literatura de Millás: el contacto con la alteridad como parte esencial del surgimiento de dicho personaje, su llegada repentina a la vida de los protagonistas, su relación con la búsqueda de identidad y el anhelo de los mundos posibles inherente a aquellos que viven con “otro” dentro de sí. Evidentemente, todo esto cumple el objetivo de aproximarnos al concepto millasiano del doble, sin embargo, para tener una visión total acerca del tema, conviene saber cómo aborda el autor los tipos básicos de desdoblamiento planteados al inicio del capítulo (por fisión, fusión y metamorfosis), a los que accederemos a través de “El caso del perrito faldero” (*Ei*, pp.127-130), “Ella acaba con ella” (*PI*, pp.190-195) y “Ella era otra” (*PI*, pp.159-163), cuentos representativos de cada una de estas categorías.

“El caso del perrito faldero” es una anécdota más de Vicente Holgado, quien nos cuenta que poco antes de Navidad, salió a realizar unas compras y fue

confundido con un hombre idéntico a él, que en días anteriores visitó diversos establecimientos acompañado de un perro, el cual, causó un sinnúmero de destrozos. Molesto por la equivocación y por los constantes reclamos de la gente perjudicada, Holgado vuelve a casa y se encuentra con la desagradable sorpresa de que (pese a detestar a los animales y a que no recuerda haber cometido ninguna falta) el perrito vive con él.

En lo sucedido a Vicente, identificamos dos aspectos del doble: su aparición repentina y un desdoblamiento por fisión (esto se da cuando de un individuo surgen dos encarnaciones distintas). Al respecto, es significativo que el protagonista jamás tenga indicios de la existencia de su doble y que éste posea características detestables para él, como el gusto por los animales, pues visto desde una perspectiva simbólica, cuando el personaje ignora a aquel que lo habita y que encierra en sí mismo las cosas más odiadas o temidas, está reflejando la relación del hombre con su inconsciente, en el sentido de que al ser el lugar donde guardamos todo lo que nos hace vulnerables, sólo le prestamos atención si se manifiesta de forma sorpresiva y contundente, como lo hace el doble de Holgado.

Acerca del desdoblamiento por fusión (definido como el proceso unificador de dos seres mediante un contacto gradual), Millás nos presenta “Ella acaba con ella”, relato que nos habla de una mujer de cincuenta años cuya mudanza a casa de sus padres la sitúa ante sí misma y le revela “la imagen de una mujer dura, aunque frágil, cuya vida podría haber sido distinta a lo que fue” (*PI*, p.193). Al paso del tiempo, el reflejo de la protagonista “comenzó a mostrar un lado hostil, independiente y acusador” (*PI*, p.193) que día a día, ocupaba más espacio dentro de la casa y dentro de su vida; al grado de verse “envejeciendo en aquel cuarto,

manteniendo conversaciones interminables con lo que no pudo ser, haciéndose cargo de una vida paralela a la suya que vampirizaría todas sus energías” (*PI*, p.193). Por tal motivo, el personaje toma la decisión de clausurar la recámara donde se esconde su “otro yo”, sin percatarse de que en realidad es ella la que ha sido sepultada en ese lugar.

“Ella acaba con ella” expone, además del proceso de fusión, el planteamiento clásico de que el asesinato conlleva la muerte del personaje principal (como ocurre en *William Wilson* y en *El otro*). Bajo dichos elementos, el escritor aborda el tema de las identidades posibles, representadas en el reflejo de la protagonista, que provocan en el hombre curiosidad y angustia, pero sobre todo, lo coloca ante una parte distinta de la realidad, mostrándole que ésta tiene más de un significado.

En cuanto al doble formado a partir de una metamorfosis, tenemos el cuento “Ella era otra”, en el cual, un ama de casa confiesa que después de muchos años de seguir la misma rutina, su historia no tiene puntos de referencia que logren individualizarla y que con ello, le digan algo sobre sí misma. Ante este hecho, la mujer señala lo siguiente:

Yo, sin embargo, me he convertido en otra. Quiero decir que a lo largo de estos años de encierro y hogar ha ido creciendo en mi interior un mundo al que ellos son ajenos. (*PI*, p.160)

La historia es interesante, pues nos remite a la seducción ejercida por Proteo, que se traduce como el deseo de ser otro; al mismo tiempo, se explica que este anhelo responde a la necesidad humana de escapar de una situación hostil o de modificar

nuestra historia. Esto último es fácil de comprender cuando la protagonista nos dice:

(...) no me da miedo mirar al futuro, con la vejez y todo eso; creo que se arreglará de algún modo. Lo que me da vértigo (...) es mirar al pasado y contemplar una extensión desierta y temible como el mar. Al otro lado de esa llanura está mi juventud, pero casi nunca me asomo porque ya no la siento como mía. Creo haber señalado que soy otra (*PI*, p. 160).

Una vez expuestos los tipos de desdoblamiento manejados por el autor, es pertinente señalar otro aspecto que comparten el doble clásico y el doble millasiano, nos referimos a la lucha de contrarios presente en “El cuerpo como cárcel” (*Ei*, pp.161-164). Este relato cuenta la historia de un ilusionista que perdió su cuerpo mientras realizaba un acto de magia, por tal motivo, recorrió muchos lugares tratando de adueñarse de uno hasta que un día, entró en un funcionario que estaba a punto de morir. Por extraño que parezca, al obtener la corporalidad que tanto deseaba su vida empeoró, pues debido a que el alma del funcionario no salió a tiempo, “el cuerpo sólo obedecía a sus dictados cuando al otro, por encontrarse enfermo o triste, le bajaban las defensas” (*Ei*, p. 164); de modo que a partir de ese momento debe compartir el espacio con un tipo metódico, vegetariano, madrugador y deportista.

Un punto fundamental del texto es la lucha de contrarios manifestada en las oposiciones físicas y morales de los personajes, en las cuales se vislumbra al hombre como un ser fragmentado y dual que trata de ser uno, ya sea por medio de la “cohabitación” de sus entidades, o bien, desapareciendo a uno de ellos, ya que como explica Vicente Holgado:

(...) todos llevamos dentro un ilusionista y un funcionario cuyos deseos son incompatibles. En algún momento de la vida hay que echar a la calle a uno de los dos. (*Ei*, p.164)

Hasta aquí, lo que se ha dicho en relación al doble proviene de su imagen tradicional; mas no debemos olvidar que Juan José Millás tiene una interpretación única acerca de éste, misma que se forma al conjugar los rasgos mencionados páginas atrás con elementos como la simetría y el concepto de antípoda, unidos en “Ella me esperaba en la farmacia” (*Ei*, pp.85-96).

En este relato Vicente cuenta que en una ocasión, al dirigirse al trabajo, imaginó que en la calle opuesta había una mujer idéntica a él, idea que no pudo alejar de su mente. Lo curioso es que cada uno de los movimientos o acciones de la chica, correspondían a los suyos y estaban tan sincronizados, que uno experimentaba las sensaciones del otro; al grado de que el protagonista afirma: “ella era yo: que no nos pareciésemos en nada, no excluía el hecho de que fuéramos idénticos –o quizá idénticas–”( *Ei*, p. 89). La evidente fusión de los personajes provocó un deseo sexual incontrolable que Vicente satisfacía valiéndose de encuentros imaginarios, en los cuales, rozar la piel de la desconocida o asomarse a su escote, eran motivos suficientes para que el protagonista saliera de la realidad y considerara regalarle sus obsesiones (el tesoro máspreciado para él),

aun sabiendo que con ella le entregaba mis armas y que en el futuro estaría indefenso frente al acecho de la locura, pues de eso me salvaba fundamentalmente la rigidez de las costumbres: de la locura con la que llevo pactando desde que tengo uso de razón. (*Ei*, pp. 88-89)

El resumen del cuento, aunado a las frases anteriores, expone conceptos que vale la pena señalar. El primero de ellos es la simetría, que al definirse como la correspondencia entre dos elementos, nos acerca a la búsqueda de equilibrio y totalidad únicamente asequible cuando ambas partes se unen (en este caso, las partes son Vicente y la chica), y el segundo, es la antípoda, es decir, el “ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro”<sup>107</sup>, cuyo encuentro contribuiría a llenar los vacíos existenciales del hombre y a darle un poco de seguridad.

Por último, debemos decir que Millás usa la inserción de lo imaginario en lo cotidiano y el humor como recursos para desarrollar el tema del doble y con ello, acercarse un poco más al complejo mundo de la identidad.

#### **3.4.4. El posible sentido del doble en los cuentos de Millás**

A través de estas páginas, hemos revisado algunas características de la figura del doble, las cuales manifiestan un marcado interés por la condición humana y un esfuerzo constante por acceder a nuevas realidades.

Si bien los deseos de transformarse, los conflictos de identidad y la búsqueda de unión con “lo otro”, son inherentes al hombre, en nuestra época estas necesidades se incrementan debido a que éste es un ser “carente de patria, cualidades o identidad”<sup>108</sup> que tiene “a la espalda, las ruinas y delante el vacío”<sup>109</sup>. Ante un panorama tan desolador, es lógico buscar opciones no sólo para

---

<sup>107</sup> Millás, *La soledad...*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>108</sup> Reguera, *op.cit.*, p. 4.

<sup>109</sup> *Idem.*

mantenerse en pie, sino también para entender qué ocurre con el entorno y con nosotros mismos, conflictos que los personajes de Millás intentan resolver con la creación de un doble.

Dentro del microcosmos del relato millasiano, el sentido del doble es brindar a los protagonistas la oportunidad de conocer y disfrutar mundos alternos que de otra forma, serían inalcanzables. Ahora, en cuanto al sentido de dicho personaje en el universo literario del autor, en términos generales, consiste en aprehender el entorno mediante la fragmentación y la dualidad representadas por el doble.

Con base en lo anterior y puesto que, el doble es muchas veces la imagen especular de los personajes, es posible que su presencia se relacione con el anhelo del escritor de inventar un “libro zurdo”, es decir, un texto sobre cosas ignoradas, “pensado de arriba abajo con el lado [del] cuerpo que permanece sin colonizar”<sup>110</sup> y que explora otros planos de la realidad.

Finalmente, si consideramos que “en las ficciones somos lo que soñamos y lo que hemos vivido, y a veces somos también lo que no nos hemos atrevido a soñar y lo que no nos hemos atrevido a vivir”<sup>111</sup>, podemos concebir al doble como el recurso para reinventar, una y otra vez, nuestra propia historia.

---

<sup>110</sup> Millás, *Dos mujeres...*, *op. cit.*, p.19.

<sup>111</sup> Eloy Martínez, *op. cit.*, p. 4.

## **Capítulo IV. El cuerpo en la literatura: de la “cárcel del alma” a la reafirmación de la existencia**

En los capítulos referentes a los temas del viaje y el doble en la literatura, se expuso cómo se ha modificado la percepción de dichos conceptos en el transcurso de la historia, esto con el objetivo de entender qué representan dentro del universo millasiano. Lógicamente, cada época y cada autor perciben en dichos temas un significado distinto y por eso, los abordan desde varias perspectivas; sin embargo, en el análisis presentado hasta ahora hay dos ideas que, al menos en esencia han coincidido durante siglos: la primera, es la convicción de que el viaje es una experiencia necesaria para adquirir conocimientos y la segunda, es la teoría que plantea al doble como el resultado del pensamiento dual propio de nuestra cultura. Ambas son un punto de partida para aproximarnos al aspecto central de este capítulo: el cuerpo y la peculiar visión de Juan José Millás acerca de éste.

### **4.1. El hombre y la conciencia del cuerpo**

Cuando el ser humano decide realizar los primeros viajes para explorar el entorno a fin de subsistir, el peligro y la sorpresa se revelan como factores inherentes a dicha actividad, pues sin importar la distancia recorrida el sujeto debe enfrentarse a un mundo inhóspito y desconocido. Dentro de este contexto, cualquier descubrimiento o aprendizaje equivale a una oportunidad más de supervivencia, por tanto, el hombre se vale del único “instrumento” a su alcance en ese instante: su cuerpo, “maquinaria perfecta” que protege, transporta, disfruta, crea y sobre todo, constituye una parte fundamental de sí mismo.

A la par del hallazgo del propio cuerpo como una “herramienta” útil para satisfacer sus necesidades físicas primordiales, el hombre empieza a tener una visión más completa de lo que es en realidad esa “maquinaria perfecta”: no sólo proporciona alimento o protege, sino también, es aquello que exige ser protegido o alimentado; puede dar placer y al mismo tiempo es por él que obtenemos la noción del dolor...; es, en pocas palabras, algo que destruye y crea, la materia que encierra todas las contradicciones de la naturaleza humana. En este punto, es destacable el hecho de que el sujeto perciba su cuerpo de forma dual, ya que así confirma que uno de los conceptos básicos del pensamiento occidental es la lucha de contrarios, hipótesis planteada en el capítulo anterior.

Percatarse de la ambivalencia del cuerpo, trae consigo la conciencia de fragilidad y finitud, misma que se hace evidente cada vez que el sujeto intenta, sin conseguirlo, dominar el medio natural.

Independientemente del aspecto “negativo” del cuerpo, ha sido y es, el mejor medio de aprendizaje y descubrimiento del hombre, quien, valiéndose de los sentidos logra deshilar las nuevas realidades que se le presentan, adquiriendo así un panorama completo del entorno y una forma específica de comunicación con lo desconocido; un buen ejemplo de ello, es el viaje, casi siempre vinculado “con una experiencia física; mayoritariamente erótica, sexual, pero también fanática, fúnebre”<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Monteleone, *op. cit.*, p. 198.

Además del aspecto sexual o fúnebre, la comida proporciona al hombre

(...) un modelo de acercamiento e incluso, de posesión. El comer se halla en la encrucijada de la experiencia corporal del desplazamiento: ofrece esquemas de lo diverso, participa de la sociedad ajena, modela la sensación en objetos reconocibles y puede ser relatada con un significado poco difuso.<sup>113</sup>

Una vez alcanzada cierta conciencia individual del cuerpo y conforme la civilización occidental se desarrolla, la imagen de éste sufre modificaciones importantes, mismas que pueden apreciarse en obras artísticas de diferentes épocas<sup>114</sup> y en los textos que abordan dicho asunto. Esto sucede porque “inseparable de la concepción estética es la descripción anatómica y la proyección semántica y estilística que de ésta hacen las artes en vigencia sometiéndola a su particular escala de valores”<sup>115</sup>.

Bajo dicha premisa, es fácil darse cuenta del vasto campo de estudio de nuestro tema, por tal motivo, en las siguientes líneas únicamente señalaremos las concepciones más significativas del mismo.

#### **4.2. Ideas representativas acerca del cuerpo**

Una de las primeras concepciones acerca del cuerpo dentro de la cultura occidental, data de la época de Pericles, en la cual se establece un vínculo entre el cuerpo y la civilización, pues los antiguos atenienses creían que mostrar su

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>114</sup> Pensemos por ejemplo, que durante la Edad Media las manifestaciones artísticas estaban inspiradas en la fe y tenían como propósito manifestar su reverencia a Dios; por su parte, el Renacimiento intentaba combinar belleza y verdad.

<sup>115</sup> Hector Ciochini, “El cuerpo y la interrelación de las artes”, en Dinko Cvitanovic (ed.), *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglos XIII a XVII)*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur Bahía Blanca, 1973, p. 202.

desnudez y exponer sus opiniones ante el resto del pueblo reafirmaba su dignidad como ciudadanos. Dicha idea surge de la hipótesis de que:

El calor del cuerpo era la clave de la fisiología humana: quienes concentraban y dominaban su calor corporal no tenían necesidad de ropa. (...) Los cuerpos calientes eran fuertes y poseían el calor tanto para actuar como para reaccionar. Estos preceptos fisiológicos se extendían al uso del lenguaje: cuando la gente escuchaba, hablaba o leía, se suponía que su temperatura corporal aumentaba y, por tanto, su deseo de actuar<sup>116</sup>.

A partir de la teoría del calor corporal, los griegos consideraron a los hombres como seres fuertes, cálidos y activos, mientras las mujeres y los esclavos eran débiles, fríos, pasivos. Apoyándose en esta clasificación y en el hecho de que el cuerpo simbolizaba la fuerza e inteligencia del sujeto, no es raro que los ciudadanos negaran a los habitantes “inferiores” la instrucción recibida en el gimnasio, recinto cuyo objetivo era educar al cuerpo a través de enseñanzas aplicables en la vida intelectual y social del individuo. Esto es importante porque muestra que el valor otorgado al cuerpo trasciende el aspecto físico, al grado de influir en la organización social, en la forma de vida y en la imagen pública del ciudadano.

Desde el momento en que los griegos asocian las habilidades o características físicas con el papel social que les ha sido asignado, surgen nuevas formas de manejar el tema: una de ellas es ver al cuerpo como un reflejo de la mente o del alma y, otra, es percibirlo sólo como una parte del fragmentado ser humano.

---

<sup>116</sup> Richard Sennett, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997, p. 36.

La idea del ser humano construido en partes se fortalece con el paso de los años, así, desde el comienzo de la era cristiana éste se presenta como un ser dividido en el cual conviven las nociones del bien y del mal. A raíz de que la “nueva fe” modifica todo cuanto rodea al hombre, el cuerpo se concibe como una pesada carga, principalmente porque pone de manifiesto los deseos físicos y los excesos cometidos por el sujeto, alejándolo del ideal cristiano de perfección; por tal motivo,

los cristianos romanos (...) esperaban que, en virtud de la conversión religiosa, dejarían de padecer el caos de los deseos corporales. El peso de la carne se aligeraría a medida que el cristiano se aproximara a la unión de un poder más elevado y natural<sup>117</sup>.

Con base en las ideas planteadas por el cristianismo, durante la Edad Media el hombre se presenta como un ser dual, cuyos elementos esenciales, alma y cuerpo, viven en constante oposición, misma que se refleja en textos como *El libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

Otro aspecto importante relacionado con la imagen medieval del cuerpo es que, pese a considerarse símbolo de la finitud, de la debilidad moral y de la materialización de los pecados, es en él donde se alberga el valor máspreciado del hombre: su alma, único contacto con lo eterno y lo virtuoso. Esto es motivo suficiente para que lo corporal adquiriera “contornos estéticos brillantes, alentadores e incluso, a veces, optimistas. El cuerpo (...) es glorificado por su referencia a la resurrección”<sup>118</sup>. Aquí, se puede ver la ambivalencia corporal que,

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 98 – 99.

<sup>118</sup> Cvitanovic, *op.cit.*, p. 23.

matizada de acuerdo con las costumbres e ideologías de cada lugar, formará parte de la literatura occidental de los siglos XIII al XVII, aproximadamente.

Basados en su particular esquema ideológico, algunos escritores de dichos siglos, adjudicaron a los personajes femeninos la representación de las dos vertientes de la idea del cuerpo; mas, para que la mujer logre reunir ambas definiciones, debe poseer una belleza excepcional, cuyo propósito es por un lado, exponer una vida interior moral y espiritualmente “correcta”<sup>119</sup>, y por otro, incitar al hombre a adentrarse en el mundo de la sensualidad y el placer (o del pecado). Un buen ejemplo de ello es la protagonista de *La Celestina* de Fernando de Rojas: Melibea, quien al ser dueña de una apariencia casi “divina” despierta en su amado toda clase de deseos y pensamientos “prohibidos”.

Fuera del ámbito literario, en distintas etapas de la cultura occidental, la imagen del cuerpo femenino bien podría ser un reflejo de los anhelos y temores del sujeto. Pensemos por ejemplo, que el cuerpo materno es el único con “capacidad de ser dos, que disuelve la dicotomía dentro/fuera, transformándola (...) en una invitación a la relación”<sup>120</sup>; materializa el deseo de unificarse, de ser un ente completo, “feliz” y capaz de dar vida; atributos que lo sitúan en un plano casi divino. Curiosamente, cuando el cuerpo femenino se desprende o carece de esa “aura celestial” otorgada por la maternidad, el hombre (sobre todo en los primeros siglos del cristianismo), deposita en él una carga simbólica basada en la culpa del pecado original, así, la mujer se convierte en la tentación que debe vencer si quiere alcanzar el paraíso. Desde un punto de vista religioso, la falta cometida por

---

<sup>119</sup> Para comprender este punto, basta recordar que el cuerpo es un reflejo de la vida interior.

<sup>120</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de la mujer*, Madrid: Horas y Horas, 1996, p. 12.

Adán a insistencia de Eva, condenó a la humanidad al exilio, la hizo padecer trabajo, cansancio y dolor para subsistir, pero además, provocó que el hombre perdiera la inocencia y comenzara a avergonzarse de su desnudez.

A raíz de lo anterior, la Iglesia intenta alcanzar la perfección espiritual juzgando severamente los adornos corporales y la limpieza excesiva, pues ambos implican un “descubrimiento del propio cuerpo [que] puede incitar a tocamientos sospechosos o suscitar el deseo de conocer el cuerpo del otro”<sup>121</sup>. Esto es significativo, ya que independientemente de una ideología religiosa, en el rechazo a lo corporal se vislumbra el miedo a tocar, a relacionarse con una alteridad seductora capaz de hacernos sentir vulnerables ante el dolor o el placer.

Aproximadamente en el siglo XVII las ideas cristianas acerca del cuerpo empezaron a ser desplazadas, en gran medida por las investigaciones del médico inglés William Harvey, quien llevó a cabo una serie de descubrimientos con la circulación de la sangre, los cuales dejaron en claro dos cosas: la primera es que ésta fluye al ser bombeada por el corazón y no por el calor corporal como se creía en el pasado, y la segunda, que el alma no puede localizarse en un punto específico del cuerpo, por tanto, no es ella quien da vida al hombre. Los estudios realizados por Harvey modificaron la concepción y el trato hacia el cuerpo: de pronto, se convirtió en algo móvil, propio, cuya salud dependía de cuidados individuales, tales como una higiene rigurosa o el uso de vestimentas simples que permitieran la libre “respiración” de la piel.

---

<sup>121</sup> Gérard Vincent, “¿Una historia del secreto?”, en Philippe Ariès (coordinador), *Historia de la vida privada*, t. V, Trad. José Luis Checa Cremades, Madrid: Taurus, 1989, p. 309.

La revaloración del cuerpo parece completarse en el siglo XVIII, cuando surge la figura del libertino, personaje social y literario en quien conviven la razón, el anhelo de lo sensual y la experiencia corporal. Ahora bien, puesto que hay una nueva noción del cuerpo, los avances tecnológicos del XIX y la planeación urbana de ciudades como París y Londres, tienen por objetivo que el individuo se desplace y viva de manera cómoda y rápida. Paradójicamente, los cambios que mejorarán la calidad de vida del sujeto lo convierten en un ser aislado y pasivo, pues las calles están diseñadas para circular de forma constante e individual, de modo que el ser humano bloquea los estímulos físicos que puedan distraerlo de su vertiginosa rutina, se aísla en su propio cuerpo intentando protegerse del contacto con los demás.

Pese a que la vida cotidiana “adormece” los sentidos, es ahora cuando el sujeto parece descubrir el valor real de su cuerpo, probablemente porque ha dejado de creer en abstractos (como la fe) e intenta obtener conocimiento a través de experiencias o hechos concretos, luego, ¿qué es lo único tangible que posee el hombre? Por supuesto, el cuerpo.

Finalmente, no debemos perder de vista que aun con toda la libertad y los avances científicos que nos permiten conocer y cuidar al cuerpo, éste es un territorio complejo al cual nos aferramos con la intención de “certificar” nuestra existencia.

#### **4.3. Cuerpo y prótesis: visión millasiana del hombre actual**

Como hemos visto, la forma de entender y analizar nuestro tema en la literatura occidental se ha modificado drásticamente con el paso de los años; sin embargo en la obra de Juan José Millás encontramos vestigios de antiguas concepciones corporales, tales como considerar al cuerpo la expresión palpable de lo que somos a nivel social e individual; concebirlo como algo fragmentado cuya existencia depende de uno mismo y no de un “ser superior”; o bien, adjudicarle al cuerpo materno la capacidad de unir al hombre con lo divino; de proporcionar paz, seguridad, bienestar..., en fin, de ser un “sitio” sagrado al cual el ser humano siempre pretende volver.

Respecto a estas ideas, debe señalarse que pese a que en conjunto forman parte de la concepción corporal de hoy día, cada una fue relevante en un momento histórico determinado; así, tenemos que la primera de ellas formó parte de la época clásica y de la época medieval; la segunda surgió a raíz del descubrimiento de la circulación de la sangre y fue el punto de partida para la imagen corporal de la sociedad de nuestros días; y la tercera, ha sido una constante en la idiosincrasia de los pueblos de Occidente.

Además de recuperar los rasgos mencionados, Millás introduce dos novedosos elementos para construir su idea de cuerpo: uno, es la presencia de las prótesis como algo inherente a la naturaleza humana, algo que (como veremos más adelante) es capaz de proteger o completar al hombre; y el otro es la idea del cuerpo como un espejo que refleja las angustias escondidas en el inconsciente. Como resultado de dicha combinación, el escritor muestra en sus cuentos la imagen corporal del hombre contemporáneo y la manera de relacionarse con el

entorno a partir de ésta, asunto complejo que intentaremos deshilvanar en las siguientes páginas, analizando por separado cada una de las características señaladas, lo cual, nos permitirá acercarnos a la versión millasiana del cuerpo.

#### **4.4. El cuerpo ante la sociedad, el cuerpo fragmentado y el cuerpo materno: tres imágenes tradicionales en palabras de Juan José Millás**

En la primera parte de este capítulo, se expusieron ideas generales surgidas en el transcurso de la historia acerca del cuerpo; ahora debemos profundizar en un momento específico de dicha historia: la actualidad, época vertiginosa y contradictoria que influye en la ideología, la creación de los personajes, y los cuentos presentados por nuestro autor, quien en cada obra se adueña de una realidad hostil y la convierte en su “hogar literario”, en el sitio que alberga todas sus obsesiones. De esta forma, al asomarnos al mundo millasiano encontraremos hechos y personajes fantásticos habitando una ciudad real (Madrid), llena de espacios cerrados (el metro, oficinas, salones, etcétera), propicios para establecer contacto físico con extraños, para dejarse llevar por la rutina y con ello, adentrarse en el ámbito de lo cotidiano.

El autor elige los espacios como punto de convergencia entre realidad y ficción, hecho significativo sobre todo al considerar que muchas de las características del hombre actual derivan, en gran medida, del uso de éstos, pues nuestras ciudades están diseñadas (como se mencionó en la parte inicial del capítulo) para dar prioridad a la rapidez y al movimiento individual, anulando el contacto personal entre los transeúntes. Las consecuencias obvias de dicha situación son el ensimismamiento, la falta de sensibilidad física, el rechazo al

contacto con el otro y la pérdida de identidad; todo ello explicable si pensamos que “cuanto más cómodo se encontraba el cuerpo en movimiento, tanto más se aislaba socialmente [el individuo], viajando solo y en silencio”<sup>122</sup>, pero al mismo tiempo, confundiéndose con la multitud.

Con este panorama en mente, es fácil deducir la importancia no sólo de los lugares habitados o recorridos a diario, sino también de los pequeños espacios vacíos a nuestro alrededor, los cuales cumplen, igual que el propio cuerpo, la función de proteger al sujeto de las agresiones del entorno y de otorgarle un poco de identidad, misma que se obtiene mediante la separación física y simbólica entre individuo-multitud (propiciada por los espacios vacíos) y la exposición de las formas, rasgos, texturas o tonalidades corporales y faciales que constituyen el aspecto físico de éste y lo convierten en un ser único; tal como lo refleja Juan José Millás en su artículo “Sexo y genero”<sup>123</sup>.

Este artículo es producto de las reflexiones del autor en torno a una fotografía colocada en su sección “Pie de foto”, donde podemos apreciar a Souad, una mujer palestina cuyo rostro desfigurado ha sido cubierto con una máscara blanca, ello a raíz de un cruel acontecimiento: fue quemada como “castigo” por haberse embarazado antes del matrimonio. Aunque los médicos lograron salvarle la vida, quedó condenada a padecer dolor en todo sentido: a nivel físico, soportó las quemaduras y las veintisiete operaciones que trajeron consigo; desde un punto de vista social, la masa informe que antes era su cara, ahora la señala, la define ante su comunidad como una mujer “mala”; y en el plano personal, junto con la

---

<sup>122</sup> Sennett, *op.cit.*, p. 360.

<sup>123</sup> Juan José Millás, Pie de foto. “Sexo y genero”, *El País*, a. XXIX, núm. 9.929, 8 de agosto 2004, p. 26.

piel perdió su seguridad e identidad, lo primero porque suprimir “esa frontera entre el mundo y nosotros (...), elimina la diferencia entre dentro y fuera, condenando a la persona desollada a una intemperie atroz”<sup>124</sup>, y lo segundo, porque el rostro “es el soporte de la identidad personal y la tarjeta de visita con la que nos presentamos a los otros”<sup>125</sup>; por tanto, la ausencia de éste nos hace prácticamente inexistentes.

Una vez que el fuego arrebató a Souad parte esencial de su identidad, se vio obligada a usar una máscara de rasgos neutros, la cual más que devolverle un poco de sí misma, intenta “borrar lo que en ella hay de mujer”<sup>126</sup>, detalle relevante, pues tanto la máscara como el “castigo” inflingido podrían representar la carencia de opinión y de posesión, en el sentido de que valiéndose de medios tangibles, la sociedad dice a esta chica que su cuerpo no le pertenece, que cualquiera puede invadir su espacio y destruir su individualidad, negándole con ello el derecho a ser escuchada, a crear un lenguaje físico y verbal capaz de garantizarle el respeto social y de permitirle definirse como individuo y como integrante de una comunidad. Ahora bien, para comprender este punto, debemos considerar que “es con el lenguaje – especialmente con la palabra pública, la palabra compartida – con lo que se construyen las categorías de una cultura”<sup>127</sup>; por tanto, quitarle a un individuo la posibilidad de éste lo excluye, lo limita y (en el caso concreto de esta mujer) lo marca para siempre.

---

<sup>124</sup> *Idem.*

<sup>125</sup> *Idem.*

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

<sup>127</sup> Rivera Garretas, *op.cit.*, p. 44.

Basándonos en la premisa anterior y en lo ocurrido a la protagonista, es lógico pensar que la organización social, las relaciones interpersonales, e incluso la visión acerca de nuestro propio ser, son el resultado de la palabra y del cuerpo, del lenguaje empleado por cada uno de ellos para inventar, definir o narrar nuestra historia. En este sentido, el rastro físico de las quemaduras y la máscara que porta Souad, son elementos de la “escritura corporal” de una sociedad que convirtió el cuerpo de esta mujer en un lienzo para plasmar las reglas y valores que los definen como grupo; hecho destacable ya que tal vez con él surge el afán de señalar a quien cuestiona o niega las normas e ideología de dicha comunidad (el “otro”) mediante marcas visibles e imborrables cuyo propósito es trasladar al mundo de lo concreto, de lo real, los abstractos que rigen al hombre: la religión, la moral, el pensamiento, etcétera.

Paradójicamente, las huellas físicas del rechazo social vivido por esta mujer palestina desembocaron en un intento simbólico e inconsciente de “homogeneizarla”<sup>128</sup> con la colectividad, pues al perder la forma de su rostro se vio obligada a adquirir uno nuevo, inexpresivo y falso, que pretende acabar con los vestigios de su identidad; sin embargo, ella “ha conseguido, mostrando sólo los ojos y el borde de los labios, vencer la neutralidad formal de la máscara y mostrar su feminidad”<sup>129</sup>, recuperando así, fragmentos de su ser.

Desde luego, las huellas en el cuerpo de Souad son tan evidentes que es inevitable adjudicarles algún significado; sin embargo, vale la pena preguntarse:

---

<sup>128</sup> Para comprender mejor esta idea, es conveniente mencionar que durante las ceremonias de la Cuaresma, todos los participantes (penitentes) suelen usar un capirote que cumple la función de reducir, desde una perspectiva simbólica, las diferencias entre los asistentes y con ello, logra homogeneizarlos.

<sup>129</sup> Millás, “Sexo y ...”, *op.cit.*, p. 26.

¿sólo tienen valor simbólico ante nuestro entorno los daños corporales de este tipo? Una posible respuesta la encontramos en el relato “La escayola”<sup>130</sup>, donde Millás plantea hasta qué punto lesiones internas y poco visibles (como esguinces o fracturas) influyen no sólo en el desempeño físico de un individuo, sino también en la imagen que éste tiene de sí mismo y en su papel dentro de la sociedad; situación ejemplificada por el personaje central de la historia: un escritor de edad madura que recuerda el momento exacto en el cual decidió dedicarse al mundo de las letras y los motivos que originaron dicha elección.

La historia comienza años atrás, cuando el protagonista sufre un esguince durante una clase de gimnasia, percance que lejos de atraer la atención de sus amigos y profesores, lo hace víctima de un sutil desprecio debido a que para ellos el daño sufrido no era tan grave ni tan impresionante como el provocado por una fractura, lesión capaz de otorgar a quien la padecía un halo de superioridad. Percatarse de este hecho, obliga al personaje a realizar difíciles proezas en la bicicleta con el único propósito de romperse un hueso, pero tras varios intentos fallidos, empieza a creer que carece de tejido óseo. Puesto que los ataques de angustia surgidos a raíz de dicha certeza son cada vez más frecuentes, el hermano del personaje decide ponerle fin a la situación practicándole un minucioso examen físico cuyo diagnóstico fue terrible: él no era un invertebrado, sino una “nenaza”, adjetivo que ante la sociedad de su época era mucho peor.

Al asimilar la noticia, el joven comienza a buscar alguna profesión compatible con su carácter de “nenaza” y después de pensar un poco, considera

---

<sup>130</sup> Juan José Millás, *La viuda incompetente y otros cuentos*, Barcelona: Plaza y Janés, 1998, pp. 55-58. A partir de este momento, ésta será la edición citada como: *Ví* y su página correspondiente.

la posibilidad de ser ginecólogo, misma que su madre y el cura de la comunidad se encargan de eliminar valiéndose de un golpe y de una penitencia de dos padres nuestros, respectivamente. Sin otra alternativa, el protagonista recurre a su hermano, quien ofrece la anhelada respuesta y con ello, define la vida del futuro escritor: “si es que eres una nenaza, no sirves para romperte huesos ni para hacer pecados mortales. Dedícate a las letras”. (*Vi*, p. 58).

El personaje decide llevar a la práctica el consejo y con el paso de los años se convierte en un autor reconocido, mas la ausencia de una escayola durante su niñez, hace que los logros alcanzados no sean suficientes para “completarlo” como ser humano.

Sin duda, lo ocurrido al protagonista de “La escayola” confirma que el cuerpo es un instrumento fundamental para la existencia del hombre, ya que como hemos visto, influye en la adquisición de identidad, en la integración social de éste y de cierta forma, en sus expectativas de vida. Curiosamente, para que el personaje pueda llevar a cabo dichos procesos debe enfrentar una experiencia de dolor físico, pues éste además de “despertar” la conciencia forma parte de los rituales que anteceden y señalan tanto las acciones como los momentos decisivos sobre los cuales se edificará la historia personal del sujeto.

Respecto a lo anterior, la toma de conciencia a través del mundo corporal es uno de los acontecimientos que motivan toda búsqueda humana, es el instante cuando se originan las dudas ontológicas, y al mismo tiempo, cuando el individuo se descubre como un ser frágil y vulnerable. Hasta aquí la importancia de este hecho es clara, pero, si hoy día “el cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado

en el espacio hacia destinos situados en una geografía urbana y discontinua”<sup>131</sup>, ¿cómo revivir los sentidos para darnos cuenta de nuestras carencias, anhelos y satisfacciones? Tal vez, recuperar la sensibilidad física exija pasar por “(...) una experiencia angustiada e infeliz de nuestros cuerpos [misma que] nos hace más conscientes del mundo en que vivimos”<sup>132</sup> y nos recuerda que somos seres humanos cuya capacidad de sentir no ha desaparecido pese a estar inmersos en la vida cotidiana.

Por supuesto, al adquirir conciencia la realidad del sujeto (en este caso del personaje) se modifica drásticamente, entre otras razones, porque ahora se sabe parte de un todo, de una sociedad cuyo poder de proteger o excluir a sus integrantes se basa en las cualidades físicas e intelectuales que éstos puedan mostrar a través de rituales determinados; de esta forma no es extraño que algunos de los ritos que definirán el futuro y la imagen social del personaje, se vinculen a una dolorosa experiencia corporal que podemos entender como una especie de sacrificio, con retribuciones como el respeto y la admiración de su grupo social. Debe señalarse que para el protagonista superar la prueba física de romperse un hueso, es importante porque además de otorgarle beneficios sociales, a nivel personal simboliza un momento de transición: el chico está dejando atrás su infancia para entrar de lleno al mundo adulto; por eso, fracasar en su intento provoca en él un vacío y una sensación de estar incompleto que lo acompañarán el resto de su vida.

---

<sup>131</sup> Sennett, *op.cit.*, pp. 20-21.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 28.

Luego de analizar “Sexo y género” y “La escayola”, el cuerpo se presenta ante nosotros como un medio esencial para relacionarnos con el mundo exterior, como un universo plagado de símbolos descifrables a partir de los preceptos socioculturales que nos rodean y sobre todo, como un elemento inherente al conocimiento humano. Aquí, no está por demás insistir en que, pese a la pérdida de sensibilidad física, el hombre actual posee

(...) una escritura que se ubica en el cuerpo y que desordena todos los discursos porque devuelve la voz a las necesidades, los apetitos, las pasiones y enfermedades de un cuerpo que hemos aprendido a silenciar y a negar<sup>133</sup>.

Esto contribuye al encuentro con nuestro propio ser, durante el cual, el sujeto suele descubrirse como un ser fragmentado en constante lucha consigo mismo, condición emocional que inevitablemente refleja en su concepto de cuerpo. Acerca del tema, Juan José Millás nos presenta “Cicatrices” (A, p. 173) y “Dispersión corporal” (Vi, pp. 31-36), narraciones significativas que se comentarán en las próximas páginas.

En “Cicatrices”, el autor refiere que un día, en medio de la noche, fue despertado cuando su cerebro logró “independizarse” del resto de su cuerpo, convirtiéndose en el centro del universo al adquirir “un grado de existencia excesivo” (A, p.173) que ponía de manifiesto su individualidad. Aunque la experiencia le sucedía a menudo con otros órganos, el protagonista reconoce que cada uno de ellos aporta una imagen nueva de la realidad; por ejemplo, mientras el ojo izquierdo le mostró los contornos fríos y agresivos adquiridos por los

---

<sup>133</sup> Gabriel Weisz, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México: Siglo XXI Editores/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 17.

muebles de su habitación durante la noche, el cerebro lo guió hacia los “muebles mentales” que el protagonista define como los “objetos que decoraban mi conciencia y (...) que estaban poseídos también por un exceso de realidad” (A, p. 173). Si partimos de la idea de que dichos objetos son los recuerdos, temores e historias (imaginarias o reales) que forman parte de su vida, entenderemos que para el personaje cada uno de ellos constituya “una gran cicatriz de labios sonrosados que representa mi existencia” (A, p. 173), y por ende, lo define como individuo.

Pese a la brevedad del texto, aparece claramente la imagen del hombre física y emocionalmente dividido, cuyo asombro crece cada vez que explora sus aún desconocidos territorios corporales e intelectuales. Mediante estos recorridos el sujeto obtiene perspectivas distintas (incluso contrapuestas) acerca de un hecho específico, lo cual desencadena una serie de conflictos internos que lo alejan de la oportunidad de reconciliarse consigo mismo y con ello, de unir los fragmentos que lo constituyen.

En relación con este punto, la figura del hombre escindido se refuerza en dos momentos clave en el texto: el primero, cuando el protagonista asume la individualidad de las partes que lo integran, y el segundo, cuando admite sentirse sorprendido y temeroso al adentrarse en su geografía corporal, repleta de lugares ocultos cuya presencia bien podría simbolizar las dudas, los deseos frustrados y los incidentes que éste desea olvidar o ignorar. A simple vista, estos instantes exponen características del ser humano: su condición fragmentaria y su anhelo de evadir una realidad hostil; pero basta pensarlo un poco para hallar en ambos rasgos la ineludible verdad de que el hombre “(...) siempre se encuentra en

proceso de ser – es una obra sin concluir – por ello queda suspendido en el misterio, esto es, dentro de las infinitas posibilidades de escribirse”<sup>134</sup>, lo cual explica porqué el personaje es capaz de entender y crear su vida a partir de las múltiples realidades ofrecidas por su cuerpo.

Basándonos en lo anterior, puede compararse al fragmentado ser humano con un rompecabezas que se resuelve mediante los descubrimientos (piezas) ontológicos y corporales realizados día a día; así, aunque por separado las piezas son valiosas, es en el momento de unir las con las demás, de integrarlas a un todo, cuando entendemos su verdadero significado. Ahora, si hallar en nuestro ser los fragmentos necesarios para completarnos es una tarea difícil, la situación se complica cuando sabemos que éstos yacen fuera de nosotros, perdidos en algún lugar del mundo, tal como ocurre en “Dispersión corporal” (Vi, pp. 31-36).

“Dispersión corporal” es la historia de un joven cojo, quien relata a sus amigos (entre ellos el narrador), cómo su existencia cambió al enterarse de que es adoptado y de que sus verdaderos padres fallecieron en el accidente automovilístico donde él perdió la pierna. El chico cuenta que después de conocer tal secreto, inició una investigación que lo llevó al lugar de los hechos: Alemania, donde los médicos, creyéndolo muerto debido a la gravedad del percance, decidieron transplantarle su pierna cercenada a una niña de aquel país.

Ante la sorpresa de los presentes, el protagonista agrega que a través de sus averiguaciones logró no sólo conocer a aquella niña (ahora convertida en una

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 42.

bella mujer), sino también, tener un apasionado romance con ella y “reencontrarse” con su extremidad perdida.

Conforme transcurre el relato, el narrador se percata de que todo es un engaño, sin embargo, no hace comentario alguno porque esta mentira le ayuda a comprender que “viajar servía (...) para encontrar pedazos de uno mismo en los lugares más insospechados del espacio” (Vi, p. 35).

Esta frase, aunada a la anécdota principal del cuento, revela aspectos interesantes relacionados con el tema del cuerpo fragmentado; uno de ellos, es que la imagen física del joven representa a los “cuerpos que escapan a los límites de la realidad causal y buscan una realidad experimental y exploratoria, aquella realidad que abre el texto”<sup>135</sup>, y que nos permite vivir una existencia distinta, en un mundo alterno donde nuestra condición de extranjeros nos otorga la libertad de ser otros<sup>136</sup>. En este sentido, los cuerpos ficticios creados por Millás adquieren dimensiones mágicas o rituales, pues tanto la metamorfosis como la segmentación que llevan a cabo, suelen relacionarse con cambios decisivos en la vida de los personajes.

Acerca de la ficción corporal creada por el autor, al basarse en la idea de que “estamos hechos de partes intercambiables”<sup>137</sup>, la división del ser humano es ambivalente: por un lado, nos hace sentir carentes de rasgos propios y nos obliga

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>136</sup> Pensemos que al protagonista del cuento le bastó una vida imaginaria en Alemania para adoptar la personalidad de un hombre interesante, seductor..., en fin, de alguien totalmente opuesto a él.

<sup>137</sup> Cabañas, *op.cit.*, p. 117.

a aceptar la “condena” de vivir incompletos<sup>138</sup>, en constante búsqueda de aquello que somos o ansiamos ser; y al mismo tiempo, la posibilidad de compartir fragmentos de nuestro ser con otra persona, nos da un halo de universalidad, como si formáramos parte de todo lo que nos rodea, idea que aminora la sensación de vacío y de soledad que nos caracteriza.

Tal vez, esta sensación inherente al ser humano, sumada al hecho de su adopción, incitan al protagonista a buscar sus orígenes, cuestionando la vida que sin corresponderle, le fue otorgada. Al respecto, la existencia de los padres adoptivos y de los fallecidos padres legítimos, presenta la imagen de un hombre dividido, pues conocer el secreto de su pasado lo convierte en un extraño para sí mismo; por ello, esta búsqueda representa no sólo la esperanza de vivir una realidad más satisfactoria que la actual, sino también, la posibilidad de unificarse y de regresar al inicio de su vida, cuando estaba seguro y protegido gracias a sus padres y a su inocencia.

Ahora bien, para recuperar la paz y la protección que requiere el protagonista de “Dispersión corporal” y otros personajes millasianos, es necesario volver al vientre materno, al lugar cálido que desde un punto de vista religioso, es lo más parecido al paraíso del que fuimos expulsados. Aunque quizá las frustraciones y las hostilidades diarias pongan en duda la existencia de dicho lugar, el sujeto puede comprobarla con sólo recorrer su geografía corporal, pues al hacerlo se encontrará con el ombligo, esa pequeña marca creada por el único

---

<sup>138</sup> Millás, *La soledad...*, op. cit., p. 109. La fragmentación y la certeza de estar incompletos, constante en la obra de Millás, se aprecia en las palabras de Elena Rincón: “(...) ahora veo que gran parte de mi desazón anterior provenía del hecho de percibirme como un ser fragmentado cuyos intereses estuvieran dispersos o colocados en lugares que no me concernían”.

contacto con el mundo durante el breve lapso en que habitó este sitio, nos referimos al cordón umbilical; cuyo valor simbólico es analizado por nuestro escritor en “El cordón” (A, p. 59).

Uno de los planteamientos básicos del texto es que, puesto que el cordón umbilical unifica el cuerpo de la madre con el del hijo, cortarlo implica otorgar al bebé un cuerpo propio, calificado por el autor como “la primera patria” (A, p. 59), como “el terreno en el que habrá de transcurrir nuestra existencia” (A, p. 59); es decir, que la traumática separación es una experiencia indispensable para obtener un lugar en el mundo.

Dada la importancia que tiene esta pérdida en la vida del hombre, es lógico que los elementos físicos involucrados con ella (concretamente la matriz y el cordón umbilical), tengan gran valor simbólico. Por ejemplo, la matriz:

es la morada corporal de todos nosotros, y durante el inicio de nuestra vida lo representa todo; en este sentido es el lugar arquetípico (...). En esta morada mágica se imprime el lado oculto de nuestra psique y de nuestra conciencia. Es por esto por lo que se le concibe como un lugar de poder<sup>139</sup>.

Por su parte, el cordón umbilical y la cicatriz dejada a su paso (el ombligo), también tienen un significado especial: el primero es “la frontera entre el cuerpo de la madre y el niño” (A, p. 59), cuya pérdida “nos vuelve locos cuando somos adultos” (A, p. 59), pues anticipa nuestras carencias emocionales, por ello, “el resto de la vida no hacemos otra cosa que sustituir ese tubo” (A, p. 59); el segundo, es el recuerdo de haber habitado un lugar utópico llamado vientre materno, y desde otra perspectiva, el hecho de ubicarse en el centro del cuerpo, lo

---

<sup>139</sup> Weisz, *op.cit.*, p. 101.

transforma en una línea imaginaria cuya función es separar las dualidades que nos constituyen; así, la parte superior del cuerpo representa el mundo racional, los aspectos socialmente aceptados de la naturaleza humana; mientras tanto, la parte inferior alberga el instinto y los deseos ocultos.

Una última observación en torno al vientre materno y al cordón umbilical, es que, de acuerdo con el escritor, basta centrar nuestra mirada en ellos para saber que el dolor de la separación y la incesante búsqueda del origen, son elementos que desde un tiempo remoto forman parte del género humano; por tanto, aceptarlos en nuestra vida nos da la sensación de compartir el destino con quienes nos rodean.

Probablemente, el análisis realizado hasta el momento resulta breve considerando la complejidad del tema, mas, los datos aportados son útiles para un primer acercamiento a la visión millásiana del cuerpo. En este sentido, es destacable que a partir de aspectos relevantes en otras épocas (como el papel social del cuerpo, su fragmentación y el vínculo madre-hijo surgido dentro del vientre materno), el autor nos hable de la existencia de un cuerpo ficticio, poseedor de un lenguaje propio que relaciona al sujeto con el entorno.

Desde luego, estos rasgos sólo muestran un fragmento del vasto universo corporal creado por Millás, de modo que para obtener una visión más completa, a continuación hablaremos de las prótesis y de la forma en que el inconsciente se expresa a través del cuerpo.

#### **4.5. Prótesis e inconsciente: elementos millasianos en la imagen del cuerpo**

El hecho de que la creación de vidas y mundos alternos sea el eje temático en gran parte de la obra millasiana, podría considerarse como el reflejo de las carencias del hombre actual, o bien, como la confirmación de que éste es una obra inconclusa, cuyas características y exigencias cambian con base en los acontecimientos diarios. Curiosamente, a pesar de que algunos anhelos se modifican o desaparecen con el paso del tiempo, hay otros que acompañan al individuo toda su vida, por ejemplo, el de ser aceptado por su entorno social, aunque eso implique, tal como le sucedió a Vicente Holgado en “El ojo vago” (*Ei*, pp. 107-110), cambiar de personalidad.

En “El ojo vago”, Holgado relata que cuando sus padres lo vieron por primera vez, su rostro fue suficiente para anunciarles que era tonto y que seguiría siéndolo el resto de su existencia. Sin poner en duda tal idea, el protagonista vive ensimismado, convencido de que cualquier esfuerzo por destacar es inútil, pero esta creencia desaparece el día que empieza a usar anteojos para que uno de sus ojos (su “ojo vago”) cumpla su función.

Por increíble que parezca, incorporar los anteojos a su vida, cambia el concepto que todos tiene de él, como si éstos no sólo tuvieran “propiedades que le permitían ver y retener cosas que antes permanecían fuera de su alcance” (*Ei*, p. 109), sino también desarrollar “cualidades morales” (*Ei*, p. 110); por eso, cuando el médico le informa que ya no los necesita, Vicente se llena de temor porque sabe que sin ellos perderá sus cualidades. Aunque el protagonista explica el motivo por el cual no desea quitarse las gafas, sus razones sólo parecen corroborar que el

chico es tonto, así, se ve obligado a desprenderse de su preciado objeto y de la felicidad que trajo consigo.

Lo sucedido a Vicente, por un lado, confirma la influencia del aspecto físico en la adquisición de identidad y en las relaciones interpersonales del sujeto, y por otro, nos acerca a las prótesis, elementos que dentro de la narrativa millasiana se definen como todo aquello (objetos, personas o ideas) que pretenden “completar” al individuo o modificar sus rasgos personales para que éste logre integrarse a su medio social. Con tales características en mente, es fácil comprender que dichos elementos se vinculen a sensaciones de vacío, miedo, rechazo y mutilación (entendida como pérdida afectiva, intelectual o física).

Bajo esta perspectiva, la prótesis empleada por Holgado (las gafas) logra transformarlo porque representa la inteligencia y la bondad<sup>140</sup> que le fueron “amputadas” cuando su rostro lo definió como tonto. Desde luego, integrar la prótesis a su identidad ofrece al protagonista una nueva perspectiva del mundo y de sí mismo y le permite adueñarse de cualidades hasta entonces “prohibidas” para él, pero la fugaz sensación de estar completo convierte la pérdida de los anteojos en una mutilación que difícilmente podrá superar. Al respecto, conviene señalar que la figura del hombre mutilado es recurrente en la obra de nuestro autor, otro ejemplo de ello, es “El cascabel de Telesforo” (*Ei*, pp. 131-134).

El personaje central del cuento es nuevamente Vicente Holgado, quien en esta ocasión vive con su esposa, con su hijo y con Telesforo, el gato. Pese a que lleva una existencia tranquila, ésta se altera cuando, poco antes de irse de

---

<sup>140</sup> Vale la pena mencionar que antes de usar anteojos, Vicente admiraba a un profesor cuyo aspecto bondadoso y sabio atribuía a dos factores: su barba y sus gafas, los cuales se convirtieron en la representación física de dichas cualidades.

vacaciones, su mujer grita desde el pasillo que Telesforo ha desaparecido, provocando un gran malestar al protagonista. Lo curioso del asunto es que su inquietud no se debe a la pérdida de la mascota, sino al hecho de sentirse ajeno a su propio nombre, pues según sus palabras:

el sonido de la palabra Vicente me pareció una prótesis: formaba parte de mí (...), pero yo lo percibía como una pieza ajena a mi naturaleza y por eso, porque se trataba de una prótesis, producía roces en la zona de mi personalidad a la que se había aplicado (*Ei*, pp. 131, 132).

Conforme transcurren los días, la idea de ser un extraño dentro de sí mismo, se vuelve tan persistente, que para Holgado cada vez es más difícil mantener los hábitos que lo han acompañado los últimos años, tales como fumar, convivir con su familia, realizar poca actividad física, etcétera. Además de estos inexplicables cambios, el ruido del cascabel de su mascota lo acompaña a todos lados, pero lo más sorprendente, es que ese sonido le proporciona una sensación de paz y de pertenencia, situación que comprendemos al final del relato, cuando el protagonista, luego de escuchar el nombre de Telesforo en voz de su esposa, responde con toda naturalidad: “¿qué quieres?” (*Ei*, p. 134), adueñándose así de la identidad de su gato.

Sin duda, conocer esta historia nos obliga a ver las prótesis desde otro ángulo, pues mientras que en “El ojo vago” se fusionan con la identidad del protagonista otorgándole valiosos momentos de alegría, en “El cascabel de Telesforo”, más que un elemento indispensable para complementar a Vicente, son “piezas” que al no ajustarse a las características y necesidades ontológicas de

éste, lo incitan a adoptar una personalidad compatible<sup>141</sup> con la cual se sienta satisfecho.

Otro aspecto destacable del texto, es que Holgado traslada al plano físico sus conflictos emocionales, como lo muestra la siguiente frase:

(...) cada vez me costaba más soportar esa prótesis cuyo uso continuado empezaba a producir llagas en el muñón de mi identidad a la que permanecía adherida (*Ei*, p. 133).´

Ésta no es la primera vez que Millás materializa los temores y anhelos albergados en el inconsciente, sitio que en el articulo “Cambiar de casa” (*A*, p. 174), es comparado con una vivienda llena de habitaciones inaccesibles, de “espacios oscuros, húmedos, que representan esas formaciones cavernosas de la conciencia que frecuentas poco” (*A*, p. 174), y que por supuesto, nos resultan ajenos.

El hecho de saber que “esas oquedades físicas se han transformado en espacios morales” (*A*, p. 174), nos obliga a preguntarnos: ¿por qué el autor trata de llevar al mundo de lo concreto los abstractos que rigen al hombre? Tal vez, porque hacerlo es una forma de aprehender la realidad y de confirmar nuestra existencia valiéndonos de algo tangible y cotidiano como un cuerpo o una casa.

Para finalizar este análisis, señalaremos que tanto los acontecimientos fantásticos descritos en “El cascabel de Telesforo”, como la relación entre el exterior (representado por las gafas en “El ojo vago” y por la casa en el último

---

<sup>141</sup> Puesto que en el cuento no se especifica el motivo por el cual Vicente toma la identidad de Telesforo, con base en las características de los personajes, podemos deducir que tal vez se identifica con su mascota porque ambos son seres solitarios que requieren de una prótesis (el nombre y el cascabel) para saberse parte del mundo.

relato) y el inconsciente, son una forma de explorar a través de la literatura, los aspectos ocultos del hombre.

#### **4.6. Características del cuerpo en los cuentos de Millás**

Luego de acercarnos a los elementos empleados por Millás para construir su concepto de cuerpo, destacaremos algunas características del mismo; una de ellas es la influencia de la época, misma que se aprecia en la figura del hombre fragmentado, producto del individualismo que “unido a la rapidez tiene un efecto letal sobre el cuerpo moderno. Éste carece de conexiones”<sup>142</sup>; de ahí, la soledad inherente al hombre.

Además, en sus cuentos el autor presenta cuerpos fantásticos, inmersos en espacios y situaciones cotidianas, que intentan comunicarse con su entorno por medio de un lenguaje propio; que la mayoría de las veces surge de un acontecimiento físico o emocionalmente doloroso. Debe aclararse ahora, que la importancia del dolor radica en que al ser aceptado por el cuerpo, éste se convierte “en un cuerpo cívico sensible al dolor de otra persona (...) – aunque en un mundo heterogéneo nadie puede explicar a los demás qué siente, quién es-”<sup>143</sup>, el individuo tiene la impresión de pertenecer a un todo, de compartir su “destino” con alguien más.

Curiosamente, la imagen corporal millasiana refleja carencias e inquietudes del ser humano, las cuales, también se presentaron en las narraciones relacionadas con los temas del viaje y del doble, tales como la búsqueda de

---

<sup>142</sup> Sennett, *op. cit.*, p. 345.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 401.

identidad (que en este caso se lleva a cabo con ayuda de las prótesis), la lucha de contrarios (reflejada en el hombre escindido) y el deseo de habitar mundos alternos que no sólo nos ofrezcan protección, sino también, la posibilidad de reinventarnos (como sucede en el vientre materno).

En conclusión, podemos decir que el uso de las prótesis, el dar voz al inconsciente por medio del cuerpo, el buscar nuestro sitio en la sociedad valiéndonos de los mensajes físicos y el anhelo de unir los fragmentos de nosotros mismos, son características de un mundo donde “el cuerpo se siente en estado de guerra consigo mismo (...) [Y] nos enfrenta, frágiles como somos, con experiencias contradictorias que (...) nos hacen sentir incompletos”<sup>144</sup>, hecho que Millás captura dentro de su obra, quizá porque a través de la literatura no sólo es posible comprender nuestro complejo universo, sino también, modificarlo y con ello, acercarnos un poco a la “felicidad”.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 397.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas analizamos tres temas recurrentes en la literatura (concretamente, en la literatura española): el viaje, el doble y el cuerpo, mencionando en cada capítulo cómo fueron percibidos y abordados en épocas pasadas y cómo los desarrolla Juan José Millás en su obra; ahora, es momento de hacer una recapitulación que nos permita corroborar la hipótesis de que los elementos sociales, culturales y temporales repercuten en la creación literaria. Como punto partida, retomaremos las propuestas narrativas de la generación del 68, la generación de nuestro autor.

Cuando situamos a Millás dentro de la historia de las letras españolas, expusimos cómo, a través de los temas y de la manera de narrarlos, los escritores españoles reflejaron en sus obras fragmentos de un momento histórico específico; por ejemplo, una buena parte de los textos escritos entre 1939 y los primeros años de la década siguiente, se caracterizaron por su estilo directo y por sus constantes referencias a uno de los acontecimientos decisivos en la historia de aquel país: la Guerra Civil. Por su parte, la diversidad temática y estilística empleada por la generación del 68, sus escasas alusiones al pasado, su interés por lo fantástico, y la revaloración de la literatura como “objeto” artístico, nos hablan de una sociedad que ha perdido su centro, que parece haberse edificado sobre el fracaso y la desilusión; por eso no hay temas o estructuras determinadas, por eso evitan hablar del pasado y por eso ven en la ficción una forma de escapar y en la palabra, la única posibilidad de “reinventarse”.

Pese al desencanto que acompaña a esta generación, algunos escritores emplean el humor y la ironía para abordar los conflictos del individuo y de su entorno. Evidentemente, éste es un recurso fundamental en la obra de Millás, quien a través de frases cortas y precisas, de situaciones que van de lo increíble a lo cómico, de imágenes de la vida cotidiana expuestas en un territorio fantástico y de personajes que viven entre la realidad y la ficción, muestra diversas facetas del ser humano, sobre todo aquellas que nos esforzamos por ocultar.

A partir de estas consideraciones queda claro que, en términos generales, los temas desarrollados en la presente tesis están vinculados con los rasgos y problemáticas del hombre actual, sin embargo, esto no impide que en los conceptos básicos en torno al viaje, al doble y al cuerpo millasianos, encontremos vestigios de ideas importantes en el pasado.

Respecto al viaje, el primer punto destacable es que siempre ha estado relacionado con una búsqueda (ontológica, económica, artística, etcétera) que necesariamente implica enfrentarse a la alteridad a fin de obtener lo deseado, pues dicho encuentro obliga al individuo a cuestionarse, a lidiar con sus carencias, a aceptar sus deseos... en fin, a encontrar sus “señas de identidad” a partir de la mirada del otro. Cabe señalar que pese a que en la obra de Millás el viaje tampoco puede separarse del concepto de búsqueda, contrario a lo que sucedía con los viajeros de siglos pasados, los personajes millasianos realizan travesías introspectivas, a sitios que forman parte de nuestro ámbito cotidiano: una ciudad (en específico Madrid), un armario, la conciencia o el cuerpo.

El hecho de que los viajeros de Millás se dirijan a lugares conocidos o cercanos (como el cuerpo), no sólo contrasta con las expediciones a tierras

lejanas planteadas en siglos anteriores, sino también, pone de manifiesto una característica de nuestro tiempo: la globalización, pues hace creer al hombre que ya ha visto todo, por tal motivo, se refugia en los sitios inexplorados de su conciencia y de su cuerpo, buscando dentro de sí elementos simbólicos que le permitan definir y entender el nuevo mundo al que se enfrenta.

Otro aspecto digno de comentarse, es que mientras la mayoría de los viajeros “tradicionales” parecen tener un lugar a donde ir y a donde volver, los de nuestro autor se presentan como seres desarraigados, sin identidad, sin pertenencias y sin una historia que los incite a regresar; tan acostumbrados a estar solos, que aun cuando se desplazan en medio de la multitud, luchan por conservar su espacio, por llevar consigo sus obsesiones (lo único realmente suyo), pues sólo en ese microcosmos creado a base de rutina e indiferencia, se sienten protegidos.

Por otro lado, cuando abordamos el tema de doble en la literatura, quedó claro que siempre se le ha relacionado con los conflictos de identidad que aquejan al ser humano, con la condición fragmentaria del mismo, con el pensamiento dual sobre el que se desarrolla la cultura de Occidente y con el encuentro con la alteridad. Dichos elementos, aunados a la idea de la lucha de contrarios y de la imagen especular que “complementa” al sujeto, son retomados en los relatos de Millás.

Tanto en la literatura de siglos anteriores como en los cuentos de nuestro escritor, la aparición del doble suele marcar el inicio o el fin de alguna etapa importante en la vida de los personajes, pues al cuestionar lo que son (o lo que

creen ser), los obliga a enfrentar sus temores y a aceptar sus deseos, ofreciendo con ello el inicio de una “nueva vida”.

Si bien la figura del doble representa la oportunidad de acceder a mundos y a experiencias de otra forma inalcanzables, no debemos perder de vista que su llegada presupone el comienzo de una lucha. Lo curioso en el caso de Millás, es que en ocasiones, la rivalidad se soporta a cambio de obtener un beneficio económico que de una u otra forma, revela las carencias emocionales del sujeto (un ejemplo es “El pequeño cadáver de R. J”).

En cuanto a las aportaciones de nuestro autor en torno a dicho tema, destacan la simetría, la imagen de la antípoda y la idea de que el hombre actual debe enfrentarse a una alteridad “doble”: lo “otro” que está fuera de él (como un entorno hostil) y al mismo tiempo, al desconocido ser que lo habita, esto es esencial, ya que nos plantea al hombre contemporáneo como un ser escindido, que únicamente quiere completarse o al menos, reconocerse por medio de la mirada de los demás

Respecto a los conceptos de simetría y de antípoda, podemos considerarlos como el anhelo de atenuar la soledad del ser humano por medio de alguien que nos complemente, de un testigo mudo cuya complicidad logre integrarnos a un todo y que al mismo tiempo, nos muestre el mundo desde todas las perspectivas posibles. Dentro de este contexto, la antípoda y la simetría se convierten en una herramienta útil para comenzar a escribir ese “libro zurdo” al que tanto alude Millás.

La dualidad a la que hicimos referencia líneas arriba, se traslada a la imagen corporal que se ha manejado en diversas épocas, la cual afirma que en el

cuerpo humano conviven el bien y el mal, lo que explica la continua lucha del ser consigo mismo, situación captada en los relatos millasianos, aunque por supuesto, sin la carga religiosa que imperaba años atrás.

Otro de los rasgos de la concepción corporal clásica conservado por nuestro autor, es la idea de que el cuerpo es un factor determinante para adquirir una identidad y que el dolor físico contribuye al despertar de la conciencia. Bajo esta perspectiva, el cuerpo se convierte en elemento imprescindible para el desarrollo emocional del ser humano, pues como pudimos observar, muchos momentos iniciáticos se relacionan con cambios físicos.

Igual que un buen número de escritores pertenecientes a generaciones pasadas, nuestro autor plasma en varios de los relatos estudiados, cierto temor y desconocimiento del cuerpo; la diferencia es que antes, eso era producto de la noción de pecado impuesta por el cristianismo, y ahora es el resultado de una sociedad que vive de prisa, la cual ha desensibilizado al individuo, volviéndolo desconfiado y aislándolo incluso de sí mismo.

Además de dichos elementos, Millás introduce las prótesis, cuya definición nos sitúa, una vez más, ante la imagen de un individuo fragmentado que al no encontrar las partes que lo constituyen, parece condenarse a vivir solo, desprotegido e incompleto.

Por otro lado, dentro de la concepción corporal millasiana, destaca la idea de que el cuerpo es un reflejo del inconsciente, por ello posee un lenguaje propio que pone en evidencia nuestros deseos y temores. El hecho de adjudicar al

cuerpo la capacidad de comunicarse, expresa la necesidad que tiene el hombre contemporáneo de concretar los abstractos que lo rigen (la fe, el deseo, etcétera), como si al hacerlo pudiera reafirmar su existencia.

Una vez expuestos los resultados más significativos obtenidos en el transcurso de esta investigación, es evidente que el entorno de un autor repercute en sus creaciones literarias, por ello, en el caso de Millás, en cada tema se muestran características de nuestra época: enormes ciudades cuyos habitantes son presa del desencanto, de la soledad, del vacío, de la rapidez, de la rutina y de la constante búsqueda de una identidad.

Al llegar a este punto, debemos decir que si bien nuestra investigación cumplió con sus objetivos primordiales (dar a conocer datos relevantes de la vida y obra de Juan José Millás, explorar su universo literario partiendo de temas significativos y comprobar la hipótesis planteada en un principio), consideramos que dentro de la obra millasiana hay numerosos temas y elementos estilísticos que vale la pena analizar en el futuro, a fin de acercarnos un poco más a la literatura española actual y en específico, a las creaciones de nuestro autor.

En relación con el estilo, sabemos que Millás se caracteriza por describir nuestra cotidianeidad de manera sencilla, ágil, divertida y crítica; por entablar conversaciones con el lector y sobre todo, por presentarnos la literatura como algo lúdico y cambiante; lo que ha dado como resultado la creación de un elemento digno de ser estudiado: los “articuentos”.

Acerca de los temas, valdría la pena realizar una investigación de los elementos carnalescos presentes en su literatura, tales como el uso del disfraz (representado por el doble y las prótesis), la trasgresión de las normas y de la

cordura en un tiempo y espacio socialmente aceptado (esto sucede cuando en sus relatos, une lo absurdo y lo ficticio con lo real), entre otros.

Puesto que las obsesiones fundamentales de nuestro autor están ligadas a la búsqueda de identidad y en general, a los conflictos del hombre con su entorno y consigo mismo, convendría analizar sus textos (plagados de imágenes y situaciones simbólicas) desde una perspectiva filosófica y psicoanalítica. Esta última propuesta, es interesante principalmente por lo que se refiere al tema del psicoanálisis, un elemento contemporáneo siempre presente en sus textos.

Con base en lo expuesto anteriormente, sintetizaremos los resultados de nuestra investigación en los siguientes puntos:

- Millás retoma en su obra las propuestas esenciales de la Generación del 68: diversidad estructural y temática, metaficción, humor, ironía, interés por lo fantástico y revaloración de la literatura como objeto artístico.
- En sus textos, introduce elementos psicoanalíticos, mezcla lo real con lo fantástico y convierte las situaciones cotidianas en hechos relevantes.
- Para él, la literatura es algo lúdico.
- La temática de su obra se basa en los conflictos del ser humano con sí mismo y con su entorno: la identidad, el vacío, la soledad, etcétera.
- Madrid es el territorio literario donde ocurren la mayor parte de sus historias.
- Sus personajes reflejan características del hombre actual: la indiferencia, el desencanto, el desarraigo, entre otras.

- Tanto los viajes millasianos como los viajes tradicionales surgen de un deseo de búsqueda (económica, artística, ontológica, etcétera).
- En ambos viajes, el encuentro con la alteridad es indispensable para el aprendizaje de los protagonistas.
- Los destinos de llegada son lugares cercanos y al mismo tiempo, desconocidos, tales como la ciudad en que se habita, el inconsciente y el cuerpo.
- Para acceder a estos sitios, los viajeros emplean el metro, taxis o el sueño.
- Los medios de transporte se convierten en un microcosmos donde también suceden hechos significativos.
- Los personajes millasianos viajan acompañados de sus obsesiones.
- Los viajes millasianos tienen un fin introspectivo.
- La imagen del doble en la literatura tradicional y en los textos de Millás se relaciona con la identidad.
- En ambos casos, hay lucha de contrarios y el anhelo de ser “otro”.
- La figura del doble representa el pensamiento dual que rige nuestra cultura.
- Su presencia ofrece la posibilidad de experimentar una vida distinta a la propia.
- El disfraz, el carnaval, la máscara y la imagen especular, son conceptos esenciales en la idea del doble.
- Tanto en los textos tradicionales como en los de nuestro autor, el doble casi siempre aparece en momentos iniciáticos.

- En el caso de nuestro autor, dichos momentos ocurren en un ámbito cotidiano.
- En Millás, el doble representa al hombre fragmentado.
- Los personajes de nuestro autor se enfrentan a una doble alteridad: ellos mismos y su entorno.
- En los textos millasianos, el doble se vincula con los conceptos de simetría y antípoda.
- En la literatura de Millás, el doble es la materialización de los mundos alternos.
- El doble ofrece a Millás la oportunidad de reinventar historias y de escribir un “libro zurdo”.
- En la literatura de épocas pasadas y en la de nuestro autor, el cuerpo se relaciona con la idea de dualidad: crea y destruye, alberga la razón y los instintos.
- Lo corporal es un instrumento para aprender y para descubrir el mundo.
- Con el cuerpo se corrobora la idea del hombre como un ser fragmentado.
- En el cuerpo materno el hombre logra “unificarse”, sentirse parte de un todo.
- El cuerpo es indispensable para la creación de identidad y para relacionarse con el mundo exterior.
- El cuerpo posee un lenguaje propio que contribuye a “escribir” nuestra historia.

- Además de lo anterior, Millás construye su imagen de cuerpo con dos ideas básicas: el cuerpo como reflejo del inconsciente y la presencia de las prótesis.
- En los relatos de nuestro autor, las sensaciones corporales ayudan a los personajes a comunicarse con sus deseos y temores ocultos.
- La noción de dolor físico está ligada a cambios relevantes en la vida de los personajes.
- Las pérdidas y el dolor emocional se trasladan al plano físico en forma de mutilaciones.
- El cuerpo otorga a los protagonistas millasianos la certeza de su existencia.
- El autor crea cuerpos ficticios con “partes intercambiables”.
- El cuerpo materializa los abstractos que rigen al hombre.

Finalmente, diremos que aunque los temas analizados parecen muy lejanos entre sí, en la narrativa de Juan José Millás éstos establecen un vínculo indisoluble, pues tanto la búsqueda que origina el viaje, el deseo de ser otro a través de un doble y la necesidad de palpar lo invisible por medio de lo corporal, son producto de las obsesiones del autor, de su anhelo por aprehender la naturaleza humana y por hallar, en medio de la fantasía y de la palabra, un poco de sí mismo.

## Bibliografía

### Bibliografía directa

Millás, Juan José. *Primavera de luto*, Madrid, Punto de lectura, 2001. 195 pp.

\_\_\_\_\_. *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994. 223 pp.

\_\_\_\_\_. *Articuentos*, edición de Fernando Valls, 2ª. ed. Barcelona, Alba Editorial, 2001. 295 pp.

\_\_\_\_\_. *Cuentos de adúlteros desorientados*. 3ª ed. Barcelona, Ed Lumen, 2003. 139 pp.

\_\_\_\_\_. *Cuentos a la intemperie*. 2ª ed. Madrid, Ediciones SM, Colección Gran Angular, 2001. 204 pp.

\_\_\_\_\_. *La viuda incompetente y otros cuentos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998. 110 pp.

\_\_\_\_\_. Pie de foto. “Sexo y género”, *El País*, a. XXIX, núm. 9.929, 8 de agosto, 2004, p. 26.

\_\_\_\_\_. *La soledad era esto*. 5ª ed. Barcelona, Destino, Colección Ancora y Delfín, 1990, 181 pp.

\_\_\_\_\_. *No mires debajo de la cama*, México, Alfaguara, 1999, 207 pp.

\_\_\_\_\_. *Dos mujeres en Praga*, 8ª. ed., Madrid, Espasa, 2002, 230 pp.

\_\_\_\_\_. *Trilogía de la soledad*, México, Alfaguara, 1996, pp. 9 – 21.

## Bibliografía y hemerografía indirecta

Acín, Ramón (coordinador). *Juan José Millás: obsesiones de un narrador. Curso de narrativa contemporánea*, Zaragoza, Ibercaja, Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, 1991. 51 pp.

Aguilera, Guadalupe. *Cuerpo, identidad y psicología*, México, Plaza y Valdés, 1998. 163 pp.

Aira, César. "El viaje y su relato", *Babelia*, núm. 504, p. 2, supl. de *El País*, a. XXVI, núm. 8.824, 21 de julio, 2001.

Allan Poe, Edgar. *Trece cuentos escogidos*, México, CONACULTA, 2000, pp. 25 – 48

Amorós, Andrés (*et al*). *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia, 1987, 387 pp.

Ariès, Philippe (coordinador). *Historia de la vida privada*, t. V, Trad. José Luis Checa Cremades, Madrid, Taurus, 1989. 634pp.

Augé, Marc. *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa, 2001, 189 pp.

\_\_\_\_\_. *El sentido de los otros. Actualidad en antropología*, Barcelona, Paidós, 1994. 125 pp.

Barrero, Óscar. *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992. 386 pp.

Bargalló, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ed. Alfar, 1994. 310 pp.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 9ª ed. Trad. Andrea Morales. México, Siglo XXI, 1997. 367 pp.

Cabañas, Pilar. "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás". *Cuadernos hispanoamericanos*, 580 (octubre, 1998): 103-120

Cuadrat, Esther. "Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás". *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519 (julio-septiembre, 1993): 207-216

Cvitanovic, Dinko. *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglos XIII al XVII)*, [Argentina], Universidad Nacional del Sur Bahía Blanca, 1973. 211 pp.

Downing, Christine (ed.). *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Barcelona, Kairós, 1993, pp. 81-86.

Ette, Ottmar. *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*. Trad. de Antonio Ángel Delgado. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (servicio alemán de intercambio académico), 2001. 122 pp.

Frey, Herbert. *El "otro" en la mirada. Europa frente al universo americo-indígena*, Trad. de Ricardo Loewe, México, Porrúa, 2002. 312 pp.

García, Salvador (coordinador). *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, España, Castalia, 1999. 307 pp.

Gutiérrez, Fabián. *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992. 162 pp.

Huerta, Javier (et al). *Formas carnales en el arte y la literatura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989. 288 pp.

Knickerbocker, Dale. "Búsqueda del ser auténtico y crítica social en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, de Juan José Millás". *Anales de la literatura española contemporánea*, V. 21 (1996): 211-233.

Kundera, Milán. *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1988. 153 pp.

Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*, México, Taurus, 2000, pp. 47-74.

Maillard, Chantal. "Las tres patas de un perro", *Babelia*, núm. 555, p. 5, supl. de *El País*, a. XXVII, núm. 9.178, 13 de julio, 2002.

Martínez, Eloy. "Entre la realidad y la ficción", *Babelia*, núm. 542, pp. 4-5, supl. de *El País*, a. XXVII, núm. 9.087, 13 de abril, 2002.

Masólviver Ródenas, Juan Antonio. *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000. 55 pp.

Minsky, Rosalind. *Psicoanálisis y cultura. Estados de ánimo contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000. 288 pp.

Montano, Alicia. "Millás en el diván", *Qué leer*, núm. 25, Barcelona, septiembre, 1998, pp. 42 – 46.

Monteleone, Jorge. *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. 2ª ed. Buenos Aires, El ateneo, 1999. 332 pp.

Rábade, Romeo. *Experiencia, cuerpo y conocimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, 310 pp.

Reguera, Isidoro. "Cien años de nihilismo", *Babelia*, núm. 515, pp. 3-4, supl. de *El País*, a. XXVI, núm. 8.901, 6 de octubre, 2001.

Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, t. 9, Barcelona, Crítica, 1992. 556 pp.

Ridao, José María. "Las razones del viajero", *Babelia*, núm. 504, p.3, supl. de *El País*, a. XXVI, núm. 8.824, 21 de julio, 2001.

Rivera Garretas, María-Milagros. *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de la mujer*, Madrid, Horas y Horas. 79 pp.

Rodríguez, Javier. "El humor en la literatura. Entrevista con Juan José Millás y Antonio Orejudo", *Babelia*, núm. 557, pp. 2-3, supl. de *El País*, a. XXVIII, núm. 9.192, 27 de julio, 2002.

Rosenberg, John. "Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás". *Anales de la literatura española contemporánea*, V. 21, (1996): 143-160.

Ruíz de Samaniego, Antonio. "Imágenes de lo divino", *ABC Cultural*, núm. 454, Madrid, 7 de octubre, 2000, p. 44.

Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Trad. César Vidal, Madrid, Alianza, 1997. 454 pp.

Spang, Kurt. *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 108-112.

Tomé, Mario. *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1987. 132 pp.

Tourain, Alain. *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1994. 391 pp.

Unamuno, Miguel de. *Teatro completo*, (ed. Manuel García Blanco), Madrid, Aguilar, 1959. pp. 11- 189,795-854.

Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México, Siglo XXI, 1998. 202 pp.

Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine)*. Guatemala, Palo de Hormigo, 2002.157 pp.

## **Páginas electrónicas**

Güemes, César. "Cultura. Los objetos son importantes más allá del fetichismo: Juan José Millás", *La Jornada Virtual* [en línea]. México, 5 de enero, 2001. <<http://www.jornada.unam.mx>> [Consulta:30 de agosto, 2001.]

*Página oficial de Juan José Millás.* [ en línea ] , <<http://www.clubcultura.com./clubliteratura/clubescritores/millas/arti.htm>>[Consulta: 31 de mayo, 2005.]

Vidriales, Myriam. "Escritor de cuerpo entero: entrevista con Juan José Millás", *Puntog* [en línea]. México, agosto, 2002. <<http://www.puntog.com.mx/2001>> [Consulta: 30 de agosto, 2001.]