



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEL DOBLE AL OTRO EN LA *TRILOGÍA DE LA SOLEDAD* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

TESIS

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

PRESENTA:

MARIANA HERNÁNDEZ Y ROJAS



TUTORA:

DRA. MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

MÉXICO, D. F.

MAYO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi hermana, por enseñarme a leer.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, por los libros que siempre hubo en casa, su amor y por estar siempre conmigo.

A mi papá, por su apoyo incondicional y todo aquello que sólo con él pude aprender.

A mi abuelo Francisco: aunque se me adelantó (o me le retrasé), espero que desde donde esté se sienta orgulloso de su flaquita.

A Yazmín, a pesar de que nuestros caminos son otros, seguimos juntas en el de la vida.

A mi tía Bertha; sin ella me hubiera quedado perdida por algún lugar.

A mi abuela Luz María y mi tía Judith, maestras y constantes fuentes de conocimiento y cariño.

A Álex, Chepa, Monki, Dafne, Nataly. Amigos, están presentes a pesar de la primera enmienda.

A mis profesores, que fueron mi luz por este oscuro y largo túnel de las letras.

A la Dra. María de Lourdes Franco, por sus extraordinarias clases y su invaluable asesoría para la redacción de este trabajo.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. La literatura española después de la Guerra Civil	10
1.1 La situación de la narrativa española en la posguerra y el franquismo	10
1.2 1975: ¿Nueva narrativa española?	16
Capítulo 2. Millás, hombre y escritor	21
2.1 Su percepción de la literatura.....	26
Capítulo 3. El doble y la <i>Trilogía de la soledad</i>	34
3.1 Antecedentes	34
3.1.1 Enfoque literario	39
3.2. <i>Trilogía de la soledad</i>	43
3.2.1 <i>El desorden de tu nombre</i>	53
3.2.1.1 El pasado.....	54
3.2.1.2 El escritor que no escribe.....	58
3.2.2 <i>La soledad era esto</i>	72
3.2.2.1 El doble: la antípoda y la sombra (diarios y reportes)	78
3.2.2.2 Fin de la metamorfosis.....	89
3.2.3 <i>Volver a casa</i>	92
3.2.3.1 Los gemelos	95
3.2.3.2 Madrid, Barcelona y el pasado	99
3.2.3.3 La tiranía del narrador.....	105
3.2.3.4 El otro <i>otro-yo</i>	110
Conclusiones.....	116
Bibliohemerografía.....	121

Del doble al otro en la *Trilogía de la soledad* de Juan José Millás

Introducción

La *Trilogía de la soledad* (1996) es una recopilación de tres novelas cortas del escritor valenciano Juan José Millás: *El desorden de tu nombre*, publicada en 1986; *La soledad era esto* (ganadora del premio Nadal) y *Volver a casa*, ambas publicadas en 1990. Nuestro interés se enfoca en los protagonistas de cada una de ellas, debido a su gran capacidad (y necesidad) de transformación y a su situación de crisis identitaria, pues son el factor primordial para desarrollar los temas propuestos.

La elección de la obra, que se va a analizar como trilogía, se basa en que los protagonistas tienen en común el vivir en una condición de aislamiento que los lleva a transformarse en otros por el proceso de duplicación; es decir, una persona comienza a ser dos con el fin de conocer su verdadera identidad, la cual se percibe cuando aparece un *otro* con el que el *yo* puede contrastarse. Según Millás, “también podría haber sido una trilogía de la identidad, porque los personajes están en situaciones límites abocados a la soledad como paso previo para conseguir una identidad” (Maurel, 2006: 77).

El capítulo primero abarca de forma muy general la situación histórica, política y literaria de España durante las fechas de publicación de las obras y sobre todo durante los periodos de la posguerra al posfranquismo, pues el presente es heredero de un pasado que trajo consigo determinadas situaciones, ideologías y transformaciones. El contexto sociohistórico y cultural de España fue el medio de cultivo en el que surgieron los protagonistas cuyas acciones analizaremos en este trabajo, sobre todo por su búsqueda de identidad.

No pretendemos hacer un análisis relacionado con la vida del autor. De hecho, lo que se abarca sobre ella es muy poco, debido a que no hay mucha información al respecto. Lo que veremos más a profundidad en el capítulo segundo es, por un lado, parte de su obra, principalmente la anterior a la *Trilogía*, pues muchos de sus críticos plantean la idea de que su obra narrativa funciona como un conjunto, donde los temas van repitiéndose y evolucionando. Nos enfocaremos sobre todo en su novelística, aunque su labor cuentística y periodística también han sido sumamente prolíficas y han influido de manera sustancial en su estilo.

Después profundizaremos en la concepción que tiene Millás sobre la literatura porque en ese espacio veremos cómo se confronta con la realidad, tema básico para comenzar a acercarnos hacia el doble, además de que así comprenderemos el porqué de algunos elementos, como la metanovela, el uso del lenguaje, la realidad como una extensión, la escritura como necesidad, la presencia repetitiva de sus personajes y la idea que tiene sobre la memoria y el pasado.

Al final de este capítulo veremos cómo se han acercado los críticos a la obra de Millás y cuáles son los temas que han percibido con mayor regularidad, como los espacios, los tipos de personajes, los objetos como elementos significativos, las relaciones personales, las realidades múltiples y, el que más nos interesa, la identidad en relación con la escritura.

El tema del doble es muy recurrente en la literatura y el cine. Ha existido desde las mitologías antiguas y prevalecido hasta la actualidad. En el capítulo tercero se hablará de algunos antecedentes vistos desde el enfoque literario y el psicológico, los cuales, sin duda, van de la mano. También se plantearán las teorías sobre los mecanismos de desdoblamiento de Herrera y Bargalló para después observar de qué manera encajan y se diferencian los dobles de la *Trilogía*. El análisis se abarcará a partir del romanticismo debido a que durante este período los autores comenzaron a cuestionarse sobre el yo y el tema del doble se hizo

recurrente entre las plumas de la época. Haremos referencia a algunas obras prototípicas que lo trabajan: *Los elixires del diablo* de E.T.A Hoffman, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson y *El doble* de Fiodor Dostoievski, con la finalidad de ubicar las distintas formas en que se ha trabajado el tema en diferentes momentos y lugares, para después contrastarlas con la manera en que lo hace Millás en las novelas de la *Trilogía* y así alcanzar el objetivo de la tesis: demostrar que a pesar de que el tema del doble esté muy trabajado por diversos autores, Millás lo actualiza y transforma en algo vigente, novedoso e importante de analizar debido al vínculo particular e irrompible que establece con el tema del *otro* y la escritura; distinto porque en la *Trilogía* no es un doble persecutorio y destructivo como en los ejemplos prototípicos, sino, al contrario, es la búsqueda del *otro* que inquieta pero que define al *yo*. Ese doble es el *yo* que realmente se quiere ser y en el que los protagonistas buscan transformarse.

Así pues, los personajes de las novelas se desenvuelven dentro de una cotidianidad insatisfactoria, situación que vino como consecuencia del desconocimiento y negación del pasado. Por lo tanto, son infelices y no tienen claro quiénes son, de manera que comienzan a realizar esta metamorfosis hacia alguien distinto para mejorar su condición y conocer su verdadera identidad. A partir de este proceso aparece la duplicidad. Por supuesto es diferente en cada novela, por ello se analizan por separado, aunque al final se obtiene el mismo resultado: cuando termina la metamorfosis, el nuevo ser deja de reconocer a su primer *yo*, es decir, el *otro-yo* gana terreno sobre el *yo* y termina excluyéndolo hasta que le resulta completamente ajeno y desaparece.

En *El desorden de tu nombre* el doble aparece dentro de la escritura. Julio Orgaz escribe una novela sobre sí mismo, así que es ahí donde se abre el espacio de la duplicidad. Por ello en este apartado trabajaremos el tema del abismo, de la construcción narrativa en

forma de cajas chinas o muñecas rusas. También Laura realiza un cambio hacia un *otro-yo* que se encuentra en la escritura.

En *La soledad era esto* hay dos formas de duplicidad: primero, a través de la lectura de los diarios de la madre de Elena, es decir, nuevamente dentro de la escritura, pues la protagonista se ve reflejada ahí: es el momento en que comienza a cuestionarse sobre sí. Lo mismo sucede con los reportes que Elena exige del detective privado que contrata para que la siga. Así, el diario de la madre y los reportes (o la escritura) funcionan como un espejo para la protagonista. La segunda forma de duplicidad también está en los diarios de la madre, pues ahí aparece la idea de la antípoda, *otro-yo* que anda por el mundo y realiza simétricamente las mismas actividades que el *yo*.

La conexión de esta novela con *La metamorfosis* de Franz Kafka se percibe en tres aspectos: primero, en el epígrafe; segundo, en que el esposo de Elena está leyéndola y cambia su interpretación de juventud, cuando pertenecía a una generación idealista (la del 68) por otra completamente opuesta; tercero, en que Elena realiza una transformación, una *metamorfosis* similar a la que hace Gregorio Samsa, sólo que con un sentido diferente, no hacia la destrucción, sino hacia la superación por medio de la construcción de sí misma. En la segunda parte, cuando Elena adopta la voz narrativa, se implica que el primer narrador ha muerto y Elena ha logrado tomar el control de su vida a partir de la narración de la misma.

Por último, en *Volver a casa* es mucho más evidente la presencia del doble, pues se trata de hermanos gemelos —dos personas en una— que intercambian sus personalidades, aunque no es en ese momento cuando se define el *yo*, sino que trasciende hacia una tercera forma, la madre y el escritor. Se trata de una novela más compleja que ahonda en el tema de la escritura como una obligación de la que depende la existencia. El protagonista se encuentra en una constante angustia porque su vida está sometida a lo que le depara el autor (su propio

hermano), responsabilidad que después deberá asumir al transformarse en escritor, hecho que lo destruye. *Volver* varía un poco de las otras dos novelas porque, a pesar de que hay una doble transformación hacia el *otro-yo*, los personajes terminan aniquilados por la literatura, es decir, su liberación e identidad es en un doble muerto —aunque no indeseado—, porque buscan liberarse de la carga de escribir.

En general, la literatura de Millás se trata de una constante búsqueda del *yo* que se confronta con los otros para definirse. En él hay un autor que utiliza diversos métodos para lograr la definición identitaria. Uno de los más importantes es el de la escritura dentro de la escritura que se convierte en la escritura como base para la existencia misma. Ésta adquiere un papel primordial, pues es por ella que los personajes se encaminan hacia su transformación. En el caso de *El desorden de tu nombre* y *Volver a casa*, los personajes se convierten en elementos compositivos de la novela que están escribiendo y viviendo y que nosotros hacemos realidad a través de la lectura. Sin embargo, no sucede lo mismo en *La soledad era esto*, donde la escritura es el punto de partida para que Elena comience el conocimiento de sí misma, tanto al momento de leer como de escribir.

Los personajes se desdoblán en textos y se reconocen en esa extensión de la realidad. Por lo tanto, gracias a la creación de un doble y su adopción es como llevan a cabo la metamorfosis que los libera de su crisis de identidad tras atravesar el puente tambaleante de la soledad.

Capítulo 1. La literatura española después de la Guerra Civil

En este capítulo abarcaremos la situación de la novela española a partir de la posguerra y el posfranquismo. ¿Por qué partir de este momento? Porque 1940 marca el punto de inflexión gracias al cual se entiende la situación de la novela actual. Este capítulo se incluye porque delimita el campo de escritura de Millás, ya que el mundo en el que se desenvuelve lo condiciona como autor; por tanto, es imposible deslindarlo de este contexto.

No puede hacerse una división tajante de los procesos históricos, pues éstos no comienzan y terminan de un momento a otro. Sin embargo, se ha hecho una división cronológica muy sistematizada de la historia de España a partir del fin de la Guerra Civil: por un lado está la posguerra y el franquismo, que abarcarían el período comprendido de 1939 a 1975, inicia con el fin de la guerra y termina con la muerte de Franco. El posfranquismo empezaría en 1975, fecha que sobre todo funciona como un símbolo, pues los cambios en literatura no aparecieron con la muerte del dictador, sino que ha habido una evolución de los escritores, condicionada por los cambios de la realidad. Este evento fue relevante porque a partir de él se abrió la posibilidad de romper con la censura ejercida durante la dictadura.

1.1 La situación de la narrativa española en la posguerra y el franquismo

La crítica ha hecho diversas clasificaciones de los autores españoles, siempre aproximativas y por motivos de economía. Se han clasificado por tipo de novela, de narrador, de estructura, geográficamente, por temporalidad, temática, etc. Sin embargo, es importante aclarar que la mayoría de los autores no se quedan en un mismo lugar, sino que van evolucionando hacia otras formas narrativas cada vez más complejas y variadas, lo cual dificulta la pretensión de hacer clasificaciones categóricas.

Nosotros tomaremos el orden temporal y de tipo de novela de críticos como Mar Langa Pizarro, Constantino Bértolo, Francisco Rico y Masoliver Ródenas, quienes coinciden en que la narrativa española está conformada por la coexistencia de cuatro tipos de autor de los que no puede hacerse una clasificación generacional —a excepción, quizá, de la del 68—, ya sea por la diversidad de tendencias, por la falta de perspectiva, por el surgimiento cada vez más rápido de nuevos autores, etc. Los escritores de posguerra o de la novela existencial, nacidos alrededor de 1936 (Carmen Laforet, Camilo José Cela y Miguel Delibes); los del realismo social (Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, el primer Juan Goytisolo, Juan García Hortelano); los de la ruptura con el realismo (encabezados por Juan Benet) o la novela estructural; y los nuevos narradores entre los que se incluyen tanto autores recientes (Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares) como algunos que aparecieron mucho antes y cuyos títulos se publicaron después de 1970 (Eduardo Mendoza, Millás). Se considera además un quinto grupo donde se incluyen los novelistas más jóvenes, nacidos a partir de los sesenta.

Después de la Guerra Civil, la literatura tomó un rumbo distinto: hubo un quiebre respecto a lo inmediatamente anterior. La censura tanto de obras extranjeras como de lo escrito en España ocasionó, por un lado, que los jóvenes escritores no se enteraran de lo que estaban haciendo sus compatriotas exiliados, lo que trajo como consecuencia la interrupción de la continuidad literaria. Además, con el tiempo “las nuevas generaciones surgidas en el exilio [...] [dejaron] de ser españolas [...], [pues] la falta de contacto directo con España y con su sociedad las hacen ser españolas a su modo” (Torrente Ballester, 1961: 454). Por otro lado, la censura ocasionó que los autores comenzaran de nuevo bajo esa mirada vigilante que los llevó a escribir de formas cada vez más ingeniosas para decir las cosas que no podían expresarse abiertamente.

Tras el periodo bélico, comienza a trabajarse en la novela un nuevo realismo, donde se retrata al hombre en situaciones extremas, el estado de la sociedad española llena de soledades y la exploración de la conciencia de la persona por medio de la estructura de la sociedad. Es decir, se busca la descripción de una existencia incierta, de la soledad social y la identidad personal dentro de la colectividad (Sobejano en *Literatura española, textos, crítica y relaciones*, 1984). Se trata de autores que vivieron la guerra como adultos y no se distinguen por su solidaridad ideológica sino que escriben de manera independiente. Sus personajes viven en situaciones extremas de culpa y sufrimiento que los llevan a la violencia, como sucede en *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela, o a la rutina y el ensimismamiento que denuncian la miseria moral y física de la burguesía española, como ocurre en *Nada* (1944) de Carmen Laforet. El signo individual y negativo de los relatos se observa en la reducción del espacio, el tiempo y el predominio de la primera persona y el monólogo.

El siguiente periodo literario, conocido como el de la novela social, se caracterizó sobre todo porque sus autores fueron niños o adolescentes durante la guerra, “una inútil matanza fratricida de funestas consecuencias para la nación” (Fuentes en *Literatura española, textos, crítica y relaciones*, 1984: 800). El cainismo se consideró el símbolo de la condición humana y fuente de la soledad del hombre, y esa indiferencia ante el dolor del otro creó un conflicto entre generaciones, pues los niños y adolescentes tuvieron que enfrentar muy pronto una realidad hostil en el mundo de los adultos, donde predominaban el odio y la violencia. De esta forma, en varios aspectos se observan escisiones que conforman la realidad histórica de España: presente y pasado, burguesía y pobreza, adultos y adolescentes.

Al contrario de los autores anteriores, los de los cincuenta son solidarios entre sí y ante el problema de su pueblo. El aislamiento y la soledad social siguen siendo temas a desarrollar, por eso algunas novelas —como *El Jarama* (1955) de Sánchez Ferlosio o *Duelo*

en el Paraíso (1955) de Juan Goytisolo— se desenvuelven en pueblos y lugares pequeños, donde la acción es prácticamente inexistente y se apuesta por la objetividad en la transcripción del habla común. Así, *El Jarama*, por ejemplo, es el libro de una desolación de la que no se habla pero que está detrás de los interminables diálogos de personajes aparentemente instalados en un presente absoluto. Ya no se trata de una soledad individual sino social (barrios, colonias, sectores, clases), que marca la división de los españoles. Por ello es que la guerra aparece como uno de los temas fundamentales, no siempre en sí misma, sino como memoria ineludible y a través de sus repercusiones.

El hecho de convertir la guerra en el tema principal significó sellar un compromiso de la literatura para con la sociedad. Cumplir con ese compromiso era lo que brindaba calidad a la escritura. Así, la novela comienza a verse como un reportaje, lo cual convirtió al artista en un testigo que escribe con la finalidad de despertar una conciencia social: la obra artística del franquismo actuó como sustituta de la prensa, con la función de ser testimonio de la realidad. Las señas de identidad dentro de lo político son una clara reflexión sobre la sociedad, en donde se incluye el idealismo combativo que sobrevaloraba el papel de la literatura en la lucha política. Ana María Matute afirma: “La novela ya no puede ser un pasatiempo ni evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad con un deseo de mejorarla” (Fuentes en *Literatura española, textos, crítica y relaciones*, 1984: 800).

El movimiento del realismo narrativo de posguerra fue muy sólido y englobó características comunes y definidas. Entre los autores había la misma sensibilidad literaria, una misma forma de entender las relaciones entre sociedad y novela, por lo tanto, se adoptó una posición que consistió en la comunicación de la realidad del entorno social al lector, una forma de objetividad que iba por la percepción empírica —sobre todo la visual— como medio

descriptivo. Se realiza una presentación de lo privado y lo político como parte de lo público con el fin de mostrar una colectividad que vive en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la necesidad urgente de su solución.

Posteriormente vinieron las generaciones que nacieron durante el franquismo, “nuevos escritores que desde similar edad comparten entre sí experiencias y visiones de la realidad forzosamente diferentes de las de quienes los han precedido. Más que relevo generacional hay que hablar de convivencia, junto a la inexorable desaparición de los mayores” (Rico, 1992: 8). Estas nuevas generaciones son el eje del cambio social, son los sucesores que se alejan de la concepción de realidad de los escritores anteriores, por lo tanto, hay un rechazo de la novela de posguerra y promueven la superación del pasado, un ajuste de deudas con él, lo cual trajo una renovación y reflexión en el entorno cultural. Nos referimos a autores nacidos después de 1950: Javier Marías, Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas.

La transición del realismo de los cincuentas a los sesentas es el inicio de una polémica entre los novelistas sociales y los partidarios de la renovación literaria. El agotamiento de la novela realista generó la necesidad de hacer transformaciones en el tratamiento constructivo del relato, donde se da mayor importancia a la estructura narrativa y a la transformación del lenguaje que al argumento, por ello Gonzalo Sobejano (en *Literatura española, textos, crítica y relaciones*, 1984) le llama novela estructural. En el aspecto del contenido, la política desaparece como narrativa explícita para abrir paso al retorno del reino de lo privado. Esta característica es muy importante porque después será un rasgo común en varias novelas de los nuevos narradores. Estos escritores “no se sintieron herederos de los enfrentamientos ideológicos de sus padres. Aunque rechazaban el franquismo, distinguieron entre la órbita privada y la literaria, haciendo del argumento algo siempre secundario respecto al lenguaje” (Langa Pizarro, 1999: 22). Durante esta transición no se abandonó por completo el social-

realismo, pero comenzaron a utilizarse elementos técnicos innovadores tales como el rompimiento de la linealidad del relato, diferentes focalizaciones, un lenguaje nuevo que sustituye al realista, planos temporales distintos, muchas voces o el monólogo interior.

Tiempo de silencio (1962) de Luis Martín Santos fue la primera novela que por su técnica abrió nuevos caminos a la narrativa. Combina la complejidad formal con la actitud crítica, lo cual logra a través de una disección de la vida española hecha por medio del lenguaje y el fuerte contraste entre éste y la anécdota, de manera que expresa la esencia deshumanizadora de una sociedad en crisis que ha perdido su propia identidad.

Juan Benet fue el autor más importante de este periodo gracias a la influencia que ejerció sobre escritores posteriores, entre ellos Millás, quien lo considera uno de sus maestros. Benet abarca la literatura desde una concepción ontológica y en su obra más trascendente, *Volverás a Región* (1967) expone la ruina, la decadencia y el deterioro físico inherentes a la condición humana. La estructura narrativa es igualmente compleja, con una línea argumental difícil de construir y con varias perspectivas narrativas de la guerra.

Tanto en las dos novelas anteriores como en *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, el conocimiento de la persona se logra mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su conocimiento social. Los personajes se sumergen en sí mismos y salen de sí mismos para verificar el contexto que podría explicar su identidad y así tener una mirada exploratoria de todo aquello que pudiera orientarles. Pretenden evitar la amenaza de anulación y lograr una definición identitaria por medio del uso de la segunda persona y el desdoblamiento. Según Masoliver Ródenas (2004), esta literatura decide los rumbos de la literatura actual, donde se encuentra el cambio radical.

1.2 1975: ¿Nueva narrativa española?

El proceso de transición (reconciliación) se dividió en dos períodos: el de la euforia democrática (1976-1978), cuya consolidación fue durante 1977 tras la legalización del PCE y la celebración de las primeras elecciones generales en 42 años; y el del desencanto (1978-1982), cuando los españoles se dieron cuenta de los problemas heredados que permanecían y de la crisis de identidad y de autenticidad moral. El fin del franquismo no se trató de una victoria o una lucha, pues en realidad no hubo tal, sino de una paciente espera a la muerte del dictador. Fue un periodo durante el cual se dio un equilibrio entre la aversión profunda y un sentimiento de solidaridad irremediable con algunos rasgos del encierro. A fin de cuentas, el pasado de los escritores está arraigado en un fantasma que hay que interiorizar, como dice Mainer: “Todos compartían, el día siguiente del óbito de Franco, la idea de que casi todo estaba viciado de raíz por su larga convivencia con el franquismo” (1994: 119-120). Surge una necesidad de recapitulación de la guerra para una sociedad ahora bien alimentada y olvidadiza, cuya memoria colectiva ha sido bloqueada. Comienza un interés por la historia, por conocer aquello que no se dijo, que se ocultó. De allí la renovación de la prensa y la publicación de muchos libros sobre la historia del periodo franquista. Es por ello que novelas como *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (publicada en 1973 en México) o *Juan sin tierra* (1975) de Goyotisoló se convirtieron en *best-seller*.

A su vez, hubo algunos eventos fuera de España que impactaron de manera primordial en el camino cultural del país. Uno fue el *boom* de la literatura hispanoamericana, el cual, además de ser una gran influencia, puso en evidencia la mediocridad presente en la península y su falta de obras relevantes. Así, comenzó una admiración por novelistas como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes, etc., quienes hicieron

evidentes las riquezas del idioma y fueron factores importantísimos en la renovación de la narrativa española.

Otro evento fueron los movimientos estudiantiles de varios países. Aunque España no los vivió directamente, representaron una revolución cultural y sexual a partir de la cual se comenzó a hacer un nuevo tipo de novela, en donde se incluye la memoria dialogada, la autocrítica de la escritura y la fantasía. Tras el abandono de las problemáticas sociales y presupuestos comunes como temas, se crean personajes que indagan en su intimidad, seres agónicos, que dudan, con problemas de identidad, angustia interior y la confusión entre vida y sueño. Es decir que comienza a trabajarse sobre el *yo* y la escritura, y ello se percibe, en parte, gracias a la abundancia de memorias, introspecciones, dietarios, metanovelas o diarios como medio narrativo personal e íntimo, así como las cartas y el monólogo.

Algunos críticos consideran que existe la nueva narrativa española, sobre todo a partir de la apertura de la libertad de prensa y el *boom* de la industria editorial que comenzó a publicar a varios nuevos autores, lo cual trajo como consecuencia obvia una ola de lectores. Por otro lado, hay quienes opinan que no existe tal cosa, pues la sobreproducción ha generado una enorme heterogeneidad en los resultados. Hay una amplia gama de escritores que abarcan de los veinte a los cincuenta años de edad publicando de manera dispersa, individual, lo que impide la unidad; no hay un frente común, una razón a partir de la cual se pueda llamar generación a un grupo de escritores o clasificarlos de alguna manera, debido a la enorme variedad de tendencias narrativas. En resumen:

El único elemento definidor en la democracia es la libertad temática y formal que había comenzado con la transición, la inexistencia de proyectos colectivos, la imposibilidad de etiquetar. [...] Mientras Conte afirmaba en 1985 que en los diez primeros años de democracia nada había cambiado, Sobejano consideraba que hay varias 'nuevas novelas', que supondría un intento de salvar la narrativa del acoso de información que nos aporta la realidad cotidiana. Acín reconoce que en la década de los años ochenta la novela tendió hacia lo imaginativo y lo

lúdico, debido al ámbito cultural más amplio, al contacto con la literatura extranjera, y al abandono de partidismos ideológicos. Señala que se produjo una relación más comercial entre autor y lector, y que la profusión de escritores jóvenes fue única en nuestra historia literaria. Pero no cree que se pueda hablar de “nueva narrativa” ya que no hubo un corte diferenciador, sino que la misma situación democrática, que actuó como motor del cambio social, repercutió en el ámbito literario (Langa Pizarro, 1999: 58-59).

Los autores están conscientes de que pueden hacer lo que quieran, pues la libertad creativa genera nuevas y variadas formas escriturales. Hay una amplia gama de temas que van dejando atrás el pasado, las revoluciones y los credos absolutos. Lo que importa ahora es el individuo y sus problemas personales y quizá por ello es que las nuevas novelas están construidas con textos creativos o poemas textuales. Sin embargo, los autores manejan algunos temas comunes como la soledad, la falta de comunicación, la alienación de la persona por la sociedad y la visión negativa de la vida. Ante la falta de certezas, los autores españoles se refugian en la literatura, a través de relatos en los que el sujeto narrador busca su identidad perdida, o relatos que se buscan y hablan de sí mismos (metanovela). Éste es un tema que nos interesa, pues la llamada literatura “literaturizada” fue una forma a la que recurrieron varios autores de la época, como José María Merino (*La novela de Andrés Choz*, 1976), Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina (*Beatus Ille*, 1986) o Millás, donde “la imaginación se desdobra o multiplica anunciando la convergencia final de vida y literatura” (Mainer en *Historia y crítica de la literatura española*, 1992: 71).

No obstante, permanece el interés por un pasado que se mantuvo oculto, que se desconocía, pero que influyó de manera preponderante en la sociedad y en cada uno de sus individuos. De ahí el surgimiento de la crisis de identidad que los autores intentan descubrir a través de diferentes métodos. Millás en la *Trilogía de la soledad* lo hace a través del doble, la

creación de un *otro-yo* que debe ser descubierto con el fin de revelar la identidad verdadera y plena del *yo*.

Algunos críticos incluyen a este autor en la generación del 68, conformada por escritores que eran adolescentes a la muerte de Franco, nacidos entre el año que finaliza la guerra y el medio siglo.¹ Es la generación del inconformismo, el desencanto y el redescubrimiento de la vida privada, la cual “ocupa la posición preeminente tanto en lo político como en lo económico, en lo universitario o en los *mass media*” (Rico, 1992: 12).

La facilidad con que se reproduce el mundo gracias a los medios audiovisuales, ha llevado a la novela al espacio de la invención y exploración de la realidad (o realidades) de cada individuo, que, por un lado, pone en duda su propio *yo*, rechaza la historia y abandona la razón en pro del sentimiento; por otro, están las consecuencias para la novela en su forma y estructura, pues “tendió a ser breve y cerrada. Predominó el punto de vista único y una sola persona narrativa [...]; se hizo inseparable de la televisión, el cine y el video, y la influencia de estos medios (*flashback*, montaje, secuencias, intertextualidad) dio lugar a novelas con un elemento visual tan importante que a veces se aproximan a los guiones televisivos” (Langa Pizarro, 1999: 27). En la *Trilogía de la soledad* encontramos muchas de estas características, además de recursos como los diarios (*El desorden de tu nombre* y *La soledad era esto*) y las cartas (*Volver a casa*), todos con una función de reflexión e introspección como necesidad de los personajes para lograr un entendimiento de sí mismos.

Aunque pueda o no incluirse a Millás dentro de este intento de clasificación, lo más importante es resaltar que buena parte de la literatura de esta época adopta como temas fundamentales la identidad del individuo y la autorreferencialidad literaria, elementos

¹ Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Soledad Puértolas, Vicente Molina Foix, entre otros.

fundamentales en la *Trilogía de la soledad* y producto de una evolución limitada por las condiciones sociopolíticas y culturales del país:

Murió de consunción la trascendencia *social* de la literatura en los años finales de los sesenta y [...] sobrevino una literatura obsesionada por sí misma, en permanente trance metaliterario, donde el sujeto enunciador vivía bajo continua amenaza de desposesión. El regreso de ese sujeto ha llegado por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales (Mainer en Rico, 1992: 66-67).

Capítulo 2. Millás, hombre y escritor

A pesar de la insistencia de los críticos de catalogar a los escritores, al final resulta una labor que poco importa a los autores, al menos al que nos compete. Algunos incluyen a Juan José Millás dentro de la generación del 68, aunque por su fecha de nacimiento bien podría estar entre los novísimos. El que se le clasifique dentro de la generación más joven se debe a que comparte con ella muchas características, como la extrañeza, la angustia interior, los personajes derrotados y la vocación introspectiva. Sin embargo, él considera que cada generación debe tener ciertos rasgos en común que se ven muy poco en los escritores de ese momento porque aún no hay perspectiva suficiente.

No tenemos información biográfica totalmente certera debido a que nos basaremos en entrevistas y sobre todo en la novela *El mundo* (2010), aparentemente autobiográfica, pero que, como novela, se mezcla con facilidad con la invención.

Juan José Millás nació en Valencia en 1946, sin embargo, su vida se ha desarrollado en Madrid, donde ha vivido desde los seis años, a causa de la pobreza de su familia que creyó que Madrid era un lugar para mejorar. Fue una idea errónea, pues para él Valencia era un paraíso perdido que se cambió por una casa fría y desvencijada de la gran ciudad.

Fue el cuarto hijo de una familia de nueve, lo cual lo colocó en una especie de posición de invisibilidad; estaba justo en la frontera de la no pertenencia, tierra similar a la de la escritura. En su casa todo debía hacerse por la mitad: ropa, comida, afecto. Sus integrantes fueron arrancados de sus vidas, su clase social y su lugar, aunque él particularmente tenía la ventaja de ser el preferido de su madre, con la cual tenía una relación muy extraña de amor-odio, pues dice Millás: “No me veía en el espejo porque cuando me asomaba a él descubría el rostro de mi madre sobre un cuerpo infantil. Era un espanto. Entonces tomé la decisión de no parecerme a ella y ése fue el proyecto más importante de mi vida. Me miraba en el espejo y

ponía caras [...]. Me pasaba las horas poniendo caras que no se parecieran a la de mi madre” (Millás, 2010: 30). Abundo en este tema porque es sumamente importante para comprender la narrativa de este autor, ya que en muchas de sus novelas se observa este conflicto no resuelto con la madre, presente en la *Trilogía*, sobre todo en *La soledad era esto* y *Volver a casa*.

Nunca fue un buen estudiante, incluso en algún momento decidió unirse a la vida sacerdotal para escaparse de la academia. Estudió la carrera de Filosofía y Letras, la cual dejó inconclusa. Tuvo varios empleos a lo largo de su vida, pero el de escritor ha sido el más importante, en el que se inició con prolíficas colaboraciones en periódicos. Incluso, después de 1990 no publicó en algunos años otra novela por trabajar en ellos. Hoy en día es profesor de la Escuela de Letras de Madrid.

Las experiencias del sueño y de la fiebre —estados alterados de la realidad en los que con frecuencia se encuentran sus personajes— fueron instantes de verdadera dicha para él, pues podía permanecer en una vigilia constantemente onírica, lo cual lo llevó a una concepción de la realidad rota, alterna, llena de posibilidades, donde la construcción de dobles y la coexistencia de opuestos son viables. A su vez, la enfermedad de no poder estar en un lugar cerrado o con mucha gente lo llevó a aprender a huir, actividad realizable gracias a la escritura. Adoptó ésta como su forma de escapar de la realidad para refugiarse en otra.

El tema de la soledad del individuo aparece desde su primera novela, *Cerberos son las sombras* (1975), ganadora del premio Sésamo. Se publicó en una editorial menor y su distribución fue prácticamente nula. A pesar de ello, fue una novela que dio los primeros pasos de lo que se llamó novela española actual. “La crítica no dejó de señalar que la obra revelaba no sólo la promesa, sino la realidad de un gran narrador [...] [que hace un] sabio equilibrio de tensiones dobles: entre lo exterior y lo interior, entre lo reflexivo y lo narrativo, entre lo enunciado y lo sugerido, entre lo público y lo privado” (Bértolo, 1989: 43).

Puede notarse fácilmente la estrecha relación de esta novela con la narrativa existencialista francesa y Kafka, sobre todo con *Carta al padre*. *Cerberos son las sombras* también es una carta dirigida al padre pero en un sentido distinto del de Kafka: Millás hace un canto de amor en lugar de un reclamo. En todo caso, el reclamo va dirigido a la madre, tema que retomará en *La soledad era esto*. Dice en una entrevista: “Es curioso cómo las novelas se van lanzando mensajes de unas a otras y cómo parece que había frases sueltas que, vistas desde la perspectiva de los años tenían sentido porque eran impresiones que había desarrollado muchos años después” (Millás en Rosenberg, 1996: 146).

Cerberos son las sombras se publica durante el proceso final de la novela experimental, lo cual es muy claro en el lenguaje del narrador, cuasi poético, complicado, extenso, rebuscado, donde se juega con los fenómenos gramaticales y se apuesta por el periodo largo, en ese momento mejor recibido que la frase corta. Se nota un alejamiento de lo testimonial y lo ideológico.

Con *Visión del ahogado* (1977), Millás comienza a acaparar la atención del público. Se trata de una construcción menos compleja que la de su primera novela y tiene una estructura conocida para los lectores, la del género policíaco, donde se incorpora una trama de persecución. Por ello y por su objetivismo casi cinematográfico se considera un hito en la ruptura con el experimentalismo. Está narrada en tercera persona “desde una objetividad que da paso a monólogos y diálogos, el último día de vida de un suicida” (Langa Pizarro, 1999: 206).

El jardín vacío (1981) es una reconstrucción, por medio de la memoria, de la relación entre el presente y el pasado. Tal vez por ello se trata de “una novela que sólo respira miedo, y quizá por eso produce, en muchos lectores, un rechazo visceral” (Millás en Marco, 1988: 23).

Tanto *Papel mojado* (1983) como *Visión...* hablan sobre la difícil convivencia entre la gente de la misma generación. Presenta el proceso de rivalidad entre vida y escritura. Es una parodia del relato policiaco, cuyo narrador es fuertemente crítico de su escritura. En ella hay un personaje que quiere ser escritor y no puede. Con esta novela inaugura un personaje que desarrolla en *El desorden de tu nombre*: un escritor que no escribe.²

Uno de los modelos más importantes para Millás es “Kafka, o la vida cotidiana entendida como una absurda condena que es el pago de una culpa que desconocemos” (Maurel, 2006: 74). Éste es uno de los temas que se han repetido en su narrativa, sobre todo perceptible en *Letra muerta* (1983), donde tanto la culpa como el rencor juegan un papel primordial. Se trata de una culpa justamente al estilo kafkiano, como sucede en *El proceso*: un culpable que no sabe qué hizo. Así sucede con los españoles: cargan con la culpa de algo que desconocen, el pasado. La transformación del protagonista se va registrando en unos cuadernos sin destinatario, donde se contraponen la escritura con la vida. El personaje es un escritor que no sabe que lo es, pues no alcanza a verlo por estar aferrado a su deseo de ser un terrorista. En la novela, “Millás parece abandonar la memoria como punto de vista desde el que la narración se proyecta y desarrolla [...]; significa el reconocimiento de que los hechos externos acaban por imponer su código” (Bértolo, 1989: 46).

Después vinieron consecutivamente las novelas de la *Trilogía de la soledad* (1996), en las cuales ahondaremos en el siguiente capítulo. Es pertinente aclarar que después de *El desorden de tu nombre* (1986), Millás era un escritor con pocos lectores, a pesar de ser una de sus novelas de más éxito. Tras la publicación de *La soledad era esto* (1990) y la obtención del premio Nadal, comprendió realmente cómo se explica la historia de la literatura, consecuencia

² Este personaje nos remite a *Bartleby*, el escribiente de Herman Melville que renuncia a escribir. La diferencia es que mientras *Bartleby* toma la decisión de no volver a escribir, para Julio Orgaz de *El desorden de tu nombre* la escritura es un deseo frustrado, una imposibilidad más que un abandono.

en parte del crecimiento de lectores. Después de ella ya no podía imaginar la vida sin escribir. *Volver a casa* (1990), originalmente aparecida por entregas, tuvo posibilidades más grandes de edición y fue escrita en un momento “en que uno tiene la sensación de que hay la suficiente cantidad de oficio y la suficiente cantidad de experiencia vital como para que si uno consigue que esas dos cosas se crucen en el punto adecuado, producen algo importante” (Millás en Rosenberg, 1996: 159).

Para entonces, obras como *Cerbero*, *Visión*, *El jardín*, *Letra*, *El desorden* y *La soledad* daban ya idea de las preocupaciones del autor, encarnadas en un tipo de personajes cuyas características son el ser “cavilosos, desconcertados, derrotados. En conjunto, Millás presenta una disección del hombre y de los inestables límites del espíritu a la que acompaña formas de vida actuales que suelen encerrar un juicio moral sobre las apetencias de nuestra sociedad” (Sanz Villanueva en *Historia y crítica de la literatura española*, 1992: 267).

Después publicó sus dos primeras compilaciones de cuentos, tituladas *Primavera de luto* (1992) y *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Olgado* (1994), personaje protagonista de los 33 relatos que la componen y que volverá a aparecer en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), una crítica de los desaciertos del gobierno socialista. En esa novela se recurre a temas como el absurdo demencial o el sentimiento de orfandad y desarraigo representado por la muerte de los padres y oculto tras la cortina de los viajes que sirven para huir de la realidad.

Con *El orden alfabético* (1998), Millás comenzó una nueva etapa narrativa. Se trata de dos existencias simultáneas que se atraviesan de la una a la otra, lo cual genera la idea de que hay posibilidades de existencia y realidad que se pudieron haber vivido, es decir, dos lugares iguales pero distintos a la vez. Gracias al espejo se crean esas dos realidades, el atravesarlo es una forma de fuga.

En 1999 se reeditaron en un solo volumen (*Tres novelas cortas*) *Cerberos son las sombras*, *Papel mojado* y *Letra muerta*, seguido por *No mires debajo de la cama*, una novela sobre un matrimonio de zapatos, del mismo año.

Es muy difícil tratar de abarcar toda la narrativa de Millás, ya que en total suman más de 30 títulos entre cuentos, novelas y recopilaciones. He decidido dejarlo hasta aquí porque lo que más nos interesaba era lo escrito antes de la publicación de la *Trilogía de la soledad*. Las novelas posteriores tienen en común muchos elementos que se ven desde los primeros trabajos, entre los cuales está el de la búsqueda de identidad y el desdoblamiento, temas primordiales de esta tesis.

2.1 Su percepción de la literatura

Millás considera que la novela del socialismo real estaba al servicio de una lucha política y cayó en excesos realistas, ante lo que hubo una reacción en los sesenta, el experimentalismo, que hizo un tipo de novela que no conecta con el lector y lo expulsa de la novela española. Estas dos tendencias generaron límites para los creadores. Dice Millás en una entrevista: “En los años cincuenta había que escribir realismo o quedabas expulsado de la sociedad literaria y en los años sesenta había que escribir en clave de experimentalismo o eras expulsado igual” (Rosenberg, 1996: 148). A partir de los años ochenta aparece el tipo de novela que conecta nuevamente con el lector.

Según él, las relaciones con la literatura son impuras. Se trata de una acumulación de una deuda no contraída que cada vez aumenta más. Esto significa que el no escribir trae como consecuencia sentimientos de culpa que generan angustia y trastornos de sueño. Es decir, que la escritura se convierte en una obligación e incluso en una necesidad, que se realiza ya no por el placer de escribir, sino por la existencia de uno mismo, a través de su experiencia interior.

La escritura como elemento vital de la existencia que a la vez tortura: el que esté y no esté lastiman por igual; realizarla, darle vida, es una manera de mantenerse ocupado y de apostar la propia vida frente a las instancias más inaccesibles de uno mismo. Cada letra es una parte de uno, por ello necesita hacerse a fuego lento y jugándose su existencia en cada uno de los añadidos que la van completando o destruyendo. Así, considera la escritura algo que enferma y cura, mata y da vida a la vez, como el bisturí eléctrico de su padre del que habla en *El mundo*, que abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas. La escritura, además, sirve para reordenarse, para atajar la locura que en todos habita; a través de ella podemos duplicarnos y es la simulación de algo ya simulado, el mundo, que puede tratar de dominarse por medio de la escritura.

Escribir es una práctica que convierte la calle de afuera en prolongación de la de adentro, logrando la conjunción del mundo exterior y el interior, es decir, el escritor debe ser un constructor de otras realidades, que se abarcan desde diferentes perspectivas, desde puntos de vista personales. No es que Millás niegue o huya de la realidad, sino que la aborda desde su propia perspectiva y desde todas las perspectivas posibles. En sus novelas, el mundo “real” en que se mueven los personajes —el piso y la calle— es más limitado que el mundo “no real” (fiebre, sueños, estados letárgicos, etc.). Los espacios reales terminan siendo espacios morales porque son la metáfora del espacio del que no se habla: “El itinerario de Juan José Millás no es, entonces, un itinerario entre espacios geográficos distintos (campo y ciudad, España y el extranjero) sino entre realidades distintas expresadas como lo interior y lo exterior” (Masoliver Ródenas, 2004: 44). Lo exterior se convierte en lo interior a través de un proceso de metamorfosis, sin embargo, eso interior no existe por sí solo, pues se caería en la evasión o la fantasía. Lo que queda es el proceso que hace que el protagonista se ennoblezca y los espacios anodinos se conviertan en privilegiados.

La literatura es una metáfora de la realidad o representación del mundo, pues siempre nos llega a través de sus intermediarios simbólicos, es decir, intermediarios emocionales, los cuales son vías de conocimiento: por medio de la literatura puede dársele cuerpo a algo sin sustancia, la realidad, de manera que a través de este ejercicio se logra un conocimiento y autoconocimiento. Millás considera que “estamos en un momento desesperado de la búsqueda de lo real y esto se ve mucho en la literatura y se ve mucho por ejemplo en los cuentos del realismo sucio” (Millás en Rosenberg, 1996: 155).

El lenguaje es un factor indispensable en el proceso de transformación de la realidad, la cual cierra su sentido profundo al ser humano y, al cuestionarla gracias a la escritura, se busca comprenderlo, de tal forma que la literatura se convierte en el lugar en donde uno se juega su propia identidad. El lenguaje nos utiliza y somos hablados por él, por lo que al montar y desmontar las oraciones gramaticales, que es la forma de malear ese lenguaje, Millás mantiene la ilusión de ser capaz de descomponer en sus partes la realidad.³ Dice el autor: “Yo no concibo ningún tipo de literatura digna que no ponga en cuestión la realidad y que no ponga en cuestión la realidad del lector” (Rosenberg, 1996: 151).

En la literatura puede reflejarse esa nostalgia de las vidas que tuvimos oportunidad de vivir y no vivimos; cada una de ellas constituye una carencia, una amputación, de la que se nutren esos destinos interiores que nos empujan a la muerte desde el otro lado de las cosas. A partir de una experiencia interior emerge una idea-nebulosa que acaba configurando, gracias a los diferentes materiales narrativos, la trama.

El lector tiene la responsabilidad de reescribir la novela, pues su relación con el autor es entre dos conciencias que se ponen en cuestión al margen de las convenciones sociales. Millás

³ Esto obedece claramente a la estética de Millás en su última novela *La mujer loca*: “A mí, como filólogo, lo que me interesa de las frases es lo que dicen de sí mismas, no lo que dicen de la realidad. A la realidad que le den” (Barcelona: Seix Barral, 2014, p. 67).

ha comentado que en sus libros busca “contar en la clave de la vida cotidiana la esencia de la soledad humana, el conflicto del individuo con el entorno que le sirve de espejo, de consuelo y de martirio” (Millás en Maurel, 2006: 73).

Para el autor, todo escritor que escribe lleva dentro uno que no escribe, que es el mejor de los dos. Ante esto, se ve en la obligación de llegar a acuerdos con él, pues es un arrogante que ante su conocimiento de superioridad, puede hacer lo que quiera con el escritor que escribe peor: “Escribir bien presupone escribir al dictado de aquella parte de ti que permanece dentro del delirio cuando la otra sale de él para comunicarse con los demás o para ganarse la vida” (Millás, 2007: 225).

Muchas de las novelas de Millás se desarrollan en Madrid, ciudad que se ha convertido en un territorio con el que, a pesar de tener un referente real, el autor ha hecho lo que ha querido. Según él, no ha necesitado inventarse esa región mítica que es Madrid, pues ya estaba hecha.

Donde más a gusto se mueven los nuevos autores [...] es en ese dominio en que el individuo, en entornos familiares, en especial de la ciudad, es sólo él mismo y está solo consigo mismo, por determinantes que sean las circunstancias externas; ese dominio en que los datos y los factores objetivos se hacen incertidumbres, problemas, sentimientos, obsesiones, fantasías estrictamente personales, y el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu. No se nos muestra simplemente cómo y por qué anda un individuo en tales o cuales vericuetos, sino sobre todo qué quiere decir para él encontrarse ahí (Rico, 1992: 90).

Millás hace un énfasis constante en la imparable transición del escritor a través del tiempo. El que escribe una novela y otra siempre es diferente. Además, considera que la novela da la sensación de estar trabajando en un género muy antiguo y en el que no hay nada que aportar más que lo personal, mezcla de lo que ya se conoce. Así es como se ha inclinado

por la escritura de metanovelas y se ha movido hacia otros géneros que, como se dijo antes, se regeneran mutuamente (Millás en Rosenberg, 1996: 149).

Otro elemento presente en su narrativa es la incesante repetición de los nombres de los personajes, recurso que utiliza para constatar que el autor de esas novelas es el mismo en esencia; es una especie de huella que estampa para asegurarse que él las escribió, pues con cada una se ha ido alejando cada vez más del sujeto que comenzó a escribir. Conforme va construyéndose esa literatura que uno va haciendo existir, el novelista se va dejando invadir por la locura de sus personajes, lo cual lo aleja de sí mismo. Otro de los elementos que hacen que se repitan esos personajes es que tienen en común “la experiencia de la realidad que los lleva a descubrir lo más insólito de la vida cotidiana” (Masoliver Ródenas, 2004: 140). Así, esas coincidencias van conformando un argumento universal dentro de un mundo que siempre resulta familiar hasta conjuntar la vasta obra única hecha de varias novelas, cuentos y textos periodísticos.

Por último, es importante hablar sobre su concepción de la memoria y el pasado. Ante la represión política que hubo, se impuso la negación de la propia existencia y la pérdida del espacio social en que se desarrollaba la memoria. La falta de comunicación familiar trajo como consecuencia su pérdida, por lo tanto, también la de la identidad. Así, comienzan a buscarse otras salidas donde la memoria no es necesariamente la experiencia de lo real, pues en su mayor parte se trata de algo heredado: recordamos algo creyendo que es una vivencia propia cuando en realidad es ajena, pero la hemos incorporado como nuestra. Lo importante de esto es que el autor debe hacerlo significativo, por medio de la transformación de la sintaxis. La memoria por sí sola no sirve, sino que hay que buscar mecanismos para romper sus circuitos de la misma forma que se hace con el lenguaje. Es entonces cuando se convierte en un material literario, con sentido y significado. Dice el propio Millás:

La memoria tiene una función central en todas mis novelas, y creo que en toda la historia de la literatura. Una de las funciones de la literatura es enfrentarse a la memoria tal y como nos viene dada [...]. Enfrentarte a la memoria para tratar de quebrar el ritmo que le ha impuesto el hábito social es una de las funciones de la literatura. Cuando quiebras su ritmo tal como te ha venido impuesto, ahí aparece un significado. Y una literatura sin significado, no es literatura. Todas mis novelas están escritas desde la memoria, más que desde la distancia [...]. Uno debe enfrentarse a la memoria de un modo mucho más subversivo, hacerla estallar, [...] porque pienso que la función más importante de la memoria es la de encubrir lo verdaderamente importante. Entonces existe la posibilidad de que aparezca algo de lo que llamamos *literatura* (Marco, 1988: 23).

Para finalizar, en esta última parte nos enfocaremos en los elementos y temas que algunos críticos han percibido en la obra de Millás. Nos basaremos solamente en la crítica porque es imposible acceder a otras formas de recepción que no sean las publicadas.

La narrativa de Juan José Millás se inscribe en la recuperación de las formas de narrar pero de una manera diferente. Su prosa novelística está llena de registros lingüísticos distintos, por la necesidad que tiene de producir la sensación de nombrar por vez primera lo que se ha dicho y repetido una y otra vez: “Este uso del material tradicional tiene un efecto notablemente renovador pues, aparecido en un contexto antirrealista, puede llegar a reactivar la novela contemporánea al presentar una visión inusitada, y más vívida, de la realidad contemporánea” (López, 1988: 50).

Gracias a los signos —la representación y el lenguaje— se nombran las cosas, se convierten en lenguaje, o sea, en novelas. “Millás fusiona en sus obras una moderada renovación formal, herencia del experimentalismo turbulento de la década de los setenta con la narratividad (la vuelta a la historia, al placer de contar)” (Cuadrat, 1995: 209).

Lo cotidiano se observa tanto en la realidad como en la mente, en los sueños o en la escritura. La repetición de los temas de una novela a otra tiene base en la indagación de la realidad, su experiencia y sus repercusiones sentimentales y corporales, que construyen obras

que se mueven por coincidencias, asociaciones e identificaciones en pro de la individualidad y la libertad.

El mundo temático de Millás es el mismo desde su primera hasta su última novela: el papel de los otros (y dentro de esos “otros”, el padre y la madre por su condición de espejo, reflejo y rechazo), los problemas de encontrar un punto medio entre la soledad y los demás, el juego trágico entre lo exterior y lo interior, la extrañeza que se oculta en lo cotidiano, la búsqueda de lo siniestro. En realidad esta enumeración temática puede concretarse en dos obsesiones: la identidad y la pesadilla (Cuadrat, 1995: 211).

Su escritura “está hecha de tensiones: el peso de la realidad, las pesadillas, la fiebre, las relaciones familiares o amorosas y, de una forma más indirecta, las laborales” (Masoliver Ródenas, 2005: 117). Hace con frecuencia una interpretación positiva de sentimientos en general considerados negativos: repugnancia, infecundidad, envidia, odio, fastidio de vivir, crueldad. Además está la presencia constante y dominante del espacio del cuerpo, expresión del deseo en una escritura donde las relaciones sexuales son las únicas con importancia, pues las amorosas no resultan. El personaje femenino se encuentra sometido al ojo masculino, relación irrealizada debido a la falta de comunicación entre los sujetos que son desconocedores y desconocidos de aquello que los rodea.

Otro de los temas más importantes es el de los objetos cargados de signos que revelan el interior de la realidad, el espacio que Millás pretende abarcar, el espacio de la fiebre, donde la realidad es insoportable y las sensaciones más agudas. Es muy claro en *La soledad era esto*, cuando Elena hereda el reloj y el sillón de su madre; o en *Volver a casa* con la cadena que identifica a Juan entre los gemelos; o en *El desorden* con la pajarera de Julio Orgaz. También se observa en varios cuentos, como “La vida en el armario”, uno de los cuentos de Orlando Azcárate, en el que a través del mueble se realizan viajes a realidades alternas (tema que

aparece también en *Ella imagina*). Masoliver Ródenas expone bastante claro este y otros elementos constantes en la narrativa de Millás:

La vida de los objetos, su calidad de amuletos: las prótesis y las prendas de vestir, sobre todo la ropa interior y los zapatos, los cepillos de dientes, el televisor. Los espacios de la casa: el pasillo, el salón, el dormitorio, el cuarto de baño. El teléfono. Los bares y las tiendas. El calor o la lluvia. Y, por supuesto, las relaciones familiares y las amorosas, con un amor expresado siempre a través de los cuerpos en una escritura dominada por la cosificación y por la somatización: la vida biológica de los objetos, la vida cosificada de las personas y de las distintas partes del cuerpo (2004: 141).

En muchas novelas se retratan personajes cuarentones, en los ochentas de España, que dan testimonio del país. “Van apareciendo el culto a la tecnología, la voluntad de diseñar el futuro, la atención al mundo de la imagen de la televisión que uniforma el ocio de las familias, el dialecto de los ejecutivos, la habituación mecánica al confesonario del psicoanalista, los divorcios rápidos” (Sobejano, 1988: 21). Se trata de personajes que cargan con crisis de madurez, herederos de la desolación moral y el vacío que les dejaron los años sesenta, tiempos de crueldad y angustia para los adolescentes, sobre todo en *Visión del ahogado*, *Papel mojado* y *Letra muerta*.

Así pues, todas estas constantes, los objetos, las realidades alternas, las relaciones personales inexistentes (soledad), la necesidad de la escritura, la búsqueda de una identidad son los factores que en conjunto llevan a los personajes hacia la metamorfosis, la duplicidad y finalmente el abandono del *yo* en pro del *otro-yo* que se tratarán en los capítulos siguientes.

Capítulo 3. El doble y la *Trilogía de la soledad*

3.1 Antecedentes

El tema del doble puede rastrearse desde la tradición clásica, en leyendas e incluso en mitologías ancestrales; es propio de todas las épocas, supersticiones y mitos. En todo el tiempo que el doble ha existido como tema, el sujeto ha ido y venido. El doble ficticio se ha ridiculizado como fraude —como sucede en las comedias de enredos— y ha regresado como algo persecutorio. El *yo* del Renacimiento tiende a sugerir similaridad, duplicación. Es un tema recurrente en autores como Shakespeare, Tirso, Lope y Cervantes, sin embargo, en esas obras nunca hay un conflicto de identidad.

La historia del doble moderno comienza con la *magical science* del siglo XVIII en Europa, con las investigaciones de Mesmer, la divulgación de las teorías del magnetismo animal de G.H. Schubert y cuando los escritores del romanticismo se dedicaron a su explotación cultural.

Se observó que en los fenómenos de hipnotismo aparecían en el paciente impulsos sobre los cuales el hipnotizador no tenía influencia alguna, que revelaban una segunda personalidad, distinta y a menudo opuesta a la ordinaria del paciente, y los investigadores concluyeron que estas características incongruentes habían permanecido latentes en alguna parte de la mente inaccesible a la conciencia racional. Así se levantó un velo sobre todo un lado nocturno de la psique, y por esta brecha se lanzaron los narradores románticos, atraídos por la analogía entre los encantamientos de las fábulas y las maravillas de la nueva psicología del inconsciente (Praz, 1988: 430).

A nosotros nos interesa abarcar el tema del doble en literatura a partir de la concepción del *yo* del hombre moderno, es decir, del romanticismo alemán, pues durante esta época comenzaron las reflexiones del sujeto sobre sí mismo: el *yo* se analiza como una entidad filosófica y psicológica con conflictos de identidad: “El romanticismo —marcado en su

esencia por la duda sobre la identidad— vino a fijar las pautas para el posterior tratamiento argumental de la fragmentación de la persona” (Herrera, 1997: 66).

Los autores de este período tenían una predilección por lo irreal y lo siniestro con el fin de que los protagonistas se separaran de sí mismos o con el deseo de otra existencia: “la búsqueda dentro de la mente es simultáneamente la búsqueda dentro de la individualidad e integridad del *yo*, lo cual puede exhibir contradicciones e impulsos extraños” (Rank, 1979: xx) (traducción mía). Lo siniestro es lo angustiante en general, la incertidumbre, algo en lo que uno se encuentra desconcertado y perdido.

El tema del desdoblamiento en el romanticismo alemán lo introdujo Jean Paul Richter, inventor del término *doppelgänger*, que representa un miedo al *yo*, al encuentro consigo mismo y a la revelación que trae esa confrontación. Otros autores que trataron el tema fueron Johann Wolfgang von Goethe, Henrich von Kleist, Ludwig Tieck y E.T.A. Hoffmann. A partir de ellos, “el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva. Es decir, se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo⁴ protagonista para el que tal contemplación constituirá un conflicto” (Herrera, 1997: 33). Lo que el desdoblamiento debe ocasionar, y es lo que importa sobre todo en la época romántica, es que el personaje caiga en un problema de identidad, independientemente de la forma en que se dé.

E.T.A. Hoffmann merece un lugar especial de entre los autores mencionados porque identificó al doble con una parte de la personalidad, con un elemento de amenaza interna y se retrató a sí mismo como un personaje en quien confirió un *doppelgänger* fantasmal. Su primera novela, *Los elixires del diablo*, es de 1816. A partir de entonces el doble visto como amenaza trascendió en la literatura:

⁴ El *yo* y *otro* los he escrito con cursivas. En este caso lo pongo con mayúsculas porque es una cita textual. Los autores utilizan diferentes criterios que respetaré en las citas.

Un rasgo común a todas las imágenes que se sucedieron hasta 1835 aproximadamente es que todas ellas representan una amenaza que se cierne sobre el individuo desde el exterior [...]. Tanto el espejo de doblaje como el retrato en cuanto *anima* representan una amenaza que se cierne sobre el individuo desde el interior: el doble del retrato o del espejo no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad del individuo (Kiolkowski, cit. en Ballesteros, 1998: 31).

Como estudio, dualidad se referirá a hechos y ficciones, principios y prácticas, estados mentales y aventuras, una forma de hablar y de vivir. Se refiere a la doble vida, que puede tratarse como una cuestión de observación y registro, y al doble ficticio o *doppelgänger*; se refiere al fenómeno clínico de las personalidades múltiples, el cual aparece sobre todo para representar los esfuerzos del organismo para vivir, en diferentes tiempos, en términos de distintos sistemas de valores. También puede referirse al fenómeno cultural de identidad-personalidad que se abre al mundo y a la experiencia de los otros, lo cual realiza o aniquila al *yo*.

La dualidad se compone de dos partes que se complementan o se repelen; está relacionada con la identidad y la alteridad, es decir, el *yo* y el *otro* que se vinculan por medio de la antítesis o de la complementariedad. Esas partes pueden ser enemigas o compañeras, pero en casi todos los casos —ya sea que estén en conflicto o de acuerdo—, tanto la parte como la contraparte se perciben como verdaderas. Es decir que la dualidad contenida cree en una inconsistencia dinámica, una naturaleza humana llena de contrarios. Un hombre podría engañarse a sí mismo, verse a sí mismo y comportarse como dos personas diferentes, lo cual da lugar a conflictos sobre la identidad que generan la fragmentación de la persona o su desdoblamiento. La dualidad de los tiempos modernos dio alas a la idea del personaje con una identidad humana volátil, versátil, variada: el personaje puede atravesar diferentes momentos

y cambios que dan lugar a la sucesión de estados de ánimo o la contención interna de personalidades.

En principio, el desdoblamiento se realizó por la oposición de contrarios, pues de esta forma cada uno encuentra en el *otro* su propio complemento, es decir que “el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimente el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte” (Bargalló, 1994: 11). Así surge la pregunta ¿los encuentros intersubjetivos dependen de la necesidad de un *otro* que falta al *yo*? El *otro* ejerce un efecto de complementariedad y surge gracias al *yo* que fantasea sobre sí mismo de otro modo. Éste es el significado de Proteo:⁵ la capacidad de ser *otro*, de transformación, ya sea por hartazgo del *yo* o por un deseo positivo de su alteridad, “el Otro es mi posible (y no realizado) ser-otro-modo” (Moreno Márquez, cit. en Bargalló, 1994: 45).

Como se dijo antes, el romanticismo alemán abrió las brechas del desdoblamiento como problema de identidad. Luego, durante el periodo pos-romántico, surgieron tres formas principales de desdoblamiento: de índole puramente fantástica, desdoblamientos en el marco de la novela realista y desdoblamientos de índole moralista (Ballesteros, 1998). De esto han aparecido otros subtemas como la invisibilidad, la transformación, el dualismo, el bien contra el mal, etc., que generan motivos como los fantasmas, sombras, vampiros, reflejos, monstruos, etc., lo cual lleva a impulsos como el incesto, estados psicológicos inconvenientes como paranoia, estados febriles o sueños. El romanticismo inglés continuó con el camino iniciado por los germanos y contribuyó con obras importantísimas tanto para el tema como para la historia de la literatura en general. Se trata de novelas como *Frankenstein* (1818) de Mary

⁵ Dios multiforme. Tiene el don de mudar de forma a su albedrío.

Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de R.L. Stevenson o *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

Más adelante, durante el siglo XX, la literatura se ha apegado a los rasgos tradicionales, es decir, se utilizan los mismos mecanismos pero con distintas formas y fines; se hace una reactualización de los mitos y de los arquetipos culturales como fuentes de identidad. En la literatura de este periodo, sobre todo en el lado europeo, comienza a percibirse una conciencia de orfandad y de fracaso del individuo. En el caso de España, hubo un periodo en el que para muchos autores el texto literario se convirtió en el espejo del contexto, lo cual sumió al individuo en condiciones de desconocimiento de sí mismo como sujeto fuera de su contexto social. Esto generó el fantasma y la invisibilidad, es decir, su anulación total en la sociedad para dar pie al desdoblamiento como posibilidad alterna de aquello desconocido. Esto se contrasta con el *yo* romántico, que puso en entredicho la identidad de personajes que se caracterizan por tener como base la certeza de la existencia del *yo* que el sujeto español fue poco a poco desconociendo y perdiendo. De tal forma que “el Otro ya no será reflejo del Yo en las aguas serenas que le devuelven la imagen de lo que ‘es’ (el Yo), sino reflejo de sus ‘posibles’ (imposibles tal vez) que nace del hartazgo de sí y compromete con el destino de un Otro que no ‘es’ el Yo pero que el ‘Yo’ tal vez ‘podría ser’” (Moreno Márquez en Bargalló, 1994: 48).

Los problemas del *tú* —el *otro*— no tienen que ver con problemas de conciencia, visión y percepción, sino con problemas generados por el deseo, el inconsciente-otro (perspectiva de la alteridad), lo que es diferente y se siente como tal y que permanece silenciado posiblemente por el contexto.

3.1.1 Enfoque literario

Las novelas de dualidad son experiencias de duplicación, división, dispersión. Son obras que pueden verse como inocentes y culpables: los actos hostiles pueden adjudicarse a un *yo* desconocido, de tal forma que las acciones cometidas por los personajes pueden admitirse y negarse. Imaginar al doble se ha explicado como un esfuerzo para poder convivir con la existencia del mal, un esfuerzo que lleva a la tarea destructora del *otro-yo*, que puede perseguir al sujeto como espectro de su propia desobediencia. Ello quiere decir que el doble puede comportarse como un enemigo, atacando desde fuera, ante lo que es imposible escapar, pues sería como tratar de escapar de sí mismo, o separarse de alguien que no puede evitar repetirse.

A continuación analizaremos brevemente cuatro de las novelas más importantes que utilizan el tema del doble y que representan elementos prototípicos del tema con dos propósitos: por un lado, identificarlos para después explicar los mecanismos de desdoblamiento que algunos críticos han registrado; por otro, sentar las bases para tener un punto de comparación entre esas obras —elegidas por sus similitudes y diferencias con Millás— y los tipos de doble de la *Trilogía de la soledad*.

En *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann, el desdoblamiento de personalidad aparece como un fenómeno más allá del bien y del mal, ya que el doble o el inconsciente se identifica con las potencias del mal que actúan sobre el hombre, lo que significa que las acciones negativas del personaje son ajenas a él. La disociación de personalidad en la obra es provocada por el elixir que proyecta *otro-yo*, de tal forma que un personaje malvado irrumpe en la muerte del protagonista al cual ocasiona un conflicto interno. Otros mecanismos de desdoblamiento que se observan en esta obra son: la transferencia de personalidad de gente del

pasado (el padre); el intercambio de atuendos, y las historias dentro del relato con las que se identifica el que las escucha.

Una vez más es importante resaltar la contribución de Hoffmann mencionada antes a la figura del doble, esto es, “identificar el componente secundario y **hostil** de la personalidad en un ‘doble’ que tiene una presencia física —figura real o imaginaria— en la que el hombre cree ver la sombra de sí mismo proyectada visiblemente por el subconsciente en el mundo externo de la percepción de los sentidos (las negritas son mías)” (Praz, 1988: 431). Sobre Hoffmann, Herrera considera que “el encuentro de un personaje con su doble representa un conflicto existencial más allá del simple conflicto de identidad, un encuentro culminante que define el destino del protagonista y produce por vez primera un impacto verosímilmente terrorífico” (1997: 49-50).

Hago tanto énfasis en esta característica porque la tendencia marcada por Hoffmann dio un giro al tratamiento del tema del doble, que prevaleció en la historia de la literatura. Ello puede observarse en otras obras que analizaremos a continuación. Subrayar esto interesa porque a la hora de contrastarlo con el manejo millásiano se aclara la contribución del español que busco probar, esto es, que mientras los viejos autores comenzaron a utilizar al doble como un ser persecutorio, Millás hace lo contrario, es decir, lo usa como la posibilidad de ser *otro*. Más que destrucción y hostilidad es transformación benéfica, pues el *yo* no está satisfecho con quien es. O sea que, en este sentido, se va por el camino del mito de Proteo en el que existe la posibilidad de ser de otro modo, sólo que cambia la forma y los motivos para hacerlo.

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Robert L. Stevenson forma parte del romanticismo inglés, durante el cual se desarrollaron los tres tópicos de desdoblamiento antes mencionados (fantástico, realista y moralista). Pueden realizarse diferentes lecturas de la obra. Para Praz (1988), representa el paso de la alegoría del realismo psicológico a una idea del

desdoblamiento más cerca de la de los psicólogos experimentales de la época. La novela se trata de un experimento que se sale de las manos y que desde un punto de vista moral puede verse como la pérdida del control de sí mismo de la cual a Jekyll le es imposible liberarse.

La división del *yo* está vista desde el maniqueísmo del lado “bueno” y el lado “malo” que todo ser humano guarda en sí mismo. Se trata de una personalidad escindida, producto de la represión interna y el autocontrol que surgen por las obligaciones impuestas de un comportamiento social. La separación representa la ruptura con el control y la legalidad opresiva. La adquisición de la autonomía del lado “malo” se produce por medios científicos y, aunque el protagonista lo intenta, no puede desaparecer esa parte maligna de sí mismo porque ése también es él. Jekyll y Hyde no pueden aparecer en dos lugares diferentes al mismo tiempo porque son la misma persona o partes contrapuestas de una misma personalidad. Hyde acaba por convertirse en el amo de Jekyll y la única forma de vencer al primero es matándolo, lo que implicaría un suicidio.

El retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde está inscrita también al romanticismo inglés. Es una obra donde es muy clara la tendencia moralista. El tipo de doble es una encarnación en una entidad no humana. La degradación física que debía manifestarse en Dorian se desenvuelve en el cuadro como reflejo de la falta de moralidad del modelo. El Dorian verdadero es el del retrato, es decir, el objeto es la representación del espejo que dinámicamente refleja las transformaciones de su poseedor, de manera que es a través de la visión del retrato que Dorian adquiere conciencia sobre sí mismo y observa a su *yo* auténtico. El retrato funciona como la representación alegórica del alma del personaje y la destrucción de esa representación, como en el caso de Stevenson, equivale a la autodestrucción o el suicidio.

La imagen del cuadro representada es como el estanque en el que Narciso se ve por primera vez (claro ejemplo de la reactualización del mito). Desde que Dorian se ve como un

ser perfecto en el cuadro, se vuelve incapaz de amar a nadie más que a sí mismo, igual que le sucede a Narciso, quien busca en los demás a su propio *yo*. El destino de ambos está ligado a su propio reflejo, ya que son incapaces de amar cualquier otra cosa que no sea el ego. Al final, ambos se funden con su representación al momento de la muerte (Ballesteros, 1998: 308).

Por otro lado, también puede hacerse una lectura similar a la de la obra de Stevenson en el sentido de que la división del *yo* se realiza como una revelación contra un sistema lleno de imposiciones sociales con las que el protagonista no está de acuerdo. Por supuesto el papel de Lord Henry es indispensable, pues es él quien atrae a Dorian hacia la subversión: “El esteticista decadentismo ambiental subraya el conflicto interno del protagonista al ilustrar acertadamente el conflicto entre la decorativa fachada de la época —y del *dandy*— y el vacío interior que subyace a ambos” (Herrera, 1997: 96).

El doble (1846) de Dostoievski está ubicada más en el marco de la novela realista. Goliadkin, el protagonista, es el primero en la novela rusa en experimentar el desdoblamiento, el cual consiste en una encarnación de semejanza que lleva a la sustitución del *yo*. Goliadkin surge del dominio y persecución del Goliadkin II y de la usurpación de su identidad. Originalmente parece que se comienza con dos entidades diferentes, pero termina siendo una, aunque en realidad siempre fue una sola desdoblada que se contrajo nuevamente. Son entidades opuestas que la gente del entorno tomaba por una sola, como sucede con Anfitrión⁶ en el mecanismo de desdoblamiento del engaño.

Goliadkin no teme a la muerte, sino a la vida entre los otros que se le proyecta en el Goliadkin II que él se niega a ser. En esta clase de desdoblamiento se pone énfasis en el análisis del entorno y la psique de los personajes que lo enfrentan: autenticidad como reto

⁶ Anfitrión era un soldado de Tebas que estaba casado con Alcmena. En una ausencia de Anfitrión vino Zeus disfrazado de él y tuvo consorcio carnal con ella por tres noches.

psicosocial. El tipo *perseguidor/perseguido* de la clasificación de Herrera es el que mejor se ajusta a este desdoblamiento, pues consiste en que “el perseguidor suele encarnar una búsqueda de identidad y el perseguido el miedo a conocerse a sí mismo. El encuentro suele tener la muerte como desenlace cuando se trata de la solución trágica del desdoblamiento en la individuación” (Herrera, 1997: 63).

De esta forma dejamos planteados algunos de los antecedentes más representativos de la literatura occidental. Al tratarse de un tema tan amplio es imposible abarcarlos todos; obviamente hay un gran número de omisiones, sin embargo, con este previo podemos adentrarnos en las obras que nos competen y desarrollar la explicación del manejo del tema que Millás hace en ellas y las condiciones que plantea para que se dé esta necesidad de transformación en los personajes.

3.2. *Trilogía de la soledad*

La publicación en un solo libro de tres novelas que fueron escritas consecutivamente en un espacio de cuatro años ubica en un mismo tiempo y espacio a personajes enfermos de vivir, en situaciones de aislamiento, que esperan para tener la capacidad de descubrir quiénes son.

Las tres novelas tienen motivos, temas, escenarios, peripecias y resonancias que justifican su publicación en un solo libro. En todas hay ideas recurrentes que forman parte esencial del núcleo básico de significación que el autor busca transmitir, lo cual da una coherencia interna a su narrativa. Me refiero a la reflexión acerca de la soledad como una de las constantes, o el carácter pesadillesco de las narraciones millasianas que muchos críticos han ya detectado. La soledad del sujeto surge debido al miedo que tiene a la vida por la invasión de la realidad, la cual se presenta como algo ajeno que constantemente aumenta ese

sentimiento de soledad. A partir de un hecho en específico, el narrador comienza a desarrollar la reflexión de los personajes sobre la sordidez de la existencia, el aburrimiento, etc.

Si el individuo no puede dar por descontadas la realidad, la vitalidad, la autonomía y la identidad de sí mismo y de otros, entonces, tiene que absorberse en descubrir maneras de tratar de ser real, de mantenerse a sí mismo vivo, o vivos a los demás, de preservar su identidad [...], para evitar perder su propio yo [...]. Tal individuo, para quien los elementos del mundo están llegando o han llegado a tener una jerarquía de significación diferente de la de la persona común, está comenzando a 'vivir en un mundo propio' [...] que ya no puede compartir con otras personas (Laing, 1964: 39).

La confrontación con la realidad y la colectividad es lo que forma a la persona. Jung considera que las cualidades más decisivas de una persona suelen ser inconscientes y sólo pueden ser percibidas por quienes nos rodean o descubiertas con ayuda exterior. Empleamos nuestros disfraces para protegernos y aparentar, aunque podemos ponernos algo más apropiado cuando nos conviene y estar desnudos en otras ocasiones (Jung, 1994). Se trata de una adaptación a la realidad, que debe ser individual y no colectiva. Debemos aprender a hacer eso a la vez que continuamos siendo nosotros mismos y así tener las condiciones para poder vivir individualmente en esa realidad llena de complicaciones y limitaciones colectivas: “No es reduciendo a la uniformidad todo lo que tienen de individual, sino cultivándolo y llevándolo adelante, dentro de los límites impuestos por los derechos e intereses de otros, como los seres humanos se convierten en un bello y noble objeto de contemplación... pudiendo por tanto ser más valiosos para los demás” (John Stuart Mill, cit. en DeBus, 1994: 96).

La conciencia de sí depende de la percatación que tiene uno de sí mismo y después de la que tiene uno de sí mismo como objeto de la observación de *otro*, con el constante peligro de aniquilación, pues al depender del *otro*, éste se convierte en una amenaza para la identidad. “El individuo, en las circunstancias ordinarias del vivir, puede sentirse más irreal que real; en sentido literal, más muerto que vivo; precariamente diferenciado del resto del mundo, de modo

que su identidad y autonomía están siempre en tela de juicio [...]. Es inevitable que un individuo cuya experiencia de sí mismo es de esta clase, ya no pueda vivir en un mundo seguro, tal como no puede estar seguro ‘en sí mismo’” (Laing, 1964: 38). Es necesario que una persona ontológicamente insegura se percate de sí misma y sepa que otras personas se percatan de ella, pues de tal forma se asegura su existencia. Los personajes de la *Trilogía* dejan de ser vistos por los otros, motivo que los lleva a vivir en una perpetua soledad que los consume. Éste es el desencadenante por el cual comienzan a verse a sí mismos, para volver a buscar la aprobación de los otros, primero por un proceso personal y después por uno que involucra a los demás.

El estadio del espejo lacaniano es un procedimiento que implica al *otro* después de la confrontación conmigo mismo y de la revelación del *yo* como algo fallido. Posteriormente, al conformarse el *yo*, comienza a percibirse el *otro*,⁷ momento en que surge el deseo. Así pues, la realidad se convierte en un nuevo ideal del *yo* que se comprende por medio del desarrollo de la personalidad, asumida como la sucesión de estados de conciencia.

El *otro* revela un raptó sobre el *yo* y es con lo que el sujeto se encuentra frente al espejo. Es un momento de identificación, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen. El *yo* ideal es el *yo* puro, el del espejo, el que existe antes de enfrentarse a una determinación social, discorda respecto a su propia realidad. Por ello es que los personajes deben atravesar esta etapa, antes de desenvolverse entre otras personas.

Como los niños, cuya maduración corporal es incompleta, los personajes se arrojan a la imagen del *otro* para anticipar esa maduración; en el *otro* está el *yo* radicalmente alienado. La

⁷ Para explicar la obra de Millás con esta base lacaniana, cuando hablamos sobre el *otro* nos referimos a una segunda etapa que consiste en el ser que se desea y frente al que se encuentra el *yo*, que en el caso de los personajes de la *Trilogía* es la misma persona transformada. Después aparecerá una tercera etapa que involucra a terceros.

función del estadio del espejo es establecer una relación del organismo con su realidad. La formación del *yo* se simboliza oníricamente distribuyéndose de dentro hacia fuera. Es decir, si hay un *yo* es por el resultado que tiene sobre mí ese *otro*. El *yo* especular se confronta con el *yo* social, de tal forma que se realiza la identificación con la *imago* del semejante. A partir de ahí surge el deseo del *otro*. La alienación que realizo en el *otro* me constituye. Para saber qué es lo que quiero debo saber qué es lo que quiere el otro (3ª etapa, que involucra a los terceros, para las obras de Millás).

El sistema del falso-yo existe como complemento de un “yo” interior ocupado en mantener su identidad y libertad siendo trascendente, no-encarnado, y, de esta manera, imposible de captar, fijar, ser atrapado, ser poseído. [...] Si un hombre no es bi-dimensional, si no posee una identidad bi-dimensional establecida por la conjunción de la identidad-para-los-demás y la identidad-para-sí-mismo, si no existe tanto objetiva como subjetivamente, sino que posee sólo una identidad subjetiva, una identidad-para-sí-mismo, no puede ser *real* (Laing, 1964: 91).

La asunción transitoria de la personalidad del *otro* es una manera de no ser uno mismo, que parece ofrecer seguridad. Para ello, los personajes de la *Trilogía* acuden a los muertos que actúan como catalizadores que inician la transformación de los personajes y su comunicación con “el más allá”: Julio en *El desorden de tu nombre* lo hace a través de la pajarera, de los textos subrayados de Teresa Zagro y finalmente de la reencarnación de ésta en Laura; Elena en *La soledad era esto* usa los diarios de su madre muerta, se corta el pelo y comienza a convertirse en lo que indirectamente ella le indica por medio de esos textos; Juan de *Volver a casa* obedece al pie de la letra las instrucciones que su hermano le dicta, para poder transformarlo en él, el *otro*, sin hallar satisfacción de ninguna manera, hasta que logra entablar contacto con su madre gracias a la médium. Como personaje de la novela que su hermano está escribiendo, está totalmente a la disposición del *otro* escritor de un destino que los lectores hacemos realidad. “La eclosión de lo fantástico coincide desde el punto de vista literario con

lo que puede definirse como ‘deseo de la alteridad’ [que] tiene que partir de manera necesaria del mundo real del que es dependiente” (Ballesteros, 1998: 35).

El argumento novelesco de las tres obras está inmerso en un mundo sin salida en que se desenvuelven los personajes y que debe cambiar para dar paso a la metamorfosis. En *El desorden...* el cambio de dicho espacio se da cuando Julio Orgaz modifica su rutina y decide tomar un camino distinto al de siempre, pues es así como conoce a Laura y comienza su transformación. En *La soledad...* el espacio cambia cuando Elena sale fuera de Madrid, a Bélgica, en donde está la antípoda, la libertad, el *yo* deseado. Su marido también sale, aunque en un sentido menos vital, con la amante. José de *Volver...* cambia un espacio que en principio fue el de huida, Barcelona, y vuelve al de Madrid, el universo asfixiante. Este proceso de modificación tiene que ver además con otras “muertes”:

Ante la realidad hostil, Julio y Laura, Elena y Juan impondrán su voluntad de cambio. El proceso será doloroso y se cobrará varias víctimas. En *El desorden...* el final hiperfeliz e irónico de la novela se logrará gracias al asesinato del marido de Laura. En *La soledad...* será un asesinato más sutil (el del narrador de la primera parte de la novela) el que será clave para el proceso de transformación de Elena. En *Volver...* la víctima será el propio protagonista (Maurel, 2006: 80).

Hay conexiones entre las tres novelas, como la existencia de personajes que buscan su identidad, que se logra a través de la amalgama de lo exterior y lo interior. Son personajes que comparten vivencias político-sociales y han formado parte del desencanto por su pérdida de la ideología del 68, con lo cual se hace una denuncia de su generación: “Sólo quebrantando las leyes establecidas por la tradición y las costumbres lograremos desasirnos de lo convencional e instalarnos en otro [nivel] de vivencia de la realidad (*sic*)” (Maurel, 2006: 80). Esto significa que debe romperse con lo establecido para alcanzar esa sensación de libertad, ergo, de identidad. Los personajes de la *Trilogía* lo hacen: Laura rompe con las reglas del lenguaje;

Elena quiebra las leyes sociales-familiares y trasciende de una soledad “mala”, donde las relaciones familiares son disfuncionales, a una soledad “buena”, donde se siente libre, deseada, motivada; Juan también rompe las leyes familiares que lo atan a Barcelona y vuelve a Madrid a recuperar su vida. En pocas palabras, los personajes buscan dejar el pasado que los oprime, y para lograrlo es necesario que estén en soledad, pensando sobre sí mismos e interiorizando sus experiencias a través de monólogos representados por los diarios y las cartas, en donde escriben sus sentimientos hasta decidirse por la ruptura. O sea que la soledad se presenta como el paso previo para conseguir una identidad; dentro de la soledad esencial se refleja la naturaleza del ser y su finalidad. Por medio de las dualidades y las imágenes especulares o simetrías es que logra reflejarse el mundo que pretende transmitirse.

El tema del doble, de las simetrías, de los espejos, del ‘otro’, de la antípoda [...] será el eje sobre el que pivoten las reflexiones más valiosas de la *Trilogía*. Julio Orgaz tiene en la fallecida Teresa Zagro (los apellidos forman un palíndromo) a su complementario. Su sustituta, Laura, le recordará constantemente a Teresa: dos cuerpos para una única existencia. El doble de Elena será su madre muerta, que mediante sus diarios ocultos le marcará los pasos a seguir para lograr la ansiada libertad. Ambas historias son simétricas hasta el mínimo detalle (mismas edades a la hora de ponerse a escribir el diario, mismas circunstancias vitales...). En el caso de *Volver...* los hermanos gemelos idénticos Juan y José, que cambiaron de jóvenes su identidad y el rumbo de sus vidas, se deciden a invertir la situación (Maurel, 2006: 81).

Dolezel considera que en el desdoblamiento hay dos aspectos que deben tomarse en cuenta: el paradigmático y el sintagmático. El primero se refiere al enfrentamiento creciente que demuestra la imposibilidad de que las dos manifestaciones de un mismo individuo coexistan en un mismo espacio y tiempo, lo cual lleva a un desenlace trágico que es la aniquilación del otro —un suicidio—, como sucede con las obras de Dostoievsky, Stevenson y Wilde; el segundo (sintagmático) se divide en dos variedades: una en la que hay dos encarnaciones que se manifiestan de manera simultánea en el mismo espacio y tiempo, lo que les da mayor capacidad semántica y estética; otra en la que se da el paso de una entidad a otra,

de modo que la simultaneidad en tiempo y espacio es imposible (Bargalló, 1994). La primera funciona para *Volver a casa*, cuando el protagonista se encuentra con su escultura en el museo. También podría funcionar con *El desorden de tu nombre* en el sentido de que hay momentos en que Julio puede ver a su doble-escritor, sin embargo es producto de su imaginación, por lo que podría objetarse que como entidades reales nunca hay una confrontación. Lo mismo sucede con los hermanos Estrade, pues en apariencia el recurso de los gemelos facilita una situación en que pueden desenvolverse dos formas de una misma entidad en los mismos espacios. Sin embargo, debido a los niveles de realidad que se construyen en la novela, no es viable un encuentro.

La variedad del paso de una entidad a otra, en la que es imposible que coincidan en tiempo y espacio, encaja con lo que sucede en *La soledad era esto*, pues Elena tiene ciertas experiencias de sí misma como otra, pero esas dos encarnaciones nunca se encuentran, sino que se trascienden. No obstante, hay un reflejo por medio de la escritura en los diarios de la madre y en la idea de la antípoda que vive exactamente lo mismo de manera simultánea.

Al haber una duplicación, se reproduce el *yo*, ya sea en otro ser físico o en otra identidad. La existencia del doble implica que el *yo* ha tenido experiencia de *otro* dentro de sí. Lo que hay que preguntarse cuando sucede esto es ¿cuál es la auténtica identidad? Quizá sería válido responder que el primer *yo*, el inicial, o que ambos, como en el caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Pero, ¿qué sucede cuando este *yo* se niega a sí mismo, como sucede con los personajes de la *Trilogía de la soledad*? En otros ejemplos, como en *El doble* de Dostoievski, hay una lucha entre ambos *yo*, en la que el *otro-yo* resulta vencedor; es decir, generalmente en estos tipos de doble hay una manía destructora del doble perseguidor. Incluso hay casos, como el de *El retrato de Dorian Gray*, donde esta persecución lleva a la total desesperación del *yo*, a tal grado que asesina al *otro-yo*, lo cual, como vimos, significa suicidio. Sin embargo, la

duplicación de Millás es diferente en ciertos rasgos: es un ser físico con una identidad que comienza a abandonar para encontrarse con otra. Nunca conviven las dos identidades en un mismo tiempo y espacio —excepto en el caso de Julio que ve al escritor imaginario y cuando Juan ve la escultura de sí mismo, evento equivalente al de *El retrato de Dorian Gray* pero con un devenir diferente—, aunque hay un constante ir y venir de una a otra durante el trance que culmina con la adopción de la segunda. Algo que sería importante preguntarnos es ¿qué eventos desatan esta necesidad de duplicación? En *El desorden de tu nombre* sucede a partir de que Julio Orgaz conoce a Laura, pues en ese momento ambos se dan cuenta de lo infelices que son (Julio en su soledad y en su incapacidad de escribir y Laura en su matrimonio); en *La soledad era esto* ocurre desde la muerte de la madre de Elena, quien es el reflejo insatisfecho de su propia existencia. Finalmente en *Volver a casa* se denota desde que José desaparece y Juan debe volver a su viejo hogar y reencontrarse con su pasado.

Las tres novelas desarrollan sendas transformaciones de sus protagonistas. Julio Orgaz, Elena Rincón y Juan Estrade se jugarán el todo por el todo para imponer su libertad e intentar saber cuál es su verdadera identidad. Dichas metamorfosis se llevarán a cabo por parte de Millás mediante una hábil amalgama de lo interior y de lo exterior. El autor logra convertir los hechos exteriores, que afectan al cambio de situación vital de los protagonistas, en aventura interior, quebrando así la dicotomía antes aludida al cosificar el exterior (la ciudad como cuerpo humano, la sociedad como cuerpo enfermo) y urbanizar el interior (el cuerpo como barrio) (Maurel, 2006: 79).

Como mencionamos antes, una característica importante presente en la *Trilogía de la soledad* es que el doble no es persecutorio (excepto en *Volver...*, aunque en última instancia, el doble inicial resulta no ser el deseado), sino incluso al revés, el *yo* busca a ese *otro*; el *yo* trata de aniquilarse a sí mismo porque no se reconoce, porque no está satisfecho con su manera de ser y existir en el mundo. Los personajes entran en una crisis identitaria que los lleva a desear transformarse y huir de sí. Para los personajes de Millás el *otro* no es exactamente un

enemigo, sino que se presenta como una posibilidad de poder ser de otro modo que resulta tan atractivo al *yo* que decide transformarse en él. Por supuesto debe atravesar por un proceso de revelación y autoconocimiento que finalmente culmina con la desaparición del *yo* inicial.

Luego entonces, resulta imposible afirmar que el primer *yo* o ambas formas simultáneas son el *yo* verdadero, pues el mismo ser se niega en esas formas de existencia, de manera que la autenticidad radica únicamente en el segundo *yo* o el *otro-yo*, con el cual los personajes se sienten satisfechos y realizados. La desaparición del *yo* no implica la destrucción del *otro*, sino que solamente hay un abandono, una evolución. No se trata de una relación dual, donde dependan entre sí: son personalidades que se trascienden en un mismo cuerpo. Por ello, si tomamos en cuenta los procedimientos de desdoblamiento de Bargalló (1994) —fusión, fisión, metamorfosis—, el tercero encaja perfectamente en las tres novelas de Millás, pues se trata de un cambio de una a otra forma. Este tipo de transformación puede darse hacia otra entidad humana (*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), a una no humana distinta (*El retrato de Dorian Gray*, o la estatua de cera de Juan y José), o a una forma no humana, como sucede en *La metamorfosis* de Kafka. La manera en que se desarrolla la metamorfosis en cada una de las tres novelas es diferente y lo veremos en los apartados independientes.

Los personajes tienen un vacío interior que necesitan llenar de alguna forma, entonces es cuando se da el desdoblamiento. El modelo esquizoide de Laing se basa en una inseguridad ontológica que trae consigo la angustia de “ser tragado”, la “implosión” y la “despersonalización”. Esto se refiere al choque de la realidad en la que el individuo se siente vacío y con temor a nunca llenarse. El hecho de que la realidad sea implosiva la convierte en una amenaza a la identidad, es decir, la realidad se concibe como un perseguidor. Frente a este temor, los personajes buscan alejarse de esa realidad destructiva por medio del alcohol, las drogas y los estados febriles, en los que se sumergen como medio para lograr esa “extensión

de la calle” de la que habla el autor en el texto “El síndrome de Antón”, prólogo de la *Trilogía*. La fiebre como una forma de desequilibrio ante una realidad desconocida y temida hace que se presenten nuevas posibilidades, un nuevo *yo* sujeto a un principio de relatividad. Sin embargo, a los personajes les es imposible permanecer todo el tiempo en esas realidades alternas, por ello es que comienzan a asumirse a través de la observación de sí mismos, de los otros, de la experiencia del *otro-yo*, etc., hasta que alcanzan la situación ontológica satisfactoria.

El temor a ser tragados provoca en los personajes un miedo a tener una relación con alguien o algo, debido a que la incertidumbre de su autonomía los deja expuestos al peligro de perder su identidad ya borrosa. Ese temor hace que surja su necesidad de transformación, con el fin de renacer, de verse nuevamente y que con el tiempo los demás los vean. A partir de esto puede considerarse al doble como un mecanismo de defensa, una medida de seguridad en contra de la destrucción del *yo* que en la *Trilogía de la soledad* es inminente, ya que la situación psíquica de los personajes es el elemento que origina la transformación, debido a que se trata de personajes aislados, con poca capacidad comunicativa, soledad, con una percepción del propio ser y ensimismados.

En las tres novelas se utilizan medios para conectar escritura, vida y recuerdo. En el caso de *La soledad era esto* se ve en los diarios que exponen dos discursos, el de Elena y su madre. Elena busca librar la palabra del poder de su madre a través de la palabra propia, una palabra autónoma, haciendo diarios y exigiendo reportes del detective cada vez más detallados, más llenos de palabras que ella indica, de manera que parece que los reportes comienzan a convertirse en un diario más de ella, pues es quien lo controla, pero escrito por alguien más. También en *El desorden de tu nombre* hay un diario en el que Laura habla de lo que le sucede tanto en lo más reciente como en el pasado. Finalmente, en *Volver a casa* conocemos la historia del protagonista a través de sus cartas no enviadas. En conclusión, los

sujetos se resuelven al momento de colocarse dentro de la escritura por medio de estos recursos intertextuales.

En las obras de Millás se recurre a la escritura como expresión de las obsesiones, es el “proceso que implica la formación de la identidad” (Knickerbocker, 2000: 681). Así, a partir de esa formación de la identidad se encuentra al *yo* (u *otro-yo*) que en verdad se desea ser, pero a través de una concepción de la escritura como necesidad, más que como voluntad, pues se convierte en su medio de subsistencia. Vemos aquí retomada la idea de Millás del sentimiento de culpa —en este caso posible destrucción— que surge de no escribir; de la práctica literaria como un deber que debe ampliarse y que no proporciona placer. Por tanto, ese **deseo** del inconsciente-otro, esa perspectiva de la alteridad, de lo que es diferente y se siente como tal, llevará a los personajes a transformarse por diferentes mecanismos y motivos que veremos a continuación.

3.2.1 *El desorden de tu nombre*

La sexta novela de Juan José Millás está construida en 17 capítulos. Del 1 al 5 se inicia la relación de Julio con Laura y aparece también Teresa. Entre el 6 y el 14 se consuma la relación, lo cual incluye que Laura se aleje de su esposo en busca de la libertad e impulse a Julio a escribir su novela. Finalmente, en los últimos tres capítulos se realiza el crimen, Laura envenena a su esposo, Julio asciende en el sentido profesional y logra terminar su novela, la cual, sin saberlo le había estado sucediendo.

La obra recibió una crítica positiva. Para Gonzalo Sobejano “resulta justa, verdadera, necesaria y de una nitidez insólita. No hay en ella trucos encubiertos: los andamios se hacen ver con elegancia y apuntalan el acuciante anhelo de trascender” (1988: 21).

Hay constantes referencias a los problemas literarios, como las obsesiones de un escritor en el proceso de elaboración de una novela, sin caer en reflexiones críticas. Por ejemplo, para Millás, *El desorden...* es una especie de síntesis de sus experiencias anteriores y no sabe si cargar el acento en los aspectos reflexivos o en los aspectos narrativos (Marco, 1988: 20). Sin embargo, la reflexión no aparece de un modo explícito, sino que queda en el lector.

3.2.1.1 El pasado

El desorden de tu nombre comienza un martes de febrero en que saliendo del consultorio de su psiquiatra, Julio Orgaz altera el orden al romper con la rutina cuando decide atravesar el parque Berlín, que es donde se encuentra con Laura por primera vez. La atracción no es de naturaleza sexual, sino temporal, pues en ese momento se confrontan presente (Laura) y pasado (Teresa), un pasado relacionado con el recuerdo, la memoria y el olvido. La relación que Julio Orgaz genera entre Teresa y Laura deviene en una reflexión sobre todas las mujeres y su aspiración de poseerla en su totalidad como un complemento perdido:

Su rostro, y el resto de su anatomía en general, eran vulgares, pero debieron remitirle a algo antiguo, y desde luego oscuro, en lo que sintió que debía haber estado implicado [...]. A medida que pasaba el tiempo aumentaba su desazón, porque penetraba en él con más fuerza el sentimiento de que algo de lo que poseía esa mujer era suyo también, o lo había sido en una época remota (Millás, 1996: 26).

Teresa Zagro se presenta como un estimulante del ingenio y la elocuencia de Julio e incluso, más que como un estimulante, como la propietaria de él: “Con Teresa Zagro, en fin, Julio daba muestras de un ingenio un poco sorprendente, considerando al menos que sus energías creadoras habían estado dirigidas hasta entonces a alimentar a ese escritor imaginario (él mismo), de cuyo futuro parecía depender su vida” (Millás, 1996: 36). El anagrama del

apellido es una manera de representarse a sí mismo con desorden. Por ello, Laura es como una segunda forma en que se manifiesta Teresa Zagro y a través de la cual Julio puede renacer como escritor. “Y no sólo los nombres, sino ciertas cualidades y circunstancias de los personajes aludidos, hacen de éstos proyecciones diferenciadas de una sola entidad, la de ese escritor que elabora la novela como delegado de su actor principal y del autor del libro que leemos” (Sobejano, 1988: 21). Julio le atribuye a Laura elementos de Teresa en la etapa en que Laura ya no se reconoce: “con los dedos manipulaba su melena con un gesto que Julio le había visto repetir a Teresa Zagro” (Millás, 1996: 107). Así pues, ésta es una de las primeras representaciones del doble, que de acuerdo con la clasificación de Herrera sería de pares complementarios, que consiste en desdoblamientos en el tiempo. Según su división, pueden realizarse por sujetos con esencias que trascienden después de la muerte, por estirpes, por identidad de objetivos o por realización de un modelo textual o histórico. En este caso, se trata del primero, pues Teresa y Laura son los sujetos que se trascienden en la vida de Julio.

La vuelta al pasado, es decir, el *flashback* de la narración que se remonta a la relación de Julio con Teresa y el momento en que se entera de su muerte, va de la mano con una identidad nacional perdida que equivale a la identidad personal que hay que buscar ahora. Cuando Julio se entera de la muerte de Teresa, comienza a escuchar los compases de *La Internacional*⁸ que no dejan de sonar hasta el final de la novela y los cuales “parecían haberse refugiado entre los pliegues de su cerebro, donde permanecían dormidos hasta que en el momento menos oportuno despertaban, haciendo caminar a Julio, que asistía al espectáculo con los ojos desorbitados, tras de antiguas banderas y olvidados impulsos” (Millás, 1996: 44). *La Internacional* representa el componente generacional que autocritica y parodia los comportamientos emocionales de una generación, la generación que la cantaba y que

⁸ Himno estandarte del movimiento obrero internacional surgido en Europa durante el siglo XIX.

confundió su historia con la Historia, debido a que la verificación de una con la otra no tiene nada que ver, lo que origina un desajuste en la personalidad del protagonista. Se trata de un sujeto que se ha liberado y tiene recuerdos personales, ya no colectivos, y al momento en que estos aparecen, se confunde, pues representan el cambio y la transición: “Pronto comprendió que no se iba a morir o al menos que no iba a ser enterrado, porque los síntomas que anunciaban su fin no tenían las trazas de resolverse en un cadáver. Por el contrario, advirtió que estaba falleciendo para convertirse en otro, y que ese otro usurparía su cuerpo y su trabajo, habitaría su apartamento y adquiriría sus mismos gustos personales” (Millás, 1996: 44). Julio asesina a su canario por piar esa melodía que representa al viejo-*yo* del protagonista, evento que se interpreta como la forma simbólica de acabar con una parte del *yo* que trata de trascender: “El animal le confirmaba que la muerte es posible, poniendo al descubierto la precariedad de los principales puntos de referencia de su vida. Y ello le permitía gozar de aquello que le estaba pasando y que parecía ser un sueño” (Millás, 1996: 110). Cuando tira el ave a la basura es como si superara a Teresa (manifestación de la muerte) y con ello una etapa de su vida que trascendía ahora hacia Laura, ya que al encontrarse con ella y revivir toda esa experiencia, empieza la búsqueda del *otro-yo* que escribe y el único lugar para encontrarlo es la escritura misma. Así, *El desorden de tu nombre* “sería su argumento y su trama, una tupida trama capaz de tapar el agujero producido por la desaparición del otro nombre —el de Teresa— y de aliviar la distancia que todavía le separaba de Laura” (Masoliver Ródenas, 2004: 131).

Julio Orgaz evita la realidad y pretende acercarse a ella desde otro lado, desde su fiebre y sus estados letárgicos con el fin de escribir una novela donde lo real y lo no real, lo que ocurre y no ocurre se conjunten, formando un solo cuerpo, como las dos pompas de jabón que están juntas, invadiéndose una a la otra pero coexistiendo, de las que habla el autor en “El

síndrome de Antón”. A partir de la fiebre, Julio va satisfaciendo su necesidad de construir mundos externos en los que puede moverse con familiaridad, siempre desde el interior. Así comienza la metamorfosis que abarcará varios aspectos de su vida: por un lado, cambia de lugar los muebles, los cuales adquieren poder y una cierta autonomía. Durante esos estados febriles modifica la forma de percibir las cosas a una en la que “los objetos menos dignos de atención adquieren una relevancia inusitada; [...] uno de esos instantes, en fin, en los que las cosas todas manifiestan una autonomía feroz, que las transforma en unidades independientes, y con la que no consiguen ocultar, sin embargo, su condición fragmentaria, sobrevenida por la explosión de una realidad incompleta” (Millás, 1996: 58).

El proceso de separación del *yo* tiene que ver con la separación que experimenta éste con respecto a los objetos que en algún momento son ajenos y familiares: “No estaba ligado sentimentalmente a aquel espacio, a aquellos muebles. Todo le era a la vez ajeno y familiar; ajeno por la evidente hostilidad que cada uno de los objetos mostraba hacia él, pero familiar porque esos objetos formaban parte de su historia, como el olor a caldo o la compañía muda del televisor” (Millás, 1996: 97). Sigue habitando el mismo espacio pero también perdiendo la capacidad de reconocimiento de éste.

Por otro lado, Julio obtiene un ascenso en su trabajo a la vez que se hunde en una crisis mental y física: “Estaba a punto de alcanzar por su propio esfuerzo la cúpula de poder de una gran editorial, de una gran empresa, y no sentía por ello un gozo personal, como si las cosas más importantes de la vida dejaran de desearse en el momento mismo de alcanzarlas” (Millás, 1996: 60). Este cambio de intereses forma parte de la insatisfacción en que se encuentra sumido, pues lo único que lo anima es ver a Laura y al psicoanalista, ya que ellos constituyen el cambio, cuyo punto final es poder realizar su obra escritural. Su vida se sume en una contradicción que consiste en el crecimiento profesional y la frustración de no escribir:

“Intuyo que cada éxito profesional en la dirección del poder me aleja un paso más del lugar en el que sería posible la realización de la obra” (Millás, 1996: 64).

Julio no es el único en *El desorden de tu nombre* que vive detrás de una máscara que no le permite ser como realmente desea. Laura escribe en su diario sobre el carnaval y afirma: “Terminada la fiesta, cada uno se quita el disfraz o la máscara y regresa a la vida normal, que a veces es feliz y a veces infeliz, pero sin sobresaltos policiales. Sin embargo, los que carecen de inteligencia o raciocinio siguen haciendo tropelías con la máscara y, finalmente, son detenidos y conducidos a los calabozos [...]. La cuestión es saber volver a la normalidad” (Millás, 1996: 149). Los personajes viven encerrados en un *yo* insatisfactorio; volver a la normalidad implica regresar a una vida en la que son infelices. Lo importante es que alcanzan a vislumbrar su condición precaria que cada uno intenta cambiar por diferentes métodos: reencarnaciones, erotismo, alcohol, fiebre, enfermedad, escritura, reflejo, etc.

3.2.1.2 El escritor que no escribe

El escritor más puro es el que no escribe una sola línea en toda su vida

Julio Orgaz

Encontramos en *El desorden de tu nombre* una metanovela de la escritura, de la lectura y del discurso oral. La ilusión de sustancia se crea con la escritura, ya que descubrir las formas y los fondos del escribir se concibe como prueba de la propia existencia. Es un texto que va haciéndose mediante la lectura de cuentos ajenos, con los que el narrador quiere competir, y el comentario sobre la propia novela que el escritor hace con otros personajes o consigo mismo. La acción contada por un narrador impersonal, la escritura de la novela en curso, los diálogos y monólogos sobre ella y la lectura comentada de los relatos de otros terminan siendo la

novela que el lector externo lee. Los diarios de Laura, los cuentos de Orlando y los de Julio y las reflexiones de ambos sobre la literatura acaban integrándose en *El desorden de tu nombre*.

Julio Orgaz es un personaje desligado de la vida familiar. No soporta a su madre y no tiene vínculos con su padre. Es un hombre divorciado, con un hijo que no ve y al cual no le importa tener o no padre. El escritor imaginario es el doble de este personaje. Aparece por primera vez bajo los efectos de la fiebre: es un escritor que Julio ve fuera de sí, con la intención de convertirse en él, de consagrarse al transformarse en él cuando finalmente logre escribir: “Observó su mesa de trabajo, donde un escritor imaginario (él mismo) rellenaba de cuentos geniales un mazo de cuartillas, y pensó que quizá la fiebre fuera un buen soporte” (Millás, 1996: 32). La fiebre y su lectura de la novela que le regaló Teresa Zagro comienzan al mismo tiempo, por lo tanto, la visión del escritor, del *otro-yo* y la supuesta presencia de Teresa, que se manifiesta cuando se abre la jaula del pájaro, coinciden con el estado febril. La lectura de la novela con subrayados de Teresa es una extensión de su vida que se logra por medio de la lectura. Así pues, la transformación del protagonista y el inicio de su transición hacia el otro lado de las cosas, es decir, hacia la posibilidad de otra existencia, se basan en el cambio del estado físico y en las manifestaciones sobrenaturales que se hacen presentes de manera concomitante desde la irrealidad: “Tenía cuarenta y dos años y no recordaba haber creído nunca, exceptuando quizá un breve paréntesis adolescente, que los hombres tuvieran más de una existencia; mucho menos que hubiera un orden distinto al conocido desde el que se juzgaran, para bien o para mal, las acciones a las que los seres humanos son empujados por la vida” (Millás, 1996: 35). Así pues, si nos remontamos a la clasificación de Herrera sobre el desdoblamiento, es muy sencillo: se trata del tipo en que el narrador o el personaje se manifiestan en un producto de su imaginación.

El doble se encuentra en la función de la escritura, la cual es el espejo del personaje y su medio de autorreflexión; en ella está su identidad “real”, su *yo* deseado y definitivo, en el que se transforma. Cuando Julio Orgaz escribe, se escribe mientras se muere a la vez que renace en eso que va escribiendo, el *otro-yo* de la escritura, la novela que escribe y leemos: “El ‘otro’ en quien se convierte Julio Orgaz, autor intratextual de la novela, no es otro que Julio Orgaz, protagonista de la misma. Escribir es, al mismo tiempo, escribirse y morirse” (Knickerbocker, 2000: 684).

Si utilizamos la teoría de Rogers (Herrera, 1997) encontramos que en *El desorden* hay desdoblamiento por multiplicación o división —también llamado subjetivo y objetivo— que se refiere a una “descomposición” que “actúa en forma de proyección, desplazamiento, regresión o vuelta contra el sí mismo” (Herrera, 1997: 119). A partir de éste se produce la autoscopía, imagen especular que ocurre en el espacio, y la disociación, que ocurre en el tiempo. Julio se reproduce en espacios diferentes pero al mismo tiempo: los espacios son los niveles de realidad, uno en el que vive y otro, el de la escritura, en donde se recrea y existe a la vez que permanece en el primer nivel. Sin embargo, también hay disociación, ya que se observa a sí mismo desde ese primer nivel de realidad —identificado por los otros, los lectores— y posteriormente es que cambia al *otro-yo*. El primer *yo* desaparece cuando acabamos de leer la novela, ya que para entonces el *otro-yo* ha asumido el papel del *yo*.

Aparecen tres modelos en la vida de Julio que le reflejan esa otra existencia posible. Uno de ellos es el doctor Rodó, pues la capacidad de intercambio entre Julio y el psicoanalista abre el camino a otra forma de *otro-yo*; es decir, Julio pretende reemplazar al doctor Rodó en el sentido de que es el hombre que está con Laura. No obstante, todo esto se basa en el hecho de escribir la novela que define la vida de Julio: “Esa novela horada mi existencia y de ella aprendo que el lugar de usted y el mío, por poner un ejemplo sencillo, son fácilmente

intercambiables” (Millás, 1996: 66). Esto quiere decir que gracias a la creación de la novela es que pueden intercambiar sus papeles existenciales; por lo tanto, una vez más, la escritura es el lugar posible para la transformación.

Laura también tiene dos existencias: la vida con su marido y la que comienza cuando conoce a Julio, la cual surge de su condición de insatisfacción y soledad: “Carlos me fue reduciendo a esta condición de ama de casa quejumbrosa, justo la imagen de mujer que más odio” (Millás, 1996: 52). Julio es el que le refleja su *yo* verdadero; a partir de que empieza a conocerlo decide ser de otro modo:

Se había ido acomodando de manera insensible a las dos existencias —una de ellas oculta— que tenía que arrastrar frente a los otros seres, al parecer dotados de una rara unidad que les permitía invertir su energía en la única dirección en que actuaba. [...] Comenzaba a quebrarse en beneficio de la que pesaba más, la oculta. [...] No deseaba otra cosa que instalarse en la zona real y oculta de su ser (Millás, 1996: 48).

Conforme avanza la novela, se va transformando primero frente a sí misma y luego frente a los otros, empezando con su marido. Ella ve la posibilidad de una existencia nueva que narra y escribe, irónicamente, en su diario. Cuando el doctor Rodó está viendo a la mujer que duerme a su lado, piensa que podrían ser diferentes personas: “Podría ser también su propia esposa, Laura, aunque una Laura diferente a la que él conocía, una Laura como aquella de la que me habla Julio Orgaz” (Millás, 1996: 77). Habla del mismo cuerpo pero de una persona diferente. De igual forma, para Laura su marido y su hija dejan de ser familiares, debido a su proceso de transformación: “Laura advirtió que era mirada con amor por ese extraño sentado frente a ella” (Millás, 1996: 100). Después de conocer a Julio, Laura voltea a verse a sí misma y se cuestiona el tipo de vida que lleva, que consiste en experimentar una perpetua sensación de encierro de la que logra liberarse al estar con Julio. Sin embargo, este escape le genera un sentimiento de culpa y angustia que se hace presente cuando Julio le lee el

cuento de Orlando titulado “Me he perdido”, pues se siente identificada con el personaje que ya no puede regresar a su vida. Por ello se va del departamento y vuelve a la realidad —con su marido, su hija y su madre—, aunque ya se encuentra impregnada de elementos del otro lado de las cosas. Es decir, ya no puede regresar a la realidad original debido a que ya se ha transformado.

Desde la otra perspectiva, Carlos Rodó desea a una Laura inventada por Julio, pues a fin de cuentas la conoce por los relatos de su paciente. Trata de recuperar a una Laura que ya no existe, que se transforma con Julio y por Julio. Piensa: “He sufrido un proceso identificador con este paciente [...], algo de su pasado se relaciona con mi historia” (Millás, 1996: 78). Desaparece en Rodó lo que Laura consideraba importante y Julio toma su papel: “Creo que mi paciente, inconscientemente, sabe que Laura es mi mujer, está intentando, pues, ocupar mi lugar” (Millás, 1996: 117). El tiempo va haciendo que el doctor olvide los principios que regían su vida: amor, moral, y ha adoptado una ideología que consiste sólo en una superación personal, no general, que ya alcanzó y Julio está por alcanzar. Sin embargo, esta existencia enfocada principalmente hacia el éxito, al igual que la de Julio, se contrapone con la vida emocional en declive. O sea que, en este sentido, Julio y el doctor llevan vidas simétricas y se reflejan el uno al otro, hecho del que Rodó se da cuenta cuando va al psicoanalista y éste le dice: “Oyéndole hablar, cuando describía a su paciente e interpretaba sus impulsos, yo tenía la impresión de que usted hablaba de sí mismo. Su paciente es su espejo” (Millás, 1996: 121). Sin embargo, la relación de Julio y el doctor Rodó es desigual, pues mientras el primero no sabe que está tomando el lugar de su médico, el segundo experimenta el angustiante proceso de desplazamiento.

El segundo modelo del protagonista es Orlando Azcárate, elemento en el que Julio se ve para definir eso en lo que pretende convertirse, escritor. Millás construye este mecanismo a

través de la sobreposición de historias en tres niveles: historia dentro de la historia en la que hay una historia más, la que escribe el personaje de los cuentos que narra el narrador de los cuentos de Orlando, pues sus personajes también son escritores.

Julio comienza a tomar el papel de Orlando y de esa forma empieza a manifestarse con los otros, como un escritor: “Escribir es escribirse, crear otro yo textual como parte del proceso de ser uno, el autor, y no el otro, el personaje, quien, al fin y al cabo, le opera ese bulto que se llama literatura” (Knickerbocker, 2000: 686). Sin embargo, mientras siga sin escribir y sólo pueda habitar la novela, continuará teniendo una vida interior frustrada. Por ello, cuando Julio le lee a Laura el primer cuento de Orlando —el cual dice que es de su autoría— que aparece en la historia, “El concurso”, “sintió una punzada de envidia” (Millás, 1996: 62) y también por eso nunca acaba de leer los cuentos de *La vida en el armario*: Orlando Azcárate es lo que él desea y no puede ser.

El tercer modelo es Ricardo Mella, un escritor de novelas mediocres pero exitosas y extravagante en su forma de vestir. Cuando Julio se encuentra con este personaje se realiza la metamorfosis incluso en el sentido físico: abandona la gabardina que había usado durante todo el relato y la cambia por la chamarra que Ricardo Mella le regala. Esto representa que cambia a la forma de vestir del escritor que escribe. Como este, hay otros eventos que dan cuenta de la transformación, como cuando Julio dice “se me había olvidado fumar” (Millás 1996: 138), una costumbre que pertenece a su viejo yo, o por hechos como que “permaneció dos horas trabajando con notable eficacia como si el nuevo modo de vestir le hubiera infundido cierta vitalidad” (Millás, 1996: 152).

En el capítulo 5, durante la sesión con el psicoanalista hay un cambio de narrador y perspectiva. Al entrar otro enunciador se reduplican los espacios de la enunciación, es decir, aparecen distintos niveles narrativos. Lo mismo sucede con los diarios de Laura, otro de los

elementos metatextuales de la novela. El narrador cede temporalmente su sitio a Laura o a Julio y en ese espacio personal se le permite hacer lo que quiera, en el caso de Laura, sus juegos de palabras en las que mezcla y ordena a su gusto el lenguaje, es decir, altera un lenguaje petrificado con la intención de rehacerlo. Con estos elementos, se crea una “narración en segundo grado que actúa a modo de reflejo y crea la ilusión de otro espacio gracias al cual se realizan distintos juegos de perspectiva” (Franco Bagnouls, 2001: 141).

Cuando sucede esto se presenta la construcción en abismo, pues en ese momento el personaje narra la novela que es igual a lo que le va a ocurriendo, a lo que estamos leyendo y a la obra a la que imaginariamente se dedica, en la que con frecuencia se ve trabajando inclinado sobre el escritorio. Las actividades diarias del personaje alimentan al escritor:

Ya tengo un buen principio: imaginemos a un sujeto maduro que un día, inopinadamente, comienza a escuchar *La Internacional*. Y que eso le lleva, como a mí, al diván de un psicoanalista. Y del diván del psicoanalista pasa a los brazos de una mujer que conoce en un parque. Y esa mujer es otra distinta a la que aparenta ser...

Bueno, muchas veces me veo a mí mismo escribiendo esa novela. Estoy sentado en casa, sin hacer nada o mirando la televisión. Entonces comienzo a imaginarme inclinado sobre la mesa de trabajo. Escribo una novela en la que lo que ignoro y lo que creo saber se mezclan hábilmente y toman la forma de un libro que justifica mi vida (Millás, 1996: 66).

Así, “la novela y su proceso de escritura se convierten en un solo hecho” (Langa Pizarro, 1999: 75). El narrador de la novela es un fantasma del protagonista, en quien delega el oficio. La novela que el narrador escribe compone la planeada por el protagonista, quien la escribe gracias a la transfiguración de sus propias experiencias y al estímulo de los relatos de Azcárate y Julio que gestan la novela deseada. Novelista, narrador y personaje se internan en la obra y construyen el fenómeno abismal que “permite al novelista colocarse en perspectiva de observación externa e interna respecto a la Historia e historias que confluyen en su obra como partes indispensables de su quehacer narrativo” (Franco Bagnouls, 2001: 141). La

narración estuvo tanto tiempo en la mente del escritor que no escribe, que comenzó a vivir en ella, hasta que ese universo mental comenzó a asfixiarlo de tal forma que tuvo que exteriorizarlo. Se trata de identificar el grado de existencia que se encuentra plasmado en esas novelas no escritas, pero que suceden. Julio es el personaje que vive en la novela que el *otro-yo*, el escritor, escribe: “Me refiero a las novelas que no he escrito, naturalmente. Para mí, sin embargo, poseen un cierto grado de existencia, como si, una vez pensadas, comenzaran a desarrollarse a espaldas de mi voluntad, o como si alguien estuviera escribiéndolas por indicación mía en ese otro lugar que yace oculto bajo los sucesos de la vida diaria” (Millás, 1996: 123).

La estructura abismada de la enunciación según Dallenbach “puede funcionar como duplicación exacta, escribir la historia del escritor en trance de escribir qué escribir, con lo que el relato de una aventura se transforma en la aventura del relato” (Beristain, 1993-1994: 243). El elemento importante que introduce Millás es que el autor de ese relato es imaginario, es un deseo del personaje que le va sucediendo y que aparece en un tercer nivel de realidad, el del lector, pues ese relato imaginario-real es el que leemos: “Julio [...] se tumbó en el sofá para observar desde allí al escritor imaginario que, sentado frente a su mesa de trabajo, escribía una novela suya titulada *El desorden de tu nombre*” (Millás, 1996: 142). De esta forma se pone en evidencia la producción o recepción de la obra y se manifiesta el contexto que condiciona dicha producción o recepción. La figura autoral es parte de un personaje, pero éste aún no lo sabe, pues únicamente forma parte de un deseo. Dentro de la narración, Julio ve una doble visión de sí mismo, el Julio real y el Julio imaginario (personaje de la historia de amor y adulterio): personaje que existe y narrador que todavía no existe pero que existirá en cuanto acabe la novela. El Julio real imagina al Julio imaginario, protagonista de la historia que leemos que es la misma que le sucede al Julio real en ese momento. El Julio imaginario

escribe lo que le pasa al Julio real, quien es el que imagina al Julio imaginario y así constantemente se va creando la construcción en abismo infinita, como una espiral, todo el tiempo narrando la historia de sí mismo a la vez que la vive.⁹ Es decir que la novela es la realidad y dentro de ella se crea otra novela que es igual a sí misma, lo que genera tres niveles de realidad: la real, la realidad de la novela, que equivale a la primera pero en un nivel distinto, y la novela:

Moviendo ligeramente la cabeza, fijó la vista en su mesa de trabajo, en su silla vacía, y se imaginó sentado en ella, describiendo sobre un folio la incertidumbre apasionada de un sujeto que, tras una sesión de análisis se dirigía al parque Berlín en busca de un evento probable con una mujer casada (Millás, 1996: 88).

Otra forma de *mise en abyme* que utiliza Millás es la prospectiva, en la cual se refleja la historia por venir a través de premoniciones que parten de la mente del escritor, las cuales ocupan una dimensión diferente, es decir, la novela imaginada. Cuando el narrador dice “Volvió a tener la seguridad de que algo iba a ocurrir” (Millás, 1996: 141) se refiere a que lo que sucede es parte de su novela y representa el cambio hacia el otro lado de las cosas.

A su vez, se percibe la ambivalencia del escritor que no imagina la vida sin escribir pero que todo el tiempo busca coartadas para no hacerlo: “Ya en otras ocasiones he hablado de mis ambiciones de juventud, de mi deseo de llegar a escribir y del continuo aplazamiento de este proyecto que aún no he desechado” (Millás, 1996: 63). Otro de los reflejos que nos presenta la obra de Millás en cuanto al fracaso de Julio como escritor es la frustración que siente al trabajar en un lugar donde se reciben obras menos la suya, porque no existe: “Yo

⁹ Salvador Elizondo lo condensa en “El grafógrafo”: Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que no me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.” (*Narrativa completa*, México: Alfaguara, 1999, p. 428)

decido lo que se debe publicar, pero sólo puedo ejercer ese poder sobre las obras de los otros. Los otros tienen la obra y yo tengo el poder” (Millás, 1996: 63). A través de Julio y su imaginación en la que crece la novela, los lectores podemos observar el proceso de escritura antes que el propio escritor: la novela que está por venir es la misma que la novela concluida, a la vez que el escritor que no escribe se convierte en uno que sí. Dice Julio:

A veces pienso que la relación entre ese escritor y yo puede invertirse en cualquier momento de forma tan gratuita como sucede con el resto de las cosas; basta un golpe de dados para invertir la dirección de la suerte. A lo mejor un día me levanto y comienzo a ocupar su sitio en mi mesa de trabajo y narro cómo nuestro sujeto se despierta y se lava los dientes y le da de comer a su canario, y cómo luego atraviesa la jornada entre la eficacia profesional y las intrigas de despacho. Y cómo, en fin, se defiende del terrorismo de la existencia cotidiana leyendo las novelas de los otros y perpetrando maravillosos adulterios, con los que entra en contacto con el mundo de los desaparecidos, de los muertos (Millás, 1996: 68).

En esta cita, Julio habla de sí mismo como un personaje que a su vez está siendo, pero en un nivel de realidad distinto que existe por medio de la escritura. Ese es el *yo* que desea ser, un *yo-escritor (otro-yo)* que narra lo que está pasando en ese momento; es el *yo-escritor* que escribe sobre no poder escribir, sobre una condición pasada en un nivel superior de realidad, más cercano a la realidad real que también está dentro de la obra. Asume al *otro-yo*, aquel personaje que ve escribir y que por lo mismo justifica su existencia; sin embargo, a la vez ese escritor, como tal, es el asesino del *yo-no-escritor*, porque por el simple hecho de escribirse así (escritor) deja de ser lo que era (no-escritor). “Millás propone que crear un personaje literario es un proceso que implica una lucha con un ‘otro’ interior, proceso mediante el cual el escritor elabora simultáneamente su propia identidad, una identidad que, como la literatura misma, siempre está en vías de desarrollo, de metamorfosis, imposible de definir, de alcanzar” (Knickerbocker, 2000: 684).

Así pues, escribe sobre lo que no escribe pero que podría escribir si se transformara en el *otro-yo*: “Yo —aunque no escriba— me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir” (Millás, 1996: 67). Este tipo de narración es “un mundo concéntrico, al modo de las muñecas rusas, donde cada destino vital está contenido, observado, por otro, y este por otro” (Mainer, 1994: 173). El personaje comienza a darse cuenta de que hay una fuerza, que es él mismo, que controla todo el universo de la escritura en que vive: “Si todo esto que me pasa a mí fuera un cuento de Orlando Azcárate, dependería de él. Aunque tampoco: da la impresión de que alguien le dicta las cosas a ese chico” (Millás, 1996: 124). Es el poder que tiene el escritor que, conforme avanza la novela, va surgiendo, el *otro-yo* que puede controlar la vida de ese personaje e ir plasmando la transición de los elementos de los que Julio carece. Sin embargo, es curioso que este escritor que está por escribir, en la obra construye a un personaje enemigo de sí mismo, Orlando.

En varias ocasiones, Julio imagina cómo describiría ciertas situaciones y se ve a sí mismo escribiéndolas; es la visión del doble que escribe, que está escribiendo lo que el *yo-no-escritor* hace: “Julio perdió la conciencia de sí mismo durante unos segundos y se vio sobre su mesa de trabajo describiendo este encuentro” (Millás, 1996: 71). Y no solamente piensa en que escribiría lo que está sucediendo, sino que además piensa en las formas posibles de hacerlo: “Se preguntó cómo habría quedado contado el trayecto desde el punto de vista de ella” (Millás, 1996: 72), y en ese momento cambia de narrador y cede la voz a Laura. Hay una simultaneidad entre la imaginación y la realidad de la escritura. Lo mismo sucede con los cuentos que piensa pero que no escribe en este nivel de narración (2º), ya que los piensa y a la vez los escribe o los describe porque escribe que los piensa cuando habita y escribe *El desorden de tu nombre*, su novela.

Más adelante, cuando Julio habla con su psicoanalista sobre la novela que va a escribir, se plantea las posibilidades que podría tomar el relato (que a la vez es su vida real e imaginaria). En la novela que Julio imagina, el camino que toman los hechos resulta ser el que él no había considerado o el que era el menos posible, en el que todos, excepto él, saben que Laura es la mujer de su psicoanalista. Se hace realidad la situación que según él podría pasar en la vida pero no en la novela; sin embargo, sucede en ambas, pues se trata de la misma cosa. A pesar de que Julio dice que “las leyes de la verosimilitud son diferentes en la realidad y la ficción” (Millás, 1996: 127), lo que sucede en la novela-realidad lo refuta, ya que en la escritura es posible fusionar ambos elementos. En la vida de Julio se hacen realidad los hechos que no esperaba que le acontecieran, es decir, como una premonición, pasa exactamente lo que dice Carlos Rodó en una de las sesiones: “las novelas en su desarrollo no se comportan siempre de acuerdo con las previsiones de su autor” (Millás, 1996: 129).

La realidad real existe en los estados febriles que abren el camino al otro lado de las cosas y rompen con el tiempo real en el que lo que es verdadero del otro lado, no lo es ahí: “De este modo la habitación, la puerta, la bombilla y su propia madre, [...] constituían un jirón del tiempo que, debido a una espesura poco común, parecía durar y reproducirse gratuitamente en el vacío sin intervención de memoria alguna” (Millás, 1996: 56). Cuando esos estados desaparecen, Julio acude al alcohol para alcanzar los momentos de transición. Bajo sus efectos, Julio se ve al espejo y murmura: “parece que estoy adecentando a un cadáver” (Millás, 1996: 131). La imagen de sí mismo como de un cadáver representa a la muerte del yo; sugiere que no se vincula o ya no se reconoce: se deslinda de esa visión que proyecta el espejo. Sin embargo, posteriormente asume este tipo de eventos como algo positivo: “Al pasar frente a su propio reflejo, en un escaparate, tardó unas décimas de segundo en reconocerse, lo que interpretó como un síntoma de buen agüero. Para triunfar, pensó, hay que ser un poco

ajeno a uno mismo” (Millás, 1996: 159). En este momento la transición casi ha llegado a su fin, aunque todavía tiene algunos momentos en que regresa a este lado de las cosas, como cuando siente culpa por su hijo, aunque la promesa del futuro espléndido lo ayuda a olvidarse de ello. Asimismo, la imposibilidad de finalizar la transformación se debe a que no se ha resuelto un asunto pendiente: el triángulo amoroso, el cual significa el fin de la novela y por lo tanto de su transformación hacia el *otro-yo*, el escritor de la misma.

La pérdida de la noción del *yo* se plantea de diferentes formas. Por un lado:

La imagen, en conjunto, le recordó a la que tenía de sí mismo unos años atrás, antes de fecundar su vida con la de Teresa [...]. Un registro de su memoria — mal cerrado sin duda— saltó bajo la presión del sentimiento y estalló en pedazos. En uno de esos pedazos podía verse a sí mismo unos años atrás de la mano de un niño —su hijo—, que por entonces era portador de un deseo innombrable, heredero de un futuro que concernía a ambos. Pero el parque era otro, como otros eran los afectos y las ambiciones y la mirada de taladrar la vida (Millás, 1996: 70).

Esta cita remite a un pasado que deja de reconocer como propio, pues al convertirse en *otro*, todos esos recuerdos dejan de pertenecerle. *La Internacional* es uno de los pocos elementos que siguen arraigándolo en ese pasado. Al momento en que la deja de reconocer, se ha terminado la transformación y el pasado deja de ser suyo.

Otro medio que utiliza es el erotismo, que puede entenderse en el sentido de Bataille, de pensarlo como una pequeña muerte con un renacimiento posterior, en el que se rompe con la discontinuidad de los seres. Sobre todo en Laura aparecen estos estados, como cuando en una visita a Julio, al momento de dirigirse a la habitación piensa en su pasado y lo considera algo ajeno y sin ninguna capacidad de actuación sobre su vida.

Cuando se da la solución final se resuelve el triángulo amoroso: “Al tercer whisky, encendió el televisor, se tumbó en el sofá y se quedó dormido observando al escritor imaginario (él mismo) que desarrollaba sobre las cuartillas la trampa precisa y compleja de *El*

desorden de tu nombre. “Al psicoanalista lo matan entre el paciente y la mujer, dijo antes de perder la conciencia” (Millás, 1996: 161). En este punto en que novela y realidad se juntan, es decir, el final de la novela, todo se resuelve positivamente para el protagonista, a pesar de que en el proceso de ese mejoramiento exterior sufrió también de la desestructuración interior: gana a la mujer, lo ascienden en el trabajo, vence a Orlando Azcárate y logra escribir su novela. Ha olvidado su juventud rebelde y no siente culpa por ello, así como no la siente —al igual que Laura— por la muerte del doctor Rodó, de manera que ambos tendrán una vida de amor sin memoria; no más remordimiento ni presencia del pasado. Lo único que se busca ahora es la identidad personal y la escritura: “El rosicler, se dijo, qué palabra, qué vida, qué rarísimo es todo; no tengo culpa, ni memoria de culpa, somos una pasta moldeable y proteica —otra palabra—; proteica debe venir de prótesis; lo que no es prótesis es plagio. Pero qué amor, qué amor el de Laura y el mío. Y qué novela” (Millás, 1996: 163).

Al momento en que se da la redención por la escritura Julio escucha al barrendero silbar *La Internacional* nuevamente, sólo que ya no la reconoce porque la metamorfosis ha terminado. Julio se ha convertido totalmente en el *otro-yo*, el escritor que escribe, por eso cuando llega a su apartamento la novela está escrita y el circuito se cierra. El *otro-yo* escribe al *yo* que se transforma en el *otro-yo* que escribe al *yo* y así sucesivamente se construye el abismo: “En *El desorden de tu nombre* lo que le ocurre al sujeto es que todas sus fantasías se hacen realidad. Al final de la novela, sólo queda la alucinación de *La Internacional* y el barrendero la hace realidad. Resulta que aquel hombre está, verdaderamente, silbando *La Internacional*. Para mí ésa es su función primordial, completar el círculo” (Millás en Marco, 1988: 25).

Después de este evento está el último párrafo de *El desorden de tu nombre*, en el que se halla el manuscrito donde coincide el final del producto con el proceso: “Julio sonrió para sus

adentros. Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*” (Millás, 1996: 163). Es en este momento cuando el personaje se encuentra frente a frente consigo mismo; es la confrontación final del no escritor y el escritor y el instante de la completa asunción de ese *otro-yo*. A partir de entonces, Julio será escritor y dejará de ser para siempre no escritor, y su primera obra es esa que leemos, *El desorden de tu nombre*. “La decisión de escribir un libro, proclamado en el cierre, es el resultado de un proceso formativo, es decir, el desenlace de una historia, la del texto [...]. La escritura ha traslucido como actividad paralela a las peripecias para liberarse totalmente sólo al final” (Kunz, 1997: 432).

3.2.2 *La soledad era esto*

Millás cuenta que comenzó a escribir esta novela a partir de sus visitas al psiquiatra. Inició su escritura con el fin de presentarla en el premio Nadal para tener el pretexto que necesitaba para tener presión y verdaderamente ponerse a escribir. El autor considera que para “explicar la historia de la literatura española, tienes que pasar por el premio Nadal” (Rosenberg, 1996: 159) y además obtener ese premio significaba obtener un mayor número de lectores.

Elena Rincón es una mujer de la clase media de Madrid que vive con su marido, Enrique, y tiene una hija, Mercedes, a la que apenas ve. En sus años de juventud Elena y Enrique pertenecieron a la generación de idealistas; tuvieron esos impulsos revolucionarios que ahora ven perdidos, por lo que voltean al pasado para buscar esa identidad nacional desaparecida y concluyen que la verificación de la historia y la Historia no tiene nada que ver, lo que genera un desajuste. Mientras él cambia una forma de pensar colocado desde el punto

de vista de los perdedores en pro del desarrollo personal y el olvido de sí mismo, ella entra en una crisis de identidad que debe resolver. A partir de la muerte de su madre, comienza a experimentar un cambio personal, sobre todo por un hallazgo entre las pertenencias heredadas: los diarios. Así, Elena inicia una reidentificación de sí misma a través de mecanismos relacionados con la escritura (diarios de su madre, sus propios diarios y los reportes de un detective), que finalmente la llevarán a la metamorfosis y a la asunción del *otro yo*.

Millás buscaba en esta novela algunas características de *Pedro Páramo* y *La metamorfosis*, en particular, la brevedad (Rosenberg, 1996: 158). Esto significa que, como muchos autores, buscaba la condensación poética. La novela de Kafka aparece en diferentes partes y por determinados motivos. El epígrafe es donde encontramos el primer recurso intertextual: “¿Es que deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera, al mismo tiempo, olvidado rápida y completamente de su pasada condición humana?”. Ésta es la duda existencial que invade a la protagonista de la novela y a partir de la cual se desarrolla la trama.

La metamorfosis vuelve a aparecer porque el marido de Elena la está leyendo y se describen las dos interpretaciones que hace de ella, la del pasado y la del presente. En resumen, lo que cambia es el punto de vista desde el que se interpreta: primero desde la perspectiva de los perdedores, es decir, la de Gregorio, la cual equipara con su vida de revolucionario vencido; después, desde el punto de vista de la familia, que en comparación con su vida sería la perspectiva de los vencedores, que ven en pro de sí mismos.

En la novela de Kafka la metamorfosis ocurre al principio, sin ningún motivo aparente, al contrario de la de Millás, en la que es un proceso largo y justificado. La importancia del

cambio de Gregorio Samsa es que a pesar de que ya se ha transformado, la no aceptación de los otros lo hace darse cuenta de lo que realmente le ha sucedido y es a partir de ellos que comienza su degradación ontológica. Al principio, Gregorio tiene la esperanza de ser aceptado cuando va a mostrarse:

Quería efectivamente abrir la puerta, dejarse ver del principal, hablar con él. Sentía curiosidad por saber lo que dirían cuando le viesen los que tan insistentemente le llamaban. Si se asustaban, Gregorio encontrábase desligado de toda responsabilidad y no tenía por qué temer. Si, por el contrario, se quedaban tan tranquilos tampoco él tenía por qué excitarse, y podía, dándose prisa, estar realmente a las ocho en la estación (Kafka, 1997: 22).

En *La soledad era esto* hay un momento en que Elena se identifica con Gregorio Samsa: “Una vez acostada, tuvo un recuerdo, igualmente gratuito, para Gregorio Samsa, a quien tanto había amado en otro tiempo, y pensó que durante los últimos años también ella había sido un raro insecto que, al contrario del de Kafka, comenzaba a recuperar su antigua imagen antes de morir, antes de que los otros le mataran” (Millás, 1996: 220). O sea que su transformación es inversa a la de Gregorio Samsa, hacia la recuperación en lugar de hacia la destrucción, hacia la vida en lugar de hacia la muerte.

El fallecimiento de la madre es el detonante para que Elena comience a verse a sí misma y a cuestionarse sobre la situación en la que vive. Recibe la noticia cuando está depilándose las piernas, actividad que no termina. Éste es el primer símbolo de asimetría de su vida, pues a partir de entonces existe con una pierna depilada y otra no. Entonces, aparece la sensación de que “algo que le concernía especialmente estaba sucediendo [...], aunque ella ignorase el contenido del suceso y el modo en que podría afectar a su existencia” (Millás, 1996: 174). De la misma manera, aparecen varias predicciones, algo que parece que va a suceder, algo verdaderamente trascendental. Ese algo es la metamorfosis y el contenido y el modo en que la afectaría el descubrimiento de su antípoda y, por lo tanto, la novela.

Este proceso de transformación abarca dos elementos que van de la mano: el físico y el ontológico. Ambos inician con el desconocimiento de sí misma: “No despertó aturdida, pero sí algo ajena a su propia vida. [...] Intentó rescatar algún fragmento de la noche, pero no halló nada, excepto la huella de su cuerpo sobre el colchón como prueba única de que había permanecido allí durante aquellas horas de suspensión” (Millás, 1996: 173). Su vida ahora le parece algo ajeno, en parte por la experiencia de la muerte, la cual representa la desaparición de una fracción suya.

El sentido físico de la metamorfosis abarca periodos en los que Elena se desconecta de su cuerpo, los cuales se relacionan con el malestar constante en el vientre —aviso premonitor—, una especie de ser que debe expulsar que representa al *yo* que ya no va a formar parte de ella. Cada vez que está a punto de desmayarse siente un instante de felicidad, el instante en que se libera de sí misma. Al separarse de su cuerpo se deslinda de la realidad opresiva a la que va dejando de pertenecer, esa “realidad condenada a la muerte” (Millás, 1996: 178).

En el sentido ontológico, la duda comienza a partir de que Elena percibe en los otros una condición dual de la que ella carece y que aparentemente todos poseen. Por ejemplo, la simetría de su madre, su hermana y su hija se encuentra en el nombre, Mercedes, y por ello se pregunta: “¿Como quién soy yo? ¿A quién de estas personas me parezco? ¿Cuál de estos rostros dolorosos se llama Elena y lleva una pierna sin depilar? ¿Soy la referencia de alguien o sólo la mitad de este desconcierto?” (Millás, 1996: 172). Elena se encuentra perdida, en un punto intermedio entre el mundo de los muertos y los vivos, entre su madre y su hermana y su hija, en un sitio donde es incapaz de autodefinirse. Se da cuenta de que el ser y la realidad están divididos, aunque conforman una totalidad. Sin embargo, en su caso le han sustraído una mitad vital, por lo tanto tiene una sensación de incompletud, sólo una pierna depilada y

comienza a cuestionarse, con base en la idea de una realidad simétrica, dónde está la otra mitad de su vida.

La muerte de la madre aparece como origen y como espejo real; frente a él, los otros (el marido, el hermano, la hija, la posición social) pierden su autoridad y su sentido, no sirven y la mujer cae en el extravío [...]. Se trata de abandonar unas señas de identidad impuestas y encontrar las señas propias, reales; descubrir que la clave no reside en la imagen que el espejo devuelve, sino en la elección del espejo (Cuadrat, 1995: 212).

Elena toma la muerte de su madre como “un simple hecho encadenado a la secuencia de los días y sin capacidad siquiera para constituir una ruptura o una victoria sobre lo cotidiano” (Millás, 1996: 170). Esto evidencia la condición en que se ve a sí misma: sin vida e indiferente ante la realidad.

La vida familiar ofrece analogías y explicaciones a las opciones, compulsiones y desacuerdos que se presentan en esta literatura. La familia, como el cuerpo humano, ha servido para justificar, como espejos y sombras, algunos rasgos de la conjetura dual (hombre y mujer). A su vez, representa un conflicto de generaciones en el que la pérdida de memoria y el convertir el pasado en un tabú juegan un papel importante. El problema madre-hija involucra un comportamiento comunicativo en la familia que fomenta la pérdida de memoria e identidad.

Las personas despersonalizadas tienden a tratar de despersonalizar a las otras y viven en constante temor de que los otros las despersonalicen hasta el punto que para el mundo del *otro* no sean más que una cosa. Olvidar la propia autonomía se convierte en la manera de salvaguardarla secretamente: “Consumirse a sí mismo mediante su propio amor previene la posibilidad de ser consumido por otro” (Laing, 1964: 48). Elena tiene un miedo terrible a entablar relaciones con los otros; está completamente sola tratando de encontrarse a sí misma

en sí misma, lo cual es imposible; cuando intenta emprender comunicación con alguien, ya sea su marido, su hija o sus hermanos, siempre resulta en un fracaso:

Era como si en un tiempo remoto hubieran permanecido en la misma patria, pero la vida los hubiera dispersado obligándoles a adquirir gestos, tradiciones o actitudes extrañas que los habían convertido en otros sin que por ello hubieran llegado a perder la memoria de lo que fueron. Pero esa memoria no tenía otra utilidad que alimentar la conciencia de la pérdida y confirmar la imposibilidad de recuperar los hábitos de la primera patria, donde estuvieron contenidos los signos capaces de evocar un mundo propio, un territorio común en el que el intercambio habría sido posible todavía (Millás, 1996: 192).

Elena se percibe dentro de una vida fragmentada, cuya división se debe a que se ha alejado de los afectos, lo cuales se presentan como algo ajeno: “Pensé en Mercedes, mi hija, y en Enrique, mi marido, como si fueran dos fragmentos de mi existencia definitivamente separados de ella. Mi vida, pues, parecía mutilada e inútil” (Millás, 1996: 233). Ella observa como un ente que se mueve en una realidad alterna, en donde no se identifica y dentro de la cual se desdibuja y pierde nitidez, como una sombra cuya luz se va desvaneciendo. Estos elementos la sumen en esa condición de soledad y desconocimiento, pasos previos y necesarios para la revelación que la lleva a la metamorfosis.

El final de esta situación inicia cuando encuentra los diarios de su madre, pues ahí está el primero de los tres vínculos con la escritura —a través de la lectura— que la conducirán a la transformación. El diálogo y la comunicación con su madre son lo que comienza a revelarles los trazos de su identidad perdida. A través del diario, Elena va conociendo (y recordando) su identidad real o *yo* deseado. La pérdida de la memoria y el rechazo de la propia historia son un mecanismo para confirmar la identidad, por ello “conduce, por consiguiente, a una ausencia de valores, a un vacío que sólo podrá ser superado a través del recuerdo activo” (Beisel, 1995). Es decir que el desarrollo de la personalidad está conectado con la actividad de recordar y el

medio para ello es la escritura-lectura. El diario de la madre se convierte en un espejo en el que Elena se refleja, recuerda y va reconociéndose hasta lograr encontrarse consigo misma.

Estos procesos podemos equipararlos con la vía mística, cuyo fin último es alcanzar la unión con la divinidad, punto al que Elena ya no llega. Sin embargo, sí atraviesa por los dos pasos previos: la purificación y la iluminación. El primero consiste en el despertar del *yo* a la conciencia de la Realidad Divina y, frente a ella, el contraste de su propia imperfección (Underhill, 2006: 195). En Elena esto se observa cuando se vuelve consciente de la posible existencia del *otro-yo*; se da cuenta de que hay una realidad-otra que debe alcanzar y para lograrlo debe distanciarse de las cosas de los sentidos. El segundo paso se trata del estado contemplativo que se conforma de la presencia sin unión que a su vez trae consigo la ausencia divina (Underhill, 2006: 196). Elena logra esto, sobre todo, durante los momentos de trascendencia hacia el *otro-yo*, es decir, los estados alterados que alcanza a través del alcohol, el hachís y la fiebre. Los movimientos voluntarios van enfocados únicamente hacia el *otro-yo* hasta alcanzar el abandono absoluto del *yo*.

3.2.2.1 El doble: la antípoda y la sombra (diarios y reportes)

El doble y la intertextualidad son los elementos a través de los cuales la protagonista logra la superación; se sirve de diferentes formas de leer, leerse y escribir para asimilar el pasado.

El análisis acerca del concepto del doble y de las simetrías sobre las que puede estar montada la realidad ocupa buena parte de *La soledad era esto* [...]. Por los diarios de su madre, Elena recibe un conocimiento vital relacionado con ella misma que le sirve para comprender que debe cambiar. Desvinculada afectivamente de su familia, muerta su madre, vida simétrica a la suya, Elena se hunde en la soledad como paso indispensable a su transformación (Maurel, 2006: 83).

A su vez, podemos observar un tipo de desdoblamiento que, según Herrera, ocurre en el tiempo (1997: 64). Se trata de sujetos con esencias que trascienden después de la muerte y lo logran a través de la escritura. Este tipo de desdoblamiento lo vemos en la madre, quien trasciende gracias a los diarios que Elena lee.

La antípoda

Como decíamos, el primer reflejo escrito en el que se ve Elena es en los diarios de su madre: misma edad, malestar que no puede eliminar, etc., sólo que tomará un camino distinto para la trascendencia. El hallazgo de los diarios resulta ser “esencial para el trazado de su propio destino” (Millás, 1996: 186), pues en ellos, además de aparecer las similitudes con su madre, descubre la idea motora para la metamorfosis: la antípoda. Dice el texto:

Todos tenemos en nuestras antípodas un ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro. [...] Este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble y piensa siempre lo mismo que nosotras pensamos y al mismo tiempo [...]. [...] A mi antípoda [...] comencé a llamarla Elena. Por eso a mi hija mayor le puse ese nombre (Millás 1996: 196).

Esta revelación da un giro a la percepción que Elena tiene sobre la relación con su madre, ya que se descubre como “una antípoda, a la vez próxima y lejana, de aquella madre a la que ahora ve con la comprensión que le negó en vida. Y allí descubre también que a las dos les aqueja la misma pasión: la de huir de su domesticidad, de su vida inútil y de su adicción al hachís” (Mainer, 1994: 177). El espejo o *alter ego* es el encuentro del hombre consigo frente a una imagen independiente; es la fórmula idónea de conocimiento porque multiplica al *yo*: el ser y los otros. Verse al espejo es la confrontación con el ser y su función, es decir, la persona y personaje que se entretienen. Así, el texto es el espejo en donde el personaje se encuentra frente a sí mismo; su coincidencia se adquiere a partir de la evidencia del *otro*, que en este

caso es la madre que a su vez equivale al propio ego, pues la lectura es el medio para recordarse.

Con la aparición de una antípoda en el diario de la madre continúa el elemento del doble, que recoge aquí de nuevo el tema de la observación de uno mismo a través de la observación de otro. Mientras que la creación de la antípoda le sirve a la madre como mecanismo de huida, para no tener que responder a los comportamientos propios aparentemente negativos, la autodefinición de la madre refleja a Elena su propio yo y la hace volver, por primera vez, a sí misma. La lectura del diario de la madre tiene, pues, una función terapéutica (Beisel, 1995).

Elena hereda algunas obsesiones y costumbres que va desechando, adoptando, negando o aceptando, como la obsesión de limpiar, a la cual se rehúsa. Sin embargo, dice: “Al desprenderme de ellas quizá me he quedado sin identidad porque en todos estos ritos limpiadores residía la posibilidad de ser una misma. Pero mi madre no me transmitió eso, porque [...] me proveyó de una antípoda que en el otro extremo del mundo se debate, como yo, entre acoplarse a lo que llaman realidad o levantar una realidad propia en la que retirarse a vivir” (Millás, 1996: 242). Así surge la duda existencial de Elena, entre adaptarse a la realidad o generar la propia. El diario de la madre es el mapa en el que están trazados el camino de su existencia, pero a Elena no le queda claro si es el que debe tomar.

Cuando hablamos de la *Trilogía de la soledad* en general, mencionamos que hay algunos elementos comunes en las tres novelas. Uno de ellos es que los objetos asumen un significado vital y los personajes que se relacionan con ellos les atribuyen ciertos aspectos trascendentes para sus propias existencias. Elena hereda dos objetos de su madre: un reloj de péndulo y una butaca que se convierten en otra forma de entablar comunicación con ella, una manera de estar abierta hacia la realidad-otra, la de los muertos. Los sonidos de las campanadas del reloj forman parte del pasado, que se reproducen para que los escuche la heredera del tiempo que marcan. Esto forma parte del *otro-yo* que empieza a hacerse presente

pero que no se ha reconocido y que, sin embargo, genera un sentimiento de desconcierto y duda:

Tal vez su madre, que adoraba aquellas campanadas porque le hacían mucha compañía, lo había dispuesto todo desde el otro lado para que ella, Elena, heredara el tiempo, la medición del tiempo, como quien hereda una llama que debe alimentar eternamente so peligro de una maldición [...]. El tictac del reloj del péndulo [...] había restituido el viejo orden, la antigua armonía, la sintaxis familiar que evocaban la butaca y el reloj y en la que su madre había jugado el papel de cópula, de unión (Millás, 1996: 193).

Por otra parte, al asumirse como parte de ese círculo (entre el reloj y la butaca), Elena comprende el miedo que había sentido ante su presencia, el cual “no provenía de la posibilidad de encontrarse con su madre en la butaca, sino de convertirse ella misma en su propia madre” (Millás, 1996: 211). Esta idea la lleva a pensar por primera vez en su antípoda, lo cual es importante por dos motivos: primero, va reconociéndose como otro-yo de su madre; segundo, al pensar en su antípoda aparece la idea de su doble.

Al colocar los objetos en su sala, “el mueble grande del salón, donde guardaba la vajilla, parecía haber cobrado con la humedad un grado de existencia orgánica inexplicable. Observándolo desde alguna distancia, parecía modificar los tonos de su oscuro color, como si hiciera gestos dirigidos al sofá” (Millás, 1996: 175). Los muebles realizan actividades inusuales, como si dejaran de formar parte de la vida de Elena, ya que ahora deben ser reemplazados con los que hereda de su madre. De hecho, cuando los lleva trata de reproducir el espacio que tenían antes: “Situó la butaca debajo para que ambos objetos guardaran una relación similar a la que habían mantenido en la casa de su madre” (Millás, 1996: 191), una forma más de representar el espejo.

Otra característica común en las tres novelas es el uso frecuente de drogas o alcohol. Elena y Enrique son fumadores asiduos de hachís, sobre todo Elena, pero al momento en que

comienza su metamorfosis, esta característica se va eliminando, pues es algo que forma parte de su viejo yo: “A veces un canuto modifica la visión de la realidad. Lo malo es que últimamente acentúa la de aquella de la que quiero huir” (Millás 1996: 256). A su vez, conforme nos presenta los diarios de la madre, nos damos cuenta de que ella también recurría al alcohol y a las pastillas para soportar la realidad que la asfixiaba.

Cambio de voz

Cuando Juan José Millás terminó la primera parte de esta novela, tuvo la impresión de que se había terminado, pero resultó que la tercera persona en que está narrada se había acercado tanto a la protagonista que intercambiaron lugares. Es el momento en que Elena decide tomar las riendas de su vida y narrarse. Dice el autor al respecto: “Hay un punto en el que con la tercera persona no se puede llegar más cerca. Entonces me di cuenta que no es que se había terminado la novela sino que se había terminado una parte de la novela, que tenía que empezar otra en primera persona” (Millás en Rosenberg, 1996: 156).

El proceso de transformación de Elena está constituido por cuatro fases: la muerte de la madre, la lectura del diario, los informes del detective y el diario de Elena. El cambio de narración de 3ª a 1ª persona es el símbolo de su evolución, de estar instalada en una pasividad característica en este punto de la narración al momento en que comienza a tomar el rumbo de su vida y a dirigirla hacia lo que quiere:

El texto presenta rasgos autorreferenciales al contener de manera inmanente una reflexión autocrítica sobre la escritura, [la cual] es un medio de reconstrucción del propio pasado; los recuerdos parciales se materializan en el acto de escribir. [...] La escritura como acto recordatorio, de preservación va acompañada de la desintegración del que escribe. Se establece, pues, una conexión entre el recuerdo, la escritura y la desintegración del narrador (Beisel, 1995).

El cambio de primera a tercera persona en *La soledad...* es un grito de libertad de Elena. Hasta ese momento, su existencia es como la de un ente, una sombra que se mueve según la luz que le disponen los demás. Antes del cambio, “todas las referencias le proporcionaban una identidad alienada, porque era una identidad montada sobre materiales que no eran suyos, que procedían del mundo de su marido. Ella necesita montarse una identidad con materiales propios y en ese momento es cuando a ella le viene pequeña la voz de la primera persona” (Millás en Rosenberg, 1996: 156).

En esta segunda parte, su diario, ya asume una voz propia, a lo que se suma el hecho de que se depila las piernas. Esto es un símbolo de su metamorfosis, pues deja de ser esa persona desigual para transformarse en una más equilibrada. El diario lo comienza con la misma oración que utiliza su madre en el primer cuaderno y en la misma situación ontológica. Esto implica una duplicación de dos tipos: primero, de su madre, pues años después repite lo que ella hizo, como un espejo en el tiempo; segundo, una duplicación que consiste en escribirse y pasar de una existencia real a una existencia escritural. Después de haber utilizado la lectura como un medio de reconocimiento y reflejo, ahora utiliza la escritura para reconstruirse y autoidentificarse.

Sin embargo, a pesar de que la narración en primera persona es una forma de tomar el control de su vida, aún no le queda claro cómo es que debe conducirse, por ello siente esa especie de vértigo ante lo desconocido: “He vivido un infierno del que quiero salir, pero al que se aferra una parte de mí que no domino” (Millás, 1996:232). Se trata de esa parte del *yo* que todavía se niega a transformarse absolutamente en el *otro-yo*, de ahí la incapacidad de asumir el dominio total de su vida.

Por otro lado, escribir comienza a convertirse en una obsesión y en una necesidad con fines existenciales: “Pese a la firmeza de mis propósitos, llevo varios días sin acudir a este

diario y eso me proporciona la rara sensación de no existir [...], en mi imaginación, el diario es la vida misma” (Millás 1996, 232). Su propia reproducción es lo que le da fuerza ontológica, como si su existencia dependiera del hecho de escribirse y se construyera conforme se narra.

La sombra

Como decíamos, después de las revelaciones del diario de la madre, Elena introduce otro factor que también funciona por medio de la escritura: los reportes del detective. Al principio no son más que descripciones en donde no hay valoraciones ni ningún tipo de involucramiento, lo que implica un mero acto contemplativo. Por eso comienza a pedir informes cada vez menos impersonales: pretende convertirlos en el reflejo de sí misma y al detective en su sombra, una sombra que es además el ojo del otro que la hace sentirse real.

En la transformación de la protagonista influyen de forma también intertextual los informes del detective, que dirigen la introspección y el reconocimiento ético a través de su lectura. Estos cumplen, además, una serie de funciones metanovelísticas: cotejar la versión de unos mismos hechos, hacer avanzar la narración a través de dos perspectivas, provocar la crítica del texto interrelacionando lectura y escritura, revelar las reflexiones teóricas del autor en torno al proceso de escritura (Cuadrat, 1995: 214).

Las figuras interiores, como las sombras y los reflejos, son imágenes arquetípicas del inconsciente que se muestran a la conciencia. El descubrimiento de las figuras arquetípicas en actuación con nuestra vida interior nos libera de la identificación con el lado más familiar de nuestra personalidad. La sombra representa aspectos de nosotros mismos que hemos ignorado y rechazado, otro *yo* oscuro que finalmente también forma parte de uno.

La sombra es considerada un espíritu guardián, otra forma de verse a sí mismo a través de otro. Quien no tiene una sombra, muere; quien tiene una sombra poco nítida, está enfermo,

mientras que una sombra bien delineada significa recuperación (Rank, 1971: 52). Elena Rincón se encuentra en un estado tal que se contrata una sombra, el detective, que será el reflejo de su *yo* y a través de la cual podrá observarse con el ojo de un tercero para certificar su existencia con el relato externo de su metamorfosis.

Con el paso del tiempo y según las instrucciones de Elena, el detective empieza a tomar otro tipo de actitud frente a su objeto de persecución: lo convierte en un sujeto; le devuelve la vida, es decir, nitidez a la sombra: “Es curioso, pero hasta ahora veía a esta mujer como un simple objeto de seguimiento profesional y de repente, ha empezado a cobrar una individualidad con la que no contaba”. Gracias al detective, Elena da el paso de percibirse a través de los otros, a tal grado que ella misma provoca ciertas impresiones: “Estuve paseando mucho tiempo para él [...], es agradable moverse por las calles sabiendo que alguien está condenado a seguirte” (Millás, 1996: 239).

En la tipología del doble de Herrera, las sombras, espectros y alucinaciones están dentro de los desdoblamientos externos con escisión objetivada, en la variante de los desdoblamientos sobrenaturales, que consisten en la representación del lado bueno o malo del alma (Herrera, 1997: 62). Millás utiliza este mecanismo de forma distinta. Para empezar, no se trata de un hecho sobrenatural, sino que lo adapta a la realidad. El detective se convierte en la sombra de Elena, pero no representa su lado bueno o malo, sino que es un reflejo del estado anímico de la protagonista, en un sentido más cercano al del que habla Otto Rank: “El concepto primitivo del alma como una dualidad (persona y su sombra) aparece en el hombre moderno como el motivo del doble, y le asegura, por una parte, inmortalidad, y por la otra, la anunciación de su muerte” (Rank, 1979: xv). Se crea un doble espiritual a favor de la perpetuación del *yo*.

Elena, gracias a los informes del detective escritos ya desde un punto de vista más subjetivo, adquiere conciencia de su condición de soledad e insatisfacción con otra perspectiva. Reconoce su situación y la asume para alejarse de ella: “Imaginemos a alguien que no puede verse del miedo que se da y que huye de sí continuamente como el que corre con la idea de desprenderse de su sombra” (Millás, 1996: 244).

Además del detective, Elena busca a otras personas “para comprobar que de verdad existía y que era capaz de reconocer[se]” (Millás, 1996: 244), por eso se reúne con su hermano Juan y ordena al detective que la siga para tener dos versiones del encuentro: la del diario y la del informe. Ella escribe que pidió un café; sin embargo, en el informe dice que pidió un whisky. Esto es importante por dos cosas: la primera, el texto del detective se desarrolla en la realidad, mientras el de Elena ya se desarrolla en una realidad-otra a la que va y viene; la segunda, el hecho de que haya pedido un whisky la vincula más con la antípoda, pues es un trago que tomaría su madre. Así, la ficción-real y la ficción-ficticia se juntan en un solo elemento: la novela.

El detective, a partir de la subjetividad que le permite su cliente, crea una historia alterna con la que Elena se divierte y a través de la cual puede verse de otra manera. En ella incluye lo del chantaje por culpa del marido y lo de su supuesta adicción al juego. Elena, sabiendo esto, después de su encuentro con Juan decide darle la satisfacción al detective de corroborar su versión y se mete en una sala de bingo. Sobre este evento dice: “Comprobé la cantidad de soledad acumulada en cada uno de los jugadores y jugadoras, salí corriendo de ahí porque me pareció un espejo en el que resultaba insoportable mirarse” (Millás, 1996: 247). Como vemos, la versión del detective no estaba tan alejada de la realidad, pues el elemento sustancial, la soledad, permanece en esa historia alterna. Elena se niega una vez más a los reflejos que se le presentan y que son su punto de partida para decidirse a cambiar, para dar el

paso hacia la realidad-otra. De esa manera confirma su “sensación de lejanía respecto al mundo” (Millás 1996: 245) y a partir de entonces se pregunta sobre esa relación de semejanza que ve que los otros tienen y que ella sólo puede identificar en el diario, la antípoda y el bulto, mismos recursos a los que su madre acudió en su momento.

He reflexionado sobre la soledad que me atribuye [el detective] y ello me ha hecho pensar que, efectivamente, a simple vista, mi vida carece de puntos de referencia. Mi marido y el resto de la gente que conozco dependen de una serie de cosas —con las que guardan una relación de semejanza— que certifican permanentemente quiénes son. ¿Qué tengo yo que certifique lo que he sido, lo que ahora soy, si soy algo? (Millás, 1996: 240)

Ahora bien, ¿qué es lo que impide a Elena dar el paso hacia la realidad-otra? La precariedad de la identidad, pues la ve como un elemento que puede cambiar de un momento a otro y dejar al individuo en la nada. Elena está sumida en un estado de transición que le genera angustia porque se encuentra en el punto intermedio entre las dos posibles realidades, la real y la propia, pero aún no se ha atrevido a trascender hacia la segunda, lo que la deja en una especie de limbo y su condición es equivalente a la de un fantasma:

La soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué 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 (Millás, 1996: 244).

Siente temor ante la posibilidad de perder la identidad, de quedarse en un punto vacío, sin tener a dónde ir, un lugar en el que no pueda reconocerse ni que los otros la reconozcan, lo que implica la pérdida absoluta de puntos de referencia con la realidad, por lo tanto, la desaparición total: “No me atrevería a salir sola del hotel, por miedo a que al regresar no hubiera ninguna habitación a mi nombre [...]. Entonces, telefonaría a Madrid, a mi hija, pero

tampoco existiría esa hija [...]. Por eso me da miedo salir, por si no me reconocen al volver y me quedo sin identidad” (Millás, 1996: 258).

Ahora es importante hablar sobre un elemento sustancial: Mercedes (hija de la protagonista) y su embarazo, pues, como dice Elena, es uno de los puntos de referencia que aún la atan a la realidad y le impiden trascender a la realidad-otra. Sin embargo, también en este aspecto adopta una actitud dudosa, ya que después de procesar lo del embarazo dice: “El asunto había dejado de afectarme como si realmente yo fuera otra, aunque por alguna razón mantuviera la apariencia de ser la madre de mi hija” (Millás, 1996: 248). Esto implica que ya se siente como una persona diferente, es decir, ya hay una transformación interior que va de la mano de la exterior que identifican los otros, como cuando dice el detective: “Esa alteración de sus facciones proporciona a su rostro un halo de misterio. Llevaba el pelo recogido y parecía más joven” (Millás, 1996: 248). Elena no está segura si lo del embarazo le concierne o no, pues sabe que está por convertirse en otra, aunque no cómo será la autodefinición de ese nuevo ser. Al fin concluye: “Pero sí me concierne, sí, porque quizá se trata del último de los hechos relacionados con mi historia; con mi prehistoria, si es cierto que estoy a punto de convertirme en otra” (Millás, 1996: 251). Su hija, de la misma manera que ella lo fue para su madre, es el único hilo que la uniría, al finalizar su metamorfosis, a la posibilidad de crear un tejido nuevo. Lo que pretende con esto es que no se repita el mismo patrón que le sucedió a ella con su madre, con quien estaba unida por el hilo llamado antípoda que al momento de la muerte desapareció y dejó a Elena sumida en ese lugar de indefinición del que busca salir. Así pues, al momento de confrontar a su hija encuentra un reflejo pasado de sí misma: “La verdad es que cuando me vi sentada en aquel sofá, frente al televisor, y rodeada de muebles pretenciosos que reproducían un estilo de vida tan lejano a mis intereses, sentí un golpe de angustia. Me pareció que todo eso ya lo había visto en algún sitio —quizá en mí misma— y

que no conducía a ningún lugar, a ningún lugar” (Millás, 1996: 252). La angustia radica en la posibilidad de repetir lo mismo que ella y su madre, así que tras la revelación especular se da cuenta de lo que es, lo que puede ser, lo que no quiere ser y lo que trata de evitar a su hija.

3.2.2.2 Fin de la metamorfosis

Un evento importante, que se relata tanto en los diarios de Elena como en los de su madre, es la salida al extranjero, en donde uno puede comportarse como si fuera otro. Dice la madre: “Tuve un pensamiento extraño que quizá perteneciera a mi antípoda, que estaría en ese instante en otro hotel contrario al mío temblando de miedo como yo” (Millás, 1996: 223). Según el relato, después del encuentro en el espejo del baño y del temor generado por el bulto del seno, hace el amor con su marido como si fuera otra que invade su ser. De la misma forma, Elena hace un viaje similar con su marido a Bruselas, lo que implica también el cambio de espacio. Ellos también hacen el amor apasionadamente. Al respecto dice Elena: “Yo entendí en algún instante que la pasión provenía del conocimiento de que era la última vez que lo hacíamos” (Millás, 1996: 262). Con ello no sólo se refiere a su separación sino también a su transformación.

Durante el trayecto a Bruselas, Elena relata: “Pensaba en el bulto que había hecho nido en el útero de mi hija y que se disponía a crecer hacia la vida con la misma falta de voluntad con la que yo crecía, más que hacia la muerte, hacia la posibilidad de convertirme en otra” (Millás 1996: 254). Los tres bultos, el de su madre, el de su hija y el suyo, representan las tres existencias nuevas. En el caso de Elena se trata del regulador de su conducta, una especie de recordatorio de culpas. La liberación absoluta depende de su expulsión y ya no tener ninguna excusa para enfrentarse a sí misma (Millás, 1996: 266).

Durante este viaje es el encuentro con la antípoda: “Vi a una mujer que me sobresaltó por el parecido que tenía conmigo” (Millás, 1996: 255). En el mismo episodio, Elena lee el último cuaderno de los diarios de su madre, en donde dice: “Llevo muchos días en cama y mañana me llevarán al hospital, para operarme. Pero yo sé que no volveré a casa porque esta tarde ha venido a visitarme mi antípoda, y cuando sucede algo tan raro, cuando un equilibrio necesario se rompe de ese modo es porque nos vamos a morir” (Millás, 1996: 259). En realidad, Elena (hija) es quien la visita, pero aun así representa un encuentro del *yo* con su *doble y*, como dice, es un equilibrio que al momento en que se rompe es el presagio de algo, en este caso, la muerte. El hecho de que Elena lea esto cuando está fuera de Madrid y se encuentre con su propia antípoda es muy significativo, ya que también representa el presagio de algo vital: “Me he acordado que en la recepción del hotel vi a una mujer que se parecía a mí y con un vestido que quizá fue mío en otro tiempo. Tal vez sea mi antípoda, tal vez se haya escapado de su lugar geométrico para venir a anunciarnos nuestra muerte, la mía y la de ella” (Millás, 1996: 260). En efecto, el encuentro con la antípoda es un anuncio pero no de la muerte del individuo como en el caso de la madre, sino del *yo* para consumir su metamorfosis hacia el *otro-yo*: “No regresaría a casa, no porque me fuese a morir, como mi madre cuando recibió la visita de su antípoda, sino porque iba a acelerar el proceso de convertirme en otra para encontrar al fin mi propio infierno y descansar” (Millás 1996: 262).

Salir del espacio en el que se desenvuelve habitualmente el *yo* contribuye con la transformación propia como del espacio al que retorna, pues la realidad ya no es la misma. En cuanto vuelve a Madrid, Elena busca de inmediato al detective y le da instrucciones de que la siga: “De estos informes [...] no puedo prescindir porque certifican mi existencia, pero también porque la seguridad de que alguien me mira me da fuerzas para moverme de un lado a otro en esta durísima tarea de construir mi propia vida” (Millás, 1996: 263). En este momento

se ha trascendido ya a la tercera etapa del estadio en el espejo de Lacan: una vez que el nuevo *yo* se ha instalado como ser, necesita del ojo del *otro* para certificarse. La inseguridad de Elena aún permanece, pues una vez que deja su casa y se instala temporalmente en un hotel, dice: “Salgo poco por temor a que a mi regreso no me reconozcan, no haya ninguna habitación a mi nombre o hablen una lengua desconocida para mí” (Millás, 1996: 264). Se trata de un miedo parecido al que experimentó durante el viaje a Bruselas, ahora en lo que era el viejo espacio transformado según la realidad-otra, desconocida y prometedora.

Para el final de la obra, Elena relata una situación convencional en una cafetería, mientras escucha una canción de los Beatles que había escuchado meses antes: “La situación, pues, era muy parecida, pero yo era distinta. Ahora era una mujer que había tomado las riendas de su vida, aun cuando no supiera manejarlas muy bien, mientras que el recuerdo que tengo de entonces es el de una mujer cuyos movimientos dependían de un impulso ajeno a su voluntad, como si fuera una autómatas, un artefacto viviente manejado por la mano invisible de un mecánico” (Millás, 1996: 271).¹⁰ Señalamos esto porque implica el contraste entre el *yo* y el *otro-yo*, el reconocimiento de la situación ontológica y emocional de ambos y la negación de uno por parte del otro: *ésta ya no soy yo*.

Otro elemento importante es que Elena se corta la melena que había cargado durante años, ya que simboliza el fin definitivo de la metamorfosis, y significa que el cambio abarca, además del ámbito interior, el exterior: “Pensé que debía hacerlo antes de ocupar mi nueva casa para completar la transformación. Soy otra” (Millás, 1996: 275). En cuanto al espacio nuevo en que se desenvuelve dice: “Percibo sus paredes, su cuarto de baño, sus muebles, como una prolongación de mí y no como mis enemigos” (Millás, 1996: 275), pues llegó un punto en

¹⁰ Como Olimpia en “El hombre de arena” de Hoffmann.

que vislumbraba la casa de su marido como un espacio ajeno donde sólo podía reconocer como suyos la butaca y el reloj.

Para terminar, habla sobre el fin de su transformación y su asunción del ser metamorfoseado: “Escribo estas líneas que quizá sean las últimas, por lo menos las últimas de mi vida anterior, la que clausuré en Bruselas al día siguiente de encontrarme con mi antípoda [...]. En estos momentos siento que la rareza intestinal ha desaparecido y noto su ausencia como la ausencia de la melena cada vez que inclino la cabeza” (Millás, 1996: 276). Ha podido deshacerse de su bulto, representante de su viejo *yo*, sin embargo aún percibe su ausencia como una referencia de lo que fue para lograr ser lo que es ahora. Concluye su diario así: “Por el ventanal entra una luz cegadora y blanca como la del cuarto de baño de un hotel” (Millás, 1996: 276). Esta es una comparación curiosa, pues es muy similar a las que hace su madre en sus diarios. Y finalmente: “En medio de esa luz, muy pronto, irá corporeizándose una forma oscura y bella como la del diablo, pero apacible y dulce como la de la divinidad” (Millás, 1996: 276). Quizá esa forma oscura sea ella, desconocida de sí misma y por lo tanto temible, sin embargo es al mismo tiempo lo que por fin la mantendrá libre de la angustia en la que estuvo sumida tanto tiempo.

3.2.3 *Volver a casa*

La última novela de la *Trilogía* tiene como protagonista a Juan Estrade, un hombre de 45 años que llega a Madrid desde Barcelona porque su cuñada Laura le avisa que José, su hermano gemelo, un escritor exitoso, ha desaparecido. Por medio de cartas no enviadas a su mujer, Julia, Juan confiesa el secreto de su vida: en algún momento él y su hermano intercambiaron identidades y ahora José le da las instrucciones para realizar el cambio otra vez. Al inicio, este proceso parece ser positivo para Juan, ya que recuperará lo que tuvo que abandonar y que

siempre ha querido: a Laura, la fama como escritor que su hermano ya fijó y la oportunidad de escribir. Sin embargo, este aparente giro positivo en su vida se vuelve algo terrorífico cuando se da cuenta de que se encuentra bajo el control de la pluma de su hermano, es decir, que José está escribiendo la novela (la última de su carrera) mientras Juan la vive. Es un procedimiento parecido al de *El desorden de tu nombre*, en donde a la vez que el autor va desarrollando esa identidad por medio de la escritura, los personajes hacen lo mismo. Se construye así una especie de estructura abismal que va del autor a los personajes y de éstos a la obra que escriben, que es la misma que leemos. Sin embargo, en *Volver a casa* el que escribe es diferente al que vive la novela, por ello es una situación tan terrorífica en la que además se abre otra brecha: el protagonista que trata de revelarse ante su autor.¹¹ Éste no se lo permite hasta que cambian de identidad por completo y Juan pasa a ser José, por lo tanto, ahora él debe concluir la narración.

Los nombres de los gemelos pueden ser un poco confusos, ya que en ocasiones no nos queda claro si se habla de un José que en realidad es Juan o viceversa. Para el análisis, utilizaremos siempre el nombre Juan para hablar del protagonista, a pesar de que él asuma otro papel en determinados momentos de la historia. Sólo al final, cuando el personaje cambia por completo a ser su hermano y el mismo narrador se refiere a él como José, lo llamaremos así, con una nota al pie donde se indicará dicho cambio.

Durante su proceso de transformación, Juan se encuentra con una mujer de nombre Beatriz que se dedica a hacer encuentros espiritistas. El cambio del doble al otro consiste en tomar la identidad de su gemelo para después trascender a otra forma que se encuentra en un mundo diferente, una realidad-otra, la realidad de los muertos, por eso es tan importante la presencia de Beatriz, pues ella es la conexión necesaria para acceder a ese mundo. A través de

¹¹ Mecanismo utilizado en la novela de Unamuno, *Niebla*.

ella se dará el paso a la segunda transformación de Juan, en la que su madre tendrá un papel primordial. Al final, el protagonista se convertirá en escritor, pero el proceso para lograrlo será angustioso y, por último, destructivo.

Según Millás, “quizá esta novela represente, más que ninguna otra, esa tensión entre el dentro y el fuera que pretendíamos simbolizar al referirnos al síndrome de Antón, una enfermedad que permite construir dentro de uno afueras que en ocasiones llegan a coincidir como un calco con el interior de la realidad” (Millás, 1996: 20). Esto deja clara la necesidad que tienen los personajes de construir mundos externos por los que uno se pueda mover con familiaridad. Es decir, cada individuo hace su propia lectura de la realidad y en diferentes niveles, y a partir de ellos se desenvuelve.

Igual que en las otras dos novelas de la trilogía, la soledad es el elemento que define la situación del protagonista. Juan en sus cuartos de hotel escucha la radio a altas horas de la noche por instrucciones de su hermano. La televisión, el radio y el teléfono son los objetos que lo conectan con el mundo: “De súbito, observando aquel concurso, se sintió por primera vez en muchos días ligado a la colectividad” (Millás, 1996: 334), pero al mismo tiempo ése es “el punto donde estar más solo equivalía a la disolución, no a la muerte, sino a un modo de vida atenuado” (Millás, 1996: 307). Desde esa soledad, Juan recibe mensajes ocultos de todas las manifestaciones de estos objetos. Por ejemplo: ve en la televisión *El estrangulador de Boston*, en donde “el cuerpo del asesino era ocupado sucesivamente por el honrado fontanero [...] y por un asesino que disfrutaba estrangulando mujeres. Pero ninguna de estas dos personalidades era consciente de la otra, a pesar de que ambas habitaban el mismo espacio corporal” (Millás, 1996: 408). El temor que siente se debe a que se ve reflejado. Él y su hermano habitan el mismo cuerpo con dos personalidades diferentes que no se entienden y buscan la mutua destrucción a pesar de estar vinculadas tan fuertemente.

Hay otros objetos cargados de significado. Uno de los más destacados es la cadena de oro que la madre de los gemelos pone al llamado Juan. Su importancia radica en que es un símbolo diairético, un medio de definición y distinción que otorga cierto poder; es la navaja que divide a los gemelos, que divide a Juan José (obvia referencia a Juan José Millás) en dos seres, de los cuales uno se autoexilia de ese espacio común que es Madrid y de ese tiempo que es el pasado para ubicarse en Barcelona y en un tiempo ajeno que también se representa con otro objeto, el reloj que Juan trae puesto en la otra mano desde la ciudad catalana para recordar algo que olvida y que cuando lo recuerda ya no importa pues se ha transformado en otro. La cadena aparecerá en diferentes puntos de la narración y dará origen a la pregunta constante: ¿a quién pertenece? Esta duda la vamos resolviendo a lo largo de la lectura.

En esta novela aparece de nuevo el recurso intratextual que consiste en introducir textos ajenos a la narración. En este caso se trata de cartas, las de Juan y las de José. El primero las escribe a su mujer y nunca las envía, o sea que son cartas-diario, que permiten eventuales cambios de narrador. Se trata de sensaciones personales que la voz en tercera persona no conoce. Las cartas de José son el medio por el cual se comunica con su hermano y le dicta instrucciones para realizar el cambio.

3.2.3.1 Los gemelos

El elemento del doble es más evidente en esta novela que en las otras dos, ya que se trata de gemelos, los dobles por naturaleza. En esta historia son gemelos opuestos, es decir, hay una rivalidad entre ellos que se debe a las ventajas que se le dieron al mayor siempre: el nombre del padre, la cadena de oro y el amor maternal. Estos son los motivos para que decidan intercambiar sus identidades: “Éramos tan iguales [...] que mi madre, para distinguirnos, tuvo que ponerle a uno de nosotros una cadena de oro que apreciaba mucho. La cadena [...] le

correspondía al llamado Juan. En realidad, todo era para él, incluidos sus cuidados y afectos [...]. Yo era José, el segundo, el que quizá no debía haber nacido” (Millás, 1996: 351). Así entendemos el meollo del asunto. Nuestro protagonista se siente como un agregado de la existencia de su hermano, una réplica sin valor que busca obtener aquello que nunca tuvo: “Está bien, ¿quieres mi identidad?, ¿quieres ser Juan? Pues gánatelo. Sacó una baraja del bolsillo y [...] nos jugamos la vida” (Millás, 1996: 352).

El tipo de desdoblamiento en *Volver a casa* es uno de los más importantes y recurrentes en la clasificación sobre el tema: la *reproducción*, en donde el cuerpo se manifiesta en una doble existencia. Esto puede lograrse a través de distintos mecanismos: un cuadro (como sucede en *El retrato de Dorian Gray*), una estatua (como también pasa en *Volver...*), por medio de los espejos o en el uso de los gemelos o gente muy parecida (*El doble* de Dostoievski) (Herrera, 1997: 63).

Bargalló inicia su trabajo con una explicación de Anfitrión, al cual mencionamos cuando hablamos sobre Goliadkin y *El doble*. Se refiere a la existencia de dos individuos, dos entidades distintas que los demás pueden ver como un solo individuo con una misma identidad, exactamente de la forma en que les sucede a los hermanos Estrade, pues la gente cree que son uno. Al haber una misma identidad, la oposición no puede establecerse entre individuos, sino entre los mundos distintos en que viven. Esos mundos, sin embargo, son individuales. Es decir, Juan y José existen para los otros como una entidad única; para los demás siempre es José el que se aparece (de la misma forma que todos creen que Goliadkin es una sola persona). No obstante, también hay un Juan que se desenvuelve en una realidad propia, distinta a la que vive cuando es José —a pesar de que sea el mismo espacio—, y el hermano, a su vez, existe en una realidad distinta a la de los demás: “Su existencia [...] parecía desarrollarse en un lugar diferente a aquel por el que transcurría la vida de otros. Las

cosas que al resto de los mortales les sucedían en el sueño le sucedían a él durante la vigilia, como si viviera permanentemente recluido en la trastienda de la realidad” (Millás, 1996: 398).

Los gemelos son dos seres que por más que luchan por individualizarse forman una sola entidad duplicada cuyos componentes están unidos, por lo que sus sensaciones y acciones en algún momento convergen y se repiten como espejos: “Laura suele dormirse pronto; entonces a mí me gusta encender un cigarrillo y lanzar el humo en dirección al techo imaginando que tú, en un piso de Barcelona, y con una mujer dormida junto a ti, haces lo mismo que yo, mientras escuchas la misma emisora hasta quedar dormido” (Millás, 1996: 306). La descripción de esta situación es la unión especular que ata a los hermanos, cada uno desde su ciudad, desde su intento de individualidad; es una imagen idéntica que se repite en dos realidades, en dos espacios.

El manejo del doble de Millás en esta novela coincide con la idea romántica del encuentro del *otro-yo* como algo terrorífico que define la existencia. Sucede algo similar a *La soledad era esto*, donde la confrontación con la antípoda conlleva la muerte del personaje. Por eso, al recorrer el Museo de la Desesperación, Juan “pensó que si llegara a encontrarse con su hermano en aquel espacio dedicado a la desesperación, no tendría más remedio que matarle” (Millás, 1996: 315), a pesar de las consecuencias funestas para él. La confrontación con el *otro-yo* implica una revelación insoportable que conduce al asesinato y por lo tanto al suicidio a través del otro, como sucede en algunas obras del Romanticismo mencionadas en el apartado anterior. Incluso en algún momento, Juan se refiere a su hermano como su “asesino” porque no pueden existir ambos en el mismo espacio y porque José tiene el control de la escritura de la novela en la que construye a su hermano. Dice además: “Entre los dos componían un territorio único que no se podía dividir sin que el resultado fuera el de una mutilación atroz”

(Millás, 1996: 386). Entre los dos componen un algo exacto y cualquier alteración a alguno de sus elementos implica el desmoronamiento de la totalidad.

Cuando Juan llega a Madrid se hacen algunas referencias al espejo que evita mirar, la negación del *yo*: “Entró en el cuarto de baño con la torpeza de un cadáver reciente, [...] no quería moverse para evitar un encuentro inoportuno con el espejo” (Millás, 1996: 280). El reflejo muestra el deterioro de su vida y verlo implica verse y también ver a su hermano: “peinaba o afeitaba su rostro frente a un espejo que le devolvía una mirada que, sin dejar de ser suya, parecía esconder algo de otro: una expresión o un tono que le resultaban ajenos” (Millás, 1996: 291).

Como dijimos, la reproducción es uno de los mecanismos de desdoblamiento interno. Millás utiliza dos de sus variantes. Una son los gemelos; otra, las reproducciones, en este caso, la estatua: “La figura de cera ha hecho las veces del espejo que establece de forma clara la dialéctica entre la apariencia y la esencia, entre el reflejo y el alma” (Herrera, 1997: 38). A través de la construcción del hombre de cera se hace una objetivización del *yo*, lo cual simboliza el límite espacial del cuerpo y es una representación externa de lo interior. El cadáver del museo es un monumento a la muerte que imita dos cuerpos idénticos: el fin del *yo* del protagonista que resurgirá como *otro-yo* (José) escritor y la muerte de su hermano.

El hecho de que la fecha de donación de la escultura coincida con la de la publicación de la primera novela de José es muy importante, pues ese inicio del viaje de la literatura es el paso primordial hacia la aniquilación de ambos. El muñeco es el pasado de José y el futuro de Juan. La literatura como algo destructivo habrá de alcanzar al protagonista hasta hacerlo cometer el mismo acto desesperado que a su hermano.

3.2.3.2 Madrid, Barcelona y el pasado

Volver a casa es la única de las novelas de la *Trilogía* que no se desarrolla sólo en espacios cerrados, con excepción de los cuartos de hotel en los que Juan se recluye. Sin embargo, la ciudad en sí, Madrid, se presenta como un lugar peligroso y asfixiante, en donde el personaje se desenvuelve conducido por una extraña agitación. Camina horas y horas, cuenta sus pasos y va de un lado a otro en ese lugar angustiante que no acaba de reconocer como propio.

Juan se va a Barcelona porque creyó que ahí “sería posible vivir siendo uno” (Millás, 1996: 283). Al volver a Madrid regresa a un pasado en el que está condenado a ser dos, él y su hermano: “Estoy preocupado por mí, porque este viaje supone regresar a un pasado del que me había desprendido y por el que me niego a dejarme atrapar de nuevo” (Millás, 1996: 283). Madrid representa el espacio de una memoria de la que había huido. Sin embargo, ésta ha permanecido ahí, esperando, y ahora se ve obligado a regresar a ella para enfrentarse a una identidad que tuvo que negar, de la que trató de olvidarse: “la vigencia de una herida sin sutura posible, producida por una violencia interna y condenada a permanecer en él como un rasgo de identidad doloroso” (Millás, 1996: 292). Volver a casa es volver a Madrid, volver a Laura, volver a esa identidad anterior; el pasado debe verlo ahora como una confrontación, ya no como la contemplación de algo superado, olvidado o abandonado, sino como el significado de la vida, algo que habita al ser, que se encuentra enraizado en él y que tarde o temprano habrá de reaparecer. ¿Por qué este retorno? Porque Juan vive sumido en una condición de insatisfacción que se debe, sobre todo, a que al hacer la apuesta de cambio de identidades con su hermano, no había contemplado que el cambio de identidad incluía todo: a Laura, el amor de su vida, sus ambiciones literarias, etc.: “Todos estos años he sentido la ausencia de Laura como una amputación, como una herida abierta que con la madurez había comenzado a infectarse, a llenarse de bichos” (Millás, 1996: 352).

Juan siente que su vida en Barcelona no ha sido más que una simulación, una actuación en la que sólo siente infelicidad, la falta del reconocimiento de un espacio propio, mezquindad, desdicha, culpa y una especie de odio hacia lo que es y lo que no es. Viene de un lugar en donde todo era ajeno, pues lo suyo, cree, pertenecía a otro con una imagen igual a él. En su regreso a Madrid buscará perderse en su hermano para salvarse: “Cuando un hombre se odia a sí mismo, puede desear perderse en el otro. Entonces el ser tragado por el otro es una huida de sí mismo” (Laing, 1964: 40). Transformarse en José significa recuperar a Laura, la cual se convierte en su móvil, la respuesta que busca para resolver su situación; ella es “lo único que aún reconocía como suyo tras una larga etapa de impostura, de fingimiento, de jugar a ser otro con la conciencia permanente de que en ese juego se había apostado la vida y la había perdido” (Millás, 1996: 294). Cuando se encuentra de nuevo con ella, recibe la bofetada del pasado y del futuro perdido: la mujer, la casa, los libros, el éxito de José:

Esto era el amor y lo perdí como he perdido todo aquello que podría haber hecho de mí [...] un sujeto del que se pudiera predicar algo sólido, encarnado en su propia historia, en su deseo. En lugar de eso, me he convertido [...] en una figura de hombre más o menos tosca, construida con retales ajenos a mi naturaleza y de la que sólo se puede predicar que vive en una ciudad que no es la suya, junto a una mujer que no ama y que se gana la vida regentando una imprenta en donde publica lo que otros escriben (Millás, 1996: 297-298).

Juan se asume como un ser sin historia que dejó pasar lo que pudo haber sido. Ahora ese futuro-presente se le aparece como una película a la que no puede acceder y que sólo aumenta su sentimiento de frustración ante la visión de la pérdida de todo. Incluso, cuando cena con Laura “empezó a sentirse como en su propia casa” (Millás, 1996: 301). Esto se debe a que está llevando a cabo un evento cotidiano en una vida que no le pertenece, pero que en ese momento es un centelleo de una posibilidad diferente, más cercana a la felicidad, un “negativo de lo que podría haber sido su existencia” (Millás, 1996: 303). No obstante, en ese

ambiente “estaban representando una escena que correspondía a otros, a dos seres distintos de ellos que por alguna razón habían dejado provisionalmente vacantes las sillas que Laura y él ocupaban como dos impostores” (Millás, 1996: 303). Es decir, siente lo mismo que en Barcelona: que su vida es un escenario en el que los actores asumen un papel ajeno, de otros, un lugar en el que no encuentra cómo desenvolverse porque se trata de un sitio tan desconocido como el *yo* que lo habita, en donde no tiene más opción que fingir.

Después de este encuentro en el que advierte lo que es y lo que pudo haber sido, se da cuenta de que sigue sin encajar en ninguna de las realidades, ni la presente ni la pasada, lo que genera un sentimiento de pánico y ansiedad ante el descubrimiento de que se encuentra en la nada y sin la posibilidad de moverse a ningún lado. En este punto, su situación es la siguiente:

Provenía de una ciudad que no sentía como suya, de una existencia que no le concernía, de un entramado de intereses y de afectos en el que se había incrustado de un modo artificial, como la pieza defectuosa de un *puzzle* que destaca del conjunto por un problema de ajuste previo a su colocación. Y ahora estaba en la ciudad que debía haber sido suya y venía de ver a la mujer en quien su vida habría encontrado un complemento, pero también en este espacio funcionaba como una pieza que no acababa de encajar con precisión (Millás, 1996: 304).

En algún momento, Juan lee uno de los textos de su hermano que dice: “El viaje nos da la posibilidad de ser otro, de acceder a algunas instancias de nuestra personalidad cuya existencia ignorábamos; de ahí que no la reconozcamos como propia, de ahí también esa impresión de estar en otro cuerpo que suele acometernos antes de emprender un viaje” (Millás, 1996: 318). Estas palabras son importantes por varias razones: primero, nos remite a la misma idea sobre el viaje que vimos en *La soledad era esto*, donde Elena, al igual que su madre, cambia cuando sale de su espacio cotidiano; segundo, pone en duda la existencia de Juan, pues al estar de viaje, al haber salido del espacio en el que era completamente Juan Estrade, su identidad se vuelve inestable y poco clara. Por ello, aunque la transmutación al doble ha

comenzado, la manera de asumirlo y de eliminar la inestabilidad que aún lo invade es con la corroboración de otros, ya que uno nunca es uno, sino una serie de varios *yo* cuya identidad se define como un fenómeno social. Así, en cuanto Juan se encuentra con el hombre que lo confunde con su hermano (después se entera de que su nombre es Pablo) toma posesión de esa identidad, de tal forma que “se había instalado en su ánimo una suerte de desvergüenza, de cinismo, que parecía convenir a sus intereses” (Millás, 1996: 321). Lo mismo sucede cuando contrata a Concha, la prostituta de la agencia que su hermano le recomienda, la cual también lo confunde con José. Juan sigue asumiendo ese papel si los otros se lo imponen.

Cuando va a beber con Pablo, después de lo del restaurante, “jamás se había sentido tan de acuerdo consigo mismo como en aquel bar donde todo el mundo le restituía una identidad de la que había permanecido alejado tanto tiempo” (Millás, 1996: 340). En el estado de embriaguez se asume temporalmente como el *otro-yo* y vive la dicha de serlo: “Bebió deprisa para que el alcohol pusiera cuanto antes entre él y los otros esa tela de araña desde la que el borracho se comunica con el mundo” (Millás, 1996: 339). Esa tela de araña y el alcohol abren la puerta hacia la realidad-otra en la que comenzará a desenvolverse. En una de las cartas-diario dice: “He empezado a ser José en algunos lugares y te juro que no me siento extraño dentro de ese nombre” (Millás, 1996: 353). Los vínculos que lo atan a su *yo* aparecen como algo ajeno, sin importancia, a tal grado que “en un momento dado se acordó de Julia, su mujer, pero como si se tratara de un recuerdo que afectara a otro y que era incapaz, por tanto, de producirle algún daño moral” (Millás, 1996: 340). La asunción de la identidad de su hermano llega al nivel de no poder recordar el teléfono de su casa en Barcelona, lo cual lo alegra, pues lo toma como una prueba de que ha dejado de ser suyo.

Al instalarse en la personalidad de su hermano debe actuar como el escritor que es José, así que cuando le preguntan sobre su trabajo, dice que está escribiendo una novela

titulada *Volver a casa*. Aquí aparece el primer elemento metatextual, pues se trata de la misma que estamos leyendo y que se va construyendo mientras José dicta lo que le sucede a su hermano. En este momento, según Juan, la trama de la novela es la siguiente: “Un sujeto que regresa a casa tras muchos años de ausencia y pretende reconstruir todo lo que dejó pendiente en otro tiempo” (Millás, 1996: 357).

Hasta aquí parece que todo se ha resuelto favorablemente y que la transformación de Juan se está logrando con éxito. Todo está impregnado de una positividad extraña, incluso ingenua, como si la voluntad de su hermano estuviera destinándole un final feliz; hasta decide dejarse crecer la barba para efectuar el cambio corporal, pues ésa es la característica física que lo diferenciaba de su gemelo. Cuando llega a casa de Laura “pagó, descendió del taxi y se dirigió al portal repleto de futuro, lleno de otro en el que se resolverían todas las contradicciones de su vida” (Millás, 1996: 360).

Juan ocupa ya una realidad alterna, la novela en la que se desenvuelve como otro, y va contaminando la realidad-real con ella. Cuando vuelve a ver a Laura, “parecía dudar entre instalarse en la realidad habitada por Juan, aunque no conociera muy bien su geografía o permanecer en la propia” (Millás, 1996: 364). Él llega con una especie de invitación para que Laura se le una en esa transformación, en ese viaje hacia la reanudación del pasado estático. El recuerdo vuelve a través de los sentidos: el encuentro sexual entre ellos implica el desprendimiento del *yo* para en ese momento ser José, el José del pasado, como si se tratara de una pequeña muerte en el sentido de Bataille¹² (que se repetirá en diversas ocasiones), para renacer y hacerse continuo. Al culminar, se traza la línea divisoria de la extrema igualdad de los gemelos: su olor. Laura logra identificar una diferencia entre ellos que la transporta al

¹² Para Bataille el ser es discontinuo porque existe un abismo entre él y otro. Las formas de evitar esa discontinuidad es a través de la muerte, o del erotismo, el orgasmo como una pequeña muerte, la exuberancia de la vida independiente de la aspiración a reproducirla.

pasado y lo dota de dinamismo. Por ello pregunta “¿Quién eres?”, pues nace en ella la sensación de que acaba de recuperar algo que parecía perdido. Sin embargo, “Juan [...] no podía responder a aquella pregunta sin poner en cuestión toda su vida, sin mostrar su fracaso” (Millás, 1996: 368).

Esa especie de reanudación del ciclo del pasado que se había quedado congelado se logra gracias a que Juan se hunde en un mundo de ensueño, difuminado entre el alcohol, el sexo y las pastillas, entre la vigilia y el sueño, donde habita el *otro-yo* al que puede acceder en esos estados alterados: “Toda su vida tenía la calidad de un sueño, de una pesadilla” (Millás, 1996: 386). Juan habita una realidad alterna llena de sinsentidos y fantasías. Pero, ¿a qué se debe esto? ¿Qué es lo que sucede que evita que Juan sienta la satisfacción absoluta de haberse transformado en el *otro-yo*? La respuesta es que está sometido a un control ajeno al suyo, el del narrador, quien le roba la posibilidad de “moverse por la superficie de la vida, como el resto de la gente, y ser feliz” (Millás, 1996: 387).

Así se termina ese devenir de los hechos aparentemente tan positivo para Juan, ya que a pesar de que ha culminado su transformación al *otro-yo* y ha asumido por completo la identidad de su hermano, sigue estando insatisfecho ante la falta de independencia, libertad, autonomía. La narración que parecía tener tan buen camino ha cambiado de rumbo hacia uno negro y pesadillesco en el que se siente perdido. Ese cambio de identidad que creía era la respuesta sigue siendo una tortura y su verdadero *yo* un misterio, una culpa, y conlleva una sensación de soledad y perdición. Cuando por fin ha recuperado la que creía era su identidad, la de José, y entrega la otra, la de Juan, cae en el abismo, en la nada: “Si era José Estrade, pensó, su lugar estaba junto a Laura; no podía, después de haberse prestado a ese juego diseñado por otro, después de haber perdido su anterior identidad, permanecer en un territorio intermedio, en una tierra de nadie, donde no sería ni una cosa ni otra” (Millás, 1996: 403).

Ahora ni siquiera Laura es su salvación. A pesar de haber pasado momentos satisfactorios con ella, Juan se da cuenta de que la transición hacia el *otro-yo* que creíamos, el del hermano, no es la identidad final que lo realizará como persona: “Comprendió de súbito que había perdido su identidad anterior, pero que ya no se encontraba a gusto en la actual. Había dado un salto para llegar a la otra orilla de la vida y había caído en una tierra de nadie, en un territorio sin límites, habitado por la desazón, el miedo” (Millás, 1996: 422). Las sensaciones de persecución y vigilancia (que veremos a continuación) se convierten en constantes que reavivarán en Juan el temor y la paranoia que lo invaden constantemente. Así se da cuenta de que está sometido a la voluntad de José y de que su hermano es el ente superior que controla todo y lo reduce a esa condición de robot¹³ que se mueve según sus deseos: Juan está subyugado a “la tiranía del narrador”.

3.2.3.3 La tiranía del narrador¹⁴

*Todos tenemos a alguien que nos impone una
identidad indeseable*

Juan Estrade

El primer indicio de que algo o alguien controla al protagonista aparece desde que Juan visita a Laura por primera vez desde su regreso a Madrid. Al salir de su casa a esperar un taxi, “tuvo la certeza de estar siendo vigilado, como si todos sus movimientos, desde que esa mañana hubiera salido de Barcelona, obedecieran a un diseño previo, a un plan elaborado por otro, por otro que ahora mismo, desde algún lugar de la noche, observaba con satisfacción sus movimientos para calcular el grado de desviación de éstos respecto al proyecto original”

¹³ Autómata: ser creado a imagen y semejanza del hombre, en un afán por imitar a Dios (Frankenstein).

¹⁴ “Narrador”, “autor” y “José” son lo mismo (como personaje de la novela) y comparten el mismo nivel narrativo, por lo tanto, se utilizarán indistintamente hasta el momento en que se realice el cambio con el hermano.

(Millás, 1996: 305). Más adelante sucede algo parecido cuando sale de nuevo a la ciudad en la que está cayendo una lluvia inusual después del encuentro sexual con Laura: “Había en aquella lluvia, que empezaba a durar más tiempo del que se atribuye a una tormenta de verano, un aspecto siniestro [...]. Juan recuperó la impresión de estar siendo sometido a vigilancia” (Millás, 1996: 370). El narrador decide el ambiente en que se desenvuelve su protagonista y tiene el poder de generar esos cambios, símbolo de su control absoluto de la palabra. José es un personaje al que se le atribuye la función de autor y, como tal, está muerto. Después Juan ya transformado asumirá el mismo papel, por lo tanto, también habrá de morir. La referencia a Barthes es clara: es necesaria la muerte del autor para que inicie el lenguaje, cuya vitalidad se la da el lector. A ello debemos la correspondencia de la vida de Juan con la construcción textual, de la que depende su existencia cuya base es la novela, la palabra: “La vida era una trama, un conjunto de historias anudadas, entrelazadas, que daban lugar a un tejido que denominamos existencia” (Millás, 1996: 322).

Este poder ajeno le da ánimos para entrar en el juego planteado por su hermano. Siente que habrá de enfrentarse a ese otro que lo vigila y controla para expulsarlo del lugar que ocupa. Mientras tanto, está socavado por la pluma del narrador: “No sé qué va a ocurrir porque el guión de todo lo que me está pasando en Madrid es de mi hermano, pero todo relato es portador de una fisura, de una falla [...]. Cuando advierta que se produce esa fisura, introduciré algún ingrediente que haga que toda esta historia empiece a suceder a favor mío” (Millás, 1996: 353). En su estado de embriaguez lo hace cuando llama a Julia como José para decirle que Juan no volverá en un tiempo largo. Son elementos fallidos que José no tarda en reclamar: “no cometas ninguna acción desestabilizadora ahora que estamos llegando al final y sigue fielmente las instrucciones de tu narrador” (Millás, 1996: 406). Con estos recursos el autor critica su propia obra dentro del cuerpo del texto y sus personajes actúan como si ambos

escribieran la novela. ¿Cómo podemos definir hasta qué punto el relato es de José como narrador y hasta qué punto es de Juan como personaje? ¿Acaso José, como autor y narrador, no es el que obliga a su personaje a introducir esa supuesta fisura? Es decir, si José tiene el poder sobre Juan, entonces es el que introduce el error que lo hace rebelarse contra sí mismo. Ahora bien, esto puede ser intencional o no, para que la narración logre ese efecto. Más adelante obtenemos la respuesta, cuando José hace que su hermano aterrice en la realidad impuesta por él: “Esta novela es mía; la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que el protagonista o sea, un personaje de mierda que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador. Tú eres un personaje de novela [...]; por lo tanto eres fácilmente eliminable” (Millás, 1996: 404).

Esta voz de mando lleva al protagonista al Museo de la Desesperación. El primer cuadro que ve es el de la lucha de Lucifer contra Dios y nota que “había en su belleza un rasgo de desesperación, como si ya supiera, antes de comenzarla, que habría de perder aquella batalla que de todos modos tenía que librar [...] aunque el precio fuera el de trocar su espíritu celeste por la condición infernal que le aguardaba. Si él era igual que Dios, estaba obligado a intentar ocupar ese lugar” (Millás, 1996: 313). Esta escena la asume como una metáfora de su vida, en la que él tiene el papel de Luzbel. Sin embargo, no dimensiona el poder de Dios, su hermano, ni del control absoluto sobre sus acciones porque es el autor de su vida, de la novela. Con esta idea llega a un punto en que se entrega a las disposiciones de su gemelo; acepta hacerse personaje de su trama, en espera del momento en que pueda tomar el control:

Cuando llegara el momento de rebelarse, de modificar el rumbo de la pequeña historia de la que él parecía ser protagonista, lo percibiría y entonces todo el peso de aquel argumento desgraciado caería sobre José, aplastándolo, reduciéndolo a la condición de un pequeño diablo que había intentado ocupar el lugar de Dios y el Creador del que dependían todas las tramas del universo, aun las más insignificantes (Millás, 1996: 324).

Juan está seguro de que su papel en ese momento consiste en esperar, en dejarse manipular hasta que llegue la oportunidad de cambiar papeles con su hermano para convertirse en el controlador: “Algo se está espesando —dijo—, algo que me concierne está sucediendo sin parar, pero yo no debo hacer nada, excepto seguir las indicaciones de quien me vigila hasta que se produzca un giro que me convierta a mí en vigilante y al otro en vigilado” (Millás, 1996: 328).

José le da consejos a su hermano sobre cómo sobrevivir a la literatura, pues está por cederle la palabra. El más importante es delegarle a otro las responsabilidades, transformarse: “escribe siempre como si fueras otro, como si no fuera a figurar tu nombre en lo que haces” (Millás, 1996: 421). Ésta es la justificación para que todo estuviera “saliendo como él quería, como él hubiera querido que saliera si esta historia hubiera sido idea suya” (Millás, 1996: 426). Ya que su hermano escribe como otro, y ese otro es él, Juan puede reconocer la historia como propia. Sin embargo, aquí se pone en juego algo más grande, pues mientras para José es una novela que debe escribir y lo consume, para Juan es su vida misma, por eso la sensación de angustia, inquietud y miedo, porque siente su incapacidad de dirigir su propia existencia, la cual depende de otro que tiene la misma angustia ante la dificultad de crear a su hermano en una hoja en blanco.

Al entregar la cadena, Juan recupera su paz interior, ya que eso es el símbolo final del *yo* que termina. En la última comunicación que recibe de su hermano dice: “Por mi parte, considero que esta novela está acabada y, además, tiene un final feliz, si se trataba de eso: tú vuelves a tu identidad; yo, a la mía, y la cadena reposa en un lugar neutral. Todos contentos” (Millás, 1996: 444). Como broche final, los hermanos intercambian sus carnets de identidad. Sin embargo, ese “final feliz” dura poco, ya que ahora que no hay vuelta atrás, José se confiesa y condena a su hermano el escritor por medio de una carta: “¿Crees que resulta

divertido levantarse cada mañana y comprender que tienes que escribir, aunque eso sea lo que más detestas, para ganarte la vida y mantener en pie el afecto o la admiración de quienes te rodean?” (Millás, 1996: 373-374). José también está sumido en una identidad que odia: es un escritor que no quiere escribir pero debe hacerlo porque es el destino que le legó su hermano cuando apostaron la vida: “Me traspasaste una identidad emponzoñada, un futuro podrido, una locura que hace daño día a día, minuto a minuto” (Millás, 1996: 374). Después de experimentar la vida como escritor, se da cuenta de que prefiere los placeres mundanos que una fama conseguida con un esfuerzo y un sufrimiento que no quería y que no le correspondían pues “¿de qué sirve la fama si uno ignora el acontecimiento olfativo que se produce en el pétalo de una flor cuando se quiebra?” (Millás, 1996: 375) José desprecia la existencia que está a punto de abandonar. No sólo siente un odio por la literatura y la obligación de escribir, sino por Laura, que parecía ser el elemento de salvación de ese intercambio fatal: “Laura es el centro de nuestra destrucción, el sumidero por el que nuestra identidad se vació en dirección de la cloacas” (Millás, 1996: 375). Por último, la sentencia final: “La literatura es una mierda y tú eres la mosca que se va a comer esa mierda durante los próximos años. Vas a comer mierda hasta reventar, hermano, si no tienes suerte y te mueres antes” (Millás, 1996: 376).

Si para José el mismo hecho de escribir es una tortura y, como afirma, cuando escribe en realidad actúa como otro, entonces escribiendo y soportando ese martirio ha liberado a su hermano del sufrimiento. Sin embargo, ahora que la tiranía del narrador ha llegado a su fin, José delega esa tarea tormentosa a Juan, quien ahora debe narrarse, escribir. De esta forma se convierte en un personaje en abismo, un objeto indefinido del deseo cuyo origen puro es él mismo; a pesar suyo, él es el objeto de la representación en su ser profundo. El personaje en abismo habita una realidad que se debe sólo al lenguaje, por lo tanto permanece en el interior

de las palabras. El mundo deja de ser el referente para la escritura que describe su verdad y ésta pasa a depender de la relación que las marcas verbales tejen entre ellas.

A partir de ese momento, Juan Estrade deberá narrar la novela de su vida, *Volver a casa*. Finalmente es el *otro-yo*, pero ¿en verdad quiere ser eso? ¿Qué va a pasar ahora que la labor de su hermano terminó y él debe narrarse? Juan empieza a sentir que todos son robots menos él porque se encuentra dentro de una realidad llena de personajes controlados por el narrador que él debe ser, y ahora tiene la obligación de darle una función a cada uno de esos robots. Al parecer, ya todo está construido, sin embargo aún hay algo que impide la estabilidad absoluta: “Bien —se dijo—, todo está en orden; ya tengo casa, esposa, oficio, fama. ¿Por qué, sin embargo, siento que me han vaciado las entrañas? ¿Qué ausencia insoportable se erige en medio de todo cuanto poseo?” (Millás, 1996: 433) Esto es la literatura. La ausencia es la escritura que define todo lo que es él, a la cual deberá aproximarse como otro. Se trata de un oficio tortuoso que lo llevará a la desesperación, como bien lo advirtió su hermano, aunque todavía no la experimente. Con esto, admite que el hecho de volver a Madrid y recuperar su vieja identidad era tan sólo un punto de tránsito: “En realidad he muerto definitivamente como Juan sin haber llegado a ser del todo José” (Millás 1996: 446). ¿Por qué? Porque le falta escribir y para llegar a ello debe atravesar una segunda transformación hacia el otro *otro-yo*.

3.2.3.4 El otro *otro-yo*

La presencia de Beatriz es fundamental para el desarrollo de la novela y para la transformación del protagonista. Se trata de una psíquica que con frecuencia se describe como un maniquí o una muñeca controlada por otro, que tiene una fascinación por los muertos y entabla contacto con ellos, elemento crucial para el devenir de la historia. Cuando aparece, asume a Juan como José; para ella él ya está transformado en el *otro-yo*, por eso su presencia

cobra importancia en la narración cuando Juan ya ha adoptado la identidad de su gemelo, después del intercambio de carnets y de las revelaciones que dejan al protagonista en un estado de insatisfacción inesperada. Beatriz es quien acompaña a Juan en su transición sin saber realmente de qué se trata, sin embargo, está consciente de que está por experimentar un cambio radical: “Te enfrentas a la posibilidad de tener una identidad real, de no ser una copia de los otros” (Millás, 1996: 426).

A través de Beatriz se introduce la idea de que los muertos son los que pueden controlar a los vivos desde esa realidad alterna que habitan: “Los muertos [...] nos ven, nos oyen y poseen cierta capacidad, algunos sobre todo, para dirigir nuestro destino” (Millás, 1996: 380). Ante esta situación comienzan las preguntas: ¿Quién ejerce ese poder sobre Juan? La madre, junto con José —el cual, como dijimos, está muerto y por eso nunca aparece en la narración más que a través de las cartas que manda a su hermano—, ocasiona que Juan vaya en busca de una identidad que ya no le pertenece, pero entonces, ¿cuál es su identidad si ni la de Madrid ni la de Barcelona lo son?

Se había instalado la idea de que había sido la voluntad de su madre muerta, en combinación con la de su hermano la que le había obligado a viajar hasta Madrid en busca de una identidad que ya no le pertenecía y que no gozaba del aprecio de nadie. Su madre, desde el otro mundo, que al parecer estaba allí mismo, continuaba prefiriendo a su hermano y entre los dos habían urdido este plan destructor (Millás, 1996: 381).

El narrador dispone que Juan se encuentre con Beatriz porque ella puede llevarlo a esa realidad-otra. Las características de muñeca son para que Juan la use como un objeto: cuando está dormida la viste, la desviste y la posee, en una especie de necrofilia. Esto es importante porque esos actos tienen un trasfondo freudiano que tiene que ver con la posesión de la madre muerta, pues Beatriz representa a una madre sustituta para él. Esto trae como consecuencia el sentimiento de culpa a pesar de que Juan no reconoce como suyas estas acciones, sino que se

las atribuye a ese otro que lo controla: “Comprendió que era su hermano el que estaba llevando a cabo aquel hecho atroz [...]. Le sorprendió que no hubiera reconocido como suyo el hecho y que, sin embargo se sintiera tan dueño de la culpa” (Millás, 1996: 388). Como apéndice que es, como segundo, está condenado a vivir las reminiscencias que el otro le deja, por ello es el depósito de las culpas de ambos. Beatriz le dice a Juan: “Estás confuso, como si no supieras quién eres o qué haces aquí [...], en esta ciudad, en este hotel, en esta habitación. Generalmente damos por sentado que nos movemos de un lugar a otro por propia iniciativa, cuando en realidad muchas veces vamos a un lugar en vez de ir a otro movidos por una voluntad ajena a la nuestra” (Millás, 1996: 380).

Como mencionamos, Beatriz tiene una función vital en la transformación del protagonista porque es la puerta de contacto con los muertos a través de la cual Juan empieza a mezclar las realidades de esos dos mundos: “relacionó la palabra sexo con la palabra muerte y pensó que quizá el raro carácter sexual de aquel viaje tenía de raro su aproximación a la muerte” (Millás, 1996: 439). La aproximación a la muerte es la desaparición del *yo* y su mezcla con la realidad-otra donde se encuentran José y la madre. Juan se va haciendo consciente de su propia muerte, que consistirá en dos destrucciones, la de él como Juan y luego como José una vez que toma la palabra del relato. Además, en el intermedio de la vida, el protagonista experimentará la desaparición y aniquilación por medio del coito, con lo cual adquirirá el conocimiento y la conciencia del *otro-yo*. Beatriz será el puente para la transición en dos sentidos: por un lado la pequeña muerte que se basa en ese carácter sexual de todo el viaje, a lo que se debe su calidad de muñeca o artefacto mecánico al que posee; por otro, la muerte real de Juan/José como escritor.

La hipótesis es que la segunda identidad, el otro *otro-yo*, es la madre de Juan. El texto nos da algunos indicios que nos hacen pensar esto. El primero es durante la sesión espiritista

en la que la madre muerta en el cuerpo de Beatriz dice que la cadena le pertenece a ella. El segundo es cuando se mueven las persianas en casa de Laura cuando Juan pregunta por su madre (433). Por último, lo corroboramos cuando el narrador nos presenta su segundo resumen de la trama de *Volver a casa*:

Es la historia de un hombre que, sin darse cuenta, se convierte en su madre. Resulta que esta madre odiaba al hijo que se convierte en ella y le hace mucho daño una vez que está dentro de su cuerpo para favorecer a otro de sus hijos, que es su preferido. Pero las cosas les salen mal a la madre y al hijo preferido, porque al otro se le aparece un hada que le da un objeto mágico con el que puede convertirse en lo que quiera, huyendo así de este maleficio de tener que ser su propia madre (Millás, 1996: 450).

El objeto mágico es el antifaz que usa Beatriz para dormir y que le da a Juan una visión interior. A partir de su descubrimiento, Juan experimenta la epifanía después de la cual se convertirá en José:¹⁵ “Con los ojos cegados por el antifaz, tuvo deseos de masturbarse y empezó a hacerlo con la mano derecha. Lo curioso es que en lugar de acariciar un pene, sintió que acariciaba un enorme clítoris que salía entre los pliegues de sus ingles [...]. Luego, agotado, se volvió a un lado, encogió las piernas y notó que el sueño, al fin, entraba en su organismo, en el organismo de una mujer satisfecha” (Millás, 1996: 446). La muerte — pequeña muerte a través del orgasmo femenino/masculino— se presenta como un paso previo necesario para renacer en el *otro-yo* absoluto, la identidad deseada: “ya no estoy muerto — pensó—; ahora he resucitado y me siento José de los pies a la cabeza” (Millás, 1996: 447). Es decir, al experimentar la muerte, se transformó en su madre y pudo trascender la barrera del mundo de los vivos y los muertos y volver completamente como José.

Con el antifaz, el protagonista se escapa de la realidad y abandona al ser de la madre, aunque puede adoptar su cuerpo; es el objeto con el que esconde su rostro, pero

¹⁵ A partir de este momento, el viejo protagonista, Juan Estrade, desaparece y se convierte en José. Nosotros también lo llamaremos así desde ahora.

paradójicamente lo suplanta con un sentido del *yo* que estaba perdido. El escritor enmascarado le da esa identidad literaria que es un instrumento, la simulación. A partir de entonces serán frecuentes esas pequeñas muertes orgásmicas que lo transportarán a diferentes niveles de realidad mezclados:

Dicho esto, se levantó, regresó a la habitación y se masturbó sin saber quién moría realmente en ese acto. Lo cierto es que el orgasmo fue largo y estuvo acompañado de una carcajada muy parecida a las de Beatriz, que a su vez se parecían mucho a las de su madre y a las de un autor contemporáneo llamado Millás (Millás, 1996: 451).

Millás, la madre, Beatriz, Juan y José se relacionan dentro de la novela a pesar de estar en distintos niveles de realidad. Es decir, cada uno habita una sección del vaso que representa la Realidad en la que se desarrollan otras realidades simultáneamente. Esto con referencia a la explicación que da Beatriz sobre la coexistencia de vivos y muertos en diferentes lugares pero en el mismo espacio, como si en un vaso se mezclaran mercurio, aceite y agua. En sentido descendente, de la realidad hacia la muerte, el orden es como sigue: Millás está fuera de la novela, Juan está vivo, Beatriz es el punto entre vida y muerte, José es el punto entre muerte y vida y la madre está muerta.

La presencia de Millás como personaje tiene que ver con el robo de la obra, con la desesperación del escritor que no puede pero tiene que escribir. Cuando Millás llora es porque lo han desplazado sus personajes como autor. Sin embargo, como tales —autores— también mueren, pues ese hecho es el inicio de la escritura, de la voz que actúa sobre lo que no es real, el texto. De esta forma, el lenguaje sustituye al autor, pues ése es el que habla y abre camino al lector, quien tiene como único medio de comunicación la palabra: “El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1968).

José se deja cubrir de sudor ante el temor de su destrucción, sin embargo, esto mismo lo acerca más a su muerte, pues “cada vez se parecía más al muñeco de cera del Museo de la Desesperación” (Millás, 1996: 451). Cuando lo destruye asesina a su doble, esto es, a su hermano Juan —el que debe tener la medalla— y a su madre. Ello conlleva la destrucción de una parte de sí mismo. El hecho de reconstruir el muñeco es, de la misma forma que destruirlo fue terminar con su viejo *yo*, rehacerlo como algo nuevo, escritor congelado inmóvil, muerto. Intercambia puestos con el muñeco porque ahora él se ha convertido en un muerto, es decir que su liberación e identidad real cae sobre *otro-yo* (o doble) muerto. José desaparece absolutamente. Al igual que su hermano, se suicida ante la desesperación de escribir y delega esa responsabilidad al muñeco, por eso él lleva el antifaz, porque es el escritor enmascarado que debe estar con Julia. Cuando José va al Museo de la Desesperación a tomar su lugar en la tina, “se masturbó despacio, con los ojos abiertos. Luego puso los ojos en blanco, sintió una paz indescriptible y se dejó llevar por ella a territorios que nunca había conocido. Sintió, a la altura del cuello, un bulto raro, como si bajo su piel, enterrada, hubiera una cadena. ‘El cordón de plata —pensó— no es mal final para mi primera novela’” (Millás, 1996: 457). José, por segunda ocasión, se convierte en el cadáver, el cadáver que posee la identidad de su hermano, de él y de su madre, tres personas en una, como una trinidad que se unifica en la muerte, de la misma forma que Juan José Millás es una sola persona.

Conclusiones

Tratar de hacer una clasificación de los textos literarios desde una perspectiva histórica o eminentemente literaria es muy difícil. En el caso específico de España se añaden los factores sociohistóricos condicionados por la guerra, el franquismo y el posfranquismo. No escriben sobre lo mismo y de la misma forma los que vivieron la guerra como adultos a los que la vivieron como niños, como exiliados, o aquellos que ni siquiera la vivieron y son herederos de las ideologías de las generaciones anteriores.

La evolución de la literatura en España atravesó diversos procesos. Hay autores que buscaban la renovación idiomática; otros pretendían utilizar la literatura como reportaje en beneficio de la sociedad; algunos más trataron de trabajar temáticas más enfocadas en el individuo, etc. Si a esto agregamos la influencia del *boom* latinoamericano, los movimientos estudiantiles del 68 y la caída de la dictadura franquista, encontramos que la complejidad se multiplica.

Dentro de toda esta mezcla y en el contexto de una situación cultural donde predominan tendencias diversas, donde los autores comenzaron a disfrutar de una libertad prácticamente absoluta, aparece Juan José Millás, al principio limitado por la fuerza del experimentalismo de los sesentas, después, centrado en un estilo y temas personales muy específicos que ha desarrollado a lo largo de su trayectoria: los problemas con su madre, la creación de realidades alternas a través de la fiebre y estados alterados por medio de drogas o alcohol, la escritura como obligación y necesidad, la búsqueda de identidad, los desdoblamientos, espacios oníricos, Madrid, los objetos cargados de significado, etc. Los personajes que crea el escritor responden a preocupaciones específicas que se repiten una y otra vez a lo largo de su narrativa; incluso, existe una pareja cuyos nombres aparecen varias veces a lo largo de su obra.

En la *Trilogía de la soledad* encontramos estos elementos; sin embargo, hay ciertos aspectos únicos que determinan la coherencia interna de la recopilación de las tres obras bajo un solo título envolvente. La mayoría de los personajes buscan encontrarse a sí mismos, por lo que, en este caso, atraviesan un proceso de soledad como desencadenante para voltear a verse de nuevo y cuestionarse sobre su existencia, primero a nivel personal, es decir, el reflejo del *yo* especular como identificación; después en el desdoblamiento de sí mismos donde aparece el *otro-yo*, y por último con un interés en los terceros. Esta soledad se caracteriza por la interiorización de experiencias a través de diarios y cartas, es decir, la escritura como formadora de identidad, como necesidad y medio de subsistencia. Ello lleva al rompimiento del orden cotidiano de la existencia y la transformación de los personajes en busca de su identidad.

Otro de los elementos únicos de la *Trilogía* son los muertos que funcionan como catalizadores para esas transformaciones y cuyo contacto con los vivos se logra gracias a textos: diarios de la madre de Elena, los subrayados en el libro de Teresa Zagro y las cartas de José a Juan.

Así pues, a pesar de que Millás se vale de dobles prototípicos (gemelos, esculturas, antípoda, desdoblamientos, espejos, muertos que regresan, etc.) para llevar a cabo la transformación de sus personajes, da un paso más hasta aterrizar en el elemento más importante de la tesis: la escritura, como recepción y como creación.

El desorden de tu nombre va construyéndose mediante la lectura de cuentos ajenos, con los que Julio Orgaz quiere competir, y el comentario sobre la propia novela que el protagonista hace con otros personajes o consigo mismo. Su elemento más sobresaliente es la especularización escritural apoyada en la especularización imaginaria, es decir, el escritor que no escribe pero que todo el tiempo está pensando en convertirse en sujeto de la escritura y

llegar a ser la figura en la que desea convertirse: escritor. Al final lo logra con ayuda de los lectores que lo van construyendo a la vez que él mismo se va narrando, pues el producto final de la lectura es igual al producto final de la escritura.

En *Volver a casa*, el doble deseado trasciende hacia la figura del escritor que, como tal, debe escribir. Así, la escritura se presenta como una tortura, como una obligación con la que debe cumplirse para seguir existiendo. José renuncia a esa obligación y se la transfiere a su hermano, quien igualmente sufre esa condena y le pone fin a través del suicidio. De esta forma, la figura autoral se endosa a un personaje de tal manera que narrador y personaje se manifiestan en un producto de su imaginación y el relato se convierte en la aventura de su propia génesis.

Como vemos, el *otro-yo* deseado de los protagonistas de ambas novelas radica en la misma figura: el escritor. En la primera, Julio Orgaz es un escritor que no escribe pero que crea al *otro-yo*, también escritor, que sí escribe. Su lucha será trascender hacia él, y al final del relato, ambos convergirán en el mismo punto en que lo harán las dos realidades en que se desenvuelve cada uno (la novela y la vida). En la segunda, como dijimos, Juan Estrade también busca transformarse en escritor; sin embargo, cuando llega el momento de escribir, no lo logra, y esta obligación no cumplida lo destruye del mismo modo que le sucedió al escritor anterior en quien se convirtió José.

Es decir, *El desorden de tu nombre* trata de una relación de escritura y vida, mientras que en *Volver a casa* es una relación de escritura y muerte. No obstante, el lugar en el que esa vida y muerte convergen, en ambos casos coincide con la escritura y en un punto ubicado exactamente entre las dos realidades: la de la existencia y la del texto.

Por otro lado, el desarrollo de *La soledad era esto* es diferente a las novelas anteriores en el sentido de que no hay una conciencia por parte de la protagonista de su existencia dentro

de un texto que ella misma escribe y que después se convertirá en la novela que leemos. A partir de la muerte de su madre, Elena Rincón comienza una metamorfosis cuya base son tres elementos escriturales que la ayudarán a definirse: los diarios de la madre, sus diarios y los reportes del detective. Los primeros como reflejo, los segundos como asunción de sí misma y los últimos como la perspectiva de un tercero, del *otro*. De esta forma, Elena se da cuenta de que es un ser fragmentado que puede reconstruirse a través de esa triple relación con la escritura.

A pesar de esta diferencia con respecto a *El desorden de tu nombre* y *Volver a casa*, en *La soledad era esto* el cambio de narrador de tercera a primera persona representa la forma en que Elena Rincón toma el control de su vida. La base de su transformación ya no será la lectura del espejo que son los diarios de la madre y los reportes del detective, es decir, textos ajenos, ya escritos y que únicamente se reconstruyen por medio de la lectura, sino que ahora el control de su vida y la base de su existencia radicarán en la escritura de sus propios diarios y la narración de su existencia por medio de su propia voz.

En conclusión, la escritura se convierte en un factor vital para todos los protagonistas, ya sea que se lean textos o se escriban. El texto se vuelve el lugar de autoconocimiento y posterior transformación. El doble aparece en su forma más pura dentro de ese espacio en el que se abre la posibilidad de la alteridad, de ser de otra manera. Esta transición se logra gracias a la relatividad de la realidad que los personajes alcanzan por medio de drogas, alcohol, enfermedades, sexo, etc., lo que permite ver diferentes perspectivas, de tal modo que se construye el puente entre esas dos realidades que permanecen conectadas: la realidad ficticia, o realidad de la novela que se escribe, y la realidad-real, la vida de los personajes que, a su vez, sucede dentro de las novelas.

Además de este avance que Millás logra hacia el siguiente nivel con respecto al uso que hace del doble, trasciende hasta una figura muy interesante: el escritor que habla de sí mismo desde la realidad a través de su propia inclusión en su obra y de sus comentarios sobre la misma como personaje de su novela. Es decir, coloca al mismo nivel de realidad a tres figuras que normalmente están en estratos diferentes: autor, narrador y personaje. Así, Juan José Millás asume esa triple tarea y, una vez más, lleva el papel de la escritura —a través de la escritura— al lugar en el que ésta y la existencia adquieren la misma importancia, a tal punto que, como él mismo ha dicho, el escritor desaparece en los libros.

Bibliohemerografía

BALLESTEROS, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1998. 380 pp.

BARGALLÓ, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (Bargalló, ed.). Sevilla: Alfar. 1994. pp. 11-26.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets. 2008. 296 pp.

BERISTÁIN, Helena. “Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)” en *Acta Poética*, 14-15, 1993-1994. pp. 233-276.

BÉRTOLO, Constantino. “Introducción a la narrativa española actual” en *Revista de Occidente*, 98-99. Jul-ago. 1989. pp. 29-60.

CUADRAT, Esther. “Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542. Jul.-ago. 1995. pp. 207-216.

DALLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor. Literatura y Debate Crítico, 8. 1991. 232 pp.

DÍEZ RODRÍGUEZ, DÍEZ TABOADA y Tomás de VILAPLANA. *Literatura española, textos, crítica y relaciones. Vol. II: Del siglo XVIII a nuestros días*. España: Alahambra, 1984, 838 pp.

DOWNING, Christine (ed.).- *Espejos del Yo*. Barcelona: Kairós. 1994. 376 pp.

-JUNG, Carl G.- “El ego: el lado consciente de la personalidad”, pp. 36-38

-WHITMONT, Edward C.- “La persona: la máscara que usamos en el juego de vivir”, pp. 39-44.

-WALKER, Mitchell.- “El doble: ayudante interior del mismo sexo”, pp. 81-86.

-DEBUS, David.- “El Yo es una diana móvil: el arquetipo de la individuación”, pp. 87-99.

-LUKE, Helen M.- “Madres e hijas: una perspectiva mitológica”, pp. 120-124.

-TEICH, Howard.- “Los gemelos: una perspectiva arquetípica”, pp. 173-183.

- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. 2008. 376 pp.
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes. *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés. 2001. 168 pp.
- GIRARD, René. “El delirio como sistema” en *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa. 1984. pp. 95-128.
- HERRERA, Víctor. *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos del desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1997. 300 pp.
- KNICKERBOCKER, Dale. F. “Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás” en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II (6-11 julio, 1998). España: Castalia. 2000. pp. 681-686.
- KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. España: Fontana. 1997. 124 pp.
- KUNZ, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos. 1997. 442 pp.
- LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos*. México: Siglo XXI. 2007. pp. 86-93.
- *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad seguido de Primeros escritos sobre la paranoia*. México: Siglo XXI. 2006. 358 pp.
- LANGA PIZARRO, M. Mar. *Del franquismo a la posmodernidad. La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. España: Universidad de Alicante. 1999. 312 pp.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier. “Novela y realidad: en torno a la estructura de *Visión del ahogado* de Juan José Millás” en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13, 1-2. 1988. pp. 37-54.
- MAINER, José-Carlos. *De posguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica. 1994. 196 pp.
- MARCO, José María. “En fin... entrevista con Juan José Millás” en *Quimera*, 81. 1988. pp. 20-26.

- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. *Voces contemporáneas*. Barcelona: Acantilado, 94. 2004. 252 pp.
- MAUREL, Marcos. “Notas a la *Trilogía de la soledad* de Juan José Millás” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 677. Nov. 2006. pp. 72-85.
- MILLER, Karl. *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press. 1987. 468 pp.
- MORENO MÁRQUEZ, César.- “El deseo de otro o la fascinación de Proteo” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (Bargalló, ed.). Sevilla: Alfar. 1994. pp. 41-54.
- PRAZ, Mario. “El doble” en *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1988. pp. 426-432.
- RAMÍREZ, Antonio. “De la nueva España literaria, conversación con Juan José Millás y Mario Rivas” en *Mundo: culturas y gente*, 71. Nov.-dic. 1994. pp. 50-53.
- RANK, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. United States of America: University of North Carolina. 1971. 90 pp.
- RICO, Francisco (comp.). *Historia y crítica de la literatura española. IX: Los nuevos nombres, 1975-1990*. Barcelona: Crítica. Col. Páginas de Filología. 1992.
- ROSENBERG, John. “Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás” en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21. 1-2. 1996. pp. 143-160.
- SOBEJANO, Gonzalo. “*El desorden de tu nombre* de Juan José Millás” en *Ínsula*, 504, 21. Diciembre, 1988.
- TAILLANDIER, G. “Introducción a la obra de Lacan” en Nasio, Juan David (comp.), *Grandes psicoanalistas. Volumen II: Introducción a las obras de Winnicott, Dolto, Lacan*. Barcelona: Gedisa. 1996. 168 pp.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama. 1961. 478 pp.

UNDERHILL, Evelyn. *La mística*. España: Trotta. 2006. 596 pp.

VÉLEZ QUIÑONES, Harry. “Juan, José, and Millás: Memory Desire and Literary Identity in Juan José Millás’s *Volver a casa*” en *Revista Hispánica Moderna*, XLIX. Junio 1996. Hispanic Institute. Columbia University, New York. pp. 149-163.

Medios electrónicos

BARTHES, Roland. (1965) “La muerte del autor”. Archivo PDF disponible en

<http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> [17 de julio de 2013]

BEISEL, Inge.- “Sobre la relevancia del recuerdo, la escritura y la búsqueda de la propia identidad en la obra narrativa de Juan José Millás” en *Actas XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1995. Archivo PDF disponible en

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_006.pdf [17-oct-2011]

MARTÍNEZ LÓPEZ, Rebeca.- *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2996. Archivo PDF disponible en <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-1013106-110206/rml1de1.pdf> [01-ago-2012]