

CAPÍTULO 6

Juegos identitarios en la obra de Juan José Millás: de la psicosis a la utopía¹

Jelica Veljović

Universidad de Kragujevac (Serbia)
jelica.veljovic@filum.kg.ac.rs

1. Introducción

La narrativa de Juan José Millás delata ante sus lectores un panorama de reflexiones sobre la búsqueda del ser primordial humano, que es consistente en su posición en la frontera entre lo real y lo imaginario. Esta búsqueda continua parece basarse en tres huellas, que serían los pilares del mundo narrativo del autor: la ficción, el traspaso, la identidad. Alberca (2007: 93) señala que Juan José Millás continuamente reflexiona sobre «el conocimiento inalcanzable de la identidad personal», siendo precisamente este el tema que forma el núcleo de su mundo narrativo. Este tipo de indagación se hizo frecuente en las letras españolas desde finales del franquismo, cuando se expande la tendencia postmoderna junto con una notable eclosión de la novela autobiográfica o autoficticia. La intención final de ambos – el postmodernismo y las formas narrativas autobiográficas – gira en torno a la indagación en el ser y estar del hombre en los cambiantes entornos de realidad e imaginación. En este contexto Oleza (1993: 125) destaca que los temas predilectos por parte de autores designados como postmodernistas están relacionados con los conflictos surgidos por la necesidad de entenderse con la realidad y con la crisis de identidad. Para entender el interés de los autores españoles de los años '80 y '90, Sanz Villanueva (2010: 551) uti-

¹ La investigación para el presente trabajo ha sido financiada por el Ministerio de ciencias, desarrollo tecnológico e innovaciones de Serbia (según el Contrato de realización y financiamiento de las investigaciones científicas de la NIO para el año 2023, No. 451-03-47/2023-01/200198).

liza las denominaciones como intimismo, fragmentación y autoanálisis, porque nota que la narrativa postmodernista española supone una auto-indagación en el centro del *yo* del protagonista, a veces desdoblándose y polemizando consigo mismo. Analizando el trato del *yo* y de la identidad en la narrativa española postmodernista, Manuel Alberca enumera varios autores como Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Juan Goytisolo y a Juan José Millás, subrayando que el *yo* autoficticio creado en obras de esta índole es:

El *yo* autoficticio es un *yo* real e ireal, un *yo* rechazado y un *yo* deseado, un *yo* autobiográfico y un *yo* imaginario. Todos los *yos* caben en él: el *yo* mitómano y el *yo* verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención. No renuncia a nada, pues está abierto a toda clase de metamorfosis y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser el mismo, es decir, sin dejar de saber que *yo* es y no es otro. (Alberca 2007: 92)

Precisamente esta índole parece entrelazar varias obras de Millás, en las que el autor investiga diversas nociones del *yo* y de la identidad: novelas *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *La mujer loca* (2014) y *Que nadie duerma* (2018) y en la colección de cuentos *Cuentos de adúlteros desorientados*² (2003). Lo que surge como un enlace primordial entre las cuatro obras es el cuestionamiento de la identidad a través de los comportamientos excéntricos y psicóticos de sus protagonistas correspondientes. Millás crea personajes que buscan e investigan sus propias identidades, pero siempre a coste de traspasar el límite de la razón, de la lógica y de los comportamientos socialmente aceptables. Podemos decir que sus personajes juegan con sus propias modalidades y posibilidades identitarias, lo que Knickerbocker (1998: 683) ya ha apuntado como un tema omnipresente en su obra. En estos juegos se desdoblán y desvían mentalmente, marcando los agujeros o brechas que existen en las diferentes visiones de su propia vida y de su entorno, evadiéndose en lo imaginario.

Juan José Millás (Marco 1988: 20) ha destacado que las obsesiones son la materia prima sobre las que el autor trabaja, por lo que el quehacer literario implica «manejar obsesiones», y el autor lo perpetúa poniendo diversas obsesiones humanas en juego. A esto debe añadirse que el autor relaciona este manejo de obsesiones con otro nudo central de su labor literaria – la identidad, que le permita jugar con la vida y con las instancias inaccesibles de sí mismo. Quizás podría decirse que esto es lo que literatura significa para el – el espacio «donde se juega uno su identidad» (Millás 1989: 190). La comprensión de la identidad a

² A continuación del trabajo, la autora utilizará las siguientes abreviaturas de las obras comprendidas por el análisis: *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (TMBE), *La mujer loca* (LML), *Que nadie duerma* (QND) y *Cuentos de adúlteros desorientados* (CAD).

base de juegos y obsesiones puede considerarse de acuerdo con el aparato teórico postmodernista, que nos ha demostrado como la identidad aparentemente sólida se torna inestable. Es bien sabido que el carácter principal de la narrativa postmodernista es mostrar la disolución o destrucción de todos los conceptos anteriormente considerados como estables: la razón, el hogar, el lenguaje, y también la identidad. Sin embargo, en el caso de Millás también es sobresaliente el hecho de que la pérdida de estabilidad de todos los fenómenos del entorno real, y en especial de la identidad, tienen que ver con la presencia recurrente de lo fantástico en su narrativa (Roas 2007: 244). El mismo autor parece revelar en la entrevista con Belén Galindo (v. Gie Koh 2011: 239) que la identidad está siempre «un poco más allá»:

A mí me ha tocado como problema fundamental el de la identidad y creo que tiene que ver con esa preocupación que mantengo en toda mi obra por distinguir entre la apariencia y la realidad de las cosas. Es verdad que la apariencia no es la realidad, que lo real siempre es más inaccesible, está un poco más allá. Con la identidad pasa lo mismo: aquello que uno cree que es resulta que es algo muy frágil, muy quebradizo y la verdadera identidad hay que buscarla en otro sitio.

La mencionada situación de la identidad en lo más allá prueba la comprensión fantástica de la noción por parte del autor, y parece que para demostrar esto, Millás parte de una identidad psíquicamente frágil de sus personajes. Este giro fantástico en cuanto a la identidad comienza con la duda o sentimiento de inestabilidad del *yo* y de la realidad, lo que luego se refleja y transmite en la experiencia total de los personajes millásianos – en su noción de la verdad y mentira, de lo real e imaginario, del *yo* y del otro. A este respecto, Kunz (2000: 215) concluye que: «La relación de sus personajes con el entorno vital puede definirse... como obsesiva, perturbada, maniática, fóbica, paranoica o esquizofrénica, pero nunca como plenamente armónica.», por lo que podemos argumentar que el giro fantástico y juego identitario en narrativa de Millás parten precisamente de las desviaciones mentales de un individuo. Es así como tan fácil sus personajes traspasan el límite y se dirigen hacia lo falso, lo imaginario, y muchas veces al otro, como si se tratara de una ensoñación o un agujero onírico dentro del entorno real.³ En este sentido resalta Beilin (2001: 118–119) que: «Las ficciones, los sueños y la realidad se funden en múltiples juegos metaliterarios y los protagonistas cruzan las fronteras entre el mundo imaginado y el mundo exterior con tan sólo un esfuerzo mental». Este cruce de fronteras supone una transformación total del

³ Es importante subrayar la relación entre los temas de la identidad y transformación en el otro con el tema del sueño o ensoñación en la obra de Millás. El autor resaltó varias veces el hecho de que en su narrativa intentaba dar una visión onírica a la realidad (v. Alós 2010). Sin embargo, no nos detendremos en este aspecto de su narrativa con el fin de delimitar el análisis en este trabajo.

protagonista, que depende de la creación de un «otro yo» que emerge del mundo interior del protagonista a la exterioridad, o sea, la fuerza de la transformación es tal, que el otro imaginado parece corporeizarse. Este otro creado por los mecanismos ficticios y trastornos psicóticos de los protagonistas millásianos a veces es otro ser humano, a veces un personaje conocido, y a veces un animal o insecto. Asimismo, Millás logra desarrollar una transgresión total, no solo de la identidad como un molde íntimamente humano, sino como una frontera biológica.

Por lo tanto, en las obras elegidas para este análisis podemos proponer dos versiones del traspaso o del transgreso identitario: una es la transformación en el otro humano o en el otro animal, y la segunda es el intercambio de la identidad basada en al menos un rasgo común entre dos individuos apartes. En la novela *TMBI* protagonista Jesús construye un otro *yo* llamado Olegario, que es una persona completamente imaginada, construido a partir de los aspectos silenciados y secretos del héroe. Jesús se transforma paulatinamente en Olegario, borrando así el límite entre lo real y ficticio, y entre una persona real y un ser imaginado que invade al real. En la novela *QND* Lucía traspasa el límite entre lo humano y animal transformando su identidad humana por la de un animal – pájaro llamado Calaf II. El vínculo entre la identidad humana y la existencia de un pájaro aparece en obras anteriores de Millás, como en la novela *Papel mojado* (1983) o en el cuento *La ropa interior de las mujeres*, de la colección «Los objetos nos llaman» (2008). La transformación de Lucía en pájaro es paulatina y pasa de una memoria traumática a través de un cambio de aspecto físico, para terminar en una transformación completa de su ser al final de la novela, reemplazando la realidad objetiva por la realidad imaginada y deseada.

En otros casos protagonistas millásianos parecen intercambiar su identidad con el otro, teniendo unos enlaces o vínculos secretos que ponen el mecanismo de intercambio identitario en marcha. En muchos momentos de la obra de Millás se proclama la «absoluta intercambiabilidad de los seres», al tiempo que se denuncia el «carácter arbitrario y convencional de toda identidad» (Villamía Ugarte 1997: 429). Asimismo, en la novela *LML* la protagonista Julia se iguala identitariamente con María, una mujer con la que le asemeja el alter ego del escritor, que es el único que establece este intercambio identitario entre las dos mujeres distanciadas. Además de esto, se puede incluso alegar sobre el intercambio identitario entre Julia y el personaje autoficticio de Millás en la novela, llamado también Millás, que parece repetir las obsesiones de la protagonista en las citas con su psicoterapeuta. En los cuentos de la colección *CAD* los protagonistas desean intercambiar la identidad en un sentido más amplio – la existencia misma con la de otro ser humano o un insecto, imaginando ser el otro cercano.

2. Trauma y obsesión como gérmenes de la transformación identitaria: *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y *Que nadie duerma*

Es ya señalado que con la novela *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) Millás intenta demostrar la transgresión de la realidad transformando sus personajes en seres que escapan de toda clase de convenciones (Ayuso 2001: 29). Lo mismo se puede argumentar para la protagonista de una de las últimas novelas de Millás, *Que nadie duerma* (2018), cuya protagonista Lucía muestra rasgos similares a Jesús, el protagonista de *TMBI*. A este razonamiento podría añadirse que una de las convenciones de la que ambos personajes de Millás escapan es la identidad, que es marcada por los experimentos de confusión de lo real y ficticio. Estos experimentos son juegos del autor con el concepto tradicional de la identidad, cuyo objetivo parece ser la inversión del concepto, tratando más bien la identidad como una estrategia mental que tiende a cubrir el trauma y el vacío de sus protagonistas.

TMBI es novela formada por diecinueve párrafos sin numeración. Casi toda la historia se desarrolla en primera persona, en la que destaca la descripción de la memoria anterior del protagonista, con un cuento intercalado en tercera persona que relata Olegario – el álter ego del autor y el amigo ficcional del protagonista. El título de la novela se refiere a cuatro etapas en el desarrollo psicopatológico de Jesús. Cada etapa corresponde a una fantasía o juego de su infancia: el disimular ser tonto para divertir a sus amigos, haber perdido una apuesta en la que se jugaba la vida, el fantasear ser hijo adoptado de otros padres, y el jugar a ser invisible. A raíz de la muerte de sus padres y de ser despedido de su puesto como jefe de recursos humanos en una empresa, el narrador-protagonista Jesús se fuga de su realidad frustrante para indagar en su identidad verdadera. Los traumas mencionados ponen en marcha diferentes manifestaciones de psicosis, cuyos síntomas incluyen ataques de ansiedad, ilusiones de grandeza, alucinaciones visuales, obsesiones y fetiches sexuales, personalidades alternativas, la pérdida de emociones normales, y un autoaislamiento cuyo objetivo es proteger al protagonista contra más heridas sentimentales.

La fuga y la búsqueda de la identidad verdadera del protagonista comienzan con el descubrimiento de un bigote postizo que se convierte en un mecanismo o herramienta del juego identitario de Jesús. Justo cuando usa el bigote, que como símbolo fálico puede relacionarse con la pérdida del padre y con el deseo de sustituirlo, el lector presencia el deterioro mental de Jesús, que Knickerbocker (1997: 213) denomina como un «proceso de desrealización». Buen ejemplo de este proceso son los momentos en los que Jesús experimenta una salida de la realidad poniéndose el bigote postizo: «En unos minutos, lo único real que quedó en mi cuerpo fue el bigote, la prótesis.» (Millás 2000: 10). Sin embargo, valiéndose del bigote, Jesús va dándose cuenta de que toda su vida no ha sido más que una prótesis: su trabajo, su política, aún su vida familiar. Cuando el protagonista

sufre ataques de ansiedad, es el bigote lo que le devuelve la tranquilidad, además de prestarle sensación de autoestima y de poder tales que casi llega a sentirse omnipotente, que son los sentimientos típicos de un psicótico. Además de estas funciones, el bigote postizo instiga la creación del «otro yo» de Jesús – Olegario – sobre el que éste proyecta sus propios deseos edípicos e incestuosos. Creando Olegario, narrador-protagonista pretende liberarse de su identidad falsa, fantasea de ser bastardo o invisible y vence los remordimientos que sentía por sus deseos incestuosos en niñez. Siguiendo este camino, Jesús se desrealiza y «desidentifica» cada vez más, va alejándose de su propia vida y de su identidad presente, para descubrirse y encontrarse en sus propias manías y desvíos, siempre en lo otro – lo ficticio, lo irreal o irracional. Sin embargo, la desidentificación de Jesús y el descubrimiento de su identidad verdadera en lo imaginario puede también entenderse como un rodeo para denunciar la insoportable distancia que sintió entre sus propios deseos y la realidad, entre sueños infantiles y desencanto adulto, y al final entre «la necesidad de saborear la felicidad y el dolor de descubrirla como un imposible» (Ayuso 2001: 27).

Es al final del viaje a Madeira, que emprende el protagonista para fugarse de nuevo, cuando se completa la última etapa de su desarrollo o transformación identitaria: imagina que se vuelve invisible, lo que podría entenderse como la fase final de su paso a lo imaginario. Durante un masaje en el hotel, se percata de la presencia de un invisible doble de sí mismo:

En la cama de al lado pasó la noche la versión invisible de mí. Y es que además de subnormal y de muerto y de bastardo, también fui invisible durante algunas temporadas... aunque yo lo abandonara la versión invisible debió de continuar creciendo en alguna dimensión paralela a la mía, tal vez por eso cada vez que viajaba por cuenta de la papelera estatal pedía que me reservaran una habitación doble... Sé que se acostó en la cama de al lado porque por la noche me despertó su respiración desesperada... Probablemente había llevado una vida desdichada sin que nadie le viera. (Millás 2000:133)

En esta autorreflexión, nos damos cuenta de que el otro yo que había llevado una vida desdichada es precisamente el Jesús anterior, el empleado en la empresa, marido y padre, que se había tapado y silenciado sus deseos, miedos y traumas, y de cuyo interior surgió llorando y gritando el otro yo en forma de Olegario, como su propio ser escondido, como su identidad auténtica liberada, que Jesús por fin alcanzó apoyándose en sus fantasías. Y esto se confirma cuando Jesús habla de su identidad anterior como si fuera una prótesis: «...ahora sé que mi identidad o mi personalidad, qué palabra, era una prótesis» (Millás 2000: 149), y cuando concluye cuestionando la realidad de su identidad y la vida anteriores:

¿Había sido real mi existencia en la empresa de papel? Creo que no, que la realidad debe ser otra cosa, a lo mejor otra cosa peor, más mala, algo atroz, en fin, como la respiración un poco agónica del hombre invisible que también soy yo y que padece un insomnio transparente en la cama de al lado. (Millás 2000: 150)

Al darse cuenta de que toda su identidad anterior ha sido una máscara con la que cumplía funciones sociales de un buen empleado, marido y padre, Jesús descubre a continuación que todas las funciones sociales que anteriormente estaba cumpliendo han sido parte de una vida imaginaria, e incluso artificial, apoyándose en Olegario como su ser auténtico. Haciendo paralelos entre Olegario y el personaje histórico de Aníbal, que destruyó a Roma, Jesús concluye: «Siempre lo vi como una especie de Olegario, que intentó adaptar la realidad a sus sueños y que eligió el sueño al comprender que la realidad jamás se adaptaría a ese vaciado» (Millás 2000: 153). Asimismo, notamos la preponderancia de lo onírico y ficticio, el dominio del deseo en el ser primordial de Jesús, que termina eligiendo la transformación en el otro *yo* – el imaginario Olegario, que efectivamente vuelve a Jesús su ser real y auténtico y es entroncado en lo real deseado. Por lo tanto, Millás descubre que la identidad funciona como una categoría que siempre se puede remodelar, como una estrategia para combatir las obsesiones u otros *yo* imaginarios que proliferan en uno mismo, pero también como una posibilidad de refugio y utopía que uno pueda crearse para sí mismo.

En una de las novelas más recientes de Millas, *Que nadie duerma* (2018), el autor regresa al tema de transformación de la identidad, a la fuga de la realidad y al tema de la borrosidad del límite entre lo real y ficticio. La diferencia en el acto de transformación identitaria parece ser más agudo y con un giro más fantástico, puesto que la protagonista de la novela, Lucía, se fuga de la realidad y mundo humanos hacia el mundo animal, transformándose en un pájaro, que simboliza trauma de su niñez. La trama de giro fantástico trata de Lucía que redescubre sus traumas infantiles relacionados con la muerte de su madre y crea su propio mundo basado en sus miedos y deseos más escondidos, al perder su trabajo en una empresa de IT. Teniendo más tiempo libre, decide dedicarse a lo que siempre le atraía – trabaja de taxista por calles de Madrid apreciando relaciones misteriosas entre algoritmos y la vida cotidiana. Además de esto, se fascina por ópera diariamente, primero escuchándola llegar desde un vecino misterioso de la tercera planta, y luego poniendo los discos de música en su propia casa, que parecía transmitirla a una realidad diferente de la que vivía. Después de un encuentro con el vecino misterioso, el actor Braulio Botas, que ponía la ópera *Turandot* de Puccini, Lucía paulatinamente detecta huellas y mecanismos misteriosos e irreales que le descubren una serie de paralelos entre su propia vida y la vida de la protagonista de la ópera, evadiéndose hacia esta dimensión narrativa y musical de su propio destino. Lucía llega a identificarse con la protagonista de la ópera

Turandot de Puccini, maquillándose y disfrazándose como si fuera una princesa china mientras recorre las calles de Madrid, que con el transcurrir de la narración se convierte en Pekín en la percepción de Lucía. Así se mezclan una identidad ficticia y una identidad real en un mismo personaje, que así intenta luchar con sus memorias, demonios de la niñez y ansiedad, siendo incluso muy consciente de este proceso psicótico que la invade: «... cuando logras imaginar lo que haces y hacer lo que imaginas, todo de forma simultánea, desaparece la ansiedad de tu vida» (Millás 2018: 12).

El intercambio narrativo con la protagonista china de la ópera de Puccini pronto se dispersa y transmite a correspondencia de Lucía con el pájaro, que había recibido de regalo un año antes de la muerte de su madre. Paulatinamente, el pájaro se le parecía a su mamá por tener una nariz aguileña, que ella había heredado también. Sin embargo, revelamos que también el trauma de Lucía niña es materializada en figura de un pájaro negro que causó la muerte de su madre. Así es como vía unos enlaces imaginados que parten de lo subconsciente, la protagonista identifica su mascota Calaf con la madre perdida y luego con ella misma. Este nombre luego se relaciona con el vecino misterioso, el actor Braulio que le visita hablando de la ópera *Turandot* por lo que llega a ser la obsesión amoroso-erótica de Lucía. El poder imaginativo de Lucía, que decide y elige vivir a través de estos enlaces imaginarios con la ópera de Puccini entrelazada con sus memoria y trauma infantiles, y luego con las obsesiones de mujer, confirman las palabras del autor, que destacó que: «... las mujeres eran más interesantes que los hombres porque estaban menos vinculadas a la realidad que los hombres» (Millás en Beilin 2001: 123).

Así Lucía llega a formar centro de interés de un equipo teatral, que la va conociendo, haciéndose pasar por sus clientes en taxi espontáneos, para aprovecharse de su historia maniática para crear una pieza teatral, haciendo así de su vida un discurso narrativo, una historia transmedial que conecte la realidad y teatro... y así lo real y lo artificial. El proceso de desidentificación de Lucía hacia una mujer-pájaro va invadiendo tanto su mente como sus sensaciones corporales, cuanto más ansiedad y abuso Lucía sufre: desde el asesinato de su ex-jefe hasta el descubrimiento que sus clientes y amigos se han aprovechado de sus confesiones y manías para crear una pieza teatral – *Lo que sé de mí* – que en el nivel del texto es un metatexto, en el que actúa el hombre del que estaba perdida-mente enamorada. Al descubrir el engaño, pero también al mirar su propia vida y ser expuestos en la escena, Lucía deja su cuerpo y mente humanos y metamorfosea en el pájaro:

Mientras esperaba que se pusiera verde, sintió en su cuerpo las primeras transformaciones físicas, pues le pareció que sus piernas, bajo los pantalones vaqueros, habían mutado en las patas de un ave. Atravesó la calle con los movimientos nerviosos, un poco erráticos, de un

pájaro. Enseguida, su boca creció por el centro de los labios, que se endurecieron a la vez que se prolongaban hasta convertirse en un pico de ave... Cuando llegó al apartamento, se desnudó y fue a verse en el espejo, donde sus ojos contemplaron un cuerpo de mujer, pese a que la percepción interna era la de un ave. (Millás 2018: 166–167)

Sin embargo, la metamorfosis es presente solo en el nivel de la mente de la protagonista y Millás no deja de subrayarlo, destacando la diferencia entre el cuerpo visible y cuerpo fantasma de la protagonista – el primero es todavía humano y femenino, y el otro es el adquirido y animal: «Su cuerpo visible seguía siendo de mujer, pero su cuerpo fantasma era de ave» (Millás 2018: 170). Al final de la novela, Lucía se venga de sus abusadores y elige quedarse al otro lado, en su identidad imaginada y deseada, incluso eligiendo dejar su propio cuerpo visible – humano, para seguir viviendo en el cuerpo del águila. En el acto de arrojar al vacío al final de la novela, se suicida su identidad humana, como si fuera una carga insoportable y una dosis de la realidad agobiante, siguiendo su camino hacia la dimensión e identidad imaginada, que pertenece al pájaro volando al aire: «Cuando apenas había volado dos metros, el cuerpo de la mujer se desprendió del cuerpo del águila, cayendo con violencia por los efectos de la gravedad, mientras el ave, liberada de aquel lastre, se elevaba gloriosamente hacia el lugar del que procedían los rayos» (Millás 2018: 212). Con este acto escapista de una identidad angustiada, dolorosa e insoportable, que captivó el espíritu de la protagonista, Millás (Beilin 2001: 124) demuestra que lo irreal o imaginado puede ser mucho más que lo real para el ser, afirmando así su propia poética: «...lo que llamamos “imaginario”, no solo es real, sino que es la zona más grande de la realidad de la que nos están cayendo encima materiales todo el tiempo.»

3. Identidad borrosa e intercambiable en *Cuentos de adúlteros desorientados* y *La mujer loca*

Es sugestivo que Millás trata el juego identitario y difusión de los límites de las identidades individuales apoyándose en el tema del adulterio, como en la colección de 26 cuentos publicados bajo el título *Los cuentos de adúlteros desorientados* (2003). En el prólogo, Millás (2003: 9) destaca que los adúlteros son hombres y mujeres que tienen «problemas de concentración». A esto podemos añadir que se trata más bien de una solidez y concentración identitaria, porque cada uno de ellos muestra la inestabilidad de identidad que tiene su raíz en el deseo por el otro. Millás hace intervenir a sus personajes de tal modo, que puede aparecer tanto un protagonista hombre que cambia su identidad y acepta o desea la esposa de otro, como también una esposa y la amante, o incluso la madre, que intercambian sus identidades, provocando distintas combinaciones identi-

tarias. En los juegos de engaño y adulterio, lo que está realmente en la prueba no son los sentimientos o fidelidad de las parejas, sino las identidades de cada uno que entre en el juego sentimental o erótico, porque es entonces cuando se descubren la dispersidad y discontinuidad identitaria, y el juego de espejismos en las relaciones amorosas. Y esta falta de concentración o la liquidez identitaria de los adúlteros, si hablamos en términos postmodernistas, parece ser la consecuencia de un deseo incestuoso y de un juego de Tánatos en el centro del ser de un individuo, o como dice el propio autor: «El adúltero es en realidad un (ad) útero» (Millás 2003: 9).

En el cuento titulado *El adúltero* el protagonista adúltero experiencia encuentros con su amante en un mundo paralelo y contrario al suyo, puesto que ella vive en la misma planta que él con su esposa, en el piso casi idéntico y contiguo. Esta posición del piso transmite a la relación adúltera como si fuera un reflejo espectral forjando simetrías y reversibilidad entre la esposa y la amante. Para él, estar con su amante era como pasar a través de un espejo, porque todo en el piso del amante parece igual e invertido, como si estuviera en una dimensión irreal – y lo mismo parece suceder a las mujeres que están relacionadas con él.⁴ El autor nos revela que al protagonista le encantan simetrías por lo que se comporta de una manera recíproca con su amante:

El adúltero era un cazador de simetrías y valoraba mucho la relación especular que mantenía el piso de su amante con el suyo. Lo que más le gustaba de aquella aventura extraconyugal era el hecho de que las cosas que en su vivienda quedaban a la derecha estuvieran a la izquierda en ésta. Equivalía casi a pasar unas horas dentro del espejo. Cuando se lavaba la cara en el lavabo del cuarto de baño, se imaginaba a sí mismo al otro lado repitiendo con la mano derecha los mismos gestos que en este piso hacía con la izquierda. Incluso entre su mujer y su amante había descubierto una curiosa relación reflexiva, pues las dos tenían un pezón retráctil, aunque en distinto pecho. (Millás 2003: 69–70)

Después de este juego de percepción simétrica resulta que el adúltero fantasea que su mujer y su amante comparten incluso la misma historia, porque le parece escuchar la voz de su mujer hablando con un hombre del lado de su piso. Además de esto, el marido adúltero y la amante parecen terminar las llamadas telefónicas con sus cónyuges en el mismo instante, después de lo que se descubre que el marido de la amante también se va de viaje a Barcelona. Así se establece una conexión enigmática mucho más fuerte entre dos mujeres – un intercambio

⁴ El tema de la simetría, el espejismo y desdoblamiento psíquico del protagonista está también presente en el cuento *Trastornos de carácter* del libro de cuentos «Primavera de luto y otros cuentos» (1992), en la novela *Laura y Julio* (2006).

identitario, que comenzó del espacio interior de sus pisos, costumbres y el aspecto físico entre las dos. El marido adúltero teme que la amante y su mujer son una misma persona pues comparten la historia e identidad, por lo que siente perderse la magia del juego de simetrías y se escapa de la amante también viajando para Barcelona. Sin embargo, si elegimos seguir la lógica del protagonista de la novela *TMBI*, podemos concluir que se trata más bien de creación de un doble por parte del marido, que es el adúltero que el marido fantasea ser. De igual manera el intercambio de identidades entre su mujer real y amante imaginada son reales, puesto que puede estar recreando en su imaginación también a su mujer en una otra – la amante. Por lo tanto, podría concluirse que el marido imagina unos amantes espectrales, simétricos y ficticios, arraigados en su propio deseo, pero que en realidad son esposos – él mismo y su mujer.

Otro ejemplo de intercambio identitario de la misma colección es el cuento *Rostro*, en el que el protagonista asiste al entierro de su amigo. En un momento de reflexión sobre los funerales, los invitados y especialmente sobre la muerte, una simple mirada del protagonista desencadena una metamorfosis identitaria: el protagonista experimenta el intercambio de la expresión específica de cara del muerto con su propia, y siguiendo esto, la transformación de su propia cara en la cara del muerto: «Me sentí muy raro por aquel súbito proceso de identificación, o de traspaso, y dirigí mis ojos al cadáver, para cerciorarme de que el fallecido no era yo. Entonces, en lugar de ver el rostro de mi amigo, vi mi cara emergiendo de aquel traje oscuro que ahora sí reconocí...» (Millás 2003: 106). La dicha metamorfosis se mostró no solo como un intercambio de identidad sino de la realidad entera: el muerto que yacía ahora tenía la cara del protagonista y todos se acercaban a su esposa para expresarle sus condolencias. Mientras tanto, la esposa del muerto anterior, del amigo del protagonista, ahora llegó a ser la suya: «Aquí estoy, viendo como sus hijos me llaman papá y sin poder decir nada, porque, en efecto, según el espejo el vivo es mi amigo y el cadáver soy yo» (Millás 2003: 106). Este juego e intercambio identitario traspasa el límite de lo real y de la lógica a modo fantástico, y más precisamente borgeano, confirmando la capacidad ficticia de un individuo en el momento de irrupción del deseo por ser el otro.

Algo similar ocurre en el cuento *La mosca*, que comienza con la transformación fantaseada del protagonista adúltero en una mosca, durante una reunión de trabajo. Ya en las primeras líneas del cuento, el adúltero se siente «fuera de la lógica empresarial» observando los giros de una mosca y reflejando su existencia como si fuera en la otra orilla de la realidad. Esta apertura del agujero dentro del ámbito realista es otro giro fantástico de Millas en esta colección, que desencadena de nuevo la metamorfosis en el otro – que en este caso es el animal. A primeras, el adúltero siente la conexión mental o intelectual con la mosca, que luego se convierte en la sensación de la metamorfosis física porque siente la desaparición de la espalda, especialmente del dolor de la espalda que le perseguía, sabor ácido en la boca y la ligereza en las piernas que se convirtieron en dos hilillos. Después

de estos pocos segundos de la sensación existencial de estar una mosca, el adúltero vuelve en sí, pero incapaz de olvidar «aquellos segundos durante los que había sentido que nada del mundo real, o de lo que hasta entonces había llamado el mundo real, le concernía» (Millás 2003: 86). Ahora en un giro kafkaniano, llegamos a entender la transformación de lo humano a lo inhumano, o sea en un insecto o animal, como una fuga del mundo humano, como un modo de escaparse de la realidad e identidad que agobia y atosiga al protagonista adúltero que, a su modo, y similar al Jesús de *TMBI* y Lucía de *QND*, encuentra su refugio y autenticidad al otro lado del *yo* y de la realidad, sea esta humana o no.

La mujer loca (2014) es otra de las novelas en que Millás investiga el límite entre el mundo real y ficcional, la posibilidad de existencia de ese otro *yo* que se provee de lo imaginario y de las obsesiones, pero que a la vez nos revela la autenticidad del mundo y de nuestro ser. Además, es en parte una novela autoficcional en la que el autor imparte sus propias inquietudes artísticas y apatía creadora y en la que descubre la escritura como una modalidad terapéutica para sí mismo. En esta encrucijada narrativa, Millás como personaje autoficcional del autor conoce a Julia, una joven con delirios esquizofrénicos sobre el lenguaje. Julia trabaja por las mañanas en una pescadería y por las tardes estudia gramática para tener mejor entendimiento de las palabras y frases con «problemas físicos, psicológicos y con alteraciones psicósomáticas» (Millás 2014: 13) que aparecen en sus visiones fantasmagóricas para que ella les ayude o repare como una cirujana gramatical. Así al comienzo de la novela se le aparece la palabra «pobrema» que elige quedarse coja, o sea, que Julia le amputa el sufijo «-ma» con el fin de tener un significado. En el capítulo III y IV aparecen frases enteras incorrectas gramatical o semánticamente para que Julia les ayude; tal es el caso de la frase «Mi perro está tuerta» o «Mi madre tiene alambres en los párpados» que Julia opera cambiándole sustantivo «alambre» por «párpados» como si fueran unas estructuras postizas que se pueden quitar y sustituir.

Es evidente que la protagonista vive alucinando las palabras, frases, categorías gramaticales, que se aumentan invadiendo su existencia racional. Julia incluso sufre ataques de ansiedad provocados por el dominio, o sea «invasión de sustantivos» (Millás 2014: 21) en su vida diaria, con lo que lo imaginario y fantástico de nuevo irrumpen en el entorno realista de su vida diaria. Descubriendo de este modo la fragilidad del lenguaje, los espacios blancos y vacíos en las estructuras lingüísticas, Julia cuestiona la naturaleza y finalidad del lenguaje humano: «¿Nombramos cosas porque no teníamos otro modo de acercarnos a ellas? ¿El nombre era una barrera o un puente entre nosotros y el mundo?» (Millás 2014: 25), con lo que el autor parece aludiendo a la tesis de Foucault sobre la relación convencional la realidad esencial de los que nos rodea y los signos con los que nombramos esas esencias. Asimismo, Julia parece descubriendo que los espacios de la realidad están fuera del dominio tanto del lenguaje como de la razón misma, subrayando así la posibilidad de existencia de diferentes mundos paralelos.

Siguiendo esta argumentación, cabe resaltar que el autor también alude a una de las tesis más famosas del filósofo alemán Ludwig Wittgenstein (2009: 105), según quien: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo».

Al conversar con la chica, Millás llega a establecer un puente identitario con su amiga María, que estudiaba y vivía en la misma casa que él y que tuvo un brote psicótico a causa de una sobredosis de droga. Este puente identitario entre las dos mujeres se basa en el hecho de que ambas chicas tienen un «agujero abierto en la personalidad... un agujero del yo» (Millás 2014: 57). El parecido entre Julia y María sobrepasa el aspecto físico y es vinculado por su forma de proceder y hablar sobre el lenguaje. Se lo revela Millás autoficcional durante su cita con la terapeuta, con la que habla de María y Julia como si fueran dueñas «de una sabiduría que no les pertenecía» y más adelante: «Como si donde los demás tenemos la personalidad o la identidad, ella(s) tuviera(n)⁵ una brecha...» (Millás 2014: 88).

Detectando la reciprocidad identitaria entre Julia y María, basada en la existencia del agujero o la brecha en su personalidad, Millás autoficcional confiesa su propia brecha identitaria y desdoblamiento consecuente. Él mismo había previamente desarrollado un otro yo, el Millás de allá que, como en el caso de Jesús de *TMBI*, parece ser el lugar de autenticidad de su propio ser, que esconde y revela sus deseos y sus miedos, pero que también le sirve como un espacio de refugio y libertad. Millás de acá siempre lo siente a su lado: «...no es que lo viera con los ojos, no era preciso, pero lo sentía como se siente un vacío allí donde debería haber un volumen» (Millás 2014: 71). Incluso el original y doble de Millás autoficcional tenían una relación recíproca, por el continuo intercambio de posiciones sin que esto afectara su vida cotidiana. Si nos acordamos de la teoría psicoanalítica de Lacan, podemos entender el otro Millás como el propio, el verdadero Millás, que asumió sus traumas y fantasmas, miedos y deseos, su identidad como el vacío y una categoría fantasmagórica que el Millás de acá iba tapando con las ilusiones de su propio ser en el mundo real. Relatando así de sus propios conflictos internos, de su propia lucha con las palabras y el lenguaje transfigurado en las obsesiones de Julia, Millás por fin habla y escribe de sí mismo, revelando que cada uno de nosotros, sea personaje ficcional o su lector/ autor (personaje real), es una prueba de la fragilidad de la identidad y de la borrosidad del límite entre lo real y lo fantástico, entre lo racional y psicótico, entre el Yo y el Otro.

Percatándose de que no había fronteras rígidas en el mismo lenguaje, que lo constituían y mantenían sólido y perdurable, el personaje de Julia parece transmitirnos la idea de que tampoco el mundo o cualquier otra categoría – como la identidad – lo pueden ser. Así es cómo y por qué el flujo de la novela descubre y desmorona la idea de los límites... sean estos del lenguaje, del mundo y de la identidad. De este modo ocurre una serie de intercambios entre Julia y María,

⁵ La autora añadió los sufijos para marcar la plural para referirse al rasgo común que tienen Julia y María y que el personaje autoficcional reveló al final de su monólogo.

entre Millás autoficcional y Millás real, entre Millás de acá y Millás de allá autofccionales, y al final quizá entre Millás y Julia. El final de la novela parece confirmar que todos los personajes de la novela son en realidad seres soñados por Millás-escritor, sentado en su silla de trabajo, frente a su ordenador, hablando con su terapeuta muerta, que parece convertirse en un super-ego del escritor. Por lo tanto, la novela entera puede entenderse como una introspección de mismo Millás, el manejo de sus propias obsesiones, para lo que se ha imaginado una serie de identidades narrativas intercambiables: Julia, María, Millás de acá y Millás de allá.

4. Conclusiones

Los delirios y fantasías de los protagonistas de Millás parecen ser la fuerza que subyace en cada individuo y hace que la identidad se entienda no como una categoría estable, que tiene su continuidad y rasgos inmutables, sino más bien como un fenómeno que invita al juego de transformaciones, inversiones e intercambios continuos – una posibilidad. A lo largo de la obra de Millás es notable el entendimiento de la escritura como expresión de obsesiones, por un lado, y formación de identidad, por otro, y las obras comprendidas por este trabajo lo confirman. Tanto Jesús de *TMBI* como Julia de *LML*, Lucía de *QND* o protagonistas no nombrados de los *CAD* confirman que la poética de Juan José Millás se basa en la investigación de la pluralidad y liquidez identitaria humana, que está a punto de chisporrotear instigada por variaciones psicopatológicas de sus personajes. Ambos modos de juego identitario millasiano – transformación en el otro e intercambio de identidad con la de otro – parecen confirmar que sus personajes con sus síntomas muestran en totalidad «un sujeto metafóricamente desencajado y agrietado... que sufre perturbaciones de la cohesión de su yo» por un lado, y por otro «la borrosidad de los límites corporales la precariedad de su consistencia el deseo de “entrar y salir del propio cuerpo con la facilidad de los místicos.”⁶» (Kunz 2000: 222–223). A este respecto, en cada uno de los personajes el cuerpo parece disoluble y despechado, molde que acongoja la identidad auténtica, encarcelada tanto en sus límites corporales, como en los límites sociales y reales. Lo que desencadena esta disolución es la liberación de las obsesiones, deseos, traumas y miedos soterrados en las profundidades del ser, que se manifiesta en las incidencias psicóticas de personajes millasianos, en su confusión de la realidad y ficción y en el descubrimiento de la otredad de la realidad. Así pasan el camino de la locura e inestabilidad en el entorno real, hacia el encuentro final de un refugio y espacio utópico dentro de una dimensión fantástica de lo real. Aun-

⁶ La cita incluida dentro del cita de Marco Kunz pertenece a la colección de cuentos de Millás, *Cuentos a la intemperie* (1997), que el mismo Kunz había utilizado para analizar la presencia de lo psicótico y patológico en la obra de Juan José Millás, apoyándose en tres motivos recurrentes: la caja, la grieta y la red, con lo que también afirma la presencia de lo fantástico en su narrativa.

que en un diálogo de la novela *QND* le aconsejan a Lucía no confundir la realidad con la ficción, ella lo hace como muestra de su deseo y voluntad, lo mismo como Jesús de *TMBI*, como adúlteros de *CAD*, como Julia de *LML*, dejando nos ver que la construcción del *yo* es una de las operaciones más complejas que los seres humanos realizamos al llegar a esta vida y que en esa construcción está siempre inevitablemente incluida nuestra otredad, nuestro lado ficcional y utópico que nos alberga y reconstituye en los casos límites de experiencias traumáticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel. «¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción», *Pasajes*, 25, 2007: 88–101.
- Alós, Ernest. «Entrevista con el escritor Juan José Millás: “La realidad es el resultado de un sueño”», *El Periódico*, 20/10/2010. [15/10/2022]
- Ayuso, César Augusto. «Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás», *Castilla: Estudios de literatura*, 26, 2001: 19–34.
- Beilin, Katarzyna Olga. «Vivir de la huida: Entrevista con Juan José Millás», *Confluencia*, 17 (1), 2001: 117–28. *JSTOR*. [15/10/2022]
- Gie Koh, Sel. *El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011. Tesis doctoral.
- Marco, José María. «En fin... Entrevista con Juan José Millás», *Quimera*, 81, 1988: 20–26.
- Millas, Juan José. «Literatura y necesidad», *Revista de Occidente*, 98–99, 1989: 186–91.
- Millás, Juan José. *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid: Suma de Letras, 2000.
- Millás, Juan José. *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona: Lumen, 2003.
- Millás, Juan José. *La mujer loca*, Barcelona: Seix Barral, 2014. *Biblioteca electrónica del Instituto Cervantes*.
- Millás, Juan José. *Que nadie duerma*, Barcelona: Alfaguara, 2018.
- Knickerbocker, Dale. «Búsqueda del ser auténtico y crítica social en “Tonto, muerto, bastardo e invisible” de Juan José Millás», *Anales de la literatura española contemporánea*, 22 (1–2), 1997: 211–233. *JSTOR*. [13/10/2022]
- Knickerbocker, Dale. «Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Tomo II*, Florencio Sevilla y Manuel Alvar (eds.), Madrid: Castalia, 1998: 681–686. *Centro Virtual Cervantes*. [17/10/2022]
- Kunz, Marc. «La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás», *Cuadernos de Narrativa*, 5, 2000: 215–230.
- Oleza, Joan. «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de letras*, 3, 1993: 113–126.

- Roas, David. «El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico», *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, 5, 2007: 243–250.
- Sanz Villanueva, Santos. *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos, 2010.
- Villamía Ugarte, Fernando. «*El desorden de tu nombre* de Juan José Millás, novela “escriptiva”», en *Comentarios de textos literarios hispánicos: Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Esteban Torre y José Luis García Barrientos (eds.), Madrid: Síntesis, 1997: 425–436.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas sobre la certeza*, Madrid: Editorial Gredos, 2009: 8–136.