

EL REVERSO DEL ESPEJO: FICCIÓN Y VIRTUALIDAD EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ MILLÁS

JUAN RODRÍGUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona

El desarrollo, durante el último cuarto del pasado siglo, de la tecnología digital ha extendido a todos los órdenes de la vida, desde el consumo a la docencia, de la ciencia a la literatura, el desarrollo de la virtualización que se inicia, de hecho, en los albores de la cultura humana, con el nacimiento del pensamiento simbólico y la invención del lenguaje. Aunque con el retraso que caracteriza a nuestro país, también en España ha sido apreciable ese fenómeno y su influencia tanto en lo cotidiano como en el pensamiento y en la creación literaria¹.

El objetivo de estas páginas es realizar una aproximación a la influencia que ha tenido esa creciente virtualización de la vida en las ficciones que Juan José Millás concibe y publica durante la década de los noventa. Aunque planteado ya en algunos de sus relatos anteriores —fundamentalmente en *El desorden de tu nombre* (1988) y en *La soledad era esto* (1990), a los que la crítica ha dedicado ya un buen número de trabajos²—, a lo largo de esos últimos años del siglo y, sobre todo, a partir de *Volver a casa* (1990), la obra del escritor intensifica el proceso de reflexión acerca de los mecanismos de la imaginación, de la ficción y de su

¹ Utilizo como guías en este peregrinaje por los territorios virtuales los trabajos de Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, Éditions de la Découverte, 1995, que leo en la traducción española de Diego Levis, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1999; y Javier Echevarría, *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona, Destino, 1999.

² Remito a la minuciosa bibliografía compilada por Carlota Casas, Fernando Valls y Marco Kunz en el monográfico de *Cuadernos de narrativa*, 5 (diciembre 2000), pp. 275-288.

problemática incrustación en la realidad³. Tanto en las novelas —*Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) y *Nunca mires debajo de la cama* (1999)— como en los libros de relatos —*Primavera de luto y otros cuentos* (1992), *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* (1994), *Cuentos a la intemperie* (1997) y *La viuda incompetente y otros cuentos* (1998)— que se suceden a lo largo de la década, lo virtual se va a convertir en una profusa fuente de metáforas que enriquece la mencionada reflexión en una doble vertiente: la perpleja constatación de las múltiples posibilidades de lo real, por un lado, y la denuncia de algunos de sus efectos perversos, como son la falsificación, el alejamiento de una experiencia directa de la vida y la soledad⁴.

Probablemente la primera consecuencia que debe señalarse de esa incorporación de lo virtual a la narrativa de Millás sea el establecimiento de diversos planos de realidad. Puesto que lo virtual no se opone a lo real sino que, aunque emparentado con lo imaginario, ocupa un lugar indeterminado en una dimensión paralela, Millás aprovechará esa indefinición para ubicar en ella la ficción y diluir, de ese modo, la fronteras entre lo real y lo imaginario. En un texto reciente el autor reconocía su interés por esos «relatos fronterizos» que abren espacios a un tiempo físicos y morales, que levantan una arquitectura «simultáneamente mental y física, real e irreal, vivida y soñada»⁵.

La agresión a esa frontera es, por supuesto, tan antigua como la novela moderna y se ha venido repitiendo con una cierta frecuencia cada vez que algún narrador, de Cervantes a Unamuno, ha reflexionado acerca de su propia tarea fabuladora; pero pocos como Millás han construido una pluralidad de mundos paralelos, sin apenas solución de continuidad, a través de los cuales transitan sus personajes. Si al atravesar la superficie del espejo, la Alicia de Lewis Carroll, impelida a la irrealidad por el recurso del sueño, percibía muy claramente el carácter extraño y anómalo —aunque la caricatura apunte directamente al corazón de la sociedad

³ Fernando Valls ha escrito recientemente que es a comienzos de esa década cuando Millás «emprende definitivamente un nuevo rumbo narrativo, adoptando una nueva poética» («Prólogo» a Juan José Millás, *Articuentos*, Barcelona, Alba, 2001, p. 7; aunque Valls se refiere fundamentalmente al nacimiento de ese género híbrido que es el «articuento», creo que la reflexión puede hacerse extensiva también a una renovación temática y formal de sus novelas y relatos.

⁴ Una primera aproximación a la presencia de lo virtual en la narrativa de Millás puede verse en el trabajo de Yvette Sánchez, «El discreto encanto de la asimetría», *Cuadernos de Narrativa*, 5 (diciembre de 2000), pp. 77-89.

⁵ Juan José Millás, «Realidad e irrealiad», *Cuadernos de Narrativa*, 5 (diciembre de 2000), p.19.

victoriana— de las criaturas que encontraba al otro lado, los personajes de Millás no suelen discernir con tanta facilidad de qué lado del espejo, de la ficción, se hallan, pues ambos lugares muestran un grado semejante de realidad, o quizás habría que decir de posibilidades de ser real.

Esto provoca que sean muy frecuentes en los relatos de Millás las simetrías especulares. Quizás la más clara, pues constituye el eje central de toda la novela, sea la duplicidad de los hermanos gemelos, Juan y José, en *Volver a casa*, que intentan recuperar sus identidades intercambiadas durante la adolescencia. En un momento de la novela, Juan llega a preguntarse si uno de los gemelos no será «el producto original y el otro una simple copia, una reproducción mecánica del prototipo?»⁶. De modo análogo, el Vicente Holgado de «La puerta secreta» (como también el de «No podía pensar en otra cosa») emprenderá un viaje sin retorno a un lugar imaginario prácticamente idéntico al que habita⁷; y en la primera parte de *El orden alfabético*, Julio percibe simultáneamente los dos lados de la existencia y cultiva de tal modo la ambigüedad acerca de la realidad de ambas caras del calcetín que, según afirma, aquello le parece «un viaje al centro de la realidad más que una fuga al territorio de la invención»⁸.

En general, esa simetría suele simbolizar el tránsito de una existencia a otra, el proceso de transformación que sufren los personajes de Millás, la conversión de Juan en José (*Volver a casa*); la de Jesús en Olegario (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*); la del Julio adolescente en el Julio adulto (*El orden alfabético*); o la de la Elena Rincón real en la Elena Rincón ficticia (*No mires debajo de la cama*). De hecho, ese estado de transición es ya en sí mismo un proceso de virtualización, pues abre ante los personajes una multiplicidad de caminos, de posibilidades, constituye un problema, una heterogénesis⁹; los ubica «en una tierra de nadie, en un

⁶ *Volver a casa*, Barcelona, Destino («Destinolibro», 342), 1993, p. 149.

⁷ «La puerta secreta» y «No podía pensar en otra cosa», *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 117-121 y 145-149, respectivamente.

⁸ *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara, 1998, p.39. Julio nota en la planta de los pies «la presión de otras plantas de dimensiones idénticas» y se percató de que aquellos pies «eran también los míos, pero en la versión del otro lado. El otro y yo nos movíamos como imanes que corren paralelos por las dos caras de una superficie» (p.62). También en «El día en que operaron a Mamá» (*Ella imagina*, pp.165-168) el protagonista nota en el interior del colchón un bulto extraño, un «volumen del mismo tamaño que mi cuerpo que buscaba, en relación a él, una postura especular» (p. 167).

⁹ Hacia el final de la novela, en su nuevo estado «heterogéneo» —ha intercambiado uno de sus pies con el del forense muerto— la juez Elena Rincón siente que «cada vez le gustaba más el cambio. Era como aceptar que tenía capacidad para ser varias mujeres a la vez, incluso varios hombres» (*No mires*

territorio sin límites, habitado por la desazón, el miedo» (*Volver a casa*, p. 194). «El viaje —escribe José en uno de sus artículos— nos da la posibilidad de ser otro, de acceder a algunas instancias de nuestra personalidad cuya existencia ignorábamos; de ahí (...) esa impresión de estar en otro cuerpo que suele acometernos antes de emprender el viaje» (*Volver a casa*, p. 58). Por ello, no es casual que muchos de los personajes de Millás piensen en algún momento que tal vez hayan muerto, aunque no sean del todo conscientes de ello, y la metáfora de la reencarnación va a ser central en el desenlace de bastantes de esos relatos¹⁰.

Los síntomas de ese estado virtual son múltiples y variados. El más inmediato de ellos es la alteración de las coordenadas de espacio y tiempo, del aquí y el ahora. En muchas ocasiones, se trata tan solo de una calidad o una intensidad especial en la percepción de la realidad, como bajo el efecto de alguna sustancia psicoactiva¹¹; en otras, la inestabilidad de esos espacios virtuales se manifiesta en modificaciones más importantes, que pueden ir desde la ligera sensación de que éstos han aumentado de tamaño, como acontece en *Volver a casa*¹², hasta el brutal repliegue sobre sí misma que, tras haber desaparecido el lenguaje, padece la realidad en el otro lado de la existencia de Julio, donde además el tiempo también transcurre de un modo más acelerado¹³. Tal vez sea en *Tonto, muerto*,

debajo de la cama, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 196). Más abajo trato esa indeterminación genérica provocada por la virtualización.

¹⁰ Juan, que en un momento dado llega a pensar que «quizá había muerto ya y no se había dado cuenta», acabará ocupando el lugar de la figura de cera del suicida en el Museo de la Desesperación (*Volver a casa*, pp. 194 y 242-243); en su primer encuentro, Ella le confiesa a Vicente Holgado que está muerta («Ella imagina», *Ella imagina*, p.35); Jesús —cuya mujer, como el amante de Elena Rincón, es forense— se había apostado la vida y la había perdido en un momento de su infancia (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 85-91); el protagonista de «El viajante de comercio llega a Madrid» ha muerto en un accidente de tráfico pero se resiste a admitirlo (*Cuentos a la intemperie*, en *Cuentos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, pp. 83-85); incluso Julio, en uno de sus regresos del otro lado de la existencia, al ver llorar a su padre, piensa que en realidad ha muerto a consecuencia de la fiebre (*El orden alfabético*, p. 110).

¹¹ «Eché a andar hambriento de percepción, y percibí la realidad con la intensidad con la que en una época remota las cosas habían atravesado mis sentidos» (*Tonto, muerto...*, p. 45); «La realidad, sin embargo, no había perdido su luminosidad. Incluso en las situaciones más trágicas, mostraba una profundidad muy diferente a la del otro lado. Era como ver una lámina en relieve» (*El orden alfabético*, p. 35).

¹² Juan percibe «como si los espacios se hubieran hecho más grandes», e inmediatamente recuerda haber leído en alguna novela que esa sensación era precisamente uno de los indicios de estar muerto (pp. 217-218).

¹³ «Las fachadas, ahora flexibles como las paredes de un intestino, se ondulan formando rugosidades en cuyo interior desaparecían los automóviles o lo que quedaba de ellos» (*El orden*

bastardo e invisible donde Millás desarrolla más por extenso esa imagen, pues los espacios físicos adquieren «la inestabilidad geométrica de las dimensiones espirituales» (p. 54), y se llenan de puertas a través de las cuales se puede acceder a diferentes planos de la realidad, pasada, presente o futura¹⁴. «El instante — escribe Jesús— se había abierto paso por alguna de las rendijas de mi percepción y me mostraba toda la riqueza intemporal que yo llevaba dentro. Curiosamente, lo inmaterial, el tiempo, se manifestaba como un objeto sólido, mientras que lo material, el pasillo, adquiriría los contornos fantasmagóricos de una obsesión» (p. 55).

En realidad, Jesús ha interiorizado ese espacio físico, pero no solamente el pasillo, sino la realidad, el universo entero, lo que nos conduce a otro de los síntomas de ese proceso de virtualización que es la desterritorialización. Efectivamente, al ponerse el bigote postizo, el protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* adquiere una «naturaleza universal» (p. 15) — «como la geografía y la historia» (p. 20), añade— gracias a la cual no sólo se ha liberado de la conciencia moral, sino que «en lugar de mirar las cosas, entro en ellas y veo lo que son» (p. 36):

Ahora todo estaba cerca, porque todo estaba dentro de mí. La realidad no era sino una región del cuerpo, quizás del pensamiento; podía actuar sobre ella como sobre las uñas o el cabello. Podía amputarme de realidad si quería o lo consideraba conveniente¹⁵.

alfabético, p. 106). De modo análogo, cuando Julio recorre en la enciclopedia la voz *abreviatura*, reflexiona acerca de la flexibilidad del tiempo: «La sensación de dominio del tiempo era enorme, pues era yo el que le contenía a él en lugar de contenerme él a mí. Con un poco de esfuerzo, o quizá quitándole una letra más a cada día, podría haberme metido la semana por la boca llevándola para siempre dentro de mí, como una víscera...» (*Ibid.*, p134).

¹⁴ «Yo tenía — escribe también Julio en *El orden alfabético*— en la cabeza miles de puertas que me llevaban a lugares en los que era tan feliz como mi padre dentro del inglés o de su enciclopedia» (p. 16).

¹⁵ *Tonto, muerto...*, p.93. En otro momento, Jesús constata cómo «ya no había diferencia entre mi conciencia y la del texto, como si el libro me devorase a mí a medida que yo devoraba sus páginas» (p.114). También en *El orden alfabético*, Julio se percata de que las calles tienen «una calidad moral que nunca antes había apreciado en ellas. No sólo servían para comunicar lugares alejados entre sí, sino para poner en contacto a partes de mí mismo que hasta entonces habían permanecido separadas. De manera que a medida que las recorría me recorría también por dentro y eso es lo que convertía el simple hecho de andar en una aventura innumerable» (p. 22).

Interiorización de la realidad y exteriorización de la imaginación. Como el calcetín de Julio, la realidad se ha vuelto, en las ficciones de Millás, reversible y lo que estaba dentro está fuera, y lo que estaba fuera está dentro. Como muy bien sabe Ella, que tanto imagina, «el mundo interior se puede llevar dentro y fuera» («Ella imagina», *Ella imagina*, p.33), de modo semejante a una cinta de Moebius, donde la cara exterior pasa a ser interior y la interior, exterior, sin solución de continuidad. Disolución de fronteras que, como ya se ha dicho, es característica de la virtualización. Así se explica también que Jesús vea Madeira como un «lugar irreal» y «autobiográfico» (p. 81), una «metáfora» más que una isla» (p. 84), un «estado» más que un espacio (p. 148), donde los paralelos y los meridianos de su vida «empiezan a dibujar algo con sentido» (pp. 102-103), lo que le permitirá «levantar un mapa» (p. 165) de su identidad, del mismo modo que en *El orden alfabético* Julio intenta infructuosamente trazar el mapa de la realidad, la gramática que dé cuenta de las relaciones que mantienen todos los objetos que le rodean, hasta que se percata de que ese mapa está ya trazado, es la enciclopedia, a pesar de lo rudimentario y escasamente flexible del orden alfabético¹⁶.

La desterritorialización lleva asociada la alteración de las coordenadas topográficas tradicionales, pues en las redes centro y periferia, como dentro y fuera, se confunden constantemente; «la periferia es el centro» afirmará el protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (p. 69). Por eso, con frecuencia los personajes de Millás andan buscando desesperadamente en la realidad las grietas que, como un atajo, les conduzcan a otros lugares, a otros mundos paralelos, a otra realidad más real. Si Ella y Vicente Holgado utilizan los armarios para viajar de un lugar a otro, de un país a otro, Jesús se dedicará a buscar en la sección de anuncios de los periódicos («Los suburbios del periódico», p. 76; pero también lo más real que contienen, p. 112) las «rendijas» por las que asomarse a nuevos universos (p. 66), del mismo modo que en los años de adolescencia había estado buscando la salida de su antiguo barrio periférico, «con la fe ciega de que

¹⁶ *El orden alfabético*, pp. 114-118. José-Carlos Mainer («El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de JJM», *Cuadernos de narrativa*, 5, diciembre 2000, pp. 21-41) ha relacionado ese intento de Julio con una fábula borgesiana en la que los cartógrafos de un Imperio deciden trazar un mapa a escala 1:1, que enseguida se demuestra inútil, aunque metaforiza el modo en que esa virtualización de la geografía que es la cartografía puede llegar a sobreponerse sobre la geografía misma (v. J.L.Borges, «Museo. Del rigor de la ciencia», *El hacedor*). De un modo parecido, la juez Elena Rincón estudiará el plano del Metro de Madrid («una red dispuesta para el desencuentro», *No mires debajo de la cama*, p. 22) con la finalidad de reproducir con exactitud el trayecto del día anterior y reencontrarse con la mujer que lee el libro.

en una de esas, al dar la vuelta a la esquina de siempre, se abriera ante mí la Quinta Avenida, por ejemplo, de Nueva York» (pp. 76-77)¹⁷. También Julio, en la segunda parte de *El orden alfabético*, buscará desesperadamente la puerta que le devuelva al otro lado y encontrará parcial consuelo a su desarraigo en ese paraíso virtual que le proporciona el curso magnetofónico de inglés, o en la misma enciclopedia, por el interior de cuyo hipertexto se moverá el personaje construyendo sus propias redes de significación¹⁸.

A la virtualización del espacio y del tiempo hay que añadir la frecuente virtualización del cuerpo en los relatos de Millás. Esa virtualización se produce en planos diferentes, desde la extensión de los sentidos que facilitan las telecomunicaciones, hasta la invisibilidad o la ocupación por diferentes identidades de un mismo cuerpo.

En cuanto a la extensión de los sentidos, quizás el método de virtualización más utilizado por el escritor sea el teléfono, puesto que facilita el desdoblamiento de los personajes, aunque, como reconoce Juan en *Volver a casa*, tenga «un grado de individualidad peligroso» (p. 63). Ese desdoblamiento está claramente expresado en el relato «Confusión», en el que una pareja habla de su relación a través del teléfono móvil, circunstancia que provoca la separación del marido y el amante y el consiguiente divorcio de la pareja (*Cuentos*, pp. 117-118); o en «Existir», cuento en el que la voz de una grabación automática pone en contacto al personaje con otra dimensión de la realidad (*Cuentos*, pp. 119-120). De un

¹⁷ A continuación explica cómo la última vez que estuvo en esa ciudad su «instinto periférico» le condujo a una calle «muy parecida a la de mi infancia» (p. 77). En alguna entrevista Millás ha recordado su obsesión por escapar del barrio («...aquella realidad era muy fantástica. Y, por lo tanto, yo lo que he intentado durante toda mi vida como escritor y en cada novela es huir de esa realidad.») y comenta cómo uno de sus juegos favoritos «era coger el Metro, bajarnos en sitios que no conociáramos y caminar hablando en un idioma desconocido que nos íbamos inventando. (...) porque lo que más ilusión nos hacía en la vida era ser extranjero» (Domingo-Luis Hernández, «Un encuentro con Juan José Millás», *La Página*, 42, diciembre-febrero 2000-2001, pp. 57-79; la cita corresponde a la página 60).

¹⁸ Desde *El jardín vacío*, la enciclopedia es una presencia constante en los relatos de Juan José Millás, aunque es en *El orden alfabético* donde adquiere una mayor importancia. Julio se sirve de ese orden alfabético para reconstruir la realidad de el otro lado, en franco proceso de descomposición; ese orden, aunque arbitrario y «un poco disparatado» (p124), le permite no sólo recuperar las palabras (como en una nevera, en su interior aquéllas se conservan «frescas» y no hay que reponerlas al ser consumidas, p. 125), sino dar sentido al mundo. Pero, en realidad, su paseo por la enciclopedia transgrede con frecuencia ese orden, pues Julio salta de un tomo a otro a través de las llamadas que, como los enlaces en la web, virtualizan el texto de la enciclopedia, lo convierten en un hipertexto con múltiples posibilidades de recomposición.

modo análogo, la juez Elena Rincón buscará en el teléfono y el contestador automático «una vía de comunicación» con su padre recién fallecido (*No mires debajo de la cama*, p. 10).

Más problemática todavía es su relación con la televisión. Presencia casi obsesiva en todos los relatos de Millás, más que un medio de comunicación el televisor adquiere muchas veces la condición de fetiche, pues aparece generalmente desconectado, sin sonido o sin imagen, cuando no directamente encarcelado, sin color y sin volumen, en el interior de una falsa chimenea con puertas, como acontece en *No mires debajo de la cama*¹⁹. Del mismo modo, en *Volver a casa* el televisor será tan solo «imágenes sin sonido» (p. 138), pues su protagonista únicamente busca en él una «luminosidad muy especial» (p. 96) que otorgue «al ambiente un aspecto irreal» (p. 149) y reconoce que no comprende sus imágenes, «como si estuvieran dirigidas a unos sistemas de percepción diferentes al suyo» (p.76; aunque, en un momento dado, al ver en el aparato un concurso, se sienta «ligado a la colectividad», p. 79). Si bien en ocasiones puede constituir un vínculo con la realidad, los personajes de Millás actúan como si, desde su condición virtual, quisieran defenderse de ese medio de comunicación que condena al espectador a una recepción pasiva y contribuye a su alienación. En *El orden alfabético*, Julio —que, aunque no tiene aparato receptor, ha sido trasladado al área de Televisión del periódico donde trabaja— llegará a la trascendental revelación de que la televisión, como los periódicos, están contribuyendo a «describir» el universo, que tienen una gran responsabilidad en el proceso de desrealización del mundo²⁰.

¹⁹ «Desde entonces, siempre que atravesaba el salón de la vivienda y contemplaba una raya de luz inquieta por debajo de la puerta de la chimenea, se decía que allí dentro ardía, en blanco y negro, la realidad, o sus brasas, pues quizá el mundo, como afirmaba el forense, estaba en trance de extinción.» ; «...siempre que pasaba por delante advertía un parpadeo luminoso entre las juntas, como si la chimenea estuviera encendida, aunque lo que estaba encendido era el mundo, un mundo raro desde luego al que Elena Rincón no se sentía unida por ninguno de sus bordes» (*No mires debajo de la cama*, pp. 21 y 172-173).

²⁰ *El orden alfabético*, pp. 216-218 y 244. Poco después, Julio es enviado por su periódico a una «sala de televisión interactiva», donde un grupo de televidentes deben elegir entre dos desenlaces para una serie televisiva de éxito: «Observó los movimientos expertos de su vecina comprendiendo en seguida que desde aquel garaje se pilotaba la realidad como un avión. Más que eso: aquél era un centro de producción de realidad cuyo género llegaba a cada domicilio a través de la pantalla como el agua a través del grifo. (...) Ésa era la trampa de la realidad: que siempre había que actuar sobre hechos consumados» (p. 246).

Pero continuando adelante en el proceso de virtualización del cuerpo, el grado siguiente lo constituiría la visualización del interior del cuerpo, propio o ajeno, que se muestra puesto del revés como un guante; es el caso, por ejemplo, de relatos como «Viaje al páncreas» (*Ella imagina*, pp. 157-160), «El alma a los pies» (*Cuentos*, pp.48-50), o «El cuerpo» (*Cuentos*, pp. 107-113). También la utilización de prótesis es un elemento recurrente en la narrativa de Millás que tiende a la virtualización del cuerpo. La prótesis constituye un paso más en esa heterogénesis del cuerpo —del hipercuerpo— y acentúa el extrañamiento de los personajes. El caso más claro es, sin duda, el protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, quien gracias al bigote postizo —definido al principio de la novela como el «embrión de un individuo» (p. 9)— conseguirá transformar su vida²¹. Más inquietantes todavía que las prótesis resultan los trasplantes, los intercambios de órganos entre los cuerpos de diferentes personajes. «Quizá —reflexiona Jesús en esa misma novela— los cuerpos de los muertos intercambian órganos y se mezclan entre sí de un modo diferente al de los vivos, que tienen el hábito de las fronteras» (p. 93); y hay que recordar cómo, al final de *No mires debajo de la cama*, la juez Elena Rincón —que investiga la muerte de Vicente Holgado, cuyo cadáver ha aparecido sin pies— nota cómo su pie derecho ha sido intercambiado con el pie derecho de su amante, el forense, que acaba de fallecer bajo su cama²².

Con frecuencia no son, sin embargo, algunos órganos los que transitan de un cuerpo a otro, sino que es el propio cuerpo, vaciado de todo contenido, el que puede ser ocupado por más de una identidad. En «El cuerpo como cárcel» (*Ella imagina*, pp. 161-164), Millás cuenta la historia de un individuo cuyo cuerpo está cohabitado por dos identidades diferentes: un ilusionista que perdió su cuerpo en un truco y un

²¹ Cuando el hijo del protagonista le pregunta qué es un postizo, éste responde: «un hombre con bigote» y ante la nueva pregunta de su hijo «—¿Pero el postizo es todo o sólo el bigote?», añade el personaje: «—Al principio, el bigote, pero cuando lo llevas mucho tiempo puesto te olvidas de cómo eras antes y ya todo se vuelve artificial» (*Tonto, muerto...* p.60). También el Vicente Holgado de «El cascabel de Telesforo» lleva su nombre como una prótesis «cuyo uso continuado empezaba a producir llagas en el muñón de mi identidad al que permanecía adherida. (...) No sabía lo que me estaba pasando, pero la extrañeza que sentía frente a mi nombre empezaba a extenderse a otras áreas de la existencia» (*Ella imagina*, pp.133).

²² También el protagonista de *La soledad era esto* intentaba construirse un cuerpo heterogéneo mediante el procedimiento de dejar sin depilar una de sus piernas. Véase al respecto el trabajo de Jean François Carcelen, «Les réflexions du corps dans *La soledad era esto* de Juan José Millás», *Hispanística XX*, 9 (1992), pp. 185-199.

funcionario de correos; y en «La carne» (*Cuentos* pp. 107-108), fantasea sobre la posibilidad de entrar y salir del propio cuerpo, siempre con la prevención de no dejarlo mucho tiempo desocupado, pues «hay tanta sed de cuerpo, que en cuanto ven uno vacío dan una patada a la puerta y lo ocupan» (p. 108). También en *Volver a casa* el cuerpo de Beatriz, la medium, es contemplado como «un territorio neutro que podía ser ocupado indistinta y sucesivamente por voluntades diferentes. Era un cuerpo para ser usado y carecía de otro valor que el de su uso»²³. Ese intercambio de cuerpos se producirá efectivamente cuando Juan, tras colocarse el antifaz de Beatriz, siente «como si en su cuerpo hubiese penetrado de súbito una identidad tranquilizadora» y empieza a masturbarse como si estuviera «en el organismo de una mujer satisfecha» (pp. 226-227). El antifaz de Beatriz ejerce la función de una interficie que permite al personaje desarrollar una experiencia virtualizadora a un tiempo del cuerpo y del género; el cuerpo se convierte en un avatar que, ubicado en diferentes realidades virtuales, permite adoptar diferentes personalidades en diferentes circunstancias, como ejemplifica a la perfección Vicente Holgado, criatura proteica que puede asumir, bajo ese nombre común, diferentes identidades²⁴. Y una vez alcanzado ese grado de virtualidad, no es extraño que algunos de estos personajes —como Jesús en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* o Teresa en *El orden alfabético*— tengan también en común el don de la invisibilidad, lo que no quiere decir que sean menos reales, sino que no pueden ser reconocidos «por pertenecer a otro mundo» (*Tonto, muerto...*, p. 117). Dado que «lo real deviene en invisible, mientras que lo ficticio está tratado de tal modo que se puede tocar con las manos» (*El orden alfabético*, p. 228) y con la finalidad de superar esa invisibilidad, el protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* decidirá, tras liberarse de la carga que le «mantenía apegado al plano material de la existencia» (p. 192), construirse un cuerpo «más sólido» (p. 177) mediante la literatura, pues

²³ Del mismo modo que en *El estrangulador de Boston*, el cuerpo de Toni Curtis era un «cuerpo vaciado de toda iniciativa», «un molde en el que encajaban perfectamente todas las formas posibles del horror» (*Volver a casa*, pp.143 y 178). En «Cuerpo y prótesis» Millás desarrolla también esa imagen, al tiempo que señala su origen literario en un cuento de H.G.Wells, «El cuerpo robado» (*Cuerpo y prótesis*, Madrid, Ediciones El País, 2000, pp. 307-313).

²⁴ «—Vicente Holgado es muchos personajes (...). A mí me gusta haber construido un personaje con una identidad tan frágil. A pesar de que aparentemente, lo único que tienen en común todos los Vicente Holgado que aparecen en mi obra es el nombre, tengo la impresión (aunque no podría explicarlo) de que un hilo conductor los reúne a todos» (Domingo-Luis Hernández, «Un encuentro...», p. 76).

al contar mi existencia de este modo, mi cuerpo se transformaba en un fluido que volaba hasta el papel (...), yo iba desapareciendo en aquel cuerpo, en el de las palabras, pero en esa forma de desaparecer accedía a algo real, tocaba con la punta de los dedos la realidad porque escribir era al fin una experiencia real. (p. 187)

Así, llegará a la conclusión de que «no se puede vivir sin cuerpo, es imposible, pero para llegar a él has de negarlo colocándolo fuera de ti» (p. 188)²⁵.

Sin embargo, no todos tienen la suerte de compartir esa experiencia virtualizadora. Por el contrario, muchos de los personajes que rodean a los protagonistas de esos relatos se caracterizan por su objetualización, por una cosificación que se constituye en metáfora de su alienación. En las últimas páginas de *Volver a casa*, como ya se ha dicho, Juan acaba por poner en su lugar, en la cama de Laura, el muñeco de cera robado al Museo de la Desesperación, y semejante sustitución se produce en «El hombre que salía por las noches» (*Ella imagina*, pp. 211-214); al fin y al cabo —reflexiona el protagonista de «El hombre hueco» (*Ella imagina*, pp. 175-179)—, «quizá los intestinos y el aparato respiratorio y el bazo y el riñón fueran meros inventos de una especie a la que repugnaba la idea de vacío» (p. 178), y en *El orden alfabético*, Julio percibe cómo su esposa imaginaria coquetea con los maniqués de unos grandes almacenes²⁶. También es muy frecuente la percepción, por parte de los protagonistas de los relatos y novelas de Millás, de la robotización y mecanización de los personajes que les rodean. Así, Juan se percata de que Beatriz actúa «con los movimientos precisos, aunque algo mecánicos, de una muñeca articulada» (*Volver a casa*, p. 136); y, sin duda, el ejemplo más claro es el de la prostituta oriental que aparece en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, que simbolizaría el grado máximo de dominación, como mujer

²⁵ Esa disolución de fronteras entre la ficción literaria y la realidad estaba ya anticipado en un relato como «Laura se corta el pelo», en el que el protagonista ve cómo todo cuanto forma parte de su vida acaba cayendo en la novela que está escribiendo: «En lugar de salir él, el resto de la realidad se metía dentro» (p.63); y culminará en *No mires debajo de la cama*, cuando Teresa y Elena terminen por encontrarse en la página 270 de la novela titulada *No mires debajo de la cama*.

²⁶ Cuando Julio acude a la «sala de televisión interactiva» el argumento de la serie cuyo desenlace debe decidirse versa sobre una mujer que «ha sido vaciada a causa de un tumor», lo que impresiona sobremanera al protagonista: «podían vaciarle a uno y continuar viviendo, pues. Quizá había una comunidad secreta de gente hueca, pensó al recordar los gestos de complicidad de su mujer con los maniqués de su sexo en los grandes almacenes (...) e intentó imaginarse a sí mismo como un simple agujero» (*El orden alfabético*, pp. 245-246).

y trabajadora inmigrante. A Jesús, la imagen de la mujer encerrada en la cabina del *sex-shop* moviéndose «como si su alma estuviera en otra parte» (p. 50) le recuerda un espectáculo de autómatas que vio de niño en el que una dama apaleaba a su criada china, y decide finalmente rescatar a la mujer de su prisión²⁷.

Esa percepción del carácter alienado que evidencian la mayoría de los personajes secundarios es debida a una toma de conciencia, a una nueva mirada que va asociada a la experiencia virtualizadora y que permite a los protagonistas descubrir las trampas de la realidad aparente, del espectáculo. Desde ese nuevo estado, Juan llega a la conclusión de que

todo el mundo, excepto él, habitaba la zona más epidérmica de la realidad. Él, sin embargo, y a causa de haber estado marcado desde el principio por el suceso de tener un gemelo, había pasado toda su vida en la trastienda de la realidad, en ese lugar en el que la conciencia, que es intangible, prevalecía sobre todo lo que se podía tocar o ver (*Volver a casa*, p. 149);

y, de un modo semejante, la utilización del bigote postizo permitirá a Jesús, no sólo liberarse de una «individualidad menesterosa y culpable» (*Tonto, muerto*, p. 25), de un «estadio de conciencia pequeño-burgués» (p. 171), sino percibir la hipocresía generalizada en ese «paraíso socialdemócrata»²⁸ en el que todo el mundo imita los gestos y las actitudes de los demás para disimular su minervalía mental; del mismo modo que el Vicente Holgado de «Él no sabía quién era», para conseguir un grado de comunicación satisfactorio en su vida cotidiana, imitará las frases y los gestos que ha visto en las películas y en la televisión (*Ella imagina*, pp. 73-83). En *El orden alfabético* esa conciencia construirá la

²⁷ Jean François Carcelen ha señalado la relación de ese proceso de robotización con el Grand Guignol, «le simulacre absolu du monde» («L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en place», *Hispanística XX*, 15 (1997), pp.285-295; la cita aparece en la página 293), lo que inevitablemente lleva a pensar en Valle-Inclán, sin duda uno de los antecedentes directos de Millás; no en vano la «visión de altura», la perspectiva «de la otra ribera» implica inevitablemente un cierto grado de virtualización.

²⁸ *Tonto, muerto...*, pp. 184-185. Sobre la reiteración de ese crítica a la socialdemocracia y su interpretación en el contexto de la crítica desarrollada en los relatos de Millás, véase los trabajos de Dale F. Knickerbocker, «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 (1997), pp. 211-233; y «La reiteración de motivos en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás», *Revista Hispánica Moderna*, LI, 1 (junio 1998), pp. 147-160.

imagen más descarnada de una vida regida por hábitos de consumo. También Julio intentará imitar, en la segunda parte de la novela, las formas de vida convencionales con la finalidad de disimular el desarraigo que arrastra desde aquella experiencia virtualizadora que padeció de adolescente; así, tras reconocer que «su lógica no tenía mucho que ver con la de aquel mundo opaco», el personaje se pregunta:

¿Dónde había adquirido él aquella forma de sentido común que chocaba con el orden vigente? ¿O es que conservaba la memoria de un universo en el que había habido más palabras que en el actual?
(p. 179)

Quizás, como apunta el mismo personaje, la sociedad padece algún tipo de Alzheimer que ha provocado una pérdida de información «sin la que resulta imposible explicar lo que nos pasa» (p. 183); o tal vez, simplemente, la cultura humana se encuentra ya «en una etapa de implosión, de regreso a los orígenes» (p. 217). Sea cual sea el diagnóstico, los personajes de Millás evidencian que la única solución pasa por salirse de los caminos trillados y denunciar el creciente proceso de falsificación que viene padeciendo la realidad en los últimos decenios y que contribuye notablemente a la alienación del individuo. La experiencia virtualizadora que proporciona el uso de la imaginación como una realidad alternativa puede abrir nuevas grietas que conduzcan hacia la liberación, siempre y cuando ese uso no se limite —como defiende cínicamente el protagonista de *Volver a casa* una vez ha asumido su condición de escritor mediático— a «contribuir al embellecimiento de esa fachada» (p. 233).

