

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2011)
Heft: 17-18

Artikel: Metaficción, límite, cierre : estéticas del final en Juan José Millás
Autor: Prósperi, Germán
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047333>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Metaficción, límite, cierre: estéticas del final en Juan José Millás.

Germán Prósperi

*Universidad Nacional del Litoral
Universidad Nacional de Rosario*

Analizar la obra de Juan José Millás implica aceptar desde el principio que nos encontramos ante una obra metafictiva. En efecto, en todas sus novelas, incluso en aquellas aparentemente menos inscritas en las preocupaciones *meta*, se reflexiona sobre los alcances de la ficción, su estatuto, su definición y los movimientos y operaciones de las figuras que asumen el oficio de la escritura. Autor, narrador, voz, nombre, escritor, son algunas de las máscaras que construyen este universo narrativo en expansión.

Si a través de la metaficción una obra declara su condición de artificio, nos preguntamos dónde se encuentran los límites de esa declaración, más allá de los deslindes teóricos que la categoría ha suscitado. Pensamos el límite en términos de cierre, por lo cual postulamos que en Millás lo metafictivo en tanto borde se condensa en el final de sus novelas a través de ciertas escenas que saturan o expanden los restos metafictivos.

Hemos analizado en otros trabajos¹ el modo en que la metaficción cobra forma en las novelas de Millás a través de escenas de aprendizaje, aquellas en las que un sujeto en falta acude al ejercicio de la lectura y la escritura para mostrar el insumo que debe adquirir para que la obra exponga su condición de arte-

© Boletín Hispánico Helvético, 17-18 (primavera-otoño 2011): 279-295.

¹ Prósperi, Germán: *Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009^a, y Prósperi, Germán: «Escenas de metaficción en Juan José Millás», *Celehis*, 22 (2011), en prensa.

facto de ficción. Nos interesa ahora abordar los modos en que se cierran algunas novelas con el objetivo de reflexionar sobre la cuestión del límite de la metaficción y sus bordes teóricos y críticos.

El problema del cierre de la novela ha sido estudiado en el ámbito del hispanismo por Marco Kunz quien ha planteado un estado de situación al analizar este tópico en algunos ejemplos de la narrativa española y latinoamericana. Recordemos que para Kunz "las últimas páginas de una novela son el lugar donde convergen y finalizan los diversos estratos del texto"², afirmación que expone los propósitos del autor en su afán de revisar las técnicas, recursos y procesos a través de los cuales un autor de novela cierra su texto. En su acercamiento, Kunz incorpora además la perspectiva del lector en tanto entidad que actualiza las potencialidades del cierre de un texto.

Unos años antes, Kunz adelanta la relación entre metaficción y final de la novela, no entendida ésta como género sino como el texto que se cierra. Es así que hipotetiza sobre dos posibles modos en que la novela se cierra, postulando que es allí, en ese final, en el cual la metaficción despliega sus estrategias para denunciar el artificio ficcional. Así sostiene que:

Ante el dilema del final ineluctable (todo relato lineal tiene que llegar a un punto terminal), pero al mismo tiempo inaceptable por su arbitrariedad (todo relato puede reanudarse y prolongarse eternamente más allá de este punto), la metaficción contemporánea busca estrategias para mitigar o para reforzar la sensación de corte abrupto, impuesto desde fuera, del cierre del texto. Algunos escritores ceden a la tentación del texto infinito convirtiendo el final en principio de un universo ficticio que resucita y se regenera sin fin, otros celebran el gran apagón como apocalipsis del mundo novelesco en un espectáculo de auto-consumición y disolución³.

Entre los ejemplos que ilustran el primer grupo, Kunz menciona *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, y su metáfora del cierre-apertura a través de la cual Julio Orgaz encuentra sobre su mesa de trabajo la novela terminada con el título que el lector conoce desde el paratexto.

² Kunz, Marco: *El final de la novela. Teoría técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997, p. 377.

³ Kunz, Marco: «La metaficción y el final de la novela», en: Colón, Germán / Brandenberger, Tobías / Kunz, Marco (eds.): ARBA 4: *La novela española moderna*. Basel, Romanisches Seminar, 1994, p. 55.

Teniendo en cuenta estas categorizaciones, nuestra propuesta se orienta a pensar el fin de las metaficciones millasianas como espacio de la negación del artificio, es decir como el límite de la metaficción misma, ya que más allá de un acercamiento estructural o pragmático, los cierres novelísticos también pueden ser leídos desde problemas generados desde el propio texto, como son aquellos de la inscripción de cierto tipo de personajes, entre los que destacan las mujeres, los niños o los escritores. Postulamos que ciertas metaficciones, en este caso las millasianas, clausuran su puesta de manifiesto del artificio a través de la irrupción de personajes que cobran un valor constructivo en las ficciones. Ni texto infinito ni apocalipsis del fin, Millás resuelve su estética del final metafictivo a través de particulares escenas.

LA ÚLTIMA CENA

El estudio de la inscripción de la niñez en la obra de Millás ha sido poco desarrollado a pesar de ser un espacio que reclama una atención particular desde el inicio de la serie novelística. En el principio está Jacinto, el hermano del narrador muerto en el armario de *Cerbero son las sombras* (1975), sistema que incluye a Bárbara, la niña *voyeur*, hija de Julia y Luis en *Visión del ahogado* (1977), e Irene, la sucesora no parlante de Julia y Carlos en *El desorden de tu nombre* (1987). Los niños de Millás están allí, esperando que escuchemos sus silencios, los balbuceos de su aprendizaje verbal o los modos en que cooperan a cerrar los textos y de este modo clausurar la dimensión metafictiva.

Las presencias infantiles cobran especial interés en *Letra muerta* (1984) a partir de la puesta en valor de su final. Algo ocurre en esta novela que el lector reconoce como procedimiento típicamente metafictivo: la lectura del texto es simultánea a la escritura. En efecto, Millás utiliza la misma estrategia estructurante que en *Cerbero son las sombras*, con la diferencia de que aquí el padre no es el destinatario de la escritura ya que el alocutario queda diluido en una impersonalidad que podemos interpretar como la del propio narrador, quien confiesa en el inicio de su escritura: "No sé a quién me dirijo"⁴.

Desde la consideración de la novela como metaficción historiográfica⁵ y la interrelación entre memoria y reflexión sobre la

⁴ Millás, Juan José (1984): *Letra muerta*. Madrid: Alfaguara, 1994, p. 12.

⁵ Véase Baah, Robert: «Ficción, historia y autoridad: Juan José Millás y el narrador inconstante en *Letra muerta*», *Mester*, XXII, 1 (1993), pp. 9-17.

escritura como pieza fundamental del texto⁶ hasta la caracterización como novela poemática⁷, *Letra muerta* ha sido juzgada, con éxito sostenido, como un claro ejemplo de metaficción. Están allí los procedimientos y los aspectos, dualidad que tanto preocupó a Francisco Orejas⁸ en la consideración del juego autorreferencial que la novela despliega. Novela en la novela, narrador como autor, lector en el texto o narrador inconstante, marcas todas de una preocupación por desmantelar los mecanismos por los cuales una ficción llega a ocupar ese estatuto. Sería fácil operar en este sentido ya que la novela ofrece expresos caminos para recuperar la exposición de estas explicaciones.

Estas marcas que se leen en el nivel metafictivo, impactan en otras dimensiones que construyen una poética más allá de un aparato teórico y metodológico de solidez indiscutida. Esta poética se resuelve en términos de escenas de lectura y escritura que remiten a un aprendizaje que se sabe ejercido por sujetos y recibido por otros.

Estamos otra vez en el espacio cerrado, el convento en el que el hermano Turis escribe su "certificado de existencia o fe de vida" (*Letra*, p. 76) en una serie de cuadernos escolares y al que ha llegado captado por una organización terrorista que intenta desarticular el poder de la iglesia y filtrar a sus miembros con este objetivo. Turis puede ser considerado como miembro de Muelle Real, la enigmática organización que planeaba asesinatos de palomas en *El jardín vacío* (1981), sólo que esta vez las acciones pueden llegar a ser más peligrosas porque lo que está en juego es eso que al narrador le "viene sudando desde el setenta y cinco" (*Letra*, p. 46). Esta sospecha se diluye ante las palabras de José, el contacto que lo capta para la organización, quien dice: "Imagínate una organización ultraclandestina perfecta, dispuesta a liquidar esta nueva forma de barbarie y de opresión que llaman democracia" (*Letra*, p. 77). El ingreso abrupto de la serie social se reconoce desde la formulación misma de los objetivos de la organización, la cual sabemos falsa al final de la novela ya que es la misma iglesia la que ha captado a Turis y a otros en su nueva cruzada contra los enemigos de la fe.

⁶ Véase Martínez Latre, María Pilar: «Técnicas narrativas en *Letra muerta* de Juan José Millás: una relación equívoca con un autor ideal», *Mester*, XVI, 2 (1987), pp. 3-17.

⁷ Véase Sobejano, Gonzalo: «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula*, XL, 464-465 (julio-agosto 1985), p. 26.

⁸ Orejas, Francisco: *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros, 2003, p. 438.

La declaración de la falsedad de la misión de Turis se contrapone con su decisión de permanecer en el convento a causa de su fascinación por Jesús, un seminarista adolescente que ingresa en la novela como un resto molesto, como lo que no puede ser visto, pero se descubre igual. Al ir a una entrevista con el padre superior, Turis declara frente a la puerta del despacho:

Para entonces ya me había olvidado del bulto que sin duda vi en la lavandería, cuando subió la intensidad de la luz, y que fue a esconderse tras los sacos de ropa al advertir mi presencia. El bulto correspondía a un muchacho de tercero cuyo nombre ignoro, pero de cuya mirada sé que resulta abrasadora, y su estancia allí a tales horas era, en el mejor de los casos, inexplicable. (*Letra*, p. 17)

Ese bulto, que más tarde el narrador identificará con Jesús, representa el ingreso de este personaje que sale sexuado de su infancia para ingresar también al convento y opera como indicio del final anunciado. La incorporación de la dimensión del deseo que Turis desarrolla hacia el personaje del adolescente Jesús, estatuye una de las escasas, pero no ausentes, historias homoeróticas de toda la novelística millasiana. Robert Baah interpreta que el padre superior del convento también participa de esta esfera del deseo, sólo que en él se expresa en forma de abuso sexual hacia los seminaristas. Baah lee las señales de esta violencia en el encuentro que Turis tiene con el superior en el capítulo dos de la primera parte⁹.

Entre Turis y Jesús no hay violencia, el adolescente acepta con cierta ironía las atenciones del lego, las cuales son advertidas también por otros miembros de la comunidad, los que seguramente intuyen la letra escrita de Turis: "Por otra parte, la idea de separarme ahora de Jesús me proporcionaba, y me proporciona aún, mientras escribo, una suerte de abatimiento al que no conseguí añadir ninguna palabra de consuelo" (*Letra*, p. 83).

⁹ Los argumentos de Baah (1992, *op. cit.*) son los siguientes: "Hay que añadir a este satanismo lujurioso el hecho de abusar sexualmente de los seminaristas. Alegamos tres datos a propósito. En primer lugar, cuando el narrador acude a la entrevista divisa un "bulto" y que fue a esconderse tras los sacos de la ropa al advertir su presencia. Más adelante llega a identificar el bulto con Jesús, quien se niega a explicarle por qué se escondía allí a aquellas horas. En segundo lugar, transcurren algunos minutos antes de que el padre le abra la puerta y, por último, cuando el narrador se sienta observa que el padre tenía desabrochado un botón de la sotana, a la altura del pecho" (p. 11). Si bien el bulto que Turis ve es efectivamente Jesús, no sabemos si el mismo viene del despacho del superior, pero la demora y el botón desabrochado son indicios que sostienen el argumento del abuso.

Esta pasión se incorpora al mundo de Turis como uno de los polos entre los que se encuentra en trance, ya que si por un lado el descubrimiento del amor es una realidad que el convento le ofrece, tampoco puede olvidarse de la Organización por la cual se encuentra allí. En el transcurso de la novela, la esperanza de comunicación con los responsables de su misión adquiere una forma conocida, se hace texto ante el imaginario de Turis, quien espera un telegrama de su madre para poder escapar y contactarse con sus superiores externos. Esta posición del personaje entre dos textos, el telegrama materno y los cuadernos escolares en los que escribe su vida, se transforma en elemento de construcción de una trama policial que la novela desarrolla. No olvidemos que en el transcurso de la escritura de este texto, Millás comienza a escribir *Papel mojado* (1983), la que publicará antes que esta novela y que posee efectivamente una estructura policial. Las señales de esas escrituras superpuestas se evidencian en varios momentos del texto:

Me incorporo a esta locura escrita sometido a toda clase de sentimientos antagónicos. Este papel mojado, esta letra muerta, este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mis fluctuantes estados de ánimo. El encuentro entre la exaltación y el fracaso, la desventura y la dicha, el terror y el arrojo, suele producir unas cenizas, resultantes de una combustión infernal, que mezcladas con el coñac que me proporciona Seisdedos dan lugar a este discurrir intermitente del bolígrafo sobre las hojas de un nuevo cuaderno. (*Letra*, p. 81)

La relación intermitente con la escritura del diario está determinada por los hechos que ocurren dentro y fuera del convento. Así, cuando el telegrama de la madre finalmente llega, Turis cree que su mensaje es falso. El narrador lee un texto firmado por su padre en el que le avisan que su madre está enferma, lo cual es interpretado por el imaginario ficcional del protagonista como un mensaje en clave. La llegada a su casa demostrará la verdad del mensaje y enfrentará a Turis con la muerte de la madre, hecho que registrará en su texto varios días después con una marca conclusiva: "¡BASTA! No puedo más, ya basta" (*Letra*, p. 99).

Antes de partir a Madrid y antes de descubrir la verdad o sus erróneas maneras de interpretarla, Turis muestra un nuevo deseo, el que tiene que ver con el ocultamiento de su escritura: "En cuanto a esta letra muerta, que ocupa ya varios cuadernos escolares, he decidido esconderla" (*Letra*, p. 91). Pero antes de esconder su texto registra una reflexión sobre Jesús, "cuya imagen no ha dejado aún de perseguirme" (*Letra*, p. 91) y que

genera la explicación sobre lo desconocido, terreno en el cual el amor por Jesús y la muerte de la madre que encontrará en su viaje se unen para determinar el destino:

Y dado que aquello que llamamos pensamiento se refiere también a una planta de color violáceo (el color de las enfermedades vergonzosas) habrá de ser doblemente provechoso disecar esta idea que tengo acerca de Jesús y que consiste en la representación del muchacho como si éste fuera un mapa en el que por casualidad hubieran quedado recogidos todos los accidentes geográficos de mis carencias afectivas. Y aunque intento no confundir ese mapa con el territorio personal que representa, me pregunto si el amor no consiste precisamente en una confusión de ese tipo, como si uno estuviera condenado a enamorarse siempre de lo que no posee. (*Letra*, pp. 91-92)

El texto escondido será retomado en el regreso al convento, lo cual convierte a los cuadernos en una muestra de la lengua oscilante que Turis debe enfrentar para entender las coordenadas de su deseo, entendimiento que sólo podrá producirse a partir de un cambio. Para entender, Turis debe aprender a leer o, para ser precisos, releer lo que escribió en la oscuridad, en el borde de todo soporte, en cuadernos escolares que vienen de la infancia y en los que se busca una lengua que explique el caos. Al no haber encontrado la lengua materna que fue a buscar en su viaje a Madrid, ya no hay más opción y lo único posible es asumir que la lengua buscada estaba allí, aguardando:

Por la noche fui a la lavandería, donde había concertado una cita con Jesús. Le llevé chocolate, pan y pasas. Mientras comíamos, le pregunté:

-¿Dónde te gustaría que te destinaran cuando seas mayor y hayas cantado misa?

Sonrió con un gesto entre la ingenuidad y la ternura, y dijo:

-Aquí, para seguir viéndome contigo. (*Letra*, p. 132)

De esta forma, *Letra muerta* es la primera novela de Millás con final feliz, novela que reúne lo social, la literatura y el amor en un mismo texto destinado a conservarse en el recuerdo. Recuerdo del horror pasado, presente del amor como resguardo contra el desamparo y pasión de la literatura, esa que emerge luego de una cena familiar. La pasión por las novelas que terminan bien.

ZAPATOS

Este modo de pensar el cierre de la metaficción en términos de pasión vuelve a hacerse presente en *No mires debajo de la cama* (1999), cuyo final también se estatuye desde una historia homoerótica, pero en este caso entre dos mujeres, Elena y Teresa. La novela presenta una serie de funciones constructivas que permiten ponerla en serie con otros textos del autor. Esta relación intratextual indiscutible puede abordarse desde diversas perspectivas, entre las que sobresalen la recurrencia temática y los nombres de los personajes. Tanto Elena Rincón como Vicente Holgado, protagonistas de la novela, provienen de otros textos del autor, o al menos sus nombres. Elena Rincón, convertida ahora en jueza, es la permeable protagonista de *La soledad era esto* (1990) mientras que Vicente Holgado es sujeto de enunciado de varios cuentos de Millás.

La perspectiva temática permite identificar tópicos recurrentes en la obra tales como la identidad, las relaciones simétricas y asimétricas, el mundo fantástico como ámbito del terror, los espacios y sus alcances simbólicos, la familia, las personalidades desdobladas, entre un variado número de aspectos argumentales. Si nos centramos en la perspectiva estructural, la novela también recurre a un armado en el cual las partes se ponen en relación en algún momento de la trama, operación que parece ser imposible en el comienzo de la novela. Este modo de estructurar sus relatos, que posee en *La soledad era esto* su mejor ejemplo, es recuperado por Millás a través de una división de la novela en cuatro partes que el lector rearma. La primera parte presenta a la jueza Elena Rincón, quien acaba de perder a su padre y descubre en el metro a una mujer que lee una novela y la turba desde lugares desconocidos para la identidad de la abogada. La segunda parte está protagonizada por zapatos que se encuentran debajo de la cama de Vicente Holgado e incluye la excursión al cementerio en busca de un zapato perdido, la ingesta de ropa interior por parte de estos personajes y las reflexiones acerca de los pies y sus desplazamientos. En la tercera y cuarta partes ingresan Vicente Holgado y Teresa Albor, la lectora descubierta por Elena en la primera parte quien continúa sus relaciones con un forense de quien nunca sabemos el nombre. Esta estructura ensamblada ha sido juzgada por la crítica como signo de una trama débil que sin embargo no impide el establecimiento de relaciones intratextuales¹⁰.

¹⁰ Juan Masoliver Ródenas («La vida privada de los zapatos», *La Vanguardia*, 22-X-1999) se refiere al argumento en términos de debilidad al plantear: "En *No*

Al detenernos en los personajes femeninos descubrimos el cruce de Elena con la protagonista de *La soledad era esto*. Gabriela Cordone se ocupa de analizar esta relación y señala las diferencias entre la Elena Rincón de *La soledad era esto* y la jueza de *No mires debajo de la cama*, quien a diferencia de su homómina anterior "no es madre ni esposa, sino que desempeña un cargo de prestigio en un mundo tradicionalmente masculino"¹¹. La autora señala que no existe un desarrollo concreto de la relación entre las dos mujeres, salvo a partir del final abierto en que ambas se descubren como personajes escritos de un texto que lleva el mismo nombre de la novela que leemos. En la escena final, las mujeres se encuentran en el "Hospital del calzado", negocio recientemente inaugurado por Teresa y al que acude la jueza para cumplir su destino:

-Si espera usted un poco, le quitamos en seguida ese dolor a su zapato.

mires debajo de la cama el argumento es más tenue que nunca, y sin embargo, la vida de los personajes y de las cosas es, por el contrario, más agitada que nunca. Aquí, la lectura de una novela de misterio y el sueño que esta lectura provoca son los responsables de que lo más oculto de la realidad surja y se imponga sobre el destino de los personajes" (p. 3). El carácter tenue de la trama no impide, como hemos visto, el establecimiento de relaciones intratextuales de variada procedencia. Reaparecen de este modo las reflexiones sobre los diversos géneros involucrados en la poética millasiana, tal como señala Ernesto Ayala-Dip («Un asomo a la metaliteratura», *El País*, 30-X-1999) en su lectura del cruce entre cuento y novela y el espacio que la dimensión fantástica posee en ese entramado: "Hasta *El orden alfabético* parecía que Millás reservaba lo fantástico al cuento, y que lo referente al estudio de la soledad del individuo, el análisis de la psicología femenina, el propósito y el juego metaliterario, la asfixiante representación de la angustia quedaban para el ejercicio novelístico. Es cierto que todo esto habría que matizarlo bastante, pero yo diría que a partir de *El orden alfabético* Millás descubre una forma total de incorporar los contenidos de cuentos y novelas en un solo sistema narrativo".

Del mismo modo, Verónica Azcue («Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás», en: Andrés-Suárez, Irene / Casas, Ana / D'Ors, Inés (eds.): *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Zaragoza: Pórtico Libros, 2000, pp. 105-113) lee las marcas de una narrativa biológica en *No mires debajo de la cama* (pp. 110-111), presencia detectada también en *Volver a casa*, *La soledad era esto* y algunos cuentos de *Cuentos a la intemperie*. Fernando Valls (Valls, Fernando: «Entre el artículo y la novela: la 'poética' de Juan José Millás», *ibidem*, pp. 115-131) señala la presencia común de motivos temáticos y estilísticos en la novela y en la anterior producción del autor y plantea que la idea original se gesta en la posibilidad "de que dos personas, desde lugares distintos, al leer un mismo libro, pudieran coincidir en sus páginas" (p. 129), tal como le ocurrirá a Elena Rincón y Teresa Albor.

¹¹ Cordone, Gabriela: «Millás: femenino, plural», en: Andrés-Suárez, Irene / Casas, Ana (eds.), *op. cit.*, p. 273.

-Esperaré toda la vida -respondió la juez con cierto patetismo fijando la atención en el título de un libro que había al lado de una de las hormas.

-¿Lo ha leído? -preguntó Teresa al observar el interés con que la juez miraba su ejemplar de *No mires debajo de la cama*.

-Estoy en la página 207 -respondió Elena.

-Igual que yo -añadió la mujer-, yo también estoy en esa página. Qué raro¹².

Más allá de la metáfora del recomienzo que Kunz señaló, este final permite hipotetizar sobre el lugar en el que Elena Rincón ha quedado en *La soledad era esto*, esta posición de identificación femenina que la novela de 1999 actualiza. En el texto de 1990, la protagonista, luego de decidir abandonar a su marido en un hotel de Bruselas, mira por la ventana y registra su visión del siguiente modo:

Frente al hotel hay un parque, y algunos días, por la mañana, desde mi habitación, veo correr a una pareja de chicas. Son mucho más jóvenes que yo, claro, pero en ellas adivino una parte de mí que estaba dormida o muerta desde hace mucho tiempo.

Supongamos que mejoró físicamente, que logró, incluso, expulsar ese cuerpo extraño alojado en mi intestino. Suponer eso me produce algo de vértigo, porque cuando llegara a encontrarme así de bien ya no tendría ninguna excusa para no enfrentarme a mí misma, a mis deseos¹³.

El deseo dormido está cifrado, más allá de la soledad ganada, en la escena en la que dos mujeres jóvenes corren en un parque belga y habilitan el final abierto de la pareja y de la propia Elena, quien nueve años después vuelve a quedar fijada en una escena de encuentro femenino. En *No mires debajo de la cama* se explicita aún más la dimensión homoerótica del deseo de Elena por Teresa, a quien se describe como "un ángel sin alas, una diosa" (*No mires*, p. 22) que genera una atracción inmediata: "No sin rubor, se imaginó con ella en la cama del hotel cuyas habitaciones tenían espejos en el techo y le pareció que las dos formaban un par. La mujer sería cinco o seis años más joven que ella" (*No mires*, p. 22). Ventanas y espejos, mujeres

¹² Millás, Juan José (1999): *No mires debajo de la cama. En el amor todos buscan la horma de su zapato*. Madrid: Punto de lectura, 2001, p. 226.

¹³ Millás, Juan José (1990): *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1994, pp. 166-167.

más jóvenes, hoteles; la simetría vuelve a gobernar el destino de Elena Rincón y reactualiza los recorridos del amor en la obra de Millás con ingredientes que la crítica desatiende en forma sorpresiva¹⁴.

HIJOS

El final del amor se yuxtapone al final del género en *El mundo* (2007) ya que la novela cierra un ciclo en la obra millasina, tal como el mismo autor ha declarado. Hemos analizado en otros trabajos¹⁵ esta clausura y sus cruces con lo autobiográfico y el modo en que allí se retoman y saturan motivos y escenas presentes en toda la obra. La novela se estructura en cuatro secciones, la última de las cuales, «La academia», narra el ingreso del narrador Juanjo Millás en un seminario con el objeto de formarse como misionero. El personaje huye de una situación educativa opresora para ingresar a un espacio de desconocimiento y esta huida culmina con la retórica interrogación "qué va a ser de mí"¹⁶, ya que allí parece no haber sujetos salvadores con los que compartir una cena de pasas y chocolate. La respuesta retardada en el final produce una nueva bifurcación que construye el último dualismo de toda una obra, la que termina, extrañamente, dos veces, en la cuarta parte y en el Epílogo, que reinicia la narración y pone fuera del relato la reflexión que conlleva.

El mundo termina con una escena mortuoria. El narrador viaja a Valencia para esparcir las cenizas de sus padres y al mismo tiempo poner de manifiesto la imposibilidad de hacerlo efectivamente. Allí aparece un nuevo personaje, un padre que ha perdido a su hija y que también se muestra inhábil para desprenderse de lo que ha quedado de su hija muerta. El cierre se

¹⁴ Gabriela Cordone (2000, *op. cit.*) pone en relación los personajes de *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto*, *No mires debajo de la cama* y «Primavera de luto», relato incluido en *Primavera de luto y otros cuentos*. En su análisis de la funcionalidad de los personajes femeninos sorprende el modo en que se refiere a la relación de las protagonistas de la novela de 1999: "En efecto, vistos en conjunto, los personajes femeninos plantean, en primer instancia, un rico panorama de relaciones: la institución matrimonial en *El desorden de tu nombre*, el divorcio en *La soledad era esto*, la viudez en «Primavera de luto» y finalmente la relación informal e incluso homosexual en *No mires debajo de la cama*" (pp. 267-268).

¹⁵ Véase Prósperi, Germán: «Autobiografía, escasez y clausura en *El mundo* de Juan José Millás», en: *Actas II Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Edición digital, 2009 b.

¹⁶ Millás, Juan José: *El mundo*. Barcelona: Planeta, 2007, p. 221.

produce ante la irrupción del nombre del autor, gesto moderno, anacrónico en una obra que fue caracterizada de posmoderna: "Millás, écheme una mano" (*El mundo*, p. 230), frase que sólo despierta en el narrador el recuerdo del apellido de su padre y no del suyo. La obra se cierra así con una escena de enseñanza, en la cual el maestro explica el modo en que los padres deben desprenderse de los restos de sus hijos, hijos que finalmente aprendieron a hablar. Estos hijos aparecen en el final como constatación del cierre de la metaficción, de aquel delirio que parecía, justamente, no tener fin:

Me habría gustado soñar este capítulo, escribirlo bajo hipnosis. Me lo he llevado días y días a la cama, dentro de la cabeza, para ver si lo graba que atravesáramos juntos la frontera de la vigilia. Pero los guardianes del sueño lo detectaban al atravesar el arco de seguridad, como los vigilantes del aeropuerto detectaron en su día las cenizas de mis padres, y me lo arrebataban. No he podido soñarlo, en fin. Pero poco podía dejar de escribirlo. Me pongo a ello ahora. Son las cuatro de la madrugada y acaba de despertarme el timbre de la puerta. He bajado a abrir con precipitación, pensando que Alejandro o Juan habían salido de casa sin la llave, pero, como en otras ocasiones, el timbre sólo había sonado dentro de mi cabeza. (*El mundo*, p. 207)

De este modo, Millás ha encontrado su propia imagen: un padre que espera a sus hijos y un padre en falta ante la escritura:

No sé en qué momento comencé a ser Juan José Millás, pero sí tuve claro durante el viaje de vuelta (¿o el de vuelta había sido el de ida?) que aquel día había comenzado a dejar de serlo. Gracias a ese descubrimiento, el recorrido se me hizo corto.

Recuerdo que al llegar a casa estaba un poco triste, como cuando terminas un libro que quizá sea el último. (*El mundo*, p. 233)

Las referencias léxicas al cierre (viaje de ida, viaje de vuelta, recorrido, llegar a casa, terminar un libro, el último libro) permiten hipotetizar sobre los límites de una obra en la que la metaficción ha sido función constructiva, marca a la cual el nombre de autor renuncia. A las preguntas acerca del cierre de la novela se suman aquí las referidas a cómo un autor elige cerrar la dimensión metafictiva y la opción de Millás, al menos en los textos analizados, parecen ser los niños, las mujeres, el amor homoerótico o los padres sin lengua.

Ante la evidencia conclusiva nos preguntamos por la continuación, es decir, cómo seguir narrando novelas luego del

cierre que *El mundo* postula o, dicho de otro modo, cómo seguir generando reflexiones sobre la escritura una vez que la misma ha cesado. Cuál es el fin de la metaficción, si es posible formular esta pregunta.

Podemos encontrar algunos ejemplos de otros autores metafíctionales cuyas opciones difieren de lo observado en la narrativa millasiana. Es el caso, por ejemplo, de Enrique Vila-Matas, quien a la hora de pensar en el límite de lo metafictivo produce un viraje de géneros. Así, en el relato «La gota gorda», incluido en *Exploradores del abismo* (2007), sostiene:

Hace un año, volví a escribir cuentos, pero sin darme cuenta de que en realidad seguía con los hábitos del novelista. Seguía utilizando un *tempo* moroso, nada adecuado para el relato. Las frases se alargaban sin prisas y se concentraban premiosamente en los detalles. Hasta que comprendí que así no iba a ninguna parte. Tenía que ser más consciente de que había regresado al cuento y estaba obligado a un sentido de la brevedad que no pedía la novela. Pero el conflicto máximo no procedía únicamente de ese lastre de las malas costumbres adquiridas como novelista. La tensión más fuerte la provocaba el duro esfuerzo de contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a divertirme con textos metaliterarios: el duro esfuerzo, en definitiva, de contar historias de la vida cotidiana con *sangre e hígado*, tal como me habían exigido mis odiadores, que me habían reprochado excesos metaliterarios y "ausencia absoluta de sangre, de vida, de realidad, de apego a la existencia normal de las personas normales".¹⁷

De este modo, si el exceso metaliterario es el límite, Vila-Matas, en una operación irónica, cruza los géneros e intenta ensayar una poética de los seres normales en el cuento. Esta posición responde a algunas lecturas que desde el presente crítico la obra de Vila-Matas ha recibido, como por ejemplo, las hipótesis de Vicente Luis Mora acerca del autor de *Doctor Pasavento*:

¿cuál es la intención literaria de este viaje, que otros hacen en unas memorias, o directamente ante un psicoanalista? O, formulada de otro modo: ¿por qué se ha elegido el formato de novela para este desplazamiento? Las respuestas de Vila-Matas, por desgracia, hay que buscarlas siempre en la literatura de otros. Es el problema de hacer metalite-

¹⁷ Vila-Matas, Enrique: «La gota gorda», en: *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 31.

ratura: uno renuncia de principio a cualquier pretensión de originalidad. Vila-Matas ha adoptado el modo de hacer novelas de Milan Kundera, sobre todo del Kundera francés, a partir de *La insoportable levedad del ser*. El problema es... que Vila-Matas no es, ni mucho menos, Kundera, y la estrategia de la copia no funciona.

[...]

Cada vez me aburren más los libros sobre escritores, que entiendo como una masturbación con la mano de otro, al defender el presunto carácter extraordinario de los artistas dedicados a las letras, lo que es tanto como defender la propia condición de fuera de lo común¹⁸.

El problema de "hacer metaliteratura" se encuentra no sólo en la obra de Vila-Matas sino también en la de otros narradores que si bien forman parte del corpus que Mora analiza, no son evaluados en tanto ejemplos de la práctica juzgada¹⁹.

Millás queda fuera del problema de Vicente Luis Mora ya que lo recupera como un ejemplo de la literatura que el crítico cordobés analiza, ese ejercicio postpoético en que ciencia, escritura y tecnología se ficcionalizan desde una mirada estética. En este sentido, las novelas y relatos de Millás se inscriben, desde la perspectiva de Mora, en esta poética, ya que sus narraciones dan cuenta de los usos de la tecnología por parte de los personajes, especialmente en la utilización de teléfonos móviles.

DESEOS

La última novela de Millás parece haber renunciado a los excesos metaliterarios y se inscribe en otras búsquedas que el sistema permite reconocer como propias del autor. *Lo que sé de los hombrecillos* (2010) recupera el mundo del doble, de la realidad en tanto construcción y de los cruces entre los planos de lo real y lo ficticio. Lo metafictivo en esta obra está justamente allí en lo que Vicente Luis Mora ve como un problema, las respuestas en la literatura de otros, aunque en el caso de esta novela esas referencias sean a las obras del propio autor. Al ser otro, al construir las máscaras de la ficción, la novela puede

¹⁸ Mora, Vicente Luis: *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007, pp. 94-95.

¹⁹ En el corpus que Mora analiza no se juzgan negativamente algunos otros ejemplos que muestran una clara dimensión metatextual, tal como el *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo. En la última entrega de la serie, *Nocilla Lab*, el lector se encuentra en el final con un cómic protagonizado por Vila-Matas y un *alter ego* del autor llamado Agustín Fernández Mallo.

retomar preocupaciones metafictivas que *El mundo* ya había cerrado, es decir, aquellas referidas al estatuto del nombre de autor. En efecto, son numerosas las referencias a la propia obra²⁰, pero más allá de estas funciones, lo metafictivo emerge una sola vez en la que el narrador declara:

En cualquier caso, el espectáculo me hacía temblar en sueños, dentro de la cama, pues tuve la impresión de que se me estaba revelando uno de los secretos de la existencia, un secreto de orden biológico –pero también sutilmente económico– que me era dado sentir, y que recordaría el resto de mi vida, pero cuya esencia jamás podría expresar, como lo demuestra esta torpe acumulación de palabras, más torpes cuanto más precisas pretenden resultar²¹.

Sin embargo, esta aparente ausencia de metaficción se suple en la novela con la respuesta a la pregunta por el otro lado, eje vertebrador de toda la poética millasiana. Los hombrecillos del texto permiten que el narrador desarrolle en el otro lado dos acciones vedadas, ya que cruza la frontera para tener sexo con una mujercilla reina y para matar. El sexo y la muerte, más allá de las obvias referencias freudianas, son también un gesto metafictivo en el que los personajes de Millás encuentran los modos del cierre, esos que el lector ya conocía: los del amor, la diferencia, la pequeñez o la muerte de la escritura. Así, ese otro lado de las cosas que en la novela anterior se llenaba con las referencias al yo, se termina de clausurar con su inconsciente. Habrá que analizar si esto es o no un problema para la novela española contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala-Dip, Ernesto: «Un asomo a la metaliteratura», *El País* (30-X-1999).

²⁰ El capítulo 3, por ejemplo, se cierra con el enunciado "Y eso fue todo", del mismo modo en que se cerraba *Laura y Julio*. En el capítulo 5, el narrador describe la visión desde su nueva posición de hombrecillo y utiliza las mismas estructuras descriptivas que el narrador de *El mundo* y sus reminiscencias borgeanas. En el capítulo 19, el narrador pasea por una calle de una ciudad que le recuerda a Praga.

²¹ Millás, Juan José: *Lo que sé de los hombrecillos*. Barcelona: Seix Barral, 2010, p. 49.

- Azcue, Verónica: «Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás», en: Andrés-Suárez, Irene/ Casas, Ana/ D'Ors, Inés (eds.): *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Zaragoza: Pórtico Libros, 2000, pp. 105-113.
- Baah, Robert: «Ficción, historia y autoridad: Juan José Millás y el narrador inconstante en *Letra muerta*», *Mester*, XXII, 1 (1993), pp. 9-17.
- Cordone, Gabriela: «Millás: femenino, plural», en: Andrés-Suárez, Irene/ Casas, Ana/ D'Ors, Inés (eds.): *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Zaragoza: Pórtico Libros, 2000, pp. 267-274.
- Fernández Mallo, Agustín: *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Kunz, Marco: «La metaficción y el final de la novela», en: Colón, Germán/ Brandenberger, Tobías/ Kunz, Marco (eds.): *La novela española moderna*, ARBA, 4 (1994), pp. 53-80.
- *El final de la novela. Teoría técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.
- Martínez Latre, María Pilar: «Técnicas narrativas en *Letra muerta* de Juan José Millás: una relación equívoca con un autor ideal», *Mester*, XVI, 2 (1987), pp. 3-17.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio: «La vida privada de los zapatos», *La Vanguardia* (22-X-1999).
- Millás, Juan José (1984): *Letra muerta*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- (1990): *La soledad era esto*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- (1999): *No mires debajo de la cama. En el amor todos buscan la horma de su zapato*. Madrid: Punto de Lectura, 2001.
- *El mundo*. Barcelona: Planeta, 2007
- *Lo que sé de los hombrecillos*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- Mora, Vicente Luis: *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Orejas, Francisco: *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Prósperi, Germán: *Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009a.
- «Autobiografía, escasez y clausura en *El mundo* de Juan José Millás», en: *Actas II Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Edición digital, 2009 b.

- «Final feliz: niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás». Trabajo presentado en el XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Roma, en prensa, 2010.
- «Escenas de metaficción en Juan José Millás», *Celehis*, 22 (2011), en prensa.

Sobejano, Gonzalo: «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula*, XL, 464-465 (julio-agosto 1985), p. 26.

Valls, Fernando: «Entre el artículo y la novela: la ‘poética’ de Juan José Millás», en: Andrés-Suárez, Irene/ Casas, Ana/D’Ors, Inés (eds.): *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Zaragoza: Pórtico Libros, 2000, pp. 115-131.

