



Contribuciones desde Coatepec  
ISSN: 1870-0365  
rcontribuciones@uaemex.mx  
Universidad Autónoma del Estado de México  
México

## Narrativa híbrida o el dinamismo del arte en “Ella imaginaba historias”, “Ella imagina” y “Cuerpo y prótesis” de Juan José Millás

**Cruz Polo, Evelin**

Narrativa híbrida o el dinamismo del arte en “Ella imaginaba historias”, “Ella imagina” y “Cuerpo y prótesis” de Juan José Millás

Contribuciones desde Coatepec, núm. 34, 2021

Universidad Autónoma del Estado de México, México

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28164959007>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

## Narrativa híbrida o el dinamismo del arte en “Ella imaginaba historias”, “Ella imagina” y “Cuerpo y prótesis” de Juan José Millás

*Hybrid Narrative or Dynamism of Art in “Ella imaginaba historias”, “Ella imagina” y “Cuerpo y prótesis” by Juan José Millás*

Evelin Cruz Polo

Universidad Autónoma del Estado de México, México

evecpolo@hotmail.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28164959007>

Recepción: 14 Noviembre 2019

Aprobación: 25 Febrero 2020

### RESUMEN:

El arte literario puede manifestar la convergencia de una pluralidad de marcas discursivas que, bajo el nombre de transgenericidad, explican una serie de procesos entre los que se incluye la hibridación, perspectiva teórica desde la que este trabajo explica el ser y hacer del personaje, en la narrativa en Juan José Millás, a través de dos directrices. La primera explora la forma en la que el personaje femenino de los textos “Ella imaginaba historias” y “Ella imagina” establece su identidad a partir de la fantasía y la imaginación, sobre una estructura discursiva que vincula texto narrativo con texto dramático; la segunda enfoca “Cuerpo y prótesis”, de *Articuentos*, para estudiar la relación entre texto narrativo y texto periodístico, en aras de reflexionar en torno a la identidad de los personajes, así como en la construcción de la realidad como valor ineludible de la posficción.

**PALABRAS CLAVE:** transgenericidad, hibridación, personaje, identidad, realidad.

### ABSTRACT:

*Literary art can manifest a plurality of discursive mark convergence that, under the name of transgenericity, explain a series of processes which even include hybridization. Theoretical perspective from which this paper states the being and doing of the character in Juan José Millás's narrative through two guidelines. The first one explores the way in which the female character of the texts "Ella imaginaba historias" and "Ella imagina" establishes her identity based on fantasy and imagination, on a discursive structure that links narrative text with dramatic text. The second guideline focuses on "Cuerpo y prótesis" of *Articuentos* to study the relationship between narrative text and journalistic text, in order to reflect on the identity of the characters, as well as on the construction of reality as an inescapable value of posfiction.*

**KEYWORDS:** Juan José Millás, transgenericity, hybridization, character, identity, reality..

### PRELIMINAR

La naturaleza del texto literario expresa una dinámica sin fronteras; pone de manifiesto que, similar a la cartografía de los espacios, las líneas que dividen una zona de otra son producto del deseo del hombre por caracterizar lugares y propiciar un tránsito basado en un sistema de referencias cuya función primordial consiste en orientar ciertos límites. Existe en el hombre —llámesele geógrafo, artista o crítico— una necesidad inherente por clasificar, agrupar, en esencia, por nombrar. Este acto encuentra sentido hasta que el espacio se rebela y expone que las fronteras no son más que abstracciones evanescentes, lo cual prueba que todo aquello que no evoluciona está condenado a desaparecer o perderse en sus propias reglas de construcción.

La complejidad del tema es grande y, en su multiplicidad de aristas, conviene tener en cuenta dos aspectos: el primero involucra la intención artística, el segundo concierne a la naturaleza del objeto. Aquel supone la conciencia de crear un artefacto que problematice su propia naturaleza y sea ello lo medular del objeto; el segundo atiende a la posibilidad del texto literario de funcionar como una suerte de recipiente multiforme debido a la convergencia de distintas escrituras. Por tanto, el extrañamiento producido es resultado de la superación de los límites planteados con las formas, fenómeno denominado *transgenericidad*, término al que

alude María de los Ángeles Grande Rosales (2017), quien recupera un modelo de tres tipos de procesos: diferenciación, hibridación y transposición, los cuales exponen una práctica de escritura compleja, delineada por interacciones discursivas que promueven el estatuto de la ambigüedad genérica como rasgo de identidad de algunos textos literarios.

La obra del escritor español Juan José Millás ha surcado el camino de la escritura tanto literaria como periodística, de tal modo que parte de su producción da cuenta de una singular superación de límites genéricos o de construcción transgenérica; por tanto, esta aportación centra los esfuerzos en la observación del personaje desde la plataforma de la hibridación. En esta tesitura, trazar el estudio del personaje en la narrativa convoca una vasta gama de posibilidades, fundamentalmente porque el personaje se manifiesta siempre como un constructo en progresión, resultado de la vinculación de puntos de lectura. Así, la propuesta de Philippe Hamon (2001) resulta pertinente pues, desde la perspectiva semiótica, el crítico francés plantea el estatuto del personaje en calidad de *morfema migratorio* caracterizado por un significante y un significado discontinuos, cuyas marcas recorren una textualidad delimitada por el inicio y el cierre discursivos.

Definido como un “conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden” (Hamon, 2001: 130), el personaje manifiesta una naturaleza signica que depende, en su configuración migratoria, de un atento ejercicio de observación y vinculación por parte del lector para atender el sentido que proyecta. De este punto emerge la posibilidad —quizá exigencia— de revisar, en una primera parte, la forma en que el personaje femenino de los textos “Ella imaginaba historias” y “Ella imagina” establece su identidad a partir de la fantasía y la imaginación, así como las implicaciones significativas que postula una narración con perfil híbrido. En ambas propuestas se establecen vasos comunicantes, expositores de rasgos de identidad que proyectan la ambigüedad de los sujetos, así como la impetuosa necesidad de forjar otras realidades —*mundos posibles*, en términos de Dole#el—.

En la segunda parte se aborda el texto “Cuerpo y prótesis”, de *Articuentos*, para revisar la relación entre cuento y artículo, lazo que, bajo la marca teórica de hibridación o transposición, posibilita continuar el estudio del personaje en la escritura de Millás. En este sentido, el trabajo busca enfatizar la forma en que el personaje se consolida como la estructura primordial, capaz de exponer la manifestación transgenérica a partir de dos conexiones: 1) texto narrativo y texto dramático; 2) texto narrativo y texto periodístico, de tal manera que, a través del personaje y de las extensas series predicativas que lo conforman, se vislumbra una escritura asimilada como una estrategia de la ruptura.

## I. FANTASÍA E IMAGINACIÓN, FORMANTES DEL PROCESO DE REPRESENTACIÓN EN “ELLA IMAGINABA HISTORIAS” Y “ELLA IMAGINA”. ENTRE TEXTO NARRATIVO Y TEXTO DRAMÁTICO

“Ella imaginaba historias”, cuento que se integra en *Primavera de luto y otros cuentos*, publicada en 1989, pondera en primer plano la voz: aspecto fundamental en la narrativa y determinado, en este texto, por el uso de la primera persona, asunto notable cuando su articulación se posiciona como reforzador semántico de la subjetividad que permea la diégesis. “Cuando tomé la decisión de ir al médico, estaba ya a punto de volverme loca. Llevaba tres años imaginando historias sin parar” (Millás, 2007: 55), indica el personaje en su doble función: existir (personaje) y narrar, lo cual obliga a considerar que los verbos en pretérito imperfecto —*llevaba*— y el gerundio —*imaginando*— afirman un evento que ocurre con regularidad, propio del pasado y que se actualiza de modo constante. La imposibilidad de *parar* surge de una decisión consciente de no hacerlo, así como de un pleno reconocimiento de lo que le permite producir la imaginación: historias.

Ante la certeza de tres años imaginando historias, con treinta años de edad y un temperamento nervioso, la delimitación marcada por la mujer implica que el papel de la imaginación es un elemento rector en la construcción de su identidad. En tal sentido, si su ser y hacer están determinados por el papel de la imaginación, resulta obligado precisar que los términos *imaginación* y *fantasía* han marcado su uso sinónimo desde antes de la Edad Media; la etimología lo comprueba: *imaginatio* —palabra latina que se

refiere, según la RAE (2001) a “una facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”, recuerda los planteamientos de Aristóteles— se enlaza con *phantasia* —término de origen griego que se tradujo como *imaginación*—. Sin embargo, la necesidad de atender a un empleo no sinonímico obedece, como en este caso, a las sutiles diferencias que el uso implica; se considera a la imaginación, entonces, en calidad de “facultad creadora” (Pozuelo, 2007).

En “Ella imaginaba historias” se reconoce solo el uso de la palabra *imaginación*, a diferencia de “Ella imagina”, en el cual existe un uso recurrente de ambos términos —imaginación y fantasía—. Ahora bien, la noción de *historias* que el personaje vincula con la práctica imaginativa convoca de inmediato al establecimiento de la relación imaginación-mundos posibles, es decir, se trata de constructos ficcionales cuya composición puede romper el principio de contradicción, lo que inaugura el establecimiento de una lógica propia. En esta tesitura, la configuración de la historia puede ser observada desde la presencia de dos escenas que sugieren un ciclo iterativo guiado por el encuentro del personaje femenino, carente de nombre: con un ginecólogo, en una primera línea, y del encuentro con un psiquiatra, en una segunda:

—Verá, doctor, desde hace tres años no hago más que *inventar historias* todo el día. [...] no padecí una crisis especialmente grave, pero esto de las historias comienza a resultar angustioso.

—¿Qué quiere decir usted?

—Pues que me paso el día inventando *historias que no son*. Por ejemplo, ahora mismo, mientras esperaba en la antesala, imaginé que esta consulta era en realidad la oficina de personal de una empresa a la que había venido a solicitar trabajo.

—¿Qué sabe hacer usted?

—¿Lo ve? Ya ha entrado usted en mi historia. Es tan fácil dejarse llevar por un argumento [...] Temo que pase una catástrofe si dejo de inventar historias [...] cuando la angustia comienza a ser insoportable y estoy justo en el final de la historia, aparece un argumento nuevo y eso me da un respiro momentáneo (Millás, 2007: 55-56).<sup>2</sup>

Según se expone en estas líneas, *imaginar* asume el perfil de *inventar*, palabra que promueve las duplas de sentido: verdad-falsedad, realidad-ficcionalidad. La mujer reconoce de este modo que sus historias *no son*, sin embargo, determinan sus acciones; lo que etiqueta como angustia se funda en el temor de aquello que ocurriría si se detiene en el acto de crear. Debe considerarse que, en esta primera escena, el tema de la invención de historias es referida a un ginecólogo, quien recomienda asistencia psiquiátrica; por ello, en la segunda escena, el diálogo se establece con un psiquiatra, a quien la mujer le refiere un “dolor en los ovarios y pechos inflamados” (Millás, 2007: 59). Es decir, el esquema sintomatológico se invierte según el destinatario de su discurso; ello supone que la mujer no se asume enferma: muestra la necesidad consciente de crear un mundo posible, una ficción, y de hacer partícipes a los otros de esa compleja estructura. La peculiaridad notable radica en el hecho de probar que también existe una tendencia en los otros por formar parte de la ficción, pues manifiesta cierto ludismo en el que los personajes (ginecólogo y psiquiatra) participan casi de manera automática, como puede verse en la pregunta: “¿qué sabe hacer usted?” (Millás, 2007: 56).

El argumento de la mujer que solicita trabajo, con existencia previa solo en el discurso —producto de la imaginación—, se posiciona en la realidad del personaje, de tal modo que ella misma refiere adquirir objetos que le permitan una identificación cabal con el personaje imaginado: “salí a la calle e *imaginé* [...] Entré a comprarme un perfume. Lo compré y me lo puse para *identificarme más con el personaje* que deambulaba por la calle al borde de la desesperación” (Millás, 2007: 58); esta última línea afirma al personaje femenino en un esquema de teatralidad que expone, por lo tanto, una serie de movimientos performativos propios de un actor desenvolviéndose en un gran escenario: la calle. Así, lo ajeno —ser y hacer de otra mujer— se transforma en propio, lo cual articula las relaciones cuerpo-objeto-vestuario y sujeto-discurso, proyectándose como materia moldeable, dinámica, en cuyos alcances se establecen puntos de tensión y contraste con los interlocutores.

A partir de esto, el cuento “Ella contaba historias” cruza la frontera genérica de lo narrativo hacia la configuración dramática, para mostrar un espectáculo que en “Ella imagina” se afianzará con toda la fuerza de un espectáculo teatral. Del mismo modo es importante atender a la intención del personaje por lograr que aquellos con quienes se encuentra se vinculen con el ejercicio creativo. La mujer indicará de manera

constante: “¿y por qué no se imagina...? [...] podemos imaginar juntos una historia [...] pero qué le cuesta imaginar” (Millás, 2007: 59); como se observa, se destaca su recurrente esfuerzo por alcanzar un nuevo nivel de significación, no obstante, el claro contraste que la define la separa del resto, para el que la lógica que ella propone se funda en la enfermedad.

En este sentido, el ginecólogo es presa de *miedo*; el psiquiatra, de *cólera*; ¿qué peligro reconocen? Quizá la facilidad con la que pueden ingresar a esa propuesta de mundo ofrecida por la mujer; es decir, en el llenado significativo de los personajes y en atención a lo expuesto por Hamon; el personaje femenino prueba que las relaciones de oposición en realidad son de semejanza, de tal modo que si ella está enferma, ellos también lo estarían al aceptar su petición de imaginar o inventar. Ahora bien, si el personaje femenino se construye a partir de la imaginación, y se asume que el producto de esta facultad solo pertenece al orden de lo posible, ¿qué queda del personaje?, ¿cuáles son sus certezas de identidad?, ¿acaso solo la obsesión y la notable ausencia del padre? En cada desarrollo de argumento, la identidad del personaje creador se diluye en la del personaje creado, es decir, ella existe a través de los otros, de lo que emerge la importancia de la ficción en su construcción.

Por otro lado, “Ella imagina”, texto que se integra en una antología de nombre homónimo, presenta una recuperación del tema y de la línea discursiva de “Ella imaginaba historias”; cabe indicar que se publicó en 1994, es decir, cinco años después de este. El cruce de fronteras genéricas vislumbrado con anterioridad reaparece en “Ella imagina”, lo cual permite continuar con el estudio del personaje sobre una plataforma de reflexión en la que cabe el planteamiento de la escritura transgenérica, manifestación literaria que incluye, en este caso, texto dramático (hecho teatral) y texto narrativo (hecho narrativo), cuyo punto de concreción es el monólogo: así, la narración de una puesta en escena y el discurrir de un monólogo se conjugan.

El vínculo estructural y semántico entre ambos se funda en la presencia del mismo personaje y la similitud en la estrategia narrativa: personaje-narrador en primera persona, actriz en escena. Este acto no deliberado supone un afán por afianzar la noción de realidad y de cercanía con el narratario y el lector empírico o público. El reconocido estudioso del teatro Hans Thies Lehmann (2010) explica que el monólogo posee de manera inherente la capacidad de disminuir la dimensión ficcional en beneficio de una cualidad teatral, a partir de la relación actor-espectador, debido a la palabra dialogística propia de todo evento teatral.

El texto literario, a diferencia del texto espectacular, según indica Bobes Naves (2004), se constituye por el diálogo, las acotaciones, el paratexto. Las acotaciones, en tanto marcas específicas para su operación en el texto espectacular, no se verbalizan, sin embargo, son herramienta de construcción del personaje, están determinadas por el autor para orientar la representación. En el caso de “Ella imagina”, la primera acotación es decisiva en la lectura del texto literario:

*(Ella sale con cautela de un armario e inspecciona el espacio en el que se encuentra hasta reconocerlo. Se trata de una habitación de hotel fantástica. Estamos en el interior de una fantasía y todo debe colaborar a conseguir ese efecto)* (Millás, 2007: 62).

La relación del personaje con el espacio resulta fundamental; visualmente resalta en primer plano la presencia de la mujer y el armario, mientras que en un plano general muestra la habitación de hotel. Captura la atención la frase “estamos en el interior de una fantasía” (Millás, 2007: 62). En tanto elemento técnico, el verbo *estamos* se torna polivalente: ¿quiénes están? Ella y ese *otro* que expresa dos niveles de ficción, el de la representación y el de la representación de la fantasía. Conviene enfatizar que la palabra *fantástica*, adjetivo con el que describe la habitación de hotel, también se cierne como un guiño semántico de una construcción compuesta por una superposición de niveles de realidad. Los cambios constantes en la utilización de los términos permiten atender a los particulares desplazamientos semánticos.

Tampoco sé en qué *país imaginario* está este hotel imaginario; cuando descuelgo el teléfono imaginario o pongo la televisión imaginaria, oigo un idioma imaginario que no entiendo [...] Pero a lo mejor es que, como se trata de *una fantasía prestada*, hay cosas que no puedo modificar porque su dueño, Vicente Holgado, no me lo permite (Millás, 2007: 70).



Desde la línea textual puede notarse que la mujer refiere el término *fantasía* en calidad de espacio o facultad englobante, lo cual podría apuntar a lo que asume como una manifestación de realidad, un nivel concreto de experiencia, mientras que *imaginario* se adjudica a una abstracción y, por lo tanto, la caracterización de los elementos es múltiple o difusa, pues depende de la visión del espectador-lector. Por otro lado, la llamada *fantasía prestada* refuerza la idea expresada en la acotación que inaugura el texto: hay más de uno en esa fantasía: Vicente Holgado, si pensamos en el texto literario; el autor, si asumimos el texto espectacular —la configuración da cuenta de una puesta en escena—.

José Ferrater Mora indica que, si bien la fantasía es una actividad mental productora de imágenes —fantasmas—, estas “no surgen de la nada, tienen su origen en representaciones, vale decir figuraciones, es decir composición de imágenes o figuras que recuerdan lo conocido, y lo sustituyen” (Ferrater, 1994: 1215). En consecuencia, el ejercicio de la fantasía implicaría sustituir una idea o sensación por una figuración o imagen. En este caso, el origen de la fantasía hunde sus raíces en el recuerdo del padre muerto y en la relación con Vicente Holgado, personaje que aparece reiteradamente en otros textos;<sup>3</sup> es él quien, en “Trastornos de carácter”, perfila la presencia del armario como lugar de interconexiones entre otros espacios y personas.

El personaje establece un estrecho lazo entre la fantasía y la obsesión; esta, por el acto de contar en “Ella contaba historias”, es el eje rector de la diégesis, su construcción y, por tanto, el sentido de su existencia depende de ello:

Bueno, aquí está otra vez esta obsesión [...] las obsesiones hacen más compañía que los gatos [...] Las obsesiones no pueden alejarse de los cuerpos porque viven de ellos, de su sangre. Yo, si un día me despertara y se me hubieran ido las obsesiones, no me atrevería a salir (Millás, 2007: 62-63).

Lo singular radica en el hecho de que el personaje se deconstruye, en el sentido del desprendimiento o separación de las marcas de identidad que le son propias, en aras de la creación de otra identidad; su cuerpo es el soporte de esas transformaciones. La obsesión desarrollada en la fantasía está vinculada con la dupla dentro-fuera, aspecto enfatizado en la gradación con tendencia a particularizar el espacio y los objetos. Hotel, habitación, armario, este último con la funcionalidad de espacio liminal, permiten acceder a otros mundos posibles, del mismo modo que la constante por la caja como medio para representar la vida. Armario, caja de zapatos, coches, cuna, caja de ahorro, caja de cerrillas, caja fuerte, caja registradora, ataúd; el cuerpo femenino y sus cajas: caja craneal, caja torácica, caja de muelas, útero, vagina; todos comparten en la estructura su función: ser contenedores, exponer, mostrar.

El armario, trastero de la psique y madriguera del paranoico, es también, según se mira de dentro o de fuera, una barrera que impide la liberación de lo repulsado o un refugio para ponerse a salvo ante el constante implacable asedio de la realidad.

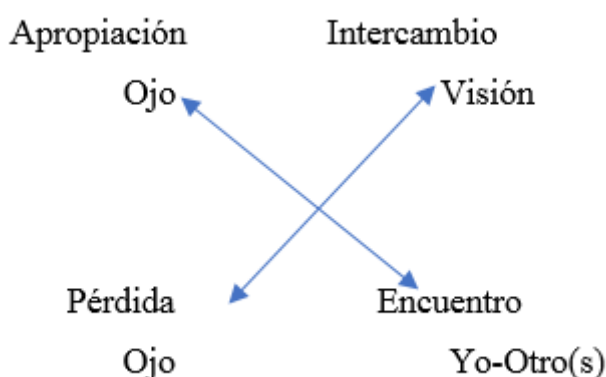
Indica Marco Kunz (2009: 250) en “La caja, la grieta y la red en la obra de Juan José Millás”, lo que invita a pensar, para el caso de los textos objeto de estudio, que esa realidad se diluye o se desdobra por intención. Su estructura es la de la fantasía, cercana a la del sueño; dentro de ese mundo alterno se permite lo que fuera de él sería sancionado. La mujer menciona en el transcurso de la acción: “Qué barbaridad en esta fantasía digo polla sin problemas [...] También digo mear; qué bien: polla, joder y mear [...] Qué bien, también digo coño: o sea, polla, mear, joder, culo y ahora coño” (Millás, 2007: 101); esto reitera que en el desarrollo de la fantasía la mujer avanza sobre sus propios límites y los supera, pues no solo se trata de su trabajo, sino de la imaginación, a partir de la cual el espacio y el tiempo son otros. Así, la diferencia semántica, según se expone en el texto, subyace al hecho de que la fantasía transforma la experiencia del sujeto en figuraciones o imágenes, mientras la imaginación implica cierta autonomía y una exploración de los límites para indicar que en realidad estos no existen, aunque sí hay una lógica de organización. Por tanto, las fantasías poseen “una lógica que reproduce la lógica de la existencia” (Millás, 2007: 101), según indica la mujer del cuento; la imaginación implica una travesía por las mismas oquedades de la existencia, a la que de algún modo promueve al rango de ficción.

Resalta la forma en que la línea discursiva de “Ella contaba historias” se posiciona casi en su totalidad en “Ella imagina”, como una continuación que parece obedecer a un plan de construcción artística superior, en el cual los personajes manifiestan la facultad de migrar de un texto a otro. Evidentemente, con ello el nivel de complejidad aumenta, pues conduce por una suerte de teorización sobre la construcción del personaje en los límites genéricos, un personaje fronterizo, morador de una fantasía oscilante entre lo propio y lo ajeno, que imagina un mundo comunicado por armarios. Tales aspectos permiten profundizar en dos consideraciones más: 1) la relación con Vicente Holgado, y 2) el teatro, la caja englobante.

El primer punto funda su importancia en el *ojo* y su cometido, la visión, elemento vinculante entre *Ella* y Vicente Holgado, en cuyos nombres destaca el apunte a la tercera persona del singular. El pronombre ocupa el lugar del nombre con la intención de fijar perspectivas que juegan a acercar y alejar al lector-espectador espacial y emocionalmente. *Ella*, la otredad de Vicente Holgado; *Ella*, actante que vive en la ambigüedad de voz y mirada debido al desarrollo de la fantasía. En este sentido, el cambio constante entre vivir (personaje) y contar (narrador) se hace más notable en la referencia a su relación con Vicente Holgado, de quien revela que, a través de un *juego imaginario*, fantaseaba con quitarse un ojo y con el desplazamiento de este para ampliar magníficamente su rango de visión; no obstante, al suceder tal acontecimiento sufrió: el ojo se negó a regresar a Holgado y *Ella* se lo apropió.

Entonces la mujer, que según Vicente Holgado era yo, se quitó las gafas, levantó el párpado derecho, tras el que no había nada, y *se colocó el ojo recién cazado*. Vicente comprendió que no había estado soñando y que, por lo tanto, una tuerca acababa de robarle el ojo. Se puso a llorar [...] La cuestión es que se quedó tuerto, y que empezó a ver cosas que no miraba, porque su ojo, desde mi rostro, continuaba enviándole la información de cuanto percibía. Eso decía él, y también, que cuando ya se había acostumbrado a esta rareza de mirar por un solo ojo y ver por dos, se encontró de nuevo conmigo [...] *Entonces al mirarme —o quizá al mirarle yo, no me acuerdo—, se vio a sí mismo dentro de mí* (Millás, 2007: 95-96).

La apropiación y el intercambio de valores expuestos en el discurso referido de la mujer son fundamentales en su constructo de identidad: permite que la dupla *mirar-contar* se convierta en el eje que atraviesa al personaje, cuestión reiterada en “Ella imaginaba historias” y ampliada en el texto que ahora se estudia —“Ella imagina”—. De este modo, el juego de perspectivas acotadas muestra la notable voluntad de narrativizar la voz del otro como una movilización del *yo* en la que el acto de contar es también un desdoblamiento de voz, una pérdida y un encuentro; se represan esquemáticamente de la siguiente manera:



El encuentro permite el intercambio de miradas; ese mirar y ser mirado —o la posibilidad de mirarse dentro de otro— orienta una lectura del trabajo artístico: qué hace el creador sino desarrollar y expresar a través de la palabra la visión del otro, que en el fluir de los argumentos diluye el sentido de pertenencia. Por tanto, la ambigüedad propia del flujo de la fantasía de los personajes permite una pregunta: ¿quién realmente fantasea con un ojo flotando? El eclecticismo de la realidad que presume la historia, el acto de comprender que no se había estado soñando, la misma inclusión del sustantivo *sueño* en el marco de la fantasía y la imaginación

promueven un sistema caóticamente poético del afuera y del adentro, gracias al ojo. En “La poesía del doble”, Carlota Casas Baró (2009: 127) indica con gran acierto: “el motivo del autoconocimiento y, en consecuencia, también de la búsqueda de la propia identidad, con o sin resultado, devienen eje temático y estructural del conjunto de toda la producción poética del escritor”, referencia que extiende sus alcances no solo a la lírica, sino a la narrativa, como se ha expuesto en este trabajo.

En esta misma tesitura, y para completar la revisión del personaje, es indispensable reconocer la importancia del *teatro* —espacio que significa *la caja*— ante la integración significativa de *Ella*, pues una de sus obsesiones más enfáticamente referida es imaginar que la miran. Dónde ser visto por una multiplicidad de ojos, dónde no ser interrumpido en el incesante flujo de la fantasía y la imaginación, dónde se conjuga el adentro y el afuera como creación, como vida: en el teatro; no solo configura el espacio de la representación, sino un “trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común [...] La representación hace surgir del comportamiento en escena y en la sala un texto en común”, afirma Hans-Thies Lehmann (2010: 2). Por ello, el teatro se torna herramienta que sirve al personaje para *mostrar-se* y *compartir-se*, lo cual se manifiesta no solo en las acotaciones que revelan el acercamiento con el público, sino en el tránsito de un discurso ubicado *entre* lo dramático y lo narrativo en cuyo cierre se explica lo que significa para la mujer:

Aunque ahora, si he de decirles la verdad, lo que más miedo me produce de dejar de imaginar historias es que se cierre el telón, que es la tapadera de esta caja, y ustedes se queden fuera y yo dentro. Dentro y fuera (Millás, 2007: 104).

Tal como se mencionó en líneas anteriores, existe una tendencia por subrayar la presencia de la caja y los objetos que funcionan como contenedor para representar el adentro y el afuera de la vida. Así, el teatro es la gran caja, contenedor del cuerpo humano, otra caja dentro de la cual se guardan más cajas de distinto tamaño y funcionalidad, también está el armario por el cual *Ella* accede a distintas fantasías. De este modo, lo peculiar de la caja teatral, además de contener muchas otras cajas, radica en que es la *tapadera*, frontera del adentro y del afuera, elemento que marca el fin o el inicio de las historias imaginadas, razón de ser del actor en su inscripción como personaje.

## II. EL CUERPO AGRIETADO Y HABITADO: “CUERPO Y PRÓTESIS”. ENTRE TEXTO PERIODÍSTICO Y TEXTO NARRATIVO

La notable trayectoria escritural de Juan José Millás le ha permitido desarrollar una propuesta estructuralmente transgénica; evidentemente, la obsesión por fundir realidad y ficción ha dado frutos notables en su obra. En una entrevista realizada con motivo de la publicación de su novela *Que nadie duerma*, el escritor afirmó:

Uno de los objetivos de la novela era mezclar la ficción y la realidad, como lo están en la vida. Es imposible distinguir dónde termina una y empieza la otra, porque somos hijos de la ficción, de lo que soñamos, de lo que deseamos. Lo que pasa por la cabeza, tarde o temprano, pasa por la realidad (Bautista, 2018),

Estas palabras definen su obra. El diseño del personaje en el cuento y el monólogo revisados con anterioridad se sostiene con esa lógica, de tal modo que resulta problemático distinguir dónde termina la ficción y empieza la realidad, dónde termina un género y empieza otro: acaso ese sentido de lo difuso forma parte de la naturaleza actual del arte.

El devenir transgénico de la obra de Millás encuentra su mejor expresión en el texto publicado con el título *Articuentos completos*, de cuya peculiaridad híbrida existe amplia bibliografía;<sup>4</sup> por ello, conviene acotar que esta parte del trabajo busca, en la misma línea del personaje y su desarrollo sobre una plataforma multiforme, precisar cómo se manifiesta la relación entre el artículo y el cuento y cómo impacta esta al personaje, específicamente en el articuento “Cuerpo y prótesis”.



La mezcla de artículo y cuento encuentra sus raíces en la práctica constante del primero a causa de casi tres décadas de actividad periodística de Millás, en un lapso durante el que el periodismo español manifestó un crecimiento notable (a partir de 1975), fenómeno relacionado con la caída del régimen franquista y que supuso una singular manera de mutación genérica a través de la cual el periodismo manifestó su cualidad literaria, según afirma el investigador Alfredo Aranda Silva (2016: 79): “el periodismo informativo se consolida, pues, a través de la columna y el artículo literarios absorbiendo elementos en principio patrimonializados por la novela o, en su caso, tomados desde distintos géneros”; por tanto, la ontología de este tipo de manifestaciones discursivas coincide con la de la literatura. Lo singular es que no se trata de un objeto cuya intención inicial sea la artística, sino de un tipo de configuración concretada con artificios propios de lo literario.

En el prólogo a *Articuentos*, Millás menciona, con el mismo tenor y estilo que los articuentos, que los criterios que guían la selección-eliminación del material deriva de dos aspectos: la actualidad y la capacidad de conmover. El impacto de un artículo de opinión radica, en gran medida, en su vigencia temática; el acierto del cuento, en tanto texto literario, en conmover o afectar al otro, a través del artificio narrativo que recubre al tema. La suma de ambos produce lo que se llama *articuento*, etiqueta genérica que finca un reconocimiento a su modo de ser y de hacer con respecto a su lector.

De lo anterior surge el siguiente planteamiento: el trabajo inicia como artículo, deviene cuento y se presume articuento, entonces, ¿cuál es la naturaleza que prevalece? La categorización referida parece haber resuelto el problema, pero en realidad solo deja la certeza del *entre*, es decir, de la ambigüedad, lo que no torna ocioso cuestionar la conveniencia de analizar en calidad de personaje, construcción ficcional, o de autor cuya opinión se expone, pues ¿qué prevalece en el articuento? Se vislumbra que al final del prólogo Millás esboza una respuesta: “Tan vitales resultan que, debido al título concluyente que se les ha asignado (en lo de *Articuentos completos* ganó la batalla mi editora), es muy posible que dedique los próximos años a escribirlos de nuevo punto por punto y letra por letra, para no repetirme. Salud” (Millás, 2011: 16). Ese acto de repetición que construye cada vez algo nuevo es el movimiento constante de la literatura, tal como lo probó Borges con “Pierre Menard, autor del Quijote”, alusión ineludible en la cita expuesta.

Así, los articuentos muestran un tipo de narrativa en transición que explora los límites de la ficción para lanzar a la cara la naturaleza evanescente de tales fronteras. A través de la estrategia del yo posiciona un tema que se decanta en la estructura de la anécdota personal haciendo creer, cual si fuera un artículo, que existe un posicionamiento ideológico en ello, aunque constituya uno de los tantos trajes de la ficción. Si se observa con detenimiento “Cuerpo y prótesis”, destaca un discurrir que versa sobre una idea obsesiva bifurcada en caminos explicativos respecto a qué es y para qué sirve el cuerpo, interrogantes vinculadas con el proceso de construcción de identidad del personaje de manera similar que en los textos estudiados en el apartado anterior.

La línea inaugural: “Yo siempre tuve cuerpo” (Millás, 2011: 376), delimita una singular manifestación temporal; *siempre* posee el límite del pasado (*tuve*), contradicción *ad hoc* del relativismo o subjetividad de la percepción que subyace al desarrollo temático. Ahora bien, el texto se traza en dos partes: la primera busca conceptualizar y ejemplificar el ser y hacer del cuerpo; la segunda se perfila como un cuestionamiento y negación de la anterior. La voz en primera persona revela su propia construcción “por su modo de relación con las funciones (virtuales o actualizadas) que toma a su cargo” (Hamon, 2001: 134), por tanto, sabemos que es integrante de una familia, que existen padres y hermanos, que ha acudido a la universidad y ha trabajado. El personaje hace notar, en ese desarrollo natural y social, que la constante siempre es el cuerpo como agente individual y miembro de una colectividad, materialidad que no es *adquisición reciente*, aunque su atención así lo parezca.

La voz conduce un hilo anecdótico que, desde la perspectiva del cuerpo propio, advierte, en el cuerpo, el espacio-casa del linaje, así como la posibilidad de ser poseído. La peculiaridad de la afirmación “un cuerpo sí puede ser poseído por más de un individuo” (Millás, 2011: 406) es notable toda vez que marca una diferencia

entre cuerpo e individuo; este se sostiene en el primero, pero puede prescindir de él y ser solo memoria, existencia definida por un modo de ser, aspecto que intenta validarse a través de tres anécdotas:

Fascinado por los movimientos de una camarera que me recordaba a mi difunta madre, cuando noté que alguien utilizaba mis ojos para contemplarla al mismo tiempo que yo [...] me sentí habitado por alguien capaz de apropiarse de mis sentidos para disfrutar de algo que me conmovía [...] mientras él desnudaba con mis ojos a la camarera, yo estudiaba sus reacciones, hasta que llegué a la conclusión de que se trataba de mi padre, que en paz descansa

[...]

al poco me di cuenta de que la mirada que estaba depositando sobre el lienzo no era mía [...] advertí que el que gozaba a través de mí de aquel lienzo que tanto había amado en vida era en realidad mi amigo

[...]

pedí en un restaurante un postre que detestaba, y al poco de empezar a saborearlo con un placer inexplicable advertí que quien estaba disfrutando de él era una hermana de mi madre, también fallecida (Millás, 2011: 411, 424, 428).

Se puede constatar que aparece nuevamente el apego por la línea temática de la corporalidad presente en “Ella imagina” y “Ella imaginaba historias” por medio de un personaje que no solo observa su cuerpo en calidad de caja sino que lo hace a través de un ojo ajeno, pero esta vez para precisar que el ojo no es otra cosa más que el umbral en el que se posicionan los seres queridos para espiar un mundo en el que ya no tienen materialidad o cuerpo: un padre que observa, con los ojos del hijo a una mujer parecida a la esposa; un hombre que observa, a través de los ojos del amigo, su lienzo favorito; una mujer que disfruta de un postre por medio de la boca de su sobrino. Individuos familiares, habitantes ocasionales de un cuerpo que resulta puente entre un estado de cosas y otro.

Fernando Valls (2009: 173) indica: “Por los procedimientos retóricos y los motivos que utiliza [Millás], a veces está más cerca de los textos de ficción, del microrrelato fantástico, con sus característicos espejos, dobles, el problema de la identidad”; elementos que se muestran de manera contundente en el texto seleccionado y que, sin duda, revelan el carácter artificioso, propio de la ficción para una propuesta que en intención apostó por el perfil de un artículo. En este caso la voz presenta el diseño de un personaje cuya complejidad radica en su capacidad para construirse y fragmentarse, así como en su notable facultad para estudiar la reacción del otro. En un movimiento de foco tan propio de un narrador testigo, el personaje parece decir “yo veo que el otro ve *desde* mis ojos”, de lo cual concluye que un cuerpo puede ser habitado por individuos que al ser notados se desplazarán al pulmón, al bazo o al estómago: sutil matiz fantástico tendiente a la construcción de una metáfora del hombre agrietado. En este sentido, la grieta o el hueco son los espacios que permiten el tránsito de esos otros; el asunto se ve reforzado a través del intertexto de “El cuerpo robado”, cuento de H. G. Wells cuya referencia aparece en los siguientes términos:

*El cuerpo robado*, en el que describe con notable precisión la existencia de un mundo inmaterial, paralelo al nuestro, donde habitan miles de personalidades cuya sed de cuerpo es tal que se cuelan con frecuencia en los nuestros si ven una rendija o grieta por la que penetrar en él” (Millás, 2011: 411).

La mención explícita del cuento de Wells, más que marcar una línea de lectura intertextual, es un refuerzo semántico de la existencia de grietas y del potencial del cuerpo para ser habitado.

A esta cuestión se suma la apropiación del cuerpo, aspecto que implica la percepción e importancia que le otorga la colectividad. El narrador busca orientar la atención al lugar que el cuerpo habita en lo cotidiano: destaca la necesidad inherente de los sujetos por contemplar la configuración de las acciones desde la imagen del cuerpo. Los empresarios, por ejemplo, asumen a los trabajadores como órganos o miembros del cuerpo de la empresa, la cual posee, en función de los rasgos que la definen, una *imagen corporativa*; para el personaje la actividad empresarial cubre “la nostalgia de no tener más que un cuerpo” (Millás, 2011: 397). Del mismo modo, en la comparación del ejército como una “colección de cuerpos obligados a renunciar a su identidad” (Millás, 2011: 398), se expresa la preocupación de fondo: la identidad, tópico que articula gran parte de la obra de Millás. En este orden de ideas podría pensarse que el cuerpo posee una doble cualidad:

permitir y limitar en tanto que a través de él se accede a la realidad propia o a la de otro, pero también puede obstaculizarlo.

A través de un sujeto lírico, Edward Estlin Cummings (1978: 189) dirá: “(Tan fácilmente uno se esconde de otro; / y, no obstante, cada uno siendo todos, no escapa de ninguno) [...] / (tan profundo el espíritu del cuerpo, / tan lúcido eso que la vigilia llama sueño)”, idea en comunión con el texto objeto de estudio, de tal modo que así sea por existencia de un mundo alterno donde hay seres o fantasmas anhelantes de un cuerpo, por la residencia de individuos (familiares o amigos) en algún órgano o por la imagen corporativa de una empresa, la constante es la misma: el yo es un colectivo inscrito en un cuerpo, afirmación reforzada por la contradicción que finca el personaje al desplazarse entre la negación de la existencia y creencia en el cuerpo, y la evidencia de que existe:

El cuerpo es una lata. Yo no creo en él, todo lo que dije antes de los antepasados y demás fue por matar el tiempo. Lo malo es que tampoco creo en el alma. [...] No creo en nada, la verdad. Aunque lo *malo de no creer en nada es que de súbito ves tu propia mano apoyada sobre la mesa, mientras se calienta el café, y te deja fascinado su pertinencia y funcionalidad*. O te encuentras con un atardecer al regresar del trabajo y lloras de gratitud por la gama de violetas que han incendiado el horizonte [...] La vida es muy confusa, porque cuando has hecho el esfuerzo de no creer en nada, entonces, *inopinadamente, te invade una fe que maldita la falta que te hacía*. Pero si la cultivas, en seguida te estrellas de nuevo con un agnosticismo desolador (Millás, 2011: 449, 457).

El cuerpo asume el perfil de una creencia que se valida en los eventos pequeños pero significativos; no se puede creer en algo, lo que deriva en el hecho de que, aun cuando no se crea en el cuerpo, existe. Sin embargo, las interrogantes se presentan nuevamente como un pensamiento obsesivo: ¿qué es?, ¿para qué sirve? El *agnosticismo desolador*, tan propio de esta época, conduce al narrador a realizar una exposición que intenta responder a la primera interrogante; es así como se encuentran tres ejes rectores cuyo funcionamiento se determina en las consideraciones: cuerpo-conciencia, cuerpo-lenguaje y cuerpo-percepción. La articulación de estos elementos forja la fisonomía del artículo; a través de una voz que se problematiza con la duda de saber si el cuerpo es una “alucinación de la conciencia o la conciencia una alucinación del cuerpo” (Millás, 2011: 456), se detecta la introducción de un elemento más: el alma, abstracción que resulta la contraparte del cuerpo y cuya administración es tan redituable económicamente como la industria de los videojuegos, indicará Millás (2011).

Se expresa en la estructuración de la propuesta un encadenamiento de opiniones que guían las duplas mencionadas, de tal manera que se explora la posibilidad de que el cuerpo sea “una convención parecida a la del lenguaje”, “una prótesis arbitraria”, en palabras del narrador, es decir, una propuesta que empata el postulado de la arbitrariedad propia del signo lingüístico a lo que es el cuerpo para indicar que si este es una representación, algo que suple el lugar de una ausencia, la interrogante sería ¿a qué sustituye? El planteamiento recuerda la metáfora heideggeriana y la transforma para indicar que el cuerpo es la casa del ser, en tanto que el cuerpo es lenguaje y referencia de la realidad, elemento que se enlaza a la tercera dupla: cuerpo-percepción.

Esta línea temática atraviesa el arte en sus múltiples manifestaciones, sin embargo, es menester decir que la ciencia ficción, específicamente el ciberpunk, la delimita muy bien por medio de la figura del robot; si existiera un procedimiento que permitiera perpetuar una vida, una conciencia, cuando el cuerpo ya es incapaz de contenerla, ¿por qué el robot no es opción? Quizá por el hecho de que, tal como muestra la película Réplicas, la conciencia está ligada totalmente al cuerpo, en tanto forma y materialidad: si una no se reconoce en el otro pasará lo mismo que el ejemplo del pájaro que expresa el personaje del texto en cuestión —si, acostumbrado a estar enjaulado, se le deja libre, sufrirá violentamente la certeza de no reconocer su existencia más que por las medidas de la jaula en la que su cuerpo le hace notar su realidad—. La respuesta a la interrogante ¿para qué sirve? hace patente la esperanza de saberlo algún día, aunque quizá, como en la construcción de todo texto de corte fantástico, el conocimiento sea *atroz*.

Así como el vaivén discursivo o intermitencia en el modelo de escritura de “Cuerpo y prótesis” obliga a reconocer la presencia del artículo, también permite identificar lo propio del cuento: aquello que Benedetti

(1997: 223) denominó “una peripecia elíptica, una garantía de que algo ocurrirá”; por tanto, la voz en primera persona permite la configuración de un personaje, una estructura ficcional cuya peripecia fundamental radica en el paso de una afirmación, que abunda en el detalle anecdótico, a la negación, cuyo registro implica el flujo de la opinión, para consolidar la historia de un hombre que vive en constante búsqueda de su identidad:

Y porque ya ni las heridas son capaces de hablar o de besar, quienes tenemos cuerpo continuamos encelados con ese silencio celular, así que no somos capaces de dejar de escribir sobre él, quizá para provocarle, con la ingenua esperanza de que un día nos mire a los ojos y nos confiese para qué sirve, aunque se trate de algo atroz (Millás, 2011: 489).

## NOTA FINAL

El tratamiento singularizante que se otorga a la narrativa a través de las interacciones discursivas con el drama y el periodismo obligan a reconocer la evidente contraposición entre la teoría clásica y la teoría moderna de los géneros literarios, que prevaleció durante el siglo xx. Estudiosos como Wellek y Warren, en “Géneros literarios” (1966), planteaban, en la década del cincuenta, por ejemplo, la problemática de establecer una distinción entre la obra dramática y el cuento para el caso de la narrativa norteamericana; con ello queda claro que, al manifestarse una ausencia de límites en los géneros, la complejidad del texto literario es proporcional a la necesidad de construir enfoques o herramientas teóricas con las que se les estudie, para, de este modo, destacar su aporte en tanto constructo cultural.

A partir de lo anterior, los textos de Juan José Millás, objeto de estudio, han revelado su gran capacidad por conjugar en la narrativa, lo dramático o, dicho de otro modo, en lo dramático, la narrativa, por un lado, mientras que, por otro, la relación entre narrativa y periodismo. En esta última, podría considerarse que, dadas las condiciones de la escritura bajo el régimen franquista, era natural el advenimiento de un tipo de escritura en que, libre del yugo político, la ficción colonizara parte del territorio periodístico. Sin embargo, la relevancia de su concreción va más allá: en el caso aquí abordado, la constante temática de la construcción de identidad de sus personajes está totalmente vinculada con dos cuestiones semánticamente fundamentales: la importancia de la imaginación en la creación de imágenes de realidad y la realidad misma, una que se funda en el simulacro pero que resulta altamente efectiva.

Jean-Marie Schaeffer (2006), en su notable recorrido explicativo en torno a los géneros literarios, enfatizará el hecho de que las especies naturales no comparten la lógica de las obras literarias: superación de planteamientos aristotélicos que supone ligar la causalidad interna a una causalidad externa. En consecuencia, puede decirse que la causalidad externa posee la marca de la obsesión por lo real, como constructo de la llamada posmodernidad; la búsqueda de lo real se convierte en la bandera del artista y guía de los personajes estudiados. “Ella imaginaba historias” y “Ella imagina” se reconocen como manifestaciones escriturales en las que el personaje pasa de un pretérito imperfecto a un presente en el acto de imaginar, donde la búsqueda por hacer realidad sus fantasías a través de la imaginación les significa articular lo real, ser lo real. En el mismo tenor se encuentra el sujeto-personaje de “Cuerpo y prótesis” quien, por medio de un juego de contradicciones a su propia opinión, devela lo fáctico de la ficción, a través de un contacto entre referentes verificables y una anécdota con tendencia a la ficción fantástica, construcción emparentada con lo que Albert Chillón ha denominado *escritura facticia*, al ponderar el artificio literario sobre el principio de verificabilidad del periodismo.

Las constantes transformaciones del arte y, en específico, la constitución particular de los textos de Juan José Millás han expuesto la marca de la *hibridación* como uno de los rostros de la transgenericidad, que “consiste en la combinación de muchos rasgos genéricos heterogéneos pero reconocibles, jerarquizados o no, en un mismo texto, proporcionando indirectamente un discurso sobre la propia cuestión del género” (Grande, 2017: 59), motivo por el cual podría afirmarse que, de algún modo, el texto deviene una construcción teórica sobre su propia naturaleza híbrida, la cual es uno de los síntomas más contundentes de la era de la *posficción* o del más natural dinamismo del arte.



## BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Suárez, I. y A. Casas (eds.) (2009), *Cuadernos de narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000*. Madrid: Arco libros / Universidad de Neuchâtel.
- Aranda Silva, A. (2016). *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila Matas* [pdf]. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/107831> [consultado el 13 de julio de 2019].
- Bautista, V. (2018). "Somos hijos de la ficción: Juan José Millás". *Excelsior* [En Línea], México. Disponible en <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/somos-hijos-de-la-ficcion-juan-jose-millas/1264208> [consultado el 13 de julio de 2019].
- Benedetti, M. (1997). "Cuento, novela y nouvelle. Tres géneros narrativos". En L. Zavala (comp.), *Teorías del cuento i. Teorías de los cuentistas*. México: unam.
- Bobes Naves, M. C. (2004). "Teatro y semiología". *Arbor*, núm. CLXXVII, 699-700, marzo-abril, pp. 497-508.
- Casas Baró, C. (2009). "La poesía del doble". En I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000* (pp. 125-136). Madrid: Arco libros / Universidad de Neuchâtel.
- Cummings, E. E. (1978). "7". En *Versiones y diversiones*, México: Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de Filosofía*, tomo II [en línea]. Disponible en: [https://www.academia.edu/35021463/Jose\\_ferrater\\_mora\\_diccionario\\_de\\_filosofia\\_tomo\\_ii](https://www.academia.edu/35021463/Jose_ferrater_mora_diccionario_de_filosofia_tomo_ii) [consultado el 04 de junio de 2019].
- Grande Rosales (2017). "Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción". En L. Albuquerque-García, J. L. García Barrientos y R. Álvarez Escudero (eds.), *Escritura y teoría en la actualidad. Actas del II Congreso Internacional de ASETEL*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Hamon, P. (2001). "La construcción del personaje". En E. Sullá (coord.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*. Barcelona: Crítica.
- Kunz, M. (2009). "La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás". En I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000* (pp. 245-262). Madrid: Arco libros / Universidad de Neuchâtel.
- Lehmann, H. T. (2010). "El teatro posdramático: una introducción". En *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral* [En Línea], núm. 12, diciembre. Disponible en: <http://telondefondo.org> [consultado el 30 de julio de 2019].
- Millás, J. J. (2007). *Transtornos de carácter. Y otros cuentos*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- Millás, J. J. (2011). *Articuentos completos. (Volumen independiente)* [libro electrónico]. Seix Barral.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). "Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea], Alicante: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-conceptos-de-fantasia-e-imaginacion-en-cervantes-0/html/01342ed6-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-conceptos-de-fantasia-e-imaginacion-en-cervantes-0/html/01342ed6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [consultado el 30 de mayo de 2019].
- Real Academia Española (rae) (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa
- Schaeffer, J. M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Valls, F. (2009). "Entre el artículo y la novela: la 'poética' de Juan José Millás". En I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000* (pp. 167-184). Madrid: Arco libros / Universidad de Neuchâtel.

## NOTAS

- 2 Las cursivas son propias. A partir de esta cita y en lo sucesivo se utilizarán para enfatizar el sentido de las líneas.



- 3 El título con el que Alfaguara publicó el texto en 1994 resulta determinante en la importancia de este nombre, pues *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* inscribe al personaje (*Ella*) en una relación de pertenencia con Vicente Holgado.
- 4 Cfr. Andrés Suárez y Casas (2009) y Zsuzsanna Csikós (2015); esta, por ejemplo, realiza un interesante apunte acercamiento al texto, desde la portada de la edición hasta las posibles influencias de escritores fundamentales de la narrativa latinoamericana, como Borges o Cortázar.