

Andrés Zamora  
Department of Spanish and Portuguese  
Vanderbilt University  
VU Station B #351617  
Nashville, TN 37235-1617  
USA  
[andres.zamora@vanderbilt.edu](mailto:andres.zamora@vanderbilt.edu)

Animismos domésticos en Juan José Millás,  
o cómo amueblar inquietantemente, milenariamente, una novela<sup>1</sup>

Nota editorial

El presente ensayo constituye la versión electrónica complementaria del artículo del mismo título publicado en un número especial de *Arbor* (186. Anexo II [enero-junio 2010]: 121-41). Se reproduce aquí con permiso de dicha revista, a cuya editora invitada, Raquel Macciuci, agradezco su generosidad a estos efectos.

Aclaración inicial

Tres de las empresas más recientes de Juan José Millás, [\*Todo son preguntas\*](#), [\*El ojo de la cerradura\*](#) y [\*Sombras sobre sombras\*](#), se dejan construir a partir de la conjunción de textos escritos e imágenes fotográficas. Los primeros son atribuibles a Millás; las segundas tienen artífices y orígenes diferentes, aunque la cuestión de la autoría de unos y otras queda puesta en cuarentena, como tantas cosas en su obra, pues siempre cabe sospechar que el escritor se ha apropiado de las imágenes, prohijándolas de nuevo, o que la escritura es una mera excrecencia, una sudoración, de la fotografía. Sea como fuere, el procedimiento de compaginar palabra e imagen no es en absoluto una novedad en la derrota del novelista. En el envés de sus narraciones, entre o bajo sus líneas, hay toda una galería de imágenes que o bien las ilustran o de

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este estudio se presentó en el congreso Second Conference of the New Novel Association (The Millennial Border. New Novel 1950-2000), celebrado en la Universidad de Aberdeen del 6 al 8 de abril de 1999.

las que son ilustraciones, sólo que éstas aparecen únicamente de manera fantasmática, conspicuamente ausentes en las ediciones al uso. He salpicado algunas de esas imágenes a lo largo del estudio que sigue a estas líneas. He de hacer dos salvedades, la primera del género irónico y la segunda acaso del perplejo. Dadas las limitaciones legales y económicas de reproducir imágenes en la versión en papel de este trabajo, éstas sólo aparecen en él mediante la anotación de su título, su autor y una breve ékfrasis de sus contenidos y perfiles, esto es, mediante otra fantasmagoría. De otro lado, la cita de cada una de ellas interrumpe el discurso crítico, insertándose en él enmarcada entre corchetes, sin ningún tipo de aclaración explícita, como cuadros colgados en las paredes de una casa, dejando al arbitrio del lector, del huésped, el establecimiento de su conexión con el apartado del estudio en que son introducidas, así como con el portentoso mobiliario de la obra narrativa de Millás. Obviamente queda también a juicio del lector la determinación de la validez, bondad o utilidad de esas conexiones y del procedimiento empleado para señalarlas. En la presente versión electrónica del artículo, se mantiene la ékfrasis pero la referencia a cada imagen estará dotada de un enlace electrónico que permitirá al lector verla mediante el acceso a un sitio de la red donde se exhibe.<sup>2</sup>

## Resumen

Hay algo inquietante en la manera en que Juan José Millás amuebla sus ficciones. Sus relatos, casi nunca irreales o fantásticos del todo, acontecen compulsivamente en espacios cerrados cuyas piezas mobiliarias, aunque mucho más escasas y esquemáticas que las de la novela realista de raíz decimonónica, exhiben una sorprendente condición orgánica, albergan pensamiento y conciencia, desarrollan un elevado grado de actividad autónoma, se convierten en antagonistas o aliados de los personajes humanos y trascienden o traicionan mágicamente sus cometidos habituales. El objeto del estudio es realizar una reflexión sobre el peculiar funcionamiento de

---

<sup>2</sup> Para las implicaciones teóricas, metodológicas y prácticas de la creación y publicación de crítica literaria en formato electrónico se puede consultar el largo prefacio de mi artículo [“Ensayo hipertextual \(Propuesta para una ilustración apócrifa y electrónica de \*La Regenta\*\)”](#), publicado originalmente en la [Revista Canadiense de Estudios Hispánicos](#) y alojado también en este DiscoverArchive de Vanderbilt University.

los muebles en la narrativa de Millás e indagar en las causas y los orígenes de esa suerte de peripecia mobiliaria obsesiva en sus textos.

### Summary

There is something disquieting about the way that Juan José Millás furnishes his fictions. His narratives, most often not altogether unreal or fantastic, take place compulsively in enclosed locales populated by a set of objects and articles of furniture much more scarce and schematic than those of the classic realist novel, but certainly endowed with rather peculiar qualities. Millás' novelistic furniture boasts a surprisingly organic condition, is suspect of thought and conscience, develops a high degree of autonomous agency, becomes an antagonist or accomplice of the human characters, and magically transcends or betrays its usual functions. The object of the study is to reflect upon the peculiar workings of these pieces of furniture in Millás' texts and to inquire into the causes and origins of this obsessive mobiliary adventure.

### Animismos domésticos en Juan José Millás, o cómo amueblar inquietantemente, milenariamente, una novela

La casa de Juan José Millás no es demasiado grande. Su peculiaridad más notable es que la casa está parca pero turbadoramente amueblada. No hay muchos objetos en ella: algún reloj de péndulo con su sillón de cuero al lado, siempre un armario, una mesa camilla, tal vez un espejo, la cama, la inevitable televisión y algún que otro enser como una hucha de metal o una enciclopedia que ilustra toda una pared. Además, los perfiles concretos de esos objetos son difusos, casi inexistentes. La casa de Juan José Millás, la de la ficción, carece de la abundancia y la meticulosidad mobiliaria de la novela realista tradicional (Parece que cuando Guy de Maupassant acudió a la casa de Flaubert en busca de consejo sobre cómo convertirse en un gran novelista, el maestro le ordenó que se sentara y empezara a describir exhaustivamente los objetos acumulados en una de las vitrinas de su despacho [citado en [Amorós](#), 1981, 23]). Sin embargo, a pesar de esa doble escasez, los pocos y esquemáticos muebles de Millás, algunos de los cuales aparecen una y otra vez, monótonamente, en las diferentes hipóstasis de esa peculiar casa de la ficción donde ocurren sus novelas, respiran, sudan, amenazan, sienten, padecen, cambian de color, forma y proporción, sirven para viajar en el tiempo o en el espacio, rechazan a sus

usuarios, se miran cómplices entre sí, sufren enfermedad, o tergiversan escandalosamente las que parecen ser sus funciones. Los muebles de Millás, levemente aquejados de penuria de adjetivos, exhiben una feraz abundancia de verbos. Bien es cierto que algunos realistas habían intuido en los objetos un mundo interior, algo que trascendía el mero tratamiento metonímico o sintomático de éstos, tan común desde el romanticismo, esto es, algo que iba más allá de una visión de las cosas como vagos reflejos o contrapuntos del personaje o del tenor de la situación y de los hechos. Por ejemplo, Bonifacio Reyes, el protagonista de *Su único hijo* de Clarín, consideraba a las cosas como sus mejores amigos por ser “como almas paralíticas, que oían, sentían, entendían..., pero no podían contestar ni por señas” (Alas, 1979, 251). No obstante, ni el mismo Bonis, tan soñador y todo como era, podía prever el comportamiento perpetrado por los muebles, los enseres y los objetos en las ficciones de Millás. “En el salón,” se lee en *El orden alfabético*, “la televisión apagada despedía un dolor mudo que no había observado antes en ningún electrodoméstico, así que la encendió para que se desahogara, aunque la tapó con un mantel de plástico al objeto de que el aparato no saliera de su ensimismamiento al funcionar” (Millás, 1998, 250-51). Si en el realismo decimonónico el mobiliario novelesco era, como máximo, un eco redundante de la condición de los personajes, y como mínimo, parte principal de lo que Barthes llamaba el “efecto de lo real” (Barthes, 1968, 85), en Millás los objetos domésticos cobran autonomía y agencia, convirtiéndose en los más importantes desencadenantes de un profundo efecto de irrealidad.

[[René Magritte. \*Objetos personales\* \(1952\)](#). Una habitación con una cama, de dos cuerpos, y un armario de otros dos con una doble luna que refleja la parte de la estancia que no vemos directamente. No hay figura humana alguna, pero sí un peine, una copa, una cerilla y una brocha de afeitar sobre el armario, todo de tamaño desproporcionado y descomunal. Las paredes que cierran la habitación están surcadas irónicamente por un paisaje de cielo azul y nubes blancas, de intemperie. El estilo es meticulosamente figurativo]

Tal vez se puedan acumular diversas fuentes u orígenes que expliquen esta aguda animización y metamorfosis de los objetos domésticos en los textos de Millás. Quizá el novelista se hizo con una buena parte de esos muebles en la gran tienda puesta por Gastón

Bachelard en su [Poética del espacio](#), aunque, si fue así, no hay duda de que los ha usado de una manera un tanto siniestra y torcida, transgrediendo malignamente en ocasiones el manual de usos, bondadosos en general, que venía con ellos, algo que también ha observado Marco Kunz ([Kunz](#), 2000, 219-20). No cabe duda que otros los adquirió en almoneda en algunos cuadros, esculturas e instalaciones de Dalí, de Duchamp y sobre todo de Magritte, utilizándolos después para amueblar unos argumentos ciertamente extraños y perplejos, pero casi nunca del todo irracionales, surreales o fantásticos. El existencialismo novelesco y la fenomenología filosófica, una fenomenología alucinada, también pueden haberle prestado algunas piezas. Y tampoco es imposible que algunos de esos objetos provengan de la práctica, que no desde luego de la teoría, de los artífices del *nouveau roman* ([Sobejano](#), 1987, 206), aunque en Millás suelen rodear a criaturas muchísimo más afines al personaje tradicional, con nombres, apellidos, trabajo, estado civil, condición social y capacidad de incurrir en incidentes y peripecias. Algunos objetos más antiguos y otros más locales podrían provenir de las fantasías infantiles de C.S. Lewis o, como sospecha acertadamente José Carlos Mainer ([Mainer](#), 2000, 23), de las reflexiones de Ramón Gómez de la Serna sobre “[Las cosas y ‘el ello.’](#)” Es conjeturable, finalmente, que Millás haya fabricado sus muebles de esa manera animado por una interpretación sui generis, millasesca, del afán excéntrico de la estética postmoderna. La narradora de “Ella imagina” proclama esta sentencia: “Sólo prestamos atención al centro de las cosas, o sea a lo de dentro más que a lo de afuera--dentro y fuera--cuando lo importante sucede siempre en la periferia, en los zapatos o en los armarios, por ejemplo” ([Millás](#), 1994, 22). No hay sin duda mayor grado de descentramiento que el que se produce mediante la acción de desplazar la atención desde las personas a las cosas, las cuales a su vez quedan también fuera de sus casillas al ser dotadas de humores y comportamientos humanos.

Probablemente todas esas razones concurren en el peculiar diseño de los muebles novelescos de Millás, pero es posible que la causa inicial provenga simplemente de lo que la crítica ha considerado con cierta unanimidad como dos de las cualidades principales de sus novelas. Por una parte, éstas suelen ser narraciones de interior, suceden, como dice el mismo autor a propósito de *El desorden de tu nombre*, “en espacios cerrados, entre cortinas detrás de las cuales siempre acecha una pupila” ([Millás](#), 1996, 12): chozas, conventos, pisos, casas, apartamentos, sótanos o habitaciones de hotel. [[René Magritte. El catalejo \(1963\)](#)]. Una ventana

de dos hojas vista desde dentro de una habitación. A través de los cristales parece transparentarse un exterior marino con línea del horizonte, nubes blancas y cielo azul, pero uno de los batientes está entreabierto y por el hueco sólo se ve una superficie negra]. En el realismo del XIX la casa se había erigido en la ubicación esencial del género narrativo, además de consagrarse como privilegiada metáfora de su condición, estructura y funcionamiento a partir de la célebre "house of fiction" de Henry James. Cien años más tarde esa casa alcanza dimensiones obsesivas en la obra de Millás. Por otro lado, no creo que sea arriesgado, ni excesivamente original, afirmar que el tema mayor de las novelas de Millás es la soledad ([Sobejano](#), 1987, 198-204, 209-10; [Cuadrat](#), 1988, 211; [Gutiérrez](#), 1992, 46). Este es el caso. En una obra en la que el personaje arrastra su perpetua y casi fatal soledad encerrado o refugiado en esta casa de la ficción que tiene Millás, una de las pocas aventuras disponibles es la relación, el trato con los muebles que le acompañan o le acechan. Y ese es mi objeto, todavía también un tanto periférico en relación a la crítica que se ha hecho hasta ahora de la obra del escritor: descubrir las justificaciones, los mecanismos, los incidentes y tal vez las implicaciones de esa trama mobiliaria. Desde ese punto de vista, mi reflexión completa los valiosos estudios de [Marco Kunz](#), [Natalia Alvarez](#), [María Alessandra Giovannini](#) o [Ana Casas](#). Estos se han concentrado preferentemente en el espacio y ocasionalmente en algunos objetos, sobre todo el armario y la caja, pero en general tratan al primero y a los segundos como receptáculos o metáforas de las acciones y cualidades de los personajes, olvidan gran parte del resto del mobiliario y, salvo excepciones, ignoran el componente de actividad que lo anima, reduciéndolo a la condición de simple, aunque prodigiosa, herramienta de sus usuarios.

Unos días después del entierro de su madre, Elena Rincón, la protagonista de *La soledad era esto*, observa una alteración en la monotonía doméstica en la que vive recluida:

El mueble grande del salón, donde guardaba la vajilla, parecía haber cobrado con la humedad un grado de existencia orgánica inexplicable. Observándolo desde alguna distancia, parecía modificar los tonos de su oscuro color como si hiciera gestos dirigidos al sofá. Por otra parte, desde lejos también, daba la impresión de sudar, como si en el interior de la madera se produjera alguna actividad química que diera como resultado la expulsión de ciertos humores. ([Millás](#), 1990c, 26).

La primera pregunta que habría que formular es cómo se compadecen estos curiosos sucesos mobiliarios con un argumento esencialmente realista e incluso banal: una mujer cuarentona, que acaba de perder a su madre y que compra de vez en cuando en El Corte Inglés de Azca, que abandonó su actividad política, de izquierdas desde luego, y una vida profesional a cambio de una existencia casera, contrata anónimamente a un detective para que siga a su exitoso marido, descubre que éste pasa algunos fines de semana en un hotel de Alicante con su secretaria, y termina abandonándolo e instalándose en un apartamento propio tras un proceso de transformación en el que juegan un papel esencial la lectura del diario de su madre, la escritura del propio y los informes que sobre ella misma le da el detective. La respuesta a esta paradoja, a esta tensión entre el siniestro comportamiento de los muebles y el aparente adocenamiento de la historia, no es difícil pues de alguna manera la ha dado el mismo Millás en el prólogo que antepuso a la edición conjunta de *La soledad era esto*, *El desorden de tu nombre* y *Volver a casa*. Lo que pasa es que Elena padece el síndrome de Antón.

[[René Magritte. \*El final de la tarde\* \(1964\)](#)). Una ventana de cristales rotos y flanqueada por cortinas se abre a un paisaje campestre y vespertino. En los trozos de vidrio amontonados en el suelo persiste fragmentado el mismo panorama: el círculo rojizo del sol, el cielo, las colinas, una construcción lejana]

“Existe un tipo de ceguera,” dice Millás, “denominado síndrome de Antón, que consiste en que el enfermo ignora que no ve” ([Millás](#), 1996, 9). Los afectados por semejante dolencia, sigue contando el escritor, “han construido un universo autónomo en el interior de sí mismos, y lo único que tienen que arreglar es que su repertorio de imágenes internas no se vea obligado a competir con la realidad exterior, para no golpearse contra las paredes” ([Millás](#), 1996, 9). Al parecer, el escritor, al menos el escritor Millás, sufre de una variedad de esta patología: “Escribir es una práctica de ciegos, una técnica cuyo último fin consistiría en que la calle de fuera se convirtiera en una prolongación de la de dentro, o al revés, de manera que no chocaras con los muros de un sitio ni del otro aunque mantuvieras los ojos abiertos. O cerrados” ([Millás](#), 1996, 9-10). Por ejemplo, cuando estaba gestando *El desorden de tu nombre*, Millás intentaba ver la televisión y veía sólo la novela; iba al otorrino y creía estar en el psicoanalista; o cualquier casa

en que entrara resultaba ser siempre el apartamento de Julio Orgaz, el protagonista de la novela, el que va de verdad a la consulta de un psicoanalista. “Podemos decir, en fin, que mi vida se desarrollaba bajo la bóveda de la novela, aunque conseguí arreglármelas de algún modo para no tropezar demasiado con los muebles existentes bajo el techo de la realidad ni golpearme contra las esquinas de las calles” (Millás, 1996, 10). Pues bien, los personajes de Millás, que frecuentemente suelen incurrir en la escritura y que tal vez sean todos también hipóstasis, en este caso de una criatura primordial o del mismo autor, adolecen o disfrutan muchas veces de idéntica aflicción. Dadas estas premisas, la realidad novelesca se constituye como una negociación entre lo que solemos considerar la realidad externa, la más mostrenca y unánime, y ese universo autónomo e individual de los sujetos atacados por el síndrome de Antón. El resultado ha de ser un mundo que se adapta como un guante a la realidad convencional para no tropezar o colidir con ella, pero que en algunas de sus partes, por ejemplo en los objetos que lo amueblan, delata ocasionalmente su verdadera condición ilusoria. En verdad, dada la casi perfecta coincidencia de ambas realidades en las tramas de Millás, esa ilusoriedad concluye afectando también al universo convencional, es decir, éste termina revelándose precisamente como eso, como una mera convención, resultado de un síndrome de Antón gregario, de una ideología o unas anteojeras colectivas del sentido común. Como conjeturaba un personaje ciego de Buero Vallejo, en un contexto político y filosófico diferente, los videntes no ven en realidad, sino que “padecen una alucinación colectiva. ¡La locura de la visión! Los únicos seres normales en este mundo de locos somos nosotros” (Buero, 2007, 75-76).

Evidentemente, hay diferencias entre los verdaderos afectados por el síndrome de Antón y el escritor Millás o sus personajes. De un lado, éstos últimos suelen ser absolutamente conscientes de su curiosa ceguera. Incluso a veces la provocan a voluntad y a placer, ya sea en uno de esos momentos de reposo de la vida, uno de esos confortables instantes propicios al ensueño, ya sea en plena actividad cotidiana. El protagonista de *El orden alfabético*, uno de los Julios de Millás, se encuentra en su dormitorio, todavía adolescente, sólo, felizmente febril, y de espaldas a la puerta. En esa coyuntura empieza a alumbrar en una fantasía esta realidad paralela y simultánea, pero ligera e inquietantemente diferente:

Yo tenía en la cabeza miles de puertas que me llevaban a lugares en los que era tan feliz como mi padre dentro del inglés o de su enciclopedia. Abrí una de ellas al azar y

descubrí un pasillo idéntico al de mi casa. Estuve a punto de cerrarla y probar en otra, pero me pareció que también el pasillo estaba enfermo o que, más que un pasillo, era una herida arquitectónica por la que podría viajar al interior de la vivienda de una forma distinta a la habitual. Así que avancé por él lleno de precauciones y alcancé un salón que, sin dejar de ser también el de mi casa, parecía diferente, porque la mesa, las sillas y la enciclopedia poseían el brillo atenuado característico de la existencia espectral. ([Millás](#), 1998, 16-17)

[[René Magritte. \*Souvenir de un viaje \(1951\)\*](#). Habitación con una mesa camilla sobre la que hay una botella, un vaso, un frutero y un libro. Al fondo de la estancia se abren dos puertas que dejan ver una concavidad de rocas escarpadas. El suelo, las paredes, las puertas, la mesa y el resto de objetos contenidos en la habitación tienen todos el mismo color grisáceo e idéntica textura pétreas]. En otras ocasiones el personaje va desplegando esa misma fantasía de la realidad a medida que se mueve por la vida, en cada gesto y acción de la aventura o la trivialidad de existir, como si fuera inventando todo lo que le rodea y su invención se ajustara casi del todo, ese casi es el índice de lo inquietante, a lo que ya estaba allí. “Alcancé la puerta de la cocina,” cuenta el narrador protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, “proyecté dentro el pasillo que llevaba dentro, y me dirigí por él a la habitación del niño” ([Millás](#), 1998, 59). Sin embargo, no siempre les es dado a los personajes escoger libremente el padecimiento del síndrome. En ocasiones la enfermedad se les impone como un destino o unas gafas de fuerza. Al mismo protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* le golpea la primera vez por sorpresa en el baño de su casa y tras un ataque de pánico: “. . . miraba las paredes, y el espejo, y la bañera oculta tras la mampara de cristal, y el lavabo italiano y el bidé, y no eran otra cosa que las paredes o el espejo o el bidé y el lavabo que habría visto un cobarde en una situación como la mía . . . Cerré los ojos para no mirar, pero también la oscuridad me devolvió el desasosiego que transmiten los objetos cuando uno se relaciona con ellos desde el miedo” ([Millás](#), 1998, 11). Afortunadamente, Jesús, el héroe, corre al dormitorio, acude a la caja fuerte alojada en las “profundidades del armario,” la cual se abre “como una boca,” y se tranquiliza de inmediato al tocar el bigote postizo que se ha hecho hacer a imagen del de su difunto padre ([Millás](#), 1998, 9-11). El contacto con la prótesis, con el fetiche--la lectura freudiana es fácilmente predecible--le ayudará a controlar e incluso a disfrutar esa enfermiza y gozosa relación con la realidad.

Bajo el influjo de la clarividente ceguera que otorga el síndrome de Antón, los muebles de Millás, sin renunciar del todo a sus funciones típicas de acomodo o almacenaje, protagonizan tres tipos de incidentes argumentales: adquieren cuerpo y conciencia, entablan relaciones de alianza o desavenencia con los personajes humanos que alternan con ellos, y se convierten en herramientas de conocimiento, máquinas de recreo o vehículos del viaje y la aventura, el voyeurismo o la vigilancia.

Uno de los efectos más comunes de la variedad del síndrome de Antón padecida por los personajes de Millás consiste en que la realidad, es decir, en sus textos generalmente la casa, empieza a adoptar el aspecto de un reducto mental. “En mis novelas,” decía Millas en una entrevista de 1990 para *El País*, “los espacios físicos son muy importantes porque acaban convirtiéndose en espacios morales. En todas mis novelas hay un piso, una casa, que son protagonistas de la acción, y que funcionan como oquedades morales” (citado en [Gutiérrez](#), 1992, 131). Millás vuelve a repetir fielmente la misma idea en el ensayo “Realidad e irrealidad” del año 2000 ([Millás](#), 2000, 13), y en el 2006 el personaje focal de su penúltima novela, el enésimo Julio de *Laura y Julio*, resulta ser decorador de películas, de ficciones, y persiste en las mismas aficiones y habilidades: “Tenía una gran facilidad para construir espacios físicos capaces de representar espacios mentales y eso era lo que más apreciaban de él los directores de cine” ([Millás](#), 2006a, 33). Pero todavía es más frecuente el que esos espacios adquieran corporeidad humana, formas, pliegues, vísceras, texturas, humores y procesos de una anatomía. En ocasiones las paredes de las casas “tienen la humedad de un conducto orgánico” y son capaces “de transpirar y de respirar a través de sus poros” ([Millás](#), 1989, 90-92); o hay pasillos que insistentemente parecen “una vesícula añadida al salón” ([Millás](#), 1998, 234), lo cual, como en la maqueta que construye Julio para una de sus películas, “proporcionaba a la vivienda un aire orgánico” ([Millas](#), 2006a, 49); o las habitaciones de una comisaría, como la de *Visión del ahogado*, tienen “el aspecto de un vientre extraño, en el que cada movimiento de sus poderosos músculos regulaba unas actividades y neutralizaba otras” ([Millás](#), 1990b, 130); o un ama de casa decide despedir a su criada, pues, cuerpo extraño en el ámbito doméstico, constituye “una presencia molesta que se movía por el hogar como la enfermedad por su cuerpo: sin producir grandes estragos pero haciéndose sentir en cada uno de los órganos, en cada una de las habitaciones por donde pasaba” ([Millás](#), 1990c, 74). De igual manera se corporeiza la ciudad

entera: Elena Rincón ve caer el agua en los tejados de Madrid “como una gasa que hubiera sido aplicada anteriormente sobre un cuerpo agonizante” (Millás, 1990c, 41). A este respecto, es preciso tener en cuenta que la propensión de Millás a lo cerrado, a los interiores, es tan aguda que le hace concebir la ciudad como una casa de proporciones gigantescas. Incluso Vicente Holgado, la criatura más proteica y ubicua de sus cuentos, planea escribirle una carta al alcalde con la propuesta de techar las calles, idea “que habría de convertir a la ciudad en una casa grande, donde las calles, en lugar de calles, serían pasillos y las casas, en lugar de casas, habitaciones de una gran mansión llamada Madrid” (Millás, 1994, 74). [René Magritte. *Elogio de la dialéctica* (1937). Visión desde el exterior de la ventana de un edificio. A través de ella se ve una habitación dentro de la cual se levanta toda la fachada de otro edificio tal vez semejante al que la contiene]. A partir de aquí se pone en marcha un incesante comercio metafórico de ida y vuelta entre la casa, la ciudad y el cuerpo, un intercambio en el que el pecho, aliviado del sufrimiento que lo ahogaba, se convierte a veces en una “habitación vacía” (Millás, 1995, 11-12) o en que el cuerpo “es como un barrio: tiene su centro comercial, sus calle principales, y una periferia irregular por la que crece o muere” (Millás, 1990c, 48). Como adivinaba Bachelard, las imágenes de la casa están dentro de nosotros y nosotros dentro de ellas en un juego infinito (Bachelard, 1994, XXVII). O como piensa un personaje de Millás, aquél que regresa a la casa familiar “puede ir de una habitación a otra haciéndose cargo de las sensaciones que el pasillo provoca en el sujeto, pero también de las que el sujeto provoca en el pasillo, pues en este punto aparece una niebla que borra las fronteras entre la conciencia de la casa y la de su visitante” (Millás, 1995, 115).

Hay una ocasión en que Millás hace decir a Vicente Holgado que “cuando la metáfora es buena no se distingue de la metástasis” (Millás, 1994, 58) En lo que atañe a las casas vistas o imaginadas como conciencia o cuerpo, las metástasis correspondientes son, claro está, los muebles. Al entrar en la choza de Seisdedos, el hermano Turis, narrador y héroe de *Letra muerta*, percibe algo sospechoso y aterrador en la condición y disposición del mobiliario, algo “como si el espejo del armario, por ejemplo, no fuera plano y mudo sino que aportara algo personal a las imágenes que tan sólo debía reflejar.” Turis termina concluyendo “que aquellos enseres parecían permanecer de forma circunstancial en el espacio que ocupaban, porque su verdadero lugar era otro: la cabeza o el corazón de Seisdedos” (Millás, 1984, 37). Sería curioso

investigar si la manida expresión de que éste o aquel tienen la cabeza bien amueblada, es inspiración, consecuencia o simple correlato de los textos de Millás. En *El orden alfabético*, por otro lado, Julio descubre un día en su casa que “los huecos de los armarios empotrados tendían a encogerse con el instinto con el que los bordes de una herida se buscan para cicatrizar” (Millás, 1998, 251). Los muebles de Millás son metástasis, crecimientos o repeticiones de su peculiar imagen de la casa. O bien reproducen la metamorfosis humana de ésta, desarrollando una sorprendente actividad orgánica y racional, o bien la completan de manera lógica y fulminante: si la casa es una bóveda craneal o un cuerpo, los muebles son las ideas, las vísceras, los órganos o los tumores. [Salvador Dalí. *La cara de Mae West (1934-35)*. Una habitación con rasgos antropomórficos que combinados forman un rostro: las cortinas de entrada son el pelo, el sofá tiene forma de labios, la nariz hace de chimenea y los dos cuadros que la flanquean dan la impresión de ojos]. Algunos armarios, de “tres cuerpos,” son “el vientre de la casa” (Millás, 1990c, 43) y hay sofás sobre los que su usuario se acomoda como “el feto dentro del útero” (Millás, 2006a, 11). A un personaje de *Dos mujeres en Praga* le parece que “el apartamento estaba amueblado con bultos, no con mesas ni sillas, sino con bultos como los que salían al paso en el interior de la conciencia cuando se internaba en ella” (Millás, 2002, 95). La ranura de una hucha de metal huele obsesivamente a la hendidura del sexo de una mujer (Millás, 1995, 19, 24-5, 68, 84, 108, 112, 122). “Una sartén que había caído al suelo,” se lee en otra ocasión, “respiraba con disimulo a través de la rendija abierta en su mango, mientras que los vasos, detrás de la vitrina, aprovechaban el tamaño de su boca para repartir el tamaño de sus exhalaciones” (Millás, 1995, 57-8). La Elena Rincón de *No mires debajo de la cama* llama a la casa del padre muerto y adivina “a los muebles y los objetos lanzándose señales de extrañeza frente a aquella invasión de la vida exterior” (Millás, 1999, 13). Y en *Volver a casa*, la corporeidad de los muebles se vuelve del revés, se convierte en amueblamiento de los cuerpos o las almas, cuando Juan, tras despertarse de una borrachera, “se sintió como un mueble, quizá como un arcón, que no hubiese sido abierto desde tiempo inmemorial y en cuyo interior la oscuridad se hubiera endurecido hasta petrificarse” (Millás, 1990a, 101). Otra expresión coloquial, la de que “cada uno tiene su alma en su armario,” se complica desafortunadamente en Millás pues cuerpos y muebles intercambian y confunden su identidad y sus funciones.

[[René Magritte \*Perspectiva: Madame Récamier de David \(1951\)\*](#). Minuciosa reproducción del espacio, los muebles y los objetos del [cuadro de David](#). Sin embargo, la mujer reclinada sobre el diván en el cuadro original ha sido sustituida por una caja, un ataúd en forma de L que reproduce la posición del cuerpo de aquella. Hay una versión escultórica, en bronce, del mismo cuadro]

Si los antiguos personajes realistas eran elogiados por su condición de personas de carne y hueso, los muebles de Millás son de alma y cuerpo; uno, dos o tres cuerpos tratándose de camas o armarios. Ese hecho facilita enormemente, justifica, el que en numerosos textos estos muebles sean verdaderos personajes, es decir, que se relacionen con las criaturas humanas tradicionales actuando como colaboradores, cómplices o antagonistas en las peripecias de la trama. Así, “un armario sin nombre” es una boca en *El orden alfabético*, y al pasar junto a él “nos apartábamos lo que daba de sí la habitación para no ser devorados por aquellos labios como puertas” (Millás, 1998, 75). En *Volver a casa* Juan le escribe una carta a su esposa: “No lo sé; desde hace algún tiempo percibo el teléfono como un enemigo, de manera que me acerco a él con cierta reserva y con el estómago plagado de sensaciones que se resumen en la palabra miedo” (Millás, 1990a, 12). [[Salvador Dalí. \*Calavera atmosférica sodomizando a un piano de cola \(1934\)\*](#). En un paisaje desolado una calavera introduce un apéndice óseo dentro de un piano blando que se sostiene sobre una de sus patas]. El Julio de *El desorden de su nombre* descubre en su apartamento la “evidente hostilidad que cada uno de los objetos mostraba hacia él,” sospechando incluso un complot entre el canario enjaulado que adorna su salón y esos objetos: “Existía entre el animal y los muebles una rara complicidad, que se acentuaba a estas primeras horas de la tarde, de la que Julio estaba ostensiblemente excluido” (Millás, 1988, 105). Aunque de capital importancia en la economía de la novela, se podría argüir que ésta relación agónica entre el personaje y los muebles es un incidente aislado. Sin embargo, en *La soledad era esto*, el comercio de Elena Rincón con los objetos que la rodean tiene al menos tanta importancia como su relación con las personas en el desarrollo de la fábula, en su proceso de transformación, evolución o liberación.

Estos son los hechos. Tras la muerte de su madre, Elena descubre una cierta animadversión en los muebles de su casa, lo cual parece poner en marcha su “aventura interna,” su “metamorfosis,” en palabras de ella. (Millás, 1990c, 108). Esta enajenación que le infligen

sus propios muebles se va incrementando a lo largo de la novela: “Los muebles de mi casa, que habitualmente carecen de relieve, han cobrado un grado de corporeidad algo inquietante. Quiero decir que me relaciono con ellos y con el resto del hogar como si fuera una persona ajena a estos espacios” (Millás, 1990c, 132). Simultáneamente, Elena está involucrada en otra odisea mobiliaria en la que sus agonistas son en este caso los muebles que ha dejado la madre muerta, los del hogar infantil. A pesar de las difíciles relaciones que había mantenido con su madre, al entrar al viejo dormitorio de ésta, Elena contempla “los bultos de las cosas como a la espera de que de aquella contemplación surgiera una idea, un concepto, un juicio que resumiera el sentido de la vida” (Millás, 1990c, 43). Elena, que al principio se había opuesto al despojo o reparto de los objetos familiares, termina alojando en su casa, a instancias de su hermano, dos muebles de la madre: una butaca de cuero, “objeto raramente valioso y habitado” (Millas, 1990c, 53) y un reloj de péndulo “de las dimensiones de un ataúd infantil” (Millas, 1990c, 52). El resto de la novela es la crónica de las relaciones de Elena con estos dos objetos: el pánico inicial (aterrada, no puede pasar al salón por la noche ni se atreve a detener el péndulo del reloj); el desafío posterior (Elena fuma canutos sentada en la vieja silla de su madre); y la armónica reconciliación final. Acurrucada al amparo del sillón y del reloj, Elena Rincón lee los informes del detective, repasa el diario de su madre, escribe el suyo, y empieza a decidir el abandono de su marido y de su casa por un apartamento propio al que únicamente se llevará esos dos objetos. Unas líneas de su diario resumen apretadamente los hechos: “En otras palabras, mi madre me mostró el estrecho pasillo y las mezquinas habitaciones por las que debería discurrir mi existencia, pero al mismo tiempo me dio un mundo para soportar ese encierro o para hacerlo estallar en mil pedazos. Me dio todo lo bueno y todo lo malo al mismo tiempo y confusamente mezclado, pero me dejó su butaca y su reloj: la butaca para que me sentara a deshacer la mezcla; y el reloj para medir el ritmo de la transformación” (Millás, 1990c, 131).

Elena Rincón establece una relación con sus muebles más intensa, profunda y duradera que con el resto de las criaturas humanas de la novela, pero también los utiliza, según se trasparenta en esta última cita, como máquinas de conocimiento, o supervivencia. Muchas veces los muebles en Millás tienen ese componente utilitario paralelo, disparatadamente superpuesto o maravillosamente subversivo con respecto a los que se consideran sus usos más ortodoxos, traicionados por una nueva actividad. Un niño descubre en la cama matrimonial de sus padres

“un país con zonas cálidas y frías por el que viajaba protegido por la bóveda celeste de la sábana de arriba,” un continente donde en la zona del padre “además de nevar la mayor parte del año, siempre había corrientes de aire que cortaban la respiración,” donde el territorio de la madre “estaba constituido por una enorme extensión de clima templado, especialmente en la zona norte, a la altura de los pechos,” y en el que los parajes de los pies es “región de las tinieblas perpetuas,” “ámbito de la más completa oscuridad,” de la “que tenía que subir violentamente a la superficie, como un buceador sin oxígeno” (Millás, 1998, 60-1). Pero la latitud y la longitud de esa cama son insignificantes comparadas con las de los armarios, que no sólo comunican el universo entero, sino que sirven para todo tipo de menesteres.

En el cuento “Trastornos de carácter,” Vicente Holgado tiene el deseo y la teoría de que todos los armarios se comunican entre sí. Un día, aburrido de la televisión, descubre el conducto secreto, y según le cuenta a su vecino, empieza primero a viajar por los armarios de la vecindad para después aventurarse más allá. Al cabo del tiempo, desaparece inexplicablemente. Sin embargo, parece que la narradora de “[Ella imagina](#),” que también entra y sale continuamente de esos muebles sin necesidad de abandonar del todo la cocina de su casa, se ha encontrado en ocasiones con Vicente. De hecho, confiesa que ha sido adiestrada por éste en el arte de navegar armarios. Por cierto, esta narradora visita en sus viajes algunos sitios que semejan ser los escenarios de otros textos de Millás, los cuales, habría que concluir, también se comunican intertextualmente entre sí mediante los túneles escondidos en los fondos de los armarios. Los objetivos y resultados de estas excursiones son en principio variados. A veces, es el mero placer del viaje. En otras, el objeto puede ser el de conocer de una manera diferente el mundo mediante una epistemología del armario alternativa o paralela a la de [Eve Kosofsky Sedgwick](#). Los huecos de los armarios serían esas grietas, heridas o rendijas de la realidad inventariadas por Marco Kunz ([Kunz](#), 2000, 221-26) y por las que según Julio en *El desorden de su nombre* se pueden “observar las cosas desde el otro lado” y manipularlas ([Millás](#), 1988, 184), o a través de las cuales, de acuerdo a Luis el Vitaminas en *Visión del ahogado*, es posible vislumbrar defectos inadvertidos por la gente en todo género de asuntos ([Millás](#), 1990b, 37-8, 127). En otras ocasiones, las galerías de los armarios devuelven a los personajes a la casa familiar, con su mesa camilla, sus cortinas y su televisión en blanco y negro, vuelta que puede ser terriblemente dolorosa, desagradable o aterradora. No hay que olvidar que en la infancia novelística de Millás,

en [Cerberos son las sombras](#), su primera novela, y en la infancia del personaje de ésta, hay un muerto en el armario, el cadáver del hermano guardado allí por la madre. Los reductos domésticos de la infancia, las casas, rincones y muebles de la primera intimidad, no son siempre en Millás tan felices, cálidos y acogedores como en Bachelard. Por otra parte, Vicente Holgado parece haberse extraviado y desaparecido en los armarios, lo cual quizás sea un índice de evasión o de suicidio. Por último, el armario puede ser un vehículo desde el que vigilar, mirar o seducir a la mujer. Eso sucede justamente en un cuento aludido en *El desorden de tu nombre* y publicado en “*Primavera de luto*” y *otros cuentos*. En este caso el personaje se refugia en un armario de unos grandes almacenes, tal vez los mismos donde compra Elena Rincón, es trasladado dentro del mueble a una casa, ve fragmentos de una mujer desde su puesto de observación, oye sus conversaciones con el marido y, cuando éste se ausenta tras algunos días, sale del armario, lo cual aquí también tiene un componente de desafío, aventura y transgresión, arrastra allí a la mujer y posee las “aberturas de su cuerpo” (Millás, 1989, 106), es decir, sus armarios. [[Salvador Dalí. La ciudad de los cajones \(1936\)](#)]. En el torso y el vientre de una mujer, desnuda y reclinada, se abren una serie de cajones de cómoda o aparador. Hay uno superior en el que la mujer oculta la cara, dos a la altura de los pechos, con tiradores, y uno, con ojo de cerradura, en el lugar del sexo. De alguna de las gavetas salen prendas u objetos]. Del otro lado del mueble, desde la posición de la mujer, el objeto de la mirada o la seducción, la sospecha de que hay alguien que, agazapado en el mueble, brujulea por la cerradura y está a punto de salir, se convierte en deseo, en esperanza o en fuente de excitación. “Yo soñaba,” dice la narradora de “Ella imagina,” “que dentro del armario vivía un príncipe que se llamaba como mi padre, que un día, al ir a colgar una falda, me arrastraría a la oscuridad en la que reinaba” (Millás, 1994, 14). Y en *Visión del ahogado*, Julia no tiene armario que la aceche, pero en el espejo del cuarto de baño, un trasunto de la luna de aquél, descubre al principio de la novela “una mancha, producida por el craquelado del azogue, que recordaba sin dificultad el agujero de una cerradura antigua” (Millás, 1990b, 17). A lo largo de todo el texto Julia se exhibirá desnuda ante ese ojo del cristal y se excitará ante la posibilidad de que haya una pupila que la observa desde allí, tal vez la de Luis el Vitaminas, su ex-esposo, o la de Vicente Holgado que pasa por allí, o la del autor. [[René Magritte. Objeto pintado: El ojo \(1937\)](#)]. Sobre un fondo absolutamente negro se recorta el círculo de un agujero a través del que escudriña el ojo verde de una mujer]. Para estos personajes

de vidas planas y encerradas, un armario es una continua posibilidad de aventuras, la única opción de llevar una existencia novelesca o una existencia a secas, una caja prodigiosa que encierra la virtud de romper la soledad.

Sólo una consideración final. ¿De qué cáncer son metástasis todos estos sucesos mobiliarios? ¿Qué vínculos los unen? Aventuraré algunas hipótesis. Se podría recurrir a la alienación humana, a la cosificación producida por una sociedad postindustrial y desideologizada: los muebles son personas porque las personas han devenido en objetos. Así lo diagnostica el cínico médico forense que es amante de Elena Rincón en *No mires debajo de la cama*: “He observado que de un tiempo a esta parte . . . las cosas inertes están cobrando vida, una vida secreta si tú quieres, mientras que nosotros seres en apariencia vivos, tenemos más problemas de comunicación que mi zapato izquierdo con el derecho” (Millás, 1999, 179). El cometido de un forense es examinar cadáveres, extender certificados de defunción y encontrar las causas de la muerte. Según él, la realidad está agotada, “ya prácticamente liquidada” (Millás, 1999, 17) y los objetos, por ejemplo un galán de noche, están al borde de la insubordinación y de acabar devorándola: “Sin duda, se trata de un mueble carroñero. Está esperando que la realidad termine de descomponerse para lanzarse sobre ella” (Millás, 1999, 178). En verdad, la realidad, la “vida,” la “existencia real,” como podría haber dicho la misma Elena, o al menos lo que pasa por tal, ha tomado residencia en la televisión, omnipresente y casi siempre encendida (Millás, 1999, 192). Pero los personajes de Millás sospechan que ésa es una realidad “achicharrada” (Millás, 1999, 196) y optan por encerrar la televisión, cubrirla, quitarle el volumen o el color, mutilarla y escapar de ella a través de los armarios y los libros (Para eso servían los armarios en la Edad Media, para guardar libros). Desde ese punto de vista, la ecuación anterior debería ser formulada en ocasiones de otra manera, de una forma mucho más esperanzadora: frente a la cosificación del hombre, reducido, por ejemplo, a destellos electrónicos en una pantalla, Millás se afana por alumbrar en sus novelas por medio de las prerrogativas del lenguaje una general y mágica humanización de los objetos que nos podría ayudar a ver la herida, examinarla, y luego restañarla para tratar de sentirnos de nuevo enteros: “El modo en que desarmaba y armaba [el inodoro], introducía una u otra herramienta, aceleraba la cicatrización de las junturas con un hilo blanco, aislante, al que llamó Teflón, o algo parecido, hacía sugerir que reparaba una herida propia más que un mecanismo exterior a él. El éxito del bricolaje, pensó, estriba en que se nos

da la oportunidad de reparar fantasmáticamente nuestra existencia una y otra vez.” (Millás, 1999, 150-51). Al igual que el bisturí eléctrico del padre de Millás en *El mundo*--o semejante a la fiebre y la escritura--el mobiliario literario del escritor “cauteriza la herida al tiempo de abrirla” (Millás, 2007, 225, 66, 70). Ya lo decía Ramón Gómez de la Serna: “Es una gran virtud de las cosas el interponerse entre la malignidad de las personas, que son cosas llenas de ecuaciones morales, de arbitrariedad complicada. Las cosas nos salvan” (Gómez, 1996, 1120). Aunque el argumento sea circular, esa es precisamente una de las maneras que tiene Millás de salvar los muebles en las aperturas de final de milenio.

[René Magritte. *Filosofía del boudoir* (1947). Colgado de una percha en la barra de un armario hay una camión de dormir blanco al que se superponen, o a través de cuya tela se transparentan, los pechos y los pezones de una mujer. En primer plano y sobre una mesa hay unos zapatos de tacón terminados en una puntera de carne, de dedos y uñas pintadas de los pies]

Por supuesto, también se podrían arriesgar explicaciones edípicas o patriarcales, de tipo individual o colectivo, personal o histórico, cuyos términos serían los siguientes: el tema del padre muerto es una obsesión en las novelas de Millás; Vicente Holgado compara uno de esos espacios a los que viaja por los armarios con “un útero materno” (Millás, 1994, 23); Julio Orgaz, en el momento de penetrar a Laura, afirma que todas las vaginas, como los armarios, se comunican entre sí (Millás, 1988, 144), incluida, se supone, la de la madre también; el otro Julio toma una almohada de la cama de sus padres entre las manos, la desnuda y se excita sexualmente (Millás, 1998, 118); el anhelado príncipe que puede estar escondido en el armario tiene el nombre del padre (Millás, 1994, 15); empujados por la soledad, los personajes utilizan los muebles para buscar mujeres, esperar a hombres o volver a casa. No sé. Bachelard dice que el psicoanalista explica la flor a través del fertilizante (Bachelard, 1994, XXX). Pero por otra parte, tal vez sea inapropiado, una especie de delito de lesa crítica, el pretender una certeza, claridad o exhaustividad absolutas al intentar dilucidar la obra de Juan José Millás. Un personaje suyo mantenía siempre bajo llave un cajón vacío para que sus hermanos creyeran que tenía secretos (Millás, 1994, 105), lo cual constituía en sí mismo el secreto. En una iluminación milagrosa, Bachelard había dicho que una caja tapada tiene muchísimas más cosas que una abierta (88) y

Buñuel, que ya se había obsesionado con ese objeto en *Un chien andalu*, arroja una cajita en la trama de *Belle de jour* cuyo contenido nunca se descubre. El lector cometería un error irreparable si se empeñara en abrir del todo esa caja que es la obra de Millás, no sólo por la inherente imposibilidad de esa empresa, sino porque aún en el caso de que fuera hacedera, lo que antes contenía el mundo (uno de los significados de la palabra mundo es baúl, cajón) habría quedado reducido a estas pobres líneas.

[[Marcel Duchamp. \*Ettant Donnés\* \(1946-1966\)](#). A través de una pequeña hendidura en una sólida puerta de madera enmarcada en un dintel de ladrillo, se descubre el cuerpo desnudo de una mujer tumbada y yerta entre la maleza de un jardín. La mujer sostiene una suerte de lámpara en su mano izquierda. La cabeza queda fuera del campo de visión. La posición de la hendidura en la instalación hace que el ojo del espectador, y la espectadora, se dirija hacia el sexo de la mujer, el cual se abre como una réplica de la grieta abierta en la madera de la puerta].

## Obras citadas

- Alas "Clarín," Leopoldo (1979): *Su único hijo*, ed. Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe.
- Alvarez Méndez, Natalia (2000): "La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás: *La soledad era esto*," *Cuadernos de Narrativa* 5 (2000) (Coloquio Internacional Juan José Millás), 231-41.
- Amorós, Andrés (1981): *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- Bachelard, Gaston (1994): *The Poetics of Space*, trad. Maria Jolas, Boston, Beacon Press.
- Barthes, Roland (1968): "L'Effet de réel," *Communications* 8 (1968), 84-9.
- Buero Vallejo, Antonio (2007): *En la ardiente oscuridad*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Austral.
- Casas, Ana (2000): "Una poética de lo fronterizo: 'Ella imagina' de Juan José Millás," *Cuadernos de Narrativa* 5 (2000) (Coloquio Internacional Juan José Millás), 169-80.
- Cuadrat, Esther (1988): "Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás," *Cuadernos Hispanoamericanos* 580 (Oct. 1988), 103-20.
- Giovannini, María Alessandra (2000): "La realidad y su 'doble': el espacio en la obra de Juan José Millás," *Cuadernos de Narrativa* 5 (2000) (Coloquio Internacional Juan José Millás), 243-54.
- Gómez de la Serna, Ramón (1996): "Las cosas y 'el ello,'" en *Obras completas*, 20 Vols., ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores, 17: 111-24.
- Gutiérrez Florez, Fabián (1992): *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar.
- Kunz, Marco (2000): "La caja, la grieta, y la red. La psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás," *Cuadernos de Narrativa* 5 (2000) (Coloquio Internacional Juan José Millás), 215-30.
- Mainer, José Carlos (2000): "El orden patriarcal, el orden del mundo," *Cuadernos de Narrativa* 5 (2000) (Coloquio Internacional Juan José Millás), 21-41.
- Millás, Juan José (1975): *Cerberos son las sombras*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1984): *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1988): *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1989): *"Primavera de luto" y otros cuentos*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1990a): *Volver a casa*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1990b): *Visión del ahogado*, Barcelona, Destino.

- Millás, Juan José (1990c): *La soledad era esto*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1994): “*Ella imagina*” y otras obsesiones de Vicente Holgado, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1995): *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1996): “El síndrome de Antón,” en *Trilogía de la soledad*, Madrid, Alfaguara, 9-21.
- Millás, Juan José (1998): *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1999): *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (2000): “Realidad e irrealidad,” *Cuadernos de Narrativa* 5 (2000) (Coloquio Internacional Juan José Millás), 215-30.
- Millás, Juan José (2002): *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa.
- Millás, Juan José (2005): *Todo son preguntas*, Barcelona, Península.
- Millás, Juan José (2006a): *Laura y Julio*, Barcelona, Seix Barral.
- Millás, Juan José (2006b): *El ojo de la cerradura*, Barcelona, Ediciones Península.
- Millás, Juan José (2006c): *Sombras sobre sombras*, Barcelona, Ediciones Península.
- Millás, Juan José (2007): *El mundo*, Barcelona, Planeta.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990): *Epistemology of the Closet*, Berkeley, U California P.
- Sobejano, Gonzalo (1987): "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza," en *Nuevos y Novísimos. Algunas perspectivas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, ed. Ricardo Landeira y Luis González del Valle, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 195-215.
- Zamora, Andrés (2006): “Ensayo hipertextual (Propuesta para una ilustración apócrifa y electrónica de La Regenta,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31:1 (Otoño 2006), 175-201.

