

## Soledad, identidad y medios de (in)comunicación en *Volver a casa* de Juan José Millás

## Solitude, Identity and Means of (In)Communication in *Volver a casa* of Juan José Millás

---

VÍCTOR SEVILLANO CANICIO

University of Windsor, 401 Sunset Avenue, Windsor, Ontario, Canadá, N9B3P4

[vsevilla@uwindsor.ca](mailto:vsevilla@uwindsor.ca)

ORCID 0000-0003-2434-859X

Recibido: 24/09/2018 Aceptado: 17/10/2018

Cómo citar: Sevillano Canicio, Víctor, "Soledad, identidad y medios de (in)comunicación en *Volver a casa* de Juan José Millás", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16 (2018): 155-168.

DOI: <https://10.24197/sxxi.0.2018.155-168>

**Resumen:** El artículo analiza el papel de los medios de comunicación (cartas, radio, televisión y teléfono) en la novela *Volver a casa* de Juan José Millás, que trata del tránsito e intercambio de identidades entre dos hermanos gemelos. El lector se ve enfrentado a un seguido de utilización de medios de comunicación que se revelan ser elementos cruciales de intercomunicación en el entramado que se mueve entre ficción y metaficción, así como el proceso de construcción y deconstrucción del personaje central Juan. Los medios de comunicación, todavía analógicos de la última época de la era pre-digital, no sólo tienen la función de hacer posible la comunicación social pero sirven también para encubrir el engaño, infundir miedo y dañar la percepción de la propia identidad. Es ese aspecto problemático de los medios de comunicación en el que se centra el trabajo.

**Palabras clave:** metaficción; identidad; medios de comunicación; soledad, intermedialidad

**Abstract:** The article analyses the role of means of communication (letters, radio, television and telephone) in the novel *Volver a casa* of Juan José Millás. The main thread of the plot follows the passage and exchange of identities between two identical twins. The reader sees himself confronted with a succession of usage of means of communication that reveal themselves to be crucial elements in the communication process of plot development. The process maintains a balancing act between fiction and metafiction, as well as a process of construction and deconstruction of the main character Juan. The means of communications, still analogue, typical of the last years of the pre-digital era, do not have only the purpose to make social communication possible but they also are used to hide deceit, create fear and harm the perception of the own identity. This problematic aspect of communication media covers a central part of this essay.

**Keywords:** metafiction; identity; means of communication; solitude; intermediaity

**Sumario:** 1. Introducción: La sencillez compleja de Millás; 2. Las cartas; 2.1. Cartas de Juan a Julia: Deconstrucción y recuerdo; 2.2. Cartas de José a Juan: De la ficción a la metaficción; 3. La radio: Mensajera del *memento mori*. 4. El televisor: Espejo distorsionado de deseos y miedos profundos; 5. El teléfono: Medio de fomento del miedo y del engaño; 6. Conclusión.

**Summary:** 1. Introduction: The complex simplicity of Millás; 2. The letters; 2.1. Letters from Juan to Julia: Deconstruction and remembrance; 2.2. Letters from José to Juan: From fiction to metafiction; 3. Radio: Messenger of a *memento mori*; 4. Television: Distorted mirror of profound desires and fears 5. Telephone: Instrument to enhance fear and deceit. 6. Final remarks.

---

## 1. INTRODUCCIÓN: LA SENCILLEZ COMPLEJA DE MILLÁS

*Volver a casa* de Juan José Millás es quizás la novela de la *trilogía de la soledad* que menos atención ha obtenido en la crítica.<sup>1</sup> Las razones no son claras. Posiblemente se debe a su origen de publicación aparentemente folletinesco en episodios diarios en el efímero periódico madrileño *El Sol* durante la temporada veraniega de 1990, siguiendo así la mejor tradición editorial de la llamada edad de plata española de fin de siglo XIX, donde la mayoría de los autores publicaban sus obras en la prensa diaria por su gran difusión y el bajo coste de cinco céntimos por ejemplar, comparado con el precio prohibitivo de una edición en libro que en aquella época rondaba las cinco pesetas, es decir, cien veces más.<sup>2</sup>

Pero, a diferencia de los autores de la llamada generación del 1898, Millás se encuentra a un siglo de este grupo de escritores y novelistas tecnológica- y mentalmente. El autor parece utilizar esta oportunidad de publicación - ahora sumamente excepcional - para hacer una reflexión profunda sobre el papel de los medios de comunicación de su época en la existencia del ser humano a una década escasa del nuevo milenio y de la masificación de la telefonía móvil y de internet. De los 31 capítulos que componen la novela, en 22 aparecen conversaciones telefónicas, en 19 un televisor, en 16 se discute la creación literaria en libros y prensa, en trece aparecen emisiones de radio y en el mismo número de capítulos el lector se encuentra con cartas.

Lo primero que salta a la vista es la estructura externa bastante cuadrículada de la obra, con sus 31 capítulos, de extensión uniforme, para adaptarse al formato exigido por el periódico, que publicó los capítulos a diario durante el mes de agosto de 1990.(Gutiérrez, 1992:51) Además, en la mayoría de ellos, el autor, al final, deja a sus lectores en suspense para provocar interés en el próximo capítulo e incitar al lector a comprar el ejemplar del día siguiente, emulando así los *cliffhanger* bien conocidos de las series televisivas. Por ejemplo, el capítulo primero acaba con un teléfono que suena y el lector debe esperar ansiosamente al capítulo del día siguiente para enterarse del origen de la llamada (Millás, 2006:13 y 14).<sup>3</sup> Esas técnicas de estructuración, y en eso se diferencia fundamentalmente de sus colegas del 1898, se supeditan por completo a las necesidades de un mercado de prensa moderno.

En esa estructura externa aparentemente clara, el autor desarrolla una trama que, a primera vista, parece algo construida e inverosímil pero bien diferenciada en su diseño básico. Se trata de la historia de dos hermanos gemelos que en su juventud, por razones que se irán descubriendo en el transcurso de la novela, han intercambiado sus identidades, incluyendo sus amores y sueños profesionales. Durante un cuarto de siglo se pierden de vista. Juan vive en Barcelona en una relación poco feliz y no siente pasión por su vida profesional. A petición de su cuñada Laura se desplaza a Madrid para asistirle en la búsqueda de su hermano gemelo José, un autor consagrado en el mundo literario de la capital, que ha

<sup>1</sup> Introducciones a la narrativa de Millás, sucintas y de recomendada lectura, con especial atención a la *Trilogía de la soledad* ver: (Mainer, 2000) (Gutiérrez, 1992) y (Contadini, 2002).

<sup>2</sup> Sobre el incipiente periodismo de empresa de comienzos de siglo XX, (Desvois, 1977) y (Seoane/Saíz, 1996) ofrecen una visión global. En lo referente al precio medio de los libros en esa época (Botrel, 2004) da datos aproximados.

<sup>3</sup> Citas del texto y paginación se basan en la reedición de la novela en 2006, cuya primera edición en la colección *punto de lectura* fue publicada en 1996. La primera edición en libro se publicó en octubre de 1990 en la editorial Destino.

desaparecido sin dejar rastro. Sin embargo, a Juan le van llegando cartas sin remitente de su hermano José a los hoteles en los que se hospeda que le van guiando hacia un nuevo intercambio de sus identidades. A medida que va avanzando la trama se inmersa progresivamente en el mundo social y literario de su hermano José, con el que siempre había soñado, haciéndose pasar por su hermano gemelo hasta que finalmente ambos recobran su identidad perdida en su juventud.

Ahora bien, como a menudo en la obra de Millás, esa trama ficcional simple y algo artificial, no es más que un vehículo para desarrollar a los personajes principales que escriben desde su percepción de desengaño en sus vidas y su búsqueda de identidad que para Millás “no es más que una ilusión” (Maurel, 2006:83). Para crear esa ilusión, la novela ofrece, además, y de forma superpuesta, una profunda reflexión metaficcional diseñada por el escritor ficcional, el hermano gemelo José, que concibe la novela como un producto que él mismo está redactando mientras el lector la va leyendo.<sup>4</sup> En ese proceso de tránsito de los personajes hacia sus respectivas identidades, Juan debe aprender a ser escritor en el transcurso de una semana, el marco temporal de la novela. Y esas lecciones metaficcionales se transmiten a través de las cartas y a través de una trama metaficcional del escritor (ficcional) José que se sobrepone a la trama básica de la novela. Es decir, hay una dicotomía de narrativas ficcionales paralelas: por un lado el intercambio de sus respectivas identidades que requiere de la colaboración de igual a igual de ambos y la trama metaficcional sobrepuesta del *scriptor-deus* en la cual José pretende dictar a Juan sus acciones y poner en cuestión su existencia como personaje autónomo. Vélez Quiñones describe esta relación como la de entre un ser humano completo y su residuo.<sup>5</sup> Es decir que Juan se bate entre una existencia predestinada y su ansia por autonomía y libertad. En ese marco de condicionamiento intenta definir su existencia. Ese marco complejo de dos tramas intercaladas contrasta con el lenguaje fácilmente accesible del autor. De ahí que Esther Cuadrat hable en este contexto de una “sencillez compleja” en las novelas de Millás (Cuadrat Hernández, 2000:65).

El espacio en el que Juan se mueve es relativamente reducido y de estructura bastante uniforme. Augusto Ayuso habla de “lugares cerrados, acotados” (Ayuso, 2001:21). Su vida transcurre mayormente en dos habitaciones de hotel. (22 de los 31 capítulos) que se caracterizan por un amueblamiento muy similar, típico para esta clase de espacios: una cama, una mesa con silla, un baño, televisor, teléfono y una radio. En el diseño espacial de la novela le siguen taxis, en los que a menudo se oye un programa de radio (en 11 capítulos), el piso de Laura (11 capítulos) y el Museo de la Desesperación (6 capítulos). Gran parte de los espacios son ficticios pero localizables en el centro-norte de Madrid. Lo que tienen en común es que no son espacios decorativos sino puramente funcionales, provistos de los medios de

---

<sup>4</sup> Antonio Jesús Gil González parte en su análisis sobre las teorías de la metaficción de la idea que “todo relato de ficción es también en mayor o menor medida, una ficción del relato.” (Gil González, 2001:3) ya que todo autor aunque no tenga la intención de mostrarse directamente “es mostrado por su discurso” y por eso hay “una voz metaficcional, latente en todo relato” (Gil González, 2001:64 y 66). Pero para pasar de lo latente a lo manifiesto introduce la noción de “relato en segundo grado, (en el) que la novela habla de sí misma, como tal ficción, o comenta el hecho general de producir ficciones.” (Gil González, 2005:53). Es decir que la definición parte de la idea que toda obra literaria es en su esencia artificio y que la voz metaficcional es latente o manifiesta en ella. Pasar de lo latente a lo manifiesto es pasar de un plano narrativo a otro “grado”. Es decir, hay diferentes planos pero no hay ruptura. Esa definición, que servirá de base para el análisis que aquí interesa, resulta más integradora que la manejada en el mundo anglosajón en la que la metaficción se percibe generalmente como simple “exhibición de la condición de artificio de la obra literaria.” (Gil González, 2001:43)

<sup>5</sup> “While he views his brother as a whole human being he sees himself as a rather monstrous organic residue (...).” (Vélez Quiñones, 1996:103)

comunicación típicos de la época y operan como esfera de reflejo y estímulo así como exteriorización del mundo emotivo convulso del protagonista Juan, desde cuya perspectiva, se cuenta la narración en tercera persona.

Los medios de comunicación que aparecen en la obra (cartas, televisión radio, teléfono etc.) serán elementos cruciales de intercomunicación entre la ficción y la metaficción así como en el proceso de construcción y deconstrucción de Juan en la novela. Para ello hay que tener en cuenta que la presencia de medios de comunicación tan diversos crea un espacio de intermedialidad, en el que vale la pena profundizar algo, ya que no todos los medios de comunicación tienen, ni pueden tener el mismo peso y/o valor a la hora de integrarlos en una obra narrativa. En su teoría sobre intermedialidad, que Irina Rajewsky crea con el propósito de hacerla fructífera específicamente para textos literarios, define una subcategoría de “referencia intermedial” (intermedial reference), es decir referencias de otros medios en una obra individual.<sup>6</sup> Tales referencias, por regla general, no permiten una transposición sin alteraciones, ya que los diferentes medios disponen de diferentes registros semióticos (el televisor emite imágenes, la radio música etc.) que hay que reelaborar y adaptar a la hora de crear esa referencia intermedial en una novela. Esa recreación adaptativa es parte fundamental de la referencia intermedial. De esa definición hay que diferenciar la “referencia intramedial” (Rajewsky 2005: 54) en la que el medio se deja integrar sin que sea necesaria una gran alteración o reelaboración.<sup>7</sup> En ese sentido las cartas en la novela hay que considerarlas referencias intramediales ya que no son ajenas al género novelesco. Es el medio de comunicación que mejor se deja integrar en la novela por serle técnicamente y semióticamente tan similar. No debe pues extrañar que tenga un papel estructural primordial en la novela. De hecho, como se verá más adelante, a través de las cartas se establece la estructura metafictional de la obra. Sin embargo, los medios electrónicos (televisor, radio y teléfono) en su reelaboración adaptativa aparecen bastante más dispersos a través de la novela y su función es más bien la de emitir claves para el lector y contribuir puntualmente, como ya se ha apuntado, en el proceso de construcción y deconstrucción del personaje central.

## 2. LAS CARTAS

### 2.1. CARTAS DE JUAN A JULIA: DECONSTRUCCIÓN Y RECUERDO

Juan escribe tres cartas a su mujer Julia en la primera parte de la novela (cap. 1/2, 9 y 13). Como no las envía, se plantea la cuestión del destinatario de las cartas. Hay dos: uno imaginado que es Julia, y otro real que es el lector. Esta diferenciación es importante ya que Julia no puede ni debe percatarse de las reflexiones de Juan para no delatar el plan de intercambio de identidades entre él y su hermano gemelo. Pero el proceso es gradual. En la primera carta todavía parece que Julia es la destinataria real ya que la intención de Juan de encontrar rápidamente a su hermano y regresar inmediatamente a Barcelona parece sincera. Esa impresión cambia radicalmente en la segunda carta. Mientras que Juan mantiene frente a

---

<sup>6</sup> “Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means (...). In this third category (...) intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definition just one medium (...) that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.” (Rajewsky, 2005: 52-53)

<sup>7</sup> “(...) all comparability notwithstanding, the distinctions between intermedial and intramedial references by definition imply a crossing of media borders. And thus a medial difference (whereas intramedial references by definition remain within a single medium). This medial difference gives rise, or at least can give rise, to the so-called “as if” character of intermedial references, as well as to a specific, illusion-forming quality inherent in them (...).” (Rajewsky 2005:54)

su mujer la entelequia que se alarga su estancia en Madrid por no tener señas de vida de su hermano, el lector se percata a través de esta mentira que la relación con su mujer se va deteriorando: “En lo que se relaciona con mi hermano no hemos avanzado mucho, sólo que ahora estoy más preocupado que al principio. No hay ninguna señal de él y empiezo a temer que haya hecho algún disparate. Sabes que llevamos muchos años sin vernos” (Millás, 2006:67). La tercera, y última carta, ya la abre con la afirmación inequívoca que Julia no recibirá las cartas: “Es posible que nunca recibas esta carta ni otras dos que te he escrito anteriormente porque ya sabes que he desaparecido.” (Millás, 2006:93). El destinatario real de sus cartas es ahora el lector.

Las cartas introducen progresivamente al gran secreto de su juventud: el intercambio de identidades con su hermano:

Te diré mi secreto, el secreto que ni a mí mismo me he confesado en todo este tiempo, pero que ha determinado mi vida. En realidad soy José, mi gemelo. Fui José hasta los diecinueve o veinte años y a esa edad mi hermano y yo intercambiamos nuestras identidades. Él se llamaba Juan, como mi padre, porque nació unos minutos antes que yo. (Millás, 2006:93)

Además se desarrollan las razones por las cuales Juan anhela ese trueque: la predilección de la madre por su hermano, razón de su sentimiento de rechazo: “Yo era José, el segundo, el que quizá no debía haber nacido, un resto que su vientre expulsó cuando ya estaban cumplidas sus expectativas.”; la importancia de la cadena como símbolo de la predilección de la madre: “La cadena, como el nombre de mi padre, le correspondió también a mi hermano” y el trueque de las identidades tras un juego de azar: “nos jugamos la vida y la perdimos los dos, aunque los dos creímos entonces que la habíamos ganado” (Millás, 2006:94,93 y 95) que incluía el mundo que les rodeaba, también Laura, su gran amor de juventud, así como las aspiraciones profesionales.

Su última carta cierra con la constatación que como resultado de su tránsito hacia su nueva identidad, ya no reconoce a su mujer como suya: “Julia, perdona, pero no te conozco ya porque soy otro.” (Millás 2006:97) Finalmente Juan destruye las cartas en el capítulo veinte después de haberlas llevado consigo al comisariado dónde, por denuncia de su mujer, investigaban su desaparición.

Las cartas resultan ser un espacio de deconstrucción del relato de su vida adulta en Barcelona con Julia y, a medida que va avanzando, recupera el recuerdo cruel de su niñez y adolescencia. La destrucción de las cartas no enviadas marcará un punto de no retorno para Juan.

## **2.2. CARTAS DE JOSÉ A JUAN: DE LA FICCIÓN A LA METAFICCIÓN**

Las cinco cartas dirigidas a Juan son el terreno de expresión del hermano gemelo José. Su función no es, pues, una de comunicación entre los personajes de la trama sino un vehículo para introducir al lector el punto de vista de José. Como José no aparece en la trama como personaje de carne y hueso, ni se produce un encuentro directo entre los dos hermanos gemelos, las cartas forman algo así como un esqueleto estructural de la obra. La primera carta aparece en el capítulo 5, seguida por las misivas en los capítulos 17, 22, 25 y 28. En esa última da por terminado el intercambio de identidades y José firma su última carta ya con el nombre de Juan.

Las cartas tienen una función narrativa en común en lo que a la situación comunicativa se refiere. En primer lugar permiten establecer un personaje en primera persona y contrastar la perspectiva de Juan. Además, la vía de comunicación epistolar es unidireccional, ya que Juan desconoce el paradero de su hermano y no contesta las cartas, aunque lo pudiera hacer en por

lo menos una ocasión: a la hora de entregar su documentación a su hermano a través de Concha, la prostituta, después de la segunda carta (cap. 21).

La primera carta puede considerarse una *captatio benevolentiae* de José hacia Juan. Es la primera vez que le dirige la palabra en 25 años. Intenta establecer una relación emocional positiva. José le recuerda momentos plácidos de su niñez cuando juntos escuchaban la radio por la noche y le invita a hacer lo mismo indicándole la frecuencia de la estación que le gusta escuchar. De hecho, es a partir de ese momento que emisiones de programas de radio formarán parte del relato. En muchos casos serán un nexo indirecto con su hermano. Además intenta asegurarse de que Juan no regrese a Barcelona, puesto que, en principio, ya no se le puede dar por desaparecido. El trato parece de igual a igual. A partir de este momento se establece una complicidad secreta entre los dos hermanos que dirigirá a Juan a seguir la trama que José, el escritor, le ha trazado puesto que “algo se ha puesto en marcha” (Millás, 2006:39).

Sin embargo, esta primera carta crea un enigma para el lector. Mientras el autor Millás se cuida mucho en controlar la coherencia de sus tramas, al lector le resulta imposible deducir lógicamente cómo José podía saber que Juan se hospedaba en el hotel. La carta llega literalmente de la nada. Solo se puede explicar como el momento de inicio de la narración metaficcional superpuesta, ya que únicamente el escritor José puede depositar la carta para Juan como escritor omnisciente.

La segunda carta muestra un notable contraste a la primera. Es una misiva de confesión y venganza. José ya puede estar seguro de que su hermano no anhela nada más que su identidad de escritor y le envía su documentación para empezar a hacer efectivo el cambio de identidades. Le confiesa su fragilidad y debilidad, incluso odio frente a su identidad como escritor: la angustia frente a la página vacía, las llamadas del editor y la obligación de escribir. Detesta su profesión y la presión que ejercen el público y el trabajo sobre él. Marcos Maurel habla en este contexto de la “profesión de escritor como condena” (Maurel, 2006:84). Le incrimina a su hermano Juan de haberle pasado un “futuro podrido” (Millás, 2006:122), cuando hicieron efectivo el trueque de identidades en su juventud. Y luego pasa a la acusación frontal de su hermano y espeta: “Que te hundas, que te vuelvas loco, que mi locura se introduzca en ti” (Millás, 2006:123). José se muestra – a pesar de, o quizás, por su éxito profesional como escritor - como un hermano derrotado que no desea nada más que ver a su hermano Juan sumido en la misma derrota. José no esconde los sinsabores de su profesión. El rencor y el odio dominan su discurso y en eso no se diferencia de su hermano. Sin embargo, José se dirige a Juan todavía de igual a igual.

En la carta número tres (cap. 22) se produce la metamorfosis del personaje José, transformándose en el *auctor deus* que degrada a su hermano a un simple personaje de novela creando así una relación de dependencia entre el personaje creador y el personaje creado<sup>8</sup>. En sus comentarios, ahora metaficcional, se evidencia lo que Juan siempre intuía desde su perspectiva, que iba siguiendo fielmente un guion cuidadosamente trazado por su hermano:

Pero dedujo que no podía hacer nada, excepto esperar a que su hermano le siguiera enviando mensajes que indicaran el camino a seguir. La idea le provocó algún desasosiego, pues le hacía sentirse como el personaje de una novela escrita por otro, como un ser vaciado de iniciativa personal (...) se recluía en el hotel no tanto por su propia necesidad como por la indeclinable voluntad de quien, desde las sombras, se había hecho cargo de su vida para manipularla dirigiéndola hacia un destino que a lo mejor resultaba indeseable. Pensó con cierto grado de

---

<sup>8</sup> Gil González define esta situación como un prototipo de la narrativa metaficcional: “La representación más gráfica de esta clase de metanovela, es que los personajes perciben que están siendo narrados por algún autor que desconocen, y en cuyas manos son mero juguetes en el juego de la ficción” (Gil González, 2001:78). En este caso concreto José y Juan están estrechamente entrelazados por el tema del “doble”.

malignidad placentera que tal vez, en un momento dado de aquella trama organizada por José, él podría actuar por su cuenta, deshaciendo el oscuro papel que tenía asignado y poniendo la trama a su favor, a su servicio y en contra de los intereses de quien creía manejarla. (Millás, 2006: 52-53)

El intento de emancipación de la trama diseñada por José – es decir definirse como personaje de voluntad e identidad propia – se expresa a través de una llamada telefónica de Juan a su mujer Julia en Barcelona de la que se quiere separar, haciéndose pasar por su hermano José y dándose por desaparecido lo que crea un imprevisto para el diseño de la novela trazada por José, porque su mujer llama a la policía que amenaza con descubrir el secreto de las dos identidades (cap. 11). José, se enoja contra su hermano porque, según él, estaba estropeando la trama de su novela exigiéndole arreglos a la misma. De ahí que Pilar Cabañas apunte claramente que en esta lucha la autoría va estrechamente ligada a la identidad.<sup>9</sup> Y José le hace percatar a Juan la fragilidad de su existencia:

Esta novela es mía; la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que el protagonista, o sea, un personaje de mierda que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador. A lo mejor te has creído esa tontería que suelen decir los novelistas de que los personajes se les escapan de las manos y empiezan a actuar por su cuenta. Es mentira. (...) Cuando un personaje no se comporta con docilidad se elimina. Y punto. Tu eres un personaje de novela (...) por lo tanto eres fácilmente eliminable. Pórtate bien. (Millás, 2006:157-158)

El guiño del autor Millás haciendo coincidir ficción y metaficción no podría ser más crudo. Por un lado, José niega toda autonomía de su personaje Juan, para reprocharle en la frase siguiente su iniciativa propia. Al mismo tiempo José no tiene conciencia de su propia ficcionalidad y fragilidad (no olvidemos que sobre toda la novela reina naturalmente el autor Juan José Millás) ya que es un preso de la narración ficcional que requiere de la colaboración de su hermano para completar el intercambio de identidades.

Las dos cartas finales (cap. 25 y 29) mantienen la tensión entre el mundo ficcional y metaficcional que se van entremezclando progresivamente. Por el lado ficcional, la disputa por la cadena de oro, seña de identidad del hermano predilecto de la madre y que Juan se niega a devolver a su hermano, se resuelve a través de un cadáver de cera, una copia plástica de José que resulta ser aterradora en su diseño por representar un suicidio por desangramiento en una bañera que el *auctor deus* José crea en un anexo del Museo de la Desesperación para depositar la cadena en litigio. Finalmente Juan depositará allí la cadena permitiendo así que se complete el cambio de identidades. Queda patente que los gemelos no son iguales.<sup>10</sup> A

---

<sup>9</sup> “La problematización de la noción de autoría – en íntima conexión con la de la identidad – es un *leitmotiv* que opera a un tiempo como basamento y como ornato en la arquitectura ficcional de Millás.” (Cabañas, 2000:150)

<sup>10</sup> El motivo de los gemelos se enmarca en la extensa tradición literaria sobre el doble. Como Rebeca Martín López apunta en su estudio sobre las manifestaciones del doble aparece con fuerza en la literatura de lengua alemana del Romanticismo en el siglo XIX, en concreto en el autor E.T.A Hoffmann, a través de la aparición de la figura del *Doppelgänger*. Una de las características centrales que deduce en su análisis es que “pueden compartir la misma carga amenazante o protectora” (Martín López, 2006:80). Pero en el caso de que se desarrolle una enemistad entre ambos resulta imposible para el individuo de mantener “el equilibrio entre sus contradicciones internas.” (Martín López, 2006:81) Demuestra que el paradigma del siglo XIX se mantiene estable hasta nuestros días y constata cambios debidos sobre todo a la percepción del *Zeitgeist*. Si en el siglo XIX domina “una lucha por apaciguar la rebellion de lo reprimido y preservar la identidad”, a finales del siglo XX “prepondera la exacerbación de la conciencia de su fragilidad e incluso de su inexistencia” (Martín López, 2006:600). En última instancia el doble está “llamado a derruir nuestra última convicción, esa ilusión que se sustenta en la supuesta unicidad y exclusividad de nuestro yo, por precario que éste sea.”(Martín López, 2006:602). Millás, evidentemente, tiene plena conciencia de esta tradición y se nutre en ella.

José, aunque sufre en su trabajo, no le falta determinación y eso le diferencia de su hermano gemelo:

Acepta el destino que has envidiado, el destino que yo cumplí por ti en los últimos tiempos. (...) Pero hazlo pronto o iré a buscarte y te mataré. Como somos iguales, la policía no sabrá, quién es el muerto y quién es el asesino y no podrán juzgarme nunca, nunca. (Millás, 2006: 179)

El intercambio de identidades queda concluido con la última carta. Le da consejos generales de cómo escribir novelas, ya que su hermano gemelo no dispone de experiencia alguna - como el de escribir desde la perspectiva de un personaje ajeno o evitar de escribir con el ordenador por miedo a que algún otro escritor le robe el argumento por la conexión telefónica - y le regala una novela sin argumento que tiene depositada en un cajón de su escritorio ya que intuye que su hermano se mostrará “poco dotado para relatar historias” (Millás, 2006:205). Además, retomando el hilo de la narración metaficcional, da por finalizada la novela para despedirse y marchar para Barcelona donde le espera Julia, la esposa que ha heredado de Juan:

Por mi parte, considerado que esta novela está acabada y, además, tiene un final feliz., si se trataba de eso: tú vuelves a tu identidad; yo a la mía y la cadena reposa en un lugar neutral. Todos contentos. Si decides continuarla por tu cuenta, procura no alargarla demasiado. Vivimos en la época de lo breve. (Millás, 2006: 205)

En los dos últimos capítulos (cap. 30 y 31) se sigue narrando la historia desde la perspectiva de Juan que se ha convertido en el escritor José Estrade. Pero ahora él es el *scriptor deus* que como novato en su oficio busca darle a la novela un final digno de un Estrade. Pero le falta la experiencia de su hermano e intenta encubrir su falta de pericia creando efectos estridentes que rozan lo absurdo y grotesco. El protagonista mantiene una entrevista a la que se presenta con un antifaz y cuyo mayor mérito es la provocación y la exageración que divaga hacia lo caricaturesco: “Cuando termine con *Volver a casa* empezaré una novela sin argumento para engañar a los críticos y me especializaré en el asunto de los muertos. Puedo escribir un *best seller* con testimonios reales. Mañana empezaré a leer los libros de misterio.” (Millás, 2006: 209). La entrevista provoca reacciones hostiles en una tertulia televisiva de críticos literarios en la que aparece, como otro elemento metaficcional, el autor Millás dándole un puñetazo a un crítico. Todo un símbolo.

Pero quizás el elemento más significativo de su (aparente) dificultad de dominar la trama narrativa se muestra en la estructuración temporal de esos últimos capítulos. Mientras los primeros veintinueve cubren un espacio temporal de cinco días y cada día tiene una extensión de entre cinco y siete capítulos, los últimos dos capítulos aceleran el espacio temporal cubriendo dos días. Y de esos dos días, el protagonista se pasa un día entero durmiendo, evitándole al narrador el trabajo oneroso de inventarse una historia: “Durmió todo el día y toda la noche siguiente.” (Millás, 2006:214). Finalmente el protagonista acaba en la bañera del Museo de la Desesperación emulando el suicidio del muñeco de cera. Un final abierto, ya que no queda claro si muere.<sup>11</sup>

La aceleración de los acontecimientos, los trucos metaficcionales sin base en la trama anterior y las escenas que buscan el efecto momentáneo, muestran claramente que el nivel literario de los últimos dos capítulos es menos elaborado que el de los 29 anteriores. Su hermano le había prevenido: “Me da risa imaginar lo que va a ser de ti de ahora en adelante, pero tú lo has querido. Te imagino frente a las cuartillas, estrujándote el cerebro, o lo que te quede de él, para atrapar una idea en esa cárcel que forman las palabras.” (Millás, 2006:204).

<sup>11</sup> Maurel mantiene que el protagonista se suicida al final de la novela: “La muerte será el destino trágico de Juan Estrade” (Maurel, 2006:84).



He aquí otro guiño de Millás: La profesión de escritor requiere más que una voluntad de ser escritor, sino también un sólido control de la(s) trama(s) y técnicas narrativas.

### 3. LA RADIO: MENSAJERA DEL *MEMENTO MORI*

La radio, en principio, es un medio de comunicación unidireccional. Sin embargo, es significativo que la radio va fuertemente ligada a José. Es un medio que, en principio y según lo expuesto por su hermano en su primera carta, debía ser – como cuando la escuchaban juntos en su juventud - un cordón umbilical que los había “mantenido unidos” (Millás, 2006:39), es decir un medio con una connotación, en principio, positiva. La radio se presenta además como un medio cotidiano con sus programas variados como la música clásica (cap 8), programas informativos (cap.13) o programas deportivos (cap. 16) que, a diferencia del televisor, se pueden escuchar casualmente en lugares de desplazamiento como en un taxi y que incluso tienen para José la capacidad de “narcotizar” (Millás, 2006:39) durante la noche. Es decir, la radio es para José un instrumento que le ayuda a apartarse de una realidad difícil de sufrir. Pero Juan ve otro lado positivo. A diferencia de las llamadas telefónicas, aprecia que la decisión sobre el contacto con el exterior dependa completamente de él:

(...) contempló sucesivamente el teléfono, la radio y el televisor. Cada uno de estos objetos le conectaba con el mundo, con el afuera, pero el teléfono poseía un grado de individualidad peligroso, podía sonar inoportunamente y acercarle una voz no deseada o un mensaje fatal. La radio y el televisor, en cambio, dependían de él, de su voluntad o de su capricho. (Millás, 2006:58)

Parece un medio controlable. Sin embargo, como sucede con las cartas, se va transformando progresivamente en un medio de desconcierto que le va alejando de la realidad objetiva hacia una realidad subjetivada. En varias ocasiones Juan cree reconocer a personajes en emisiones a través de su voz. Van apareciendo reiteradamente en emisiones con participación de radioyentes:

Juan se sobresaltó al reconocer en esa voz la de la mujer que la noche anterior había llamado a la radio para decir que estaba sola porque su marido ya no iba a dormir a casa. (...) –Es muy normal –afirmó el taxista- hay mujeres que se pasan el día llamando a la radio y cada vez cuentan una cosa distinta. (Millás, 2006:52)

Pero progresivamente la radio se transforma de símbolo de nexo con su hermano en uno de terror y premonitorio de muerte. Entre la primera y la segunda carta, hay dos llamadas telefónicas dirigidas a Juan, anónimas pero supuestamente del hermano José (cap. 10 y 12), en las cuales solo se oyen respiraciones jadeantes y emisiones de radio en el trasfondo: “Del otro lado le llegó una respiración jadeante y el sonido de una radio que en ese momento emitía una música suave. Juan se mantuvo en silencio, con todos los músculos del rostro en tensión.” (Millás, 2006:89) Esas llamadas, a las cuales Juan no parece capaz de responder, las percibe como amenazantes calificándolas de “conversación con su asesino” (Millás, 2006:71). El hermano José utiliza en este caso la seña de identidad común de la infancia para infundir una angustia existencial en Juan que le recuerda su fragilidad existencial.

#### 4. EL TELEVISOR: ESPEJO DISTORSIONADO DE DESEOS Y MIEDOS PROFUNDOS

El televisor es omnipresente en la vida de Juan. Lo mantiene encendido día y noche en su habitación del hotel. De hecho, no puede dormirse sin que esté encendido. Parece un instrumento para paliar su angustia y su soledad. La novela, en repetidas ocasiones hace mención de la programación que puede ir de lo más anodino como anuncios (cap. 23), un programa dirigido a amas de casa (cap. 26) o la ya extinta pantalla blanca de después del cierre de emisiones (cap. 19) que aparecía a altas horas de la noche, a emisiones que exteriorizan más concretamente el estado de ánimo de Juan de angustia e inseguridad a través de películas de terror (cap.10 y cap.17).

A primera vista los programas de televisión no parecen tener mucha relación con la trama de ficción y metaficción. Marcos Maurel ve en la televisión meramente un “nido de vacuidad que contrapuntea los estados de ánimo de Juan Estrade” (Maurel, 2006:80). Eso podría ser cierto si no fuera por una dicotomía extraña de dos programas contrastados: Sobre satanismo el primero (cap. 1) y – como contraste - una discusión sobre la existencia de Dios (cap. 12). Se trata del momento cuando cambia de hotel para huir de las llamadas de su mujer en Barcelona y poder encubrir así mejor su camino hacia el cambio de identidad. En la emisión sobre satanismo con la que abre la novela, aparece una mujer que describe el ideario de su secta: “Nosotros (...) defendemos la vileza, el egoísmo, la traición: intentamos que todos nuestros actos estén impregnados de mezquindad, de envidia. (...) Profanamos los símbolos sagrados y ofrecemos sacrificios al diablo para que nos ilumine el camino de la perdición.” (Millás, 2006:7). La novela arranca, pues, ubicándose – a través del medio de la televisión - en el infierno. Con la llegada de Juan a Madrid y la búsqueda de su hermano va comenzando su periplo que le llevará al Museo de la Desesperación, un lugar peculiar que describe como un “monumento a la desesperanza, al engaño, a la caducidad de todo lo que poseemos” (Millás, 2006:47) y donde se encuentran, entre otros objetos, rostros describiendo sufrimiento humano, túnicas de condenados a muerte y herramientas para suicidas. Sin embargo, su atención se centra en un mural que representa la lucha eterna entre Lucifer, el ángel rebelde, (o Luzbel) y Dios. Juan transpone esa batalla cósmica al combate que se libran los dos hermanos por su identidad en la que espera poder superar el estigma que siente de identificarse con Luzbel, el eterno perdedor:

Aquella lucha le pareció a Juan una metáfora de su propio destino, o más bien del destino en el que parecían atrapados su hermano y él. A él le había tocado el lugar de Luzbel, sólo que ahora parecían darse las condiciones necesarias para que la batalla se reeditara de nuevo y con resultados imprevisibles, tal como le señalaba su optimismo. (Millás, 2006:47)

Juan espera poder emanciparse y convertirse en creador y no en ser creado. No puede extrañar, pues, que se retome la dicotomía Dios-Luzbel de nuevo, a través de una tertulia televisiva, en la que se discute la existencia de Dios (cap. 12).

Pero la dicotomía no queda ahí. A medida que van pasando los capítulos Juan se hace pasar por su hermano, ocupa su espacio y es reconocido como tal. De forma casi inmotivada, una mujer, llamada Beatriz, cree reconocer en él, el escritor José en el restaurante del hotel. Juan queda fascinado tanto por su atractivo sexual como por sus instintos maternos que, siguiendo la lógica de un conflicto de Edipo, tanto había echado a faltar en su madre.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> El complejo de Edipo como expresión de falta de madurez es recurrente en las novelas de Millás. Ayuso lo ejemplifica en el caso de la novela *Letra Muerta* (1983), la primera en la que se inmersa en el mundo de la metaficción. (Ayuso, 2001:23)

Compartirá habitación de hotel y cama con ella hasta que recibe la última carta de su hermano. Beatriz se convierte así en su guía, musa erótica y medio espiritista.

En la trama ficcional, Beatriz se deja contextualizar fácilmente con la guía Beatrice de la *Divina Comedia* de Dante quien le acompaña en su camino de redención, del Purgatorio al Paraíso una vez que Virgilio, su primer guía, le deja por ser pagano (a partir de Purgatorio: canto 30).<sup>13</sup> Además, como guía psíquica - en su carta de despedida (cap. 28) - profesa su propio credo, menos inspirado en la fe cristiana como en el caso de Dante y Beatrice, sino en una filosofía existencialista, próxima a la de Jean-Paul Sartre:

Todos los gestos, todo los pensamientos, todas las palabras que uno hace o dice a lo largo de su vida se van almacenando en esa especie de cofre que llamamos conciencia. Allí permanecen durante mucho tiempo como las piezas de un *puzzle* hasta que algo -a veces un suceso mínimo- las dota de movilidad y empiezan a encajarse entre sí con una precisión asombrosa. Entonces nos es dado ver el mapa completo de nuestra existencia. (Millás, 2006:199)

Otro paralelismo se encuentra en el espacio temporal de la *Divina Comedia* de una semana: jueves santo hasta el miércoles después de Pascua, el cual es idéntico al espacio temporal de la novela que aquí interesa.

En la trama metaficcional Beatriz parece ser un personaje creado por el escritor José para mantener el carácter vacilante de Juan en el camino hacia el trueque de identidades. Especialmente su poder de atracción erótica asegura que su hermano gemelo siga dócilmente el camino trazado, ya que una prostituta, propuesta por su hermano en un capítulo anterior, no había podido satisfacer sus urgencias y apetitos sexuales algo groseros. Su atracción llega a tal extremo que, incluso vacila en su amor de juventud Laura (otro nombre atribuible a una musa del Renacimiento, esta vez a Petrarca) y que será su mujer, una vez concluida la transformación.

La novela de Millás muestra, pues, el periplo recorrido en las vidas de los dos hermanos que ambos consideran un fracaso. Tanto José como Juan intentan llegar a un estado de gracia superior abandonando las vidas que llevan a cuestas. Pero, a diferencia de la obra de Dante, los dos hermanos reflexionan menos sobre culpa, en sentido cristiano o ético, sino sobre odios, fracasos y afectos perdidos en una búsqueda de identidad de carácter existencial en el cual el trueque de identidades se debe percibir como una fuga. El televisor transmite esa clave.

La pantalla se transforma, en este contexto, en un espejo de los miedos y deseos más profundos de Juan y el telón de fondo para reflejar el marco cósmico de la batalla entre Juan y su hermano. Se trata, pues, de un medio de comunicación que cobra importancia cuanto más acapara la atención y refleja las inquietudes del subconsciente del personaje sin que, por eso, éste se percate racionalmente de la intensidad de la influencia. Existe pues una profunda interacción del subconsciente con el medio de comunicación, un fenómeno que con el uso constante de los móviles, en nuestro presente, se evidencia cada vez más.

## 5. EL TELÉFONO: MEDIO DE FOMENTO DEL MIEDO Y DEL ENGAÑO

El teléfono, que por la época es exclusivamente fijo, es el medio de comunicación que más aparece en la novela (en 22 de 31 capítulos). Como en los otros medios de comunicación tiene su uso práctico y funcional para establecer comunicaciones y organizar la vida diaria: llamadas a la recepción del hotel para pedir desayunos (cap. 25) o comunicaciones entre Juan

---

<sup>13</sup> Rebeca Martín López ve en Beatriz, desde su óptica de la tradición literaria del doble, un „autómata o mujer mecánica“ (Martín López, 2006:557). Su antecedente literario es desde este punto de vista la *Olímpia* de *Der Sandmann* (El hombre de arena) de E.T.A Hoffmann.

y Laura o Beatriz para apalabrar encuentros. Lo que diferencia al teléfono de los otros medios de comunicación es su reciprocidad y su capacidad de intrusión sin que el recipiente de las llamadas sepa quién le está llamando.

Esta situación desde el primer momento le produce a Juan miedo o incluso pánico. Por eso considera el teléfono desde el principio “como un enemigo” (Millás, 2006:11) con capacidad de desbaratarle el poco control que siente tener sobre su vida. Deja sonar el teléfono varias veces con “toques de ansiedad, de angustia” (Millás, 2006:14) por el miedo de comunicarse con su mujer Julia. Cambia de hotel para evitar sus llamadas e incluso utiliza el medio de comunicación para engañar a su mujer y pretender haber viajado a América – como ya se ha comentado en otro contexto – haciéndose pasar por su hermano para evitar otro contacto. El engaño es en este caso doble. En la trama ficcional engaña para deshacerse de su mujer pero también se trata de una traición a la trama metaficcional trazada cuidadosamente por su hermano, el novelista José, quien no había previsto, como ya se ha observado anteriormente, que Juan se emanciparía como personaje ficcional, forzando así que tenga que crear un guion no previsto para no desbaratar la trama ficcional.

Pero también se produce el efecto inverso. Cuando Juan (o su hermano José con sus llamadas anónimas) inician llamadas, mantienen el control sobre el destinatario, sea porque permite el engaño o porque puede infundir miedo. En todo caso, el teléfono como medio de comunicación no contribuye, en muchos casos, a un mejor entendimiento entre los personajes, sino que produce el efecto contrario.

## 6. CONCLUSIÓN

Millás en su novela trata de la fragilidad de la identidad en el mundo moderno. Se sirve para ello del relato metaficcional a través de las cartas con el que establece una jerarquía entre José el escritor y su hermano gemelo. Se transforma en *scriptor-deus* degradando al mismo tiempo a su hermano a una existencia de ser creado, siguiendo de ese modo una larga tradición del doble como destructor de la identidad del gemelo. Nos muestra además un mundo (todavía desde la perspectiva de la llamada era analógica) en el que el individuo depende de los medios de comunicación. Juan no puede vivir sin ellos, pero no obtiene placer de ellos. Son instrumentos para fomentar la comunicación, a veces, pero en muchos casos son fuentes de angustia que esconden una dificultad o incluso incapacidad para la comunicación. Los medios no crean la soledad pero la acentúan en cuanto más se depende de ellos. Además, los efectos están sujetos al estado emocional y mental del individuo que emite o recibe contenidos a través de ellos. De él depende, de forma consciente o subconsciente, cómo utiliza y reacciona a los contenidos transmitidos. En ese sentido se pueden convertir en medios de confusión y de incomunicación. La irrupción de las redes sociales y los móviles, apenas una década más tarde, no han hecho más que agudizar este fenómeno de la soledad. Millás lo constata en una entrevista a un diario bonaerense: “Es curioso porque está estudiado por los sociólogos: a medida que han aumentado los sistemas para comunicarnos, aumentó la soledad de la gente. La gente está más sola que cuando no teníamos internet o teléfonos móviles,” (Mendez, 2016). En ese sentido la novela *Volver a casa* se puede considerar premonitoria de un problema que a través de la revolución digital ha invadido a amplios sectores de la sociedad.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Suárez, Irene, Casas, Ana. y D'Ors, Inés (ed.) (2000), *Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, Juan José Millás, 9,10 y 11 de mayo del 2000*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- Ayuso, César Augusto (2001), "Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás", en *Estudios de Literatura*, Nº 26, pp. 19-34.
- Botrel, Jean-François (2004), "El precio del libro (España, siglos XIX-XX)", en Catedra García, Pedro M., Paíz Hernández, María Isabel y López-Vidriero Abello, Maria Luisa (Coord.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Madrid, Cilengua, Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, vol. 2, pp. 511-527.
- Cabañas, Pilar (2000), "Cartas, diarios, informes: El lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás", en Andrés-Suárez, Irene, Casas, Ana. y D'Ors, Inés, *Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, Juan José Millás, 9,10 y 11 de mayo del 2000*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 133-152.
- Catalán, Miguel (1997), "Lógica y solipsismo en la obra de Juan José Millás (En torno a la *Trilogía de la soledad*)", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Nº 6, Universidad Complutense, Madrid (edición en línea, sin paginación) <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/millas.htm>
- Contadini, Luigi (2002), *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Rimini, Panozzo Editore.
- Cuadrat Hernández, Esther (2000), "La teoría poética de Juan José Millás", en Andrés-Suárez, Irene, Casas, Ana y D'Ors, Inés, *Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, Juan José Millás, 9,10 y 11 de mayo del 2000*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 63-76.
- Dante Alighieri (1968) *La divina comedia*, Barcelona, Bruguera.
- Desvois, Michel (1977), *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Gil González, Antonio Jesús (2001) *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española*, Tesis doctoral, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gutiérrez, Fabián (1992), *Cómo leer a Juan José Millás*, Barcelona, Ediciones Júcar.
- Mainer, José-Carlos (2000), "El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás", en Andrés-Suárez, Irene, Casas, Ana y D'Ors, Inés, *Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, Juan José Millás, 9,10 y 11 de mayo del 2000*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 21-41.
- Martín López, Rebeca (2006) *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

- Maurel, Marcos (2006), “Notas a la *Trilogía de la soledad* de Juan José Millás», en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 677, pp.73-86.
- Mendez, Matías (2016), “Juan José Millás: «Cuantos más medios tenemos para comunicarnos, más solos estamos»”, en *Infobae*, Diario digital, Buenos Aires (13.11.2016).
- Millás, Juan José (2000), “Realidad e irrealidad”, en Andrés-Suárez, Irene, Casas, Ana y D’Ors, Inés, *Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, Juan José Millás, 9,10 y 11 de mayo del 2000*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 9-20.
- Millás, Juan José (2006): *Volver a casa*, Madrid, Punto de Lectura.
- Rajewsky, Irina (2005) Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective, en *Intermedialités*, N° 6, pp. 43-64
- Seoane, Maria Cruz y Sáiz, María Dolores (1996), *Historia del periodismo en España, 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- Vélez Quiñones, Harry (1996), “Juan José Millás: Memory Desire, and Literary Identity in Juan José Milla’s *Volver a casa*”, en *Revista hispánica moderna*, Vol. 49, N° 1, pp. 149-164.