



# PARA UMA TIPOLOGIA DAS GENTES BIZARRAS EM JUAN JOSÉ MILLÁS

UM ESTUDO DE FAUNAS E CRIATURAS LITERÁRIAS

---

*Almerinda Maria do Rosário Pereira*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura

ORIENTADOR: *Professor Doutor Antonio Sáez Delgado*

ÉVORA, DEZEMBRO DE 2018







# PARA UMA TIPOLOGIA DAS GENTES BIZARRAS EM JUAN JOSÉ MILLÁS

UM ESTUDO DE FAUNAS E CRIATURAS LITERÁRIAS

---

*Almerinda Maria do Rosário Pereira*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura

ORIENTADOR: *Professor Doutor Antonio Sáez Delgado*

ÉVORA, DEZEMBRO DE 2018





**Para uma tipologia das gentes bizarras em Juan  
José Millás - Um estudo de faunas e criaturas  
literárias**



## Índice geral

Agradecimentos .....	5
Resumo .....	7
Abstract.....	9
Dedicatória.....	11

## CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1. JUSTIFICAÇÃO TEÓRICA.....	14
1.1. Introdução.....	14
1.2. Objetivos .....	15
1.3. Metodologia .....	17
1.4. Corpus .....	23
1.5. Estrutura .....	25
1.6. Estado da arte .....	28
2. O AUTOR, A OBRA E O CONTEXTO LITERÁRIO .....	36
2.1. Aspetos biográficos .....	36
2.1.1. A infância e a adolescência – as tardes mortas e os anos ricos de tão pobres .....	37
2.1.2. A idade adulta – do funcionário administrativo ao escritor e jornalista....	41
2.2. A obra literária de Juan José Millás .....	44
2.2.1. Fases da obra literária de Millás (romances) – da sombra à luz e à cor ....	44
2.2.2. Os artigos, as reportagens e os contos .....	48
2.3. O lugar de Millás na literatura pós-moderna.....	51
2.3.1. O pós-modernismo em Espanha .....	51
2.3.2. Juan José Millás – da “novela poemática” à retórica dos ângulos inéditos	54
3. TIPOLOGIA DO DISCURSO: TEMAS E ESTILO .....	57
3.1. Ecos do mundo dos outros no mundo de Millás .....	59
3.1.1. Para além da Enciclopédia Espasa.....	59
3.1.2. Um revisitar da mitologia grega? .....	64
3.2. Pluralidade de discursos e metaliteratura em Millás.....	69
3.2.1. O discurso clínico .....	70
3.2.2. O discurso sociológico.....	72
3.2.3. O relatório de laboratório .....	74

3.2.4. O registo epistolar e diarístico .....	75
3.2.5. O discurso policial, detetivesco e secreto .....	78
3.2.6. O discurso metaliterário.....	78
3.3. A autobiografia.....	80
3.4. A questão da alteridade – o <i>outro</i> fora de si e o <i>outro</i> dentro de si.....	83
4. A PERSONAGEM.....	88
4.1. O estudo da personagem – sùmula de uma visão diacrónica .....	88
4.2. A personagem millasiana – entre actante e porta-voz do autor.....	91
4.3. O narrador em Millás – um alter-ego do autor? .....	98

## **CAPÍTULO II: SUBTRAÇÕES DO CORPO – Virtudes do “descorpo”**

1. AS GENTES DIMINUÍDAS E MUTILADAS – CAMINHOS DO DESPOJO .....	107
1.1. Os coxos na senda de uma nova clarividência .....	107
1.2. A mutilação ou os diálogos do silêncio.....	115
1.3. Prótese, cadáver e escultura – uma fusão entre o sujeito e o objeto .....	121
2. AS GENTES FILOLÓGICAS E NUMÉRICAS – RIVALIDADES E ALIANÇAS COM O HOMEM DESPOJADO.....	130
2.1. As letras, as palavras e as frases – colonizando o humano a partir da loucura.....	131
2.2. As gentes numéricas como personagens unitivas entre a Matemática e a Literatura .....	139
3. AS GENTES CALÇADO – DESENHO DE UMA RELAÇÃO CORDIAL COM A MORTE .....	145
3.1. O sapato e o pé .....	148
3.2. Conjugalidade, viuvez e extraconjugalidade dos sapatos .....	152
3.3. Sapatos, meias e <i>lingerie</i> numa dança peristáltica .....	157
4. AS GENTES FANTASMAIS – A MORTE COMO DESLOCAÇÕES DE VIDA .....	162
4.1. A vizinhança do morto com o vivo .....	163
4.2. A morte como condição da eternidade.....	168

## **CAPÍTULO III: O CORPO DO OUTRO – O animal**

1. AS GENTES CANINAS E ROEDORAS – FINISTERRA DA GEOGRAFIA HUMANA? .....	178
1.1. Cérbero e as ratazanas – a devoração como caminho de purificação .....	180



1.2. A miséria de ser cão – a miséria de ser homem .....	183
1.3. Kierkegaard e o cão – um breve parêntesis sobre o lugar da Filosofia.....	188
1.4. As ratazanas – entre a prisão das entranhas e a consciência reflexiva.....	190
2. AS AVES COMO CRIATURAS TRANSFRONTEIRIÇAS.....	194
2.1. Um pássaro dentro da cabeça – entre a realidade e a alucinação.....	196
2.2. “Ese pájaro negro seré yo” – o pestanejar da eternidade .....	198
2.3. “Algo va a suceder” – a comunhão pela devoração .....	201
3. OS INSETOS COMO MODELO DE PERFEIÇÃO .....	204
3.1. Formigas, moscas e gafanhotos – seres superiores inverosímeis.....	206
3.2. O erotismo do inseto e as possessões do seu corpo pelo humano.....	212
4. ÁCAROS E MULTIDÕES MICROSCÓPICAS – AS GENTES TAPETE .....	217
4.1. Carraças e carapaças duras – edifícios para a dor de não ser ninguém.....	218
4.2. O ácaro na fábula social – similitudes com o porco.....	222
5. A ANIMALIDADE MÚLTIPLA, A AMPLIADA E A REDUZIDA – A BUSCA DE UMA EXPERIÊNCIA UNIVERSAL .....	225

#### **CAPÍTULO IV: O CORPO INVENTADO – Alternativas da existência**

1. DA NATUREZA DOS <i>HOMBRECILLOS</i> E DAS <i>MUJERCILLAS</i> – UMA PROPOSTA DE HIGIENIZAÇÃO DO ORIGINAL ATRAVÉS DA RÉPLICA.....	233
1.1. Mamíferos, insetos, aves, répteis ou moluscos? – O <i>hombrecillo</i> e a <i>mujercilla</i> como objetos de uma classificação impossível.....	236
1.2. Superando carências: o nascimento dos <i>hombrecillos</i> – a via natural e a artificial .....	240
1.3. Uma forma de comunicação do outro mundo .....	247
1.4. A <i>mujercilla</i> – carne, monumentalidade e amor .....	249
2. A ROBOTIZAÇÃO DO FEMININO – ATALHOS ENTRE O SER E O NÃO-SER.....	253
2.1. Beatriz e Juan – criações do Além ou do engenho humano? .....	256
2.2. A asiática do sex-shop – Ser <i>hardware</i> , caixa e escravo .....	260
2.3. Marta, a colega de Filosofia – robot, manequim e desejo.....	266
2.4. O manequim da <i>vitrine</i> e o mordomo do armário .....	270
3. AS GENTES MARCIANAS – UM CASO DE CAMUFLAGEM.....	274
3.1. A verdadeira pátria – entre a hipótese científica e a divina .....	275
3.2. O homem e o marciano – passageiros de uma mesma viagem.....	280
3.3. A única pátria é a viagem – o viajante como ser estrangeiro e ser estranho..	284

## CAPÍTULO V: PARA ALÉM DE TODOS OS CORPOS – Ser a mãe morta, ser uno

1. O ROSTO DA MÃE E O ROSTO DO FILHO – UM ROSTO ÚNICO .....	291
1.1. Negando o “vivo retrato” da mãe – metamorfoses do rosto do filho .....	291
1.2. O rosto da mãe – cara, carícia e mão.....	296
2. O CORPO DA MÃE – O LUGAR DA INTOCABILIDADE.....	299
2.1. Erotização do corpo materno – os seios, entre a bastardia e a legitimidade. .	300
2.2. As cinzas da mãe – a a-territorialidade do corpo materno .....	304
3. A FUSÃO DO CORPO DO FILHO NO CORPO DA MÃE .....	306
3.1. A cisão do cordão umbilical – um corredor do continente à ilha.....	307
3.2. O corpo do filho como <i>habitat</i> da mãe morta – ser um “bulto” por expulsar	310
3.3. O filho morto na mãe morta – ser cera e ser ouro .....	316
4. SER MERA DESLOCAÇÃO, SER MANIFESTAÇÃO DE TODOS E DE TUDO.....	320
CONCLUSÕES .....	325
Quadro Síntese 1 .....	336
Quadro Síntese 2 .....	337
Quadro Síntese 3 .....	337
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	339

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Professor Doutor Antonio Sáez Delgado, meu orientador, o apoio prestado ao longo destes últimos seis anos, com os seus sábios conselhos e rigor científico, com o seu exemplo e suporte humano.

Agradeço também

- aos demais professores da Universidade de Évora, que acompanharam o meu percurso e se foram interessando pelo meu trabalho;
- à minha família, a cumplicidade com o meu modo de estar millasiano, em particular, às minhas irmãs e sobrinhas que me ajudaram em determinados detalhes práticos;
- aos meus amigos que, com uma regularidade quase diária, se foram inteirando dos meus avanços e recuos e que, pacientemente, me foram dando ânimo e estímulo permanente para prosseguir este trabalho e o concluir com serenidade.



## Resumo

Neste trabalho percorreremos a obra literária de Juan José Millás (Valencia, 1946), desde 1975 até 2018. O nosso périplo pelo conjunto da obra narrativa do autor (19 romances e 8 coletâneas de contos) terá como foco de interesse o estudo da personagem que se afasta de uma determinada tipologia do que se entende ser a personagem humana, aquela que é possuidora de um corpo e de um rosto que são a primeira marca da sua identidade. Partindo da personagem humana que se vai corporeamente diminuindo, por via da amputação, da assimetria, da deficiência ou da própria morte, abrimos caminho para um género de personagem despojada de corpo, que se petrifica ou se faz oca. À medida que o vazio acontece, o corpo da escrita, uma prótese como as outras, ganha volume, e um novo repovoamento tem lugar, com o aparecimento de personagens cada vez mais distantes da tradicional humana, mas não por isso desumanizadas. É então que o objeto inerte se faz gente, que o animal se recobra de múltiplos significados, que o robot se amantiza com o humano, que a miniatura o desafia. Acompanharemos, deste modo, o Millás sombrio e hermético dos primeiros anos, assistiremos à sua metamorfose no trânsito de uma escrita mais realista para outra assumidamente fantástica, permaneceremos com ele no seu colorido que trouxe, nos últimos vinte anos, uma certa forma carnavalizada e nova de ver o mundo. Mas o assunto da escrita de Millás permanece sério: o da busca da identidade, ou talvez do mistério. E o mistério é veiculado por todas as criaturas bizarras que vivem na sua obra, *os outros*, de que fará parte também um *eu* à beira de um precipício, ou de uma mãe cósmica eternamente por desvendar.

**Palavras-chave:** Literatura Espanhola; Juan José Millás; Personagem; Identidade; Corpo.



## Abstract

### **For a typology of bizarre people in Juan José Millás – A study of the fauna and literary creatures**

In this work we will travel through the literary work of Juan José Millás (Valencia, 1946), from 1971 to 2018. Our journey through the narrative work of the author (19 novels and 8 compilations of short stories) will focus on the study of the character that doesn't obey to a certain typology, the one we believe to be a human character, gifted of a body and a face which are the first signs of an identity. Going from the human character that loses body, through amputation, asymmetry, deficiency or own death, we open a path to a new kind of character with no body, that petrifies itself or becomes hollow. As the emptiness happens, the body of the writing, a prosthesis like others, gains volume and a new repopulation takes place, with the apparition of characters more and more distant from the traditional human figure, but not totally inhuman. Then, the inert object will become people, the animal gets multiple meanings, the robot will have feelings for the human, the miniature defies it. So, we will accompany the dark and tense Millás of the early years, we will experience his metamorphosis from a realistic writing to a clearly fantastic one, we will stay with him in this brightness brought to us from the last twenty years, through a new and carnivalesque way to see the world. But the subject of Millás' writing remains serious: the search for identity or perhaps mystery. And the mystery is aired by all the bizarre creatures that live through his work, the *others*, and an *I* at the edge of a precipice or a cosmic mother that is forever uncovered.

**Keywords:** Spanish Literature, Juan José Millás, Character, Identity, Body.





*À memória de minha Mãe*



# **CAPÍTULO I**

## **Fundamentos teóricos**

# 1. Justificação teórica

## 1.1. Introdução

O nosso trabalho tem como propósito estudar a obra literária do escritor espanhol Juan José Millás, através da categoria narrativa da personagem, estando esta circunscrita à ideia do bizarro. Na senda da estranheza, reunimos todas aquelas que se afastam da humana, tal como é concebida a partir da sua integridade corporal, primeiro sinal da identidade *pessoa*. Pretendemos organizar este objeto de estudo, propondo uma tipologia da personagem millasiana, tendo em conta uma gradação decrescente apoiada no critério “humano”, partindo da personagem humana subtraída de corpo, para chegar ao corpo do outro, o não-humano: o animal, o inventado e aquele que, não sendo nenhum corpo, é a síntese de todos os corpos.

Servimo-nos deste caminho da desumanização – com a aparência de uma metáfora do embrutecimento humano – para demonstrar que, embora em Millás a crítica à sociedade selvática ou coisificada se faça notar, a ação de denúncia social é ultrapassada por uma inquietação metafísica que perpassa a obra do escritor. Millás desumaniza para poder humanizar, fazendo mover as suas criaturas no caminho dessa missão. Humanizar converte-se para ele num programa para recuperar a humanidade perdida, a liberdade dos primitivos gestos simples, a verdadeira meditação filosófica, a capacidade de comunhão com a palavra e com a escrita e, sobretudo, a capacidade da aceitação da dimensão *mistério* do homem.

A escassez de produção científica em Portugal em torno da obra de Juan José Millás e a inexistência de uma tipologia da personagem millasiana, diversa da humana convencional, levou-nos a empreender um estudo desta natureza a partir dos caminhos já abertos por estudiosos que analisaram a questão do *outro* em Millás, a alteridade, o duplo, a identidade. Apoiamos o nosso estudo num *corpus* constituído por 27 publicações do autor, entre romances e compilações de contos, saídas a lume nos 43 anos de atividade literária do escritor. Seleccionámos ainda alguns artigos pelo seu valor exemplificativo como contributo adicional para o tratamento das questões analisadas. No desenho de uma moldura teórica-concetual passível de servir os nossos propósitos, tivemos em conta o trabalho de estudiosos que se debruçaram sobre a obra de Millás, assim como os contributos da Narratologia, e mantivemos uma certa abertura para a incorporação de perspectivas vindas da Filosofia, concessão que justificaremos adiante.

Estruturámos o nosso estudo nos seguintes capítulos: I: Fundamentos teóricos; II: Subtrações do corpo: virtudes do “descorpo”; III: O corpo do outro: o animal; IV: O corpo inventado – alternativas da existência; V: Para além de todos os corpos – ser a mãe morta, ser uno. Apresentámos ao longo destes capítulos uma hipótese de leitura que, através da experiência do encontro com o corpo do outro e da descorporização, recupera o conceito de viagem, em sintonia com o da escrita como uma navegação às cegas.

Num texto intitulado “Escribir”, que José-Carlos Mainer inclui no volume 7 da *Historia de la Literatura Española* (2011), Millás explica esse conceito de “escribir a ciegas”, ao lembrar a história verídica de um oficial do *Kursk* que, vendo-se impossibilitado de subir à superfície durante o naufrágio, escreve uma mensagem mínima, mas de uma exatidão perturbadora, rematada pela frase “Escribo a ciegas”. Millás aproveita a analogia para concluir que ser escritor significa “vivir rodeado de pánico percibiendo a tu alrededor bultos que pasan de un compartimiento a otro con los calcetines mojados. Y tú eres uno de esos bultos: aquel que, por encima o por debajo del miedo, está poseído por la necesidad de contarlo” (MILLÁS in GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 1052-1053). Há na mensagem do oficial do *Kursk*, para além da leitura que apresenta Millás sobre o fazer literário, um sentido quase transcendental da existência, vista como um acidente na direção do desconhecido. Ora, é nessa direção que seguiremos o autor, com o propósito de, nas suas criaturas bizarras, descobrir seres dotados de uma funcionalidade própria, imprescindível a essa trajetória que tem na sua mira o centro do homem.

## 1.2. Objetivos

O presente estudo apoia-se em dois objetivos:

- a) em primeiro lugar, classificar a personagem millasiana desprovida do humano (tal como o concebemos a partir da entidade primeira e física que é o corpo e o rosto), caracterizando-a e inserindo-a numa determinada ordenação lógica, numa tipologia;
- b) em segundo lugar, compreender em que moldes Millás procede à desumanização da personagem e com que intuito o faz. Estará essa desumanização ao serviço de uma crítica social delatando precisamente a face desumana do homem, ou estará antes ao serviço de uma ideia oposta, apresentando um caminho para uma nova forma de humanidade?

Se o primeiro objetivo se ocupa do manifesto, o segundo interessa-se pelo latente. Com efeito, cabe no primeiro todo um trabalho de identificação, de catalogação, de caracterização da personagem que, por facilidade enunciativa, poderemos apelidar de

“não-humana”, embora partamos da humana que se vai decompondo do ponto de vista essencialmente corpóreo. Neste trajeto que vai da “desantropomorfização” da personagem humana à personagem híbrida ou desumana (por vezes antropomorfizada), já no patamar do latente, encontramos copioso material que nos conduzirá à resposta à questão acima formulada, a qual norteia o nosso trabalho e que será tratada a partir de um ecletismo de perspectivas que nos afastam de uma conceção fechada do texto literário, sujeita somente a metodologias imanentistas à obra.

Pretendemos entender em que medida estas personagens para além do humano contribuem para o esclarecimento da sempiterna questão da identidade que se coloca ao homem. Ao sintonizar-nos com esta preocupação milenar, demonstraremos que as criaturas de Millás, como *negativo*<sup>1</sup> do homem, estarão mais próximas da sua *revelação* do que a sua *negação*. Elas apontam novos caminhos de humanidade, ajudando a pensar sobre as alternativas, as coisas do outro, as coisas diferentes, mas também a pensar esse *outro* como parte do *eu* e, ainda, nessa relação como fatia de um mistério maior que cabe ao homem aceitar, pela via íntima da *experienciação*, mais do que pela via racional. É nosso propósito decompor o que se esconde por detrás do que poderia ser uma simples crítica à desumanização do homem e das sociedades, para provar que a predominância destas personagens afastadas do humano não constitui uma metáfora desse empedernimento do mundo e da humanidade, como amiúde nos é dado a pensar<sup>2</sup>, mas, precisamente, o inverso: ela sugere o resgate de uma antiga forma de humanização, capaz de voltar a *incorporar* o mistério, como marca da essência humana.

Não é nosso intuito fazer uma listagem de predicados do nosso objeto, mas fundamentar uma hipótese de leitura que julgamos ser um contributo novo para o estudo da obra do escritor. Embora a questão do duplo tenha sido pesquisada por vários especialistas, como veremos no ponto 1.5 deste capítulo, não há ainda um estudo que abarque todas as personagens millasianas, com as características que já apontámos, um trabalho que parta do inventário para chegar a outras significações. Parece-nos, por outro

---

<sup>1</sup> Salientamos a ambiguidade de “negativo”: trata-se do negativo da pessoa, aquele que *não é* pessoa. Pode ser um outro, isto é, um “não-eu”. Por outro lado, podemos entender este negativo como o negativo fotográfico pronto a ser revelado. A “revelação” torna-se também assim ambígua: é o processo de transformação da imagem oculta registada no filme fotográfico em imagem visível através de processo químico; por outro lado, ela é também sinónima de “manifestação”, “epifania”.

<sup>2</sup> A coisificação do homem, filho da revolução industrial e do progresso, é um tema recorrente na literatura e na arte dos séculos XX e XXI. A produção em massa, a cultura do êxito vs fracasso e a inversão de todo um paradigma de valores que colocam em risco a humanidade da pessoa constituem temas caros a essas áreas como às da filosofia e sociologia também. A este respeito, consulte-se a obra de Marx (*O Capital*, 1867), de Adorno e Horkheimer (*Dialéctica do Esclarecimento*, 1947), de Arendt (*A condição humana*, 1958), ou de Sartre (*A crítica da razão dialéctica*, 1960).

lado, que certa vertente metafísica que Millás toca ainda não foi suficientemente explorada, pelo que pretendemos deixar a semente para que outros possam enveredar por esse caminho.

### **1.3. Metodologia**

A nossa atividade exploratória partiu da leitura da obra literária integral do autor, um vasto *corpus*, que elencamos no ponto seguinte, a partir do qual foi sendo feito o levantamento do material de interesse, um registo de uma primeira circunscrição do objeto de estudo, que antecedeu a redação das nossas reflexões iniciais. A esta leitura sobrepôs-se-lhe uma outra, não para colmatar um olhar virginal sobre o texto, essa ingenuidade que, como Barthes, acreditamos não existir, mas, para encontrar no texto, *os textos*, como ele mesmo o explica quando afirma que “solo ella [la relectura] salva el texto de la repetición (...) lo multiplica en su diversidad y en su plural (...)” (BARTHES, 2004: 11). Quisemos ir ao encontro da personagem desumanizada nesses *textos*, tendo como critério o seu grau de funcionalidade na resposta a questões fundamentais de ordem ontológica.

A par com a leitura e análise da obra literária do escritor foram sendo consultados outros registos da voz de Millás no sentido de fortalecer o nosso constante gesto interpretativo: artigos publicados no jornal *El País*, conferências por ele proferidas e entrevistas de imprensa e em registo audiovisual, realizadas por cerca de trinta entrevistadores, entre os quais se destacam nomes como os de Pilar Cabañas (1998), José María Díaz de Tuesta (1999), Javier Rodríguez Marcos (2002), Ginés Cutillas (2013), Marta Torres (2017), ou Juan Cruz (2010, 2018). Mais do que uma curiosidade pela “anécota” que poderá ter estado subjacente à construção de uma determinada personagem, interessou-nos essa aproximação à figura do autor que é afinal a entidade que está na génese da personagem, não obstante o peso que cada vez mais se atribuiu ao recetor na sua construção.

A essa voz millasiana seguiu-se a de outros sobre ela, com lugar de destaque para os estudos de Sobejano (1983, 1987, 1988), Mainer (1992, 2009), Ródenas de Moya (2006, 2011), Koh (2011), Toumba Haman (2014) e Rojas de Yedra (2017). Do colóquio internacional realizado na universidade de Neuchâtel, no ano 2000, inteiramente dedicado a Millás, resultaram várias perspetivas sobre a obra do escritor: de Pilar Cabañas (2009), Casas Baró (2009), Cuadrat Hernández (2009), Masoliver Ródenas (2009), Turpin (2009), mas também de outros especialistas, que nos interessaram particularmente pela

aproximação que fizeram a aspetos comuns ao nosso tema: Kunz (2009), que indaga sobre o sentimento de incompletude do homem circunscrito ao seu corpo; Yvette Sánchez (2009), que nota a importância da falta, da ausência, como estímulo à fantasia; Valls (2009), que concebe essa fantasia como forma de sobreviver e dar sentido à existência; Zoe Alameda (2009), que reconhece, na visão ampliada e universal de Millás sobre o mundo, um caminho para a tentativa de alcance de uma verdade total. Também do lado americano, Knickerbocker (2003), nos Estados Unidos, aborda conceitos no autor que coincidem com alguns dos tratados neste trabalho, como os de identidade, obsessão, desejo e alienação, e que se encontram plasmados nos estudos que acima referenciamos; Germán Prósperi (2011, 2012, 2013), na Argentina, realiza trabalhos sobre a metaficção em Millás e observa com especial interesse o papel da personagem feminina e infantil.

Para uma aproximação ao contexto histórico e literário onde se insere a ação de Millás como escritor, tivemos por base os trabalhos de Lyotard (1986), Sobejano (1988), Sanz Villanueva (1992), Mainer (1992), Barrero Pérez (1992), Holloway (1999), Jordi Gracia e Domingo Ródenas de Moya (2011) e Gonzalo Navajas (2016).

Num segundo momento da nossa investigação, centramo-nos nos estudos da personagem. Seguimos a visão diacrónica das teorias da Narratologia através de Beth Brait (1985) e Yves Reuter (1988), mas também de Carlos Reis (2006, 2014). Vários estudiosos foram retomando essa visão panorâmica sobre o lugar concedido à personagem nos estudos literários, para nos dar conta de uma personagem actante, com Propp e Greimas, fruto de uma construção verbal, com Parsons e Steiner, ou de uma construção mental no leitor, com Hamon e Jouve. A fim de evitar a possibilidade de se incorrer numa mera listagem de nomes e teorias, por limitações de espaço, e por considerarmos que o aprofundamento possível desta visão, no âmbito de um subcapítulo, não constituiria um acréscimo aos trabalhos já realizados, optámos por fazer um registo de um quadro panorâmico sumário dessa visão diacrónica.

Procurámos ver o que resta da condição de actante greimasiano (*Semântica estrutural*, 1973) na personagem de Millás ou do seu papel de porta-voz do autor enunciado por Bourneuf e Ouellet (*L'univers du roman*, 1972). Reconhecemos, efetivamente, na maioria das criaturas de Millás, tecedoras da escrita (sejam elas coxos de bastão estenográfico, insetos escribas ou cadáveres/esculturas que incitam a epístola), assim como nos diferentes narradores, esses *porta-vozes*. Apoiámo-nos ainda em Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), para melhor nos aproximarmos da personagem fantástica.



A personagem millasiana, como de resto a personagem em ascensão com o século XX, e protagonista do novo milênio, é cada vez menos o vetor ou o motor de uma ação, nem mesmo o reflexo de um determinado contexto social, para estar frequentemente associada à função de decodificador de um universo problemático e inquietante, como veremos no ponto 4 deste capítulo. Classificar a personagem não-humana millasiana a partir das lentes da exatidão, imobilizando-a em esquemas demasiado fixos, não nos parece coadunável, quer com esta visão que acabámos de esboçar da sua função, quer com a própria forma de Millás fazer literatura: recusando o esquemático, o óbvio, o explícito (cf. TURPIN, 2009: 200), o que terá as implicações que descrevemos na página seguinte. O herói do romance contemporâneo, pós-moderno é muitas vezes esse indivíduo que caminha na direção de si mesmo, problemático e problematizante. Em Millás há conflito individual, contradição de sentimentos, autoanálise. A personagem que nos interessa encontra-se nesta encruzilhada. Descrevê-la – e estamos de acordo com Cristina Vieira (2014) – deve evitar o formato do tradicional binarismo, pois nem a sua realidade é tão dicotômica, nem a nossa subjetividade, enquanto seus recetores – mesmo que no contexto da investigação científica –, pode ser colocada de parte. Com a mesma autora, consideramos que esta subjetividade é inevitável a qualquer discurso e que sendo o nosso objeto de estudo relativo à literatura, “é errônea uma atitude de pura ‘dissecação’” (VIEIRA, 2008: 29). Vieira assume a sua tomada de posição como desconstrutivista e admite a ideia de gradação na descrição da personagem para além das dicotomias que se conhecem e aplicam (2014: 129). É nesta linha também que nos moveremos.

A personagem não morreu como o decretara Ricardou (1971), antes continua a ser imprescindível a qualquer narração, como o verifica Yves Reuter (1988). E não só não morreu como é detentora do que Carlos Reis chama de *sobrevida* (2014), conceito que explica amplamente nas conferências que foi proferindo no contexto do projeto de investigação *Figuras da Ficção* (2012-2018). A essa sobrevivência ou vigência da personagem para além do livro, a essa transposição para o mundo real, junta-se a abertura do próprio conceito de personagem a uma interdisciplinaridade que se traduz na incorporação nos estudos teóricos de contributos vindos da psicanálise, da sociocrítica, da teoria de receção, da retórica, ou mesmo dos estudos fílmicos. É porque temos em conta esta dimensão ampliada da personagem, que, numa terceira etapa da nossa pesquisa, nos debruçámos sobre conceitos relacionados com a decodificação de um universo inquietante, como acima referimos, e que vão ao encontro do nosso segundo objetivo (o

que se relaciona com a mensagem veiculada pelo conjunto das personagens, com a intenção comunicativa autoral, com o latente na obra de Millás).

Num terceiro momento da nossa investigação, tivemos, efetivamente, em consideração a necessidade de colocar em diálogo conceitos relacionados com as inquietações metafísicas do autor, as quais se encontram disseminadas e diluídas pela sua obra, condição que torna os textos mais atrativos do que a apresentação dos conteúdos de maneira explícita, segundo o próprio escritor (cf. TURPIN, 2009: 201). Para tal, convocámos às nossas reflexões vários nomes vindos, na sua maioria, do universo da Filosofia. Sem pretendermos uma incursão exaustiva neste domínio, quisemos, no entanto, cruzar a voz de grandes pensadores, sintonizando-nos com Millás, no seu modo de estar na escrita: questionando, indagando, cavando a área do mistério, como é apanágio do escritor pós-moderno que está “en la situación de un filósofo” (LYOTARD, 2005: 25) e cujo texto não é governado por “reglas ya establecidas”, nem pode ser julgado “por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto (...) de categorías conocidas” (Ibidem). Num autor de formação filosófica, que defende a educação humanística como imprescindível à compreensão do mundo, tornou-se imperativo este confronto com esta área do saber. Estamos de acordo com José-Carlos Mainer quando afirma que em Millás “la dimensión *histórica* y la dimensión *metafísica* de la vida se presentan como dos caras de una misma moneda y con un compromiso nada banal” que requer “una concepción no vulgar de lo narrativo, una percepción (...) filosófica” (MAINER, 2009: 31). Foram vários os especialistas<sup>3</sup> cujas posições afluíram num sobrevoar de média distância, com a clara noção dos nossos limites, contingências de tempo e de espaço, sempre percecionados como escassos para um trabalho desta natureza. Moveram-nos questões de carácter ontológico, tais como aquelas que se prendem com o destino último do homem ou com o que o precede, e que configuram uma ideia de “regresso” presente em todo o edifício odisséico de Millás.

Dado que o nosso estudo tem como referente da identidade o corpo (o corpo subtraído, o corpo animal, o corpo inventado, o corpo ausente) pareceu-nos pertinente aludir à posição de filósofos e outros especialistas das ciências humanas relativamente a este conceito na sua relação com a identidade. Foucault (1966), Merleau-Ponty (1997), ou Zumthor (2007) foram algumas das vozes em que nos apoiámos. Também o conceito

---

<sup>3</sup> Nos parágrafos seguintes elencaremos os seus nomes com a indicação da nossa edição das obras consultadas. É a partir dessa data que ordenaremos o elenco apresentado, independentemente da geração a que pertencem os autores.

de corpo espiritual, esse sintagma aparentemente paradoxal, foi por nós problematizado com o recurso a Plotino (1859), Bachelard (1989) e Jung (2016). Para o tema da alteridade, em diálogo com a questão da estranheza e do grotesco, recorremos a Bakhtin (1993, 1999), Ricoeur (1996), Kayser (2005) e Beilin (2007). Nos caminhos que fomos abrindo na direção do outro, encontrámo-nos com quem fez uma aproximação ao animal – Derrida (2006) e Galvão (2016) – mas também com quem tocou de perto as identidades automáticas, digitais, virtuais – como Serres (1985) ou Punset (2009). Depois de uma passagem pelo corpo do outro, chegámos ao corpo da escrita e também ao lugar primordial, da origem de todos os corpos. Para o que à questão da escrita diz respeito, fizemos apelo a Lacan (1956/57, 1975), Barthes (1987) e Bataille (2007). Relativamente ao lugar uterino, do comando à distância, apoiámo-nos em Eliade (1984), Freud (1985, 2009) e Kristeva (1980).

Finalmente, foi nossa preocupação aprofundarmos a noção de mistério, que se depreende do intuito de reconquista deste território primordial, para entendermos a aceitação do inefável como marca essencial da humanidade no ser humano, e a mensagem fundamental de Millás. Com Brandão (1973), descobrimos a necessidade de se voltar à Filosofia verdadeira, mais perto da meditação do que do fazer académico; com Bataille (1980), o êxtase como ponto alto da experiência interior; com Eco (2013), a ideia de que o segredo e o mistério cósmico existem para não serem revelados e fazem parte da essência mesmo do pensamento hermético. É a partir do lugar para onde nos levam todas as criaturas de Millás – um lugar de destino que coincide com um original e onde se vive a experiência da unidade – que o escritor nos leva a deduzir o que poderá ser o caminho da humanização.

No cruzamento destas leituras, procedemos à redação do nosso estudo que resultou da sutura<sup>4</sup> de todos estes aspetos, privilegiando, evidentemente, a voz do autor. Sem qualquer intenção de nos aproximarmos de um estudo de literatura comparada, ainda nos prestámos a sumários e esporádicos cotejos com a escrita de outros autores que nos interessou apenas do ponto de vista da coincidência temática. Deste modo, citámos aqueles em que é reconhecida uma certa propensão ensaística, uma atitude indagativa – como Artaud (2004), Lispector (2006, 2012), ou Tavares (2013) – mas também aqueles que tematizaram a estranheza – Ionesco (1993), Süskind (1999) – e a procura do Absoluto, como a aceitação do mistério – Matute (1978), Bessa-Luís (2003) ou Auster

---

<sup>4</sup> Utilizamos o termo em cumplicidade com o bisturi millasiano, cuja metáfora explica na abertura do romance *El Mundo* (cf. MILLÁS, 2010b: 8).

(2013). Trata-se de escolhas pessoais que, naturalmente, colocam de parte tantas outras com semelhante ou maior capacidade de ilustrar e enfatizar o que se defende.

Não pudemos, por outro lado, ficar alheios a aspetos de natureza cultural, imagens marcantes de uma cultura que rasga o século XX e o XXI, pelo que, com a devida contenção, a referência a áreas que vão das artes plásticas e performativas ao cinema ou à música são inevitáveis. Com efeito, sendo Millás um pós-moderno, com uma sensibilidade própria em relação às manifestações artísticas da sua época, a alusão a uma imagética ou a dinâmicas que fazem já parte do imaginário coletivo – esses “fenómenos que se aclimataron en la sociedad literaria de la democracia”, que “perdieron su significado de intruso” (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 279) –, constitui um parêntesis que vale na medida em que apoia uma contextualização das próprias imagens por ele produzidas e a configuração de um olhar plural sobre uma mesma realidade. Esta relação de Millás com “as plasticidades” da sua época é enfatizada inclusivamente pelo grafismo das nossas edições (maioritariamente da editora Seix Barral) cujas capas estão em consonância com uma linguagem visual própria dos séculos XX e XXI, que vai da ilustração próxima da *Pop Art* de Lichtenstein (em *Dos mujeres en Praga*), passando por aquela que imita o surrealismo de Magritte (em *El jardín vacío* ou *Letra muerta*), para focarmos alguns exemplos. Com uma narrativa marcada pela “estética cibercultural”<sup>5</sup> (ROJAS YEDRA, 2017: 360), Millás adquire cada vez mais uma “conciencia imagenizante” (Ibidem: 362) ao acompanhar o constante devir da sua época, atualizando sempre a sua forma de expressão, e o elenco das personagens que vive na sua obra não pode ficar indiferente a essas atualizações.

Como constrangimentos metodológicos, encontramos essencialmente dois, que se prendem com a natureza do próprio objeto literário como artefacto da representação. A literatura não é apenas *mimesis*, ela é também reflexão, e o século XX tornou-a ainda mais reflexiva. Sendo este campo magmático, a nossa interpretação, a nossa hipótese de leitura – que está na base da pesquisa literária – pode ser ultrapassada por outra com mais

---

<sup>5</sup> Irene Andres-Suárez, ao explicar o impacto da revolução tecnológica sobre a literatura, lembra o papel das vanguardas históricas no que diz respeito à ligação entre a imagem e a literatura: “(...) no hay que olvidar que el deseo de establecer puentes entre lo literario y lo visual así como la experimentación gráfica fue impulsada ya por las vanguardias históricas, sobre todo, por el futurismo, el imagismo y los experimentos del verso libre; además de cuestionar todas las formas artísticas heredadas de la tradición, los vanguardistas, entre otras muchas cosas, lograron romper las barreras que separaban las artes y las letras, abriendo con ello nuevas perspectivas y nuevos modelos de escritura. (ANDRES-SUÁREZ, 2009: 242).

eficácia: este gesto indutivo transporta, naturalmente, consigo a possibilidade de “errar”<sup>6</sup>. Criar significações acerca da matéria do inefável (que as reflexões do escritor tocam amiúde) constituiu uma limitação para a pesquisa que se pretende científica, pelo que os significados possíveis foram por nós formulados em torno dessa questão da impossibilidade.

Se o pós-moderno é “aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (LYOTARD, 2005: 25), o nosso segundo constrangimento prendeu-se com a necessidade de, dentro do “impresentable”, poder definir e apresentar um argumento de base claro para todas as narrativas de Millás, independentemente das roupagens que lhe foram sendo dadas em cada história. Só a partir de um argumento nos parece fazer sentido falar em romance ou conto, e é porque há argumento que a personagem existe. Encontrar um argumento tipo, depurado, millasiano, com um grau de objetividade facilitador do trabalho, onde o nosso objeto, a personagem, pudesse mover-se pareceu-nos um pré-requisito essencial ao nosso estudo.<sup>7</sup>

#### **1.4. Corpus**

Teremos como *corpus* toda a obra literária do escritor desde 1975 até 2018. Trata-se de dezanove romances e oito antologias de contos. A seguinte listagem dá conta da cronologia da saída a lume desses romances e coletâneas de contos.

##### Romances:

1975: *Cerberos son las sombras*.

1977: *Visión del ahogado*.

1981: *El jardín vacío*.

1983: *Papel mojado*.

1984: *Letra muerta*.

1987: *El desorden de tu nombre*.

1990: *La soledad era esto*.

---

<sup>6</sup> Utilizamos a forma verbal a partir do conceito de “erro”, mas também de “errância”, no sentido em que a pesquisa provoca necessariamente um vaguear de voz em voz através do autor e de outros, numa perspetiva bidisciplinar.

<sup>7</sup> Trataremos destas questões no ponto 2.3.2 deste capítulo.

1990: *Volver a casa*.  
1995: *Tonto, muerto, bastardo e invisible*.  
1998: *El orden alfabético*.  
1999: *No mires debajo de la cama*.  
2002: *Dos mujeres en Praga*.  
2006: *Laura y Julio*.  
2007: *El mundo*.  
2010: *Lo que sé de los hombrecillos*.  
2014: *La mujer loca*.  
2016: *Desde la sombra*.  
2017: *Mi verdadera historia*.  
2018: *Que nadie duerma*.

Coletâneas de contos:

1989: *Primavera de luto*.  
1994: *Ella imagina*.  
2000: *Cuerpo y prótesis*.  
2001: *Números pares, impares e idiotas*.  
2003: *Cuentos de adúlteros desorientados*.  
2005: *La ciudad*.  
2008: *Los objetos nos llaman*.  
2011: *Articuentos Completos*.

A fim de ampliar os exemplos na fundamentação dos nossos pontos de vista, recorreremos também a artigos, publicados maioritariamente no jornal *El País* desde a década de 90 até 2017.

Artigos:

1990: “Calcetines”, *El País*.  
1991: “Ácaros”, *El País*.  
1992: “El pájaro”, *El País*.

- 1994: “Mecánica popular”, *El País*
- 1996: “El escarabajo”, *El País*.
- 2000: “Escribir”, *El País*.
- 2010: “Números”, *El País*
- 2010: “Quizá no salga nunca”, *El País*.
- 2012: “Detectives”, *El País*.
- 2012: “Cuidado”, *El País*.
- 2014: “La vuelta al mundo de Julio Verne”, *El País*.
- 2014: “Lo que nos pasa”, *El País*.
- 2014: “Amores caníbales”, *Interviú*.
- 2016: “El calcetín verde”, *Interviú*.
- 2017: “Mi perro y yo”, *El País*.

### 1.5. Estrutura

Estrutturamos o nosso estudo em cinco capítulos. O **primeiro capítulo**, de que este ponto já faz parte, está assente em três secções fundamentais: uma primeira, que contempla toda uma justificação teórica em torno do nosso trabalho, uma segunda, que apresenta o autor e nos introduz na sua obra e no seu contexto literário, e uma terceira que aprofunda essa introdução e aborda os temas e o estilo do autor.

No que à justificação teórica diz respeito, nas páginas que antecedem esta, começámos por apontar os objetivos deste estudo. Partindo de dois escopos complementares – a criação de uma tipologia para a personagem millasiana não-humana (e a humana que se desantropomorfiza) e a resposta a uma pergunta que questiona a intencionalidade autoral quanto à função destas personagens –, explicitámos as nossas metodologias que tiveram em conta estes dois eixos: por um lado, a teoria da personagem, por outro, um olhar de cariz filosófico, sustentado por uma trave feita de contributos plurais, para o apoio na defesa da tese de que a personagem desumanizada em Millás é o veículo de uma mensagem para um novo humanismo. Descrita a metodologia, identificámos o *corpus* pelo qual optámos. Fazemos, seguidamente, um resumo do estado da arte.

Na segunda parte deste primeiro capítulo, apresentamos uma aproximação biográfica de Millás e fazemos uma primeira incursão pela sua obra, posicionando-a, com o apoio em Jordi Gracia e Domingo de Ródenas (2011) e em Navajas (2016), entre a de

outros pós-modernos, tais como Álvaro Pombo, José María Merino, Luiz Mateo Díez, Eduardo Mendoza ou José María Guelbenzu, para reconhecer nela as marcas do pós-modernismo literário.

A terceira parte deste primeiro capítulo versa sobre os temas e o estilo do escritor, começando por apresentar os ecos de outros autores na sua obra. Segue-se uma sumária apresentação das temáticas privilegiadas por ele: o mal-estar humano, a solidão, o medo, a angústia existencial, a busca da identidade, a escrita. Depois de um olhar pela pluralidade dos discursos millasianos, é dada uma atenção particular à questão da alteridade, seguindo de perto Beilin (2007). Através desta passagem pelo universo do outro, cede-se o passo a outra questão, a do corpo como fonte da alteridade e mapa da existência, que é tratada no capítulo seguinte.

O **segundo capítulo** dá tratamento à questão das subtrações do corpo, como primeiro passo para o abandono do humano. Para a compreensão desta estética do *esvaziamento* torna-se fundamental compreender o alcance de processos de subtração – tais como a amputação, a deficiência verdadeira ou simulada, a assimetria disfuncional, a dor corrosiva, a fuga, a inércia, a petrificação, o embalsamento – e compreender a noção de prótese como acrescento do humano desconfigurado ou em falência. O tema da morte ganha relevo neste capítulo. O corpo quase sem vida, mascarado ou enebado, como escultura a que se aspira, encontra na referência a Foucault (1966) a cumplicidade de que necessita para se fazer objeto de um outro lugar, mais próximo das forças invisíveis; e o corpo morto, a múmia, torna-se na ótica do mesmo autor um corpo utópico. É na perda do corpo físico que surge o corpo da escrita, aquele que Barthes (1987) aproximou do tecido, da teia de aranha, que fabrica o sujeito e que, em se desfazendo, o desfaz também.

Com Bourneuf e Ouellet, vemos como, neste capítulo, as personagens não podem existir como um “planeta isolado” (1976: 199), que a paridade existe e é condição fundamental do dizer e do ser de cada um. Mas a teia relacional não se esgota nesta relação binária. É destas “constelações” (Ibidem), para usarmos o léxico destes autores, que dá conta todo este capítulo.

O **terceiro capítulo** lança-nos numa nova materialidade que, longe da que constitui o humano em processo de mutação, ou o humano já diminuído ou anulado, nos coloca frente ao corpo do outro. Ora, o *outro*, aquele que era nosso sócio no planeta antes de termos violado o contrato a que alude Desmond Morris (1990), aquele que provavelmente a partir de Kafka nos habita afinal, é o animal. Afastado de qualquer posicionamento antropocêntrico que Bernard Gaudin (1975) tão bem soube enunciar,



Millás não só observa esse animal como se deixa observar por ele, cativar ou até subjugar. É então que vemos a mosca que pousa no ecrã do computador tornar-se responsável pelo aparecimento da coluna jornalística, as duas irmanadas na mesma caducidade, na mesma estrutura de artrópode, ou que nos surpreendemos com as formigas fazendo-se passar pelo abecedário, ao assumir uma espécie de caligrafia formicular. O inseto millasiano, não só parece rivalizar com o escritor, como está a um passo de avanço dele, pela simples capacidade que tem em penetrar em qualquer túnel do mundo, corredor ou cordão umbilical capaz de o fazer desaguar no útero primeiro, de onde parte a complexa canalização da realidade.

Aquelas que teriam toda a aparência de um *elemento decorativo* (BOURNEUF & OUELLET, 1976: 211) são afinal personagens que constituem um *agente da ação* (Ibidem: 214) ou um *porta-voz do autor* (Ibidem: 230). Diríamos que tomam de surpresa o destinatário do texto, na medida em que o abalam nos seus pressupostos. Um cão, ou um inseto, constitui uma unidade semântica, que, como o afirmava Greimas, tem já na sua estrutura “um programa narrativo potencial” (GREIMAS, 1973: 174): a menos que estejamos perante uma fábula, é expectável que um cão lamba lágrimas – não que fale sobre Kierkegaard –, ou que uma formiga carregue uma migalha de pão – não que escreva uma coluna jornalística. A subversão fantástica que Millás imprime às personagens é objeto da nossa análise, quer neste capítulo, quer no que se segue.

No **quarto capítulo**, temos em conta um outro organismo que não pertence a nenhuma das categorias descritas até ao momento, mas que, não sendo humano, nem inerte, nem animal, comunga das características dos três grupos. O corpo inventado, mais pelas reflexões oníricas do amante do divã do psicanalista, do que pela simples adição de elementos do universo da ficção científica, surge como um corpo alternativo, por estar dotado de determinadas propriedades que excedem o humano, que o suplantam, que o substituem. Fazem parte desta categoria de personagens, a personagem miniatura que é réplica da personagem humana (*hombrecillos e mujercillas*), a que coabita com o artefacto, sendo ela mesma um artefacto, com um maior ou um menor grau de mecanização ou de automatização (os manequins ou os robots), e, ainda, os marcianos.

Estudamos o modo como o fantástico em Millás, nomeadamente na análise dos *hombrecillos*, se pode coadunar com a classificação do fantástico proposta por Todorov entre os “temas do eu” e os “temas do tu” (TODOROV, 1981). O encontro com estas personagens leva-nos também a uma reflexão sobre o *duro* e o *suave*, apoiada em Michel Serres (1985), mas é com um comentário sobre a estranheza de existir que fechamos o

capítulo, colocando em diálogo as ideias de Kayser (2003), Nietzsche (2007), ou Kristeva (2014).

No **quinto capítulo**, e já abrindo caminho para a conclusão, introduzimos ainda uma outra noção de corpo, a do corpo como projeção, aventurando-nos, muito discretamente, na senda de um Plotino (séc. III) que se debateu no que se convencionou chamar de *Ontologia do Uno*. Neste último capítulo, retomamos questões como a do duplo, a da descorporização, a do *regressus ad uterum*, a da integração numa consciência cósmica, questões que desde sempre seduziram universos tão próximos quanto distantes, como os da Antropologia, da Religião, da Metafísica, da Filosofia, da Literatura ou da Física Quântica. Vemos como através da figura da mãe, tornada partícula do outro mundo, o sujeito *incorporará* o mistério. Com Bataille (1980), Jung (2016) e Eco (2013) assistimos a essa aceitação do inexplicável, do inefável, como única possibilidade de plenitude do homem. Numa época em que a desumanização, a perda de valores humanos e a precariedade do pensamento humanista têm lugar, as personagens millasianas revestem-se de uma outra funcionalidade para além da delação desta esterilidade: reunindo-se no plano da síntese universal apresentam um caminho para um regresso a casa que contém as linhas de um programa humanista.

## 1.6. Estado da arte

O interesse pela obra de Juan José Millás começa nos anos 80, com nomes como os de Constantino Bértolo (1983), Pilar Martínez Latre (1987) e Gonzalo Sobejano (1987). O primeiro, num “apêndice” do romance *Papel Mojado*, publicado em 1983, dava a conhecer um escritor até então quase desconhecido (apesar de esta constituir já a sua quarta publicação), mas que se revelava já como uma voz sólida no panorama narrativo da Espanha democrática. Tanto *Papel mojado* como o romance publicado depois deste, *Letra muerta* (1984), serviram de base aos extensos estudos de P. Martínez Latre (1987) publicados na revista *Mester* do Departamento de literatura espanhola e portuguesa da Universidade da Califórnia, Los Ángeles (UCLA), onde a autora se refere às personagens de *Papel mojado* como seres de papel que “son utilizados como trasunto de su [del autor] personalidad, revelando un carácter existencial en su escritura” (MARTÍNEZ LATRE, 1987: 6) e explica também que “Millás presenta unas criaturas que aceptan el juego, el artificio literario hasta tal punto que se liberan de toda relación de culpa. Su interés está en utilizar a sus personajes para construir el rompecabezas lúdico que es la literatura”

(Ibidem: 13). No mesmo ano em que Martínez Latre publica os seus estudos, Gonzalo Sobejano, professor e investigador em universidades dos Estados Unidos, publica o conhecido ensaio “Juan José Millás fabulador de la extrañeza”, em *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, reimpresso em 1995. Referindo-se aos cinco primeiros romances de Millás como “edificios poemáticos destinados a memorable supervivencia” (SOBEJANO, 1987: 214), Sobejano classifica a ambiência desses romances como estando marcada por uma estranheza, “el efecto enajenador del mundo descrito sobre la conciencia que vive o describe ese mundo” (Ibidem: 196). A personagem destes cinco romances é aquela que corresponde a uma juventude da mesma geração de Millás, incapaz de melhorar numa Espanha saída da Ditadura, e que vive num “ritmo de angustia” (Ibidem: 208).

Nos anos 90, destacam-se os nomes de María Dolores Asís Garrote (1990), José-Carlos Mainer (1992) e Sanz Villanueva (1992). Asís Garrote, em *Última hora de la novela en España* (1990), refere o nome de Millás como um dos representantes do romance da “última hora” em Espanha. Da lista de mais de vinte escritores fazem parte também Luis Mateo Díez, Javier Marías, Álvaro Pombo e Soledad Puértolas. Dois anos mais tarde, Mainer e Sanz Villanueva fazem referências breves à obra do autor no volume IX da *Historia y Crítica de la Literatura Española*, publicada em 1992, dirigida por Francisco Rico, intitulado “Los nuevos nombres: 1975-1990”. Millás aparece entre os autores cujas obras se inclinam para a introspeção e o intimismo (MAINER, 1992: 54-72; SANZ VILLANUEVA: 1992, 249-284)). À data desta publicação, já tinham sido publicados os três romances da *Trilogía de la soledad* – *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990) e *Volver a casa* (1990) – marcados pelas indagações no plano da subjetividade. O discurso psicanalítico torna-se expressão da interioridade das personagens e, com ou sem ironia, Millás recorre amiúde a ele.

No ano 2000, é realizado um colóquio inteiramente dedicado ao escritor, na Universidade suíça de Neuchâtel, do qual resultou uma publicação, um *Cuaderno de Narrativas* (cf. ANDRES-SUÁREZ & CASAS [eds], 2009), composto por dezasseis artigos de diferentes especialistas provenientes das universidades de Bamberg, Barcelona, León, Londres, Madrid, Neuchâtel, San Gallen, Viena e Zaragoza. Trata-se de artigos que se complementam uma vez que evitam a repetição de conteúdos, mesmo tratando a mesma temática, como acontece com a opção pelo tema do corpo. Enquanto que Yvette Sánchez o analisa da perspectiva da simetria vs assimetria e do fetiche das personagens por pés e pernas, Verónica Azcue aprofunda a questão da prótese; Marco Kunz interessa-

se pelo corpo como caixa, em relação com o espaço, a rede e a ranhura. Natalia Álvarez estuda, igualmente, esta relação do corpo com o espaço através da metáfora da casa como organismo vivo e também da cidade, dotada da mesma visceralidade. O interesse dos especialistas desta compilação visa também a questão dos géneros em Millás, o carácter híbrido da sua produção literária, como vemos acontecer no artigo de Irene Andrés-Suárez, de Domingo Ródenas, ou ainda no de Fernando Valls, este último mais focado na escrita jornalística do escritor.

Por outro lado, alguns autores procuram encontrar influências em Millás. Irene Zoe recua até à literatura picaresca, enquanto que José-Carlos Mainer acredita mais na influência indireta de Freud ou David Cooper; no entanto, é o paralelismo que faz com o Quixote de Cervantes que ressalvamos desse artigo e que se encontra amplamente explanado num ensaio de influência no panorama literário, intitulado, *La escritura desatada – el mundo de las novelas* (2000). Esther Cuadrat destaca a influência de Kafka. David Roas sublinha uma forte influência do fantástico, do absurdo e do grotesco. Juan Antonio Masoliver Ródenas disserta sobre uma nova realidade procurada por Millás, destituída das referências de um realismo social. Investigadores há que preferem abordar os subtextos presentes em Millás, como é o caso de Pilar Cabañas, ao tratar a carta e o diário. Também aspetos menos conhecidos da obra do escritor são tidos em linha de conta neste conjunto de ensaios, quando Carlota Casas aborda a sua produção lírica.

Em 2002, Luigi Contadini, professor de Literatura Espanhola na Universidade de Bolonha, publicou o seu estudo *La scrittura ambivalente de Juan José Millás*, onde aborda os temas da identidade do sujeito, do tempo e do espaço, a par com aspetos léxicos e de estilo. Trata-se de temas bem presentes no romance publicado nesse mesmo ano, *Dos mujeres en Praga* (2002), mas também em anteriores romances posteriores aos da *Trilogía de la soledad: Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1988) e *No mires debajo de la cama* (1999).

Em 2003, na obra *La metaficción en la novela española contemporánea*, Francisco G. Orejas destaca o nome de Millás como um dos autores que, à semelhança de Torrente Ballester, ou dos irmãos Goytisolo, soube conceder uma reflexão sobre a literatura no interior da própria obra literária. Nesse mesmo ano, D. F. Knickerbocker, da Universidade de East Carolina, publicou o volume *Juan José Millás. The Obsessive-Compulsive Aesthetic* (2003). Um ano mais tarde, Katarzyna Olga Beilin, da Universidade de Chicago, publica *Conversaciones literarias con novelistas españoles*

(2004), onde o nome de Juan José Millás surge ao lado de outros entrevistados, tais como José María Merino, Enrique Vila-Matas e Quim Monzó.

No final da década, Carine Vuillequez (2009) apresenta à Universidade Paul Valéry, de Montpellier, uma tese de doutoramento intitulada “Poétique de l'étrange dans les nouvelles de Juan José Millás”, debruçando-se sobre os contos do escritor, publicados entre 1975 e 2004, e a questão da estranheza e todos os seus avatares, reconhecendo nela uma das características essenciais do pós-modernismo: a da condição descentrada, desfamiliarizada, do homem contemporâneo.

Também na mesma década, o interesse pelos artigos e pelas reportagens de Millás começa a despertar. M. J. Casals Carro, em 2003, publica *Estudios sobre el mensaje periodístico*, embora já em 1998, J. F. Carcelen, catedrático da Universidade Paul Valéry Montpellier 3 e autor de uma tese intitulada *Juan José Millás ou les territoires posmodernes de l'écriture*, tivesse publicado um artigo na revista *Iris* sobre os artigos de *Algo que te concierne*. Outros nomes se somam a estes: A. Grohmann e M. Steenmeijer, com a obra *El columnismo de escritores españoles – 1975-2005* (2006), Ródenas de Moya, com um artigo nesta mesma publicação, intitulado “La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás”, Marín Malavé com a tese *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa* (Madrid, 2011), ou Lai Jenling com a tese *Estudio de la obra narrativa y periodística de Juan José Millás* (Zaragoza, 2011).

Na segunda década do século XXI, Millás tem gerado um interesse crescente sendo o seu trabalho objeto de estudo de teses de doutoramento e dissertações de mestrado. Sel Gie Koh apresenta a tese *El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás* (2011), na Universidad Autónoma de Madrid. É aqui que encontramos uma aproximação ao nosso tema quando, numa segunda parte, o autor aborda o tema do outro e dedica cerca de vinte páginas a este outro como animal, como objeto inanimado, como ser morto e como personagem de ficção. De notar também neste autor o tratamento da questão do duplo, segundo a seguinte classificação: “Doble concreto – yo, madre, padre, hermano, gemelo” – (KOH, 2011: 342) e “Doble imaginario – antípoda, pareja, espejo, sombra” (Ibidem: 353). Relativamente à personagem animal, o autor cinge-se à identificação de casos à guisa de exemplo, onde esta personagem vai fazendo a sua aparição, partindo de um suposto de que o animal surge para nos mostrar partes do ser humano e que está ao serviço do humor: “nosotros tenemos alguna parte de animales” (KOH, 2011: 297); “la confusión de la identidad entre el humano y el animal, mayoritariamente, se presenta en un ambiente fantástico o bien humorístico” (Ibidem).

Quanto à personagem como objeto inanimado, Koh identifica quatro tipos de personagem: a) os objetos dos mortos como continuação deles mesmos; b) os armários, as casas e cidades, como organismos vivos, como pessoas; c) o robot como representação da desumanização do homem; d) o manequim como representação do homem vazio, carente de uma identidade sólida. Ao contrário do que acontece com o tratamento do tópico “animal”, onde não há a apresentação de uma hipótese de leitura para a animalização, com o tópico “objeto inanimado”, essa justificação está plasmada no texto. O autor explica que o objeto, a prótese, pode acrescentar o indivíduo em identidade: “los objetos parecen contener algunas partes de nuestra identidad” (Ibidem: 300). Explica também que o corpo pode ser uma “réplica” de um objeto como a caixa ou a casa, considerados organismos vivos (Ibidem: 301) e que o robot, “sin ninguna identidad característica” (Ibidem: 302) reflete a manipulação a que está sujeito o indivíduo numa sociedade onde está patente o “salvaje capitalismo” (Ibidem: 303). Não falta ocasião, no seu estudo, para uma atenção sobre questões relacionadas com a assimetria *vs* a simetria, o direito *vs* o esquerdo, o dentro *vs* o fora, o real *vs* o irreal, questões estas já tratadas anteriormente por outros tais como Kunz (2009), Álvarez (2009) ou Azcue (2009), entre muitos outros estudiosos.

Se estamos de acordo com os aspetos referidos pelo investigador, parece-nos, por outro lado, que faria falta uma reflexão que enlaçasse todas estas personagens. Do nosso ponto vista, será possível essa visão de conjunto se não nos centrarmos unicamente na ideia de que as personagens com carácter de objeto (as automáticas em particular) existem porque há uma “deshumanización o maquinización del humano a través el avance industrial” (ibidem: 301). Consideramos que o salto da crítica social para uma visão mais metafísica, mais unificadora em relação ao homem e às coisas, como elementos participantes de um mesmo cosmos, poderá abrir novos caminhos para a compreensão da obra millasiana. Com efeito, Millás parece levantar o véu da conciliação por detrás do aparentemente inconciliável, como a coexistência dos vivos com os mortos, ao apresentar as personagens, quer vivas, quer mortas, como seres separados somente por uma fronteira muito ténue e que por vezes se rompe. Koh é feliz ao identificar o sonho, o cansaço e o desmaio como mecanismos para ir percebendo pouco a pouco a morte (Ibidem: 308), ou mesmo como pequenas versões da própria morte (Ibidem: 309). Alargaremos este elenco de elementos a outros para compreender melhor o acesso a uma dimensão que Millás experimenta também como homem, e não apenas nas suas páginas de escrita, como também o salienta Koh: “Millás solía sufrir desmayos alrededor de la década del 90, y

esos episodios formaron la base de la idea de que la frontera entre lo vivo y lo muerto es frágil” (Ibidem, 307-308). Numa nota de rodapé, o autor acrescenta uma explicação do escritor: “La lipotimia es una pequeña muerte, pero sin orgasmo. Estás y de súbito no estás” (Ibidem, 308).

No que ao tratamento da questão animal diz respeito, cremos que este merece uma ampliação que não lhe foi dada por Koh, nem por anteriores estudiosos, provavelmente por não querer assumir-se o risco de criar-se um fabulário millasiano num escritor tão pouco recetivo ao género da fábula, tal como é tradicionalmente concebido, como explicaremos na introdução ao Capítulo III. Acrescentaremos ao inventário de Koh, aqueles exemplos que consideramos valer pelo forte simbolismo, retirados de romances publicados depois do seu estudo – o último romance do seu *corpus* é *El mundo* (2007) –, como é o caso de *Que nadie duerma* (2011), ao mesmo tempo que introduziremos uma hipótese de leitura da animalização que Koh não considerou pertinente. Veremos como o animal nem sempre estará ao serviço do humor. Ainda que uma certa comicidade e uma carnavalização do mundo possam ser veiculados por ele, ou pelo homem animalizado, parece-nos que, no autor, a sua exploração vai mais ao encontro da tragicidade que há no homem do que da sua matéria risível, daí que ilustraremos também as nossas reflexões com a presença do animal nos seus primeiros romances. Num autor kafkiano como é Millás, que leva a personagem a tornar-se humana depois de se reconhecer como animal, o não tratamento do outro animal num capítulo inteiramente a ele dedicado, parece-nos ser uma das lacunas dos estudos sobre Millás que foram feitos até ao momento<sup>8</sup>, e que pretendemos colmatar.

Em 2014, Patrick Toumba Haman apresenta à Universidade Complutense de Madrid uma tese sobre Juan José Millás e Antonio Orejudo, intitulada *La representación narrativa y la identidad en la novela española contemporánea*. O autor coloca lado a lado estes dois nomes da literatura espanhola para ampliar o tratamento de um tema que já havia sido abordado por Koh: o da identidade. Concebendo as personagens como actantes, aplica o esquema actancial de Greimas a alguns romances de Millás, concluindo que em *Laura e Julio* (2006) o sujeito tem como objeto consolidar a sua identidade (cf. TOUMBA HAMAN, 2014: 94); em *El mundo* (2007), recuperar a memória (cf. Ibidem: 95); e em *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), o seu equilíbrio psíquico (cf. Ibidem: 96). Encontramos nesta coincidência da relação da personagem com o objeto – aparentemente

---

<sup>8</sup> A tese de Marín Malavé faz, no entanto, um interessante inventário, intercalado com as suas interpretações, intitulado “Subgrupo animalitos” (cf. MARÍN MALAVÉ, 2011: 158-162)

sempre o mesmo – a cumplicidade necessária para chegar ao argumento único e geral a que nos referimos em 1.2., condição, na nossa ótica, necessária para um caminho de afunilamento até a um ponto convergente que pretendemos desenhar.

Tal como acontece na tese de Koh, a de Toumba Haman não concede muito espaço ao tratamento da personagem animal em Millás. Fá-lo com Orejudo (cf. *Ibidem*: 146-148) deixando de parte esse cotejo quando a comparação seria possível e útil: em *Ventajas de viajar en tren*, de Orejudo, a história da mulher que se deixa enjaular pelo homem estando disponível para o ato sexual animal é comparável à asiática do sex-shop de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) de Millás.

O trabalho de Toumba Haman trata a identidade a partir da obsessão de Millás pelo duplo justificada com a própria história de Espanha. Segundo ele, este caráter dual, que foi construindo a consciência espanhola, foi acentuado pela guerra civil e pelo franquismo; por outro lado, a falta de memória das personagens e a necessidade de as resgatarem terá por base as tentativas de silenciamento, ou de esquecimento, manifestadas durante os anos da Transição e da Democracia (cf. *Ibidem*: 420-421). Toumba Haman considera que “Millás puede considerarse un escritor apegado al pasado” e que o ambiente claustrofóbico de *Cerberos son las sombras* (1975) se mantém nos romances posteriores, como em *Lo que sé de los hombrecillos* (2010). Se é interessante ter este olhar sociocrítico sobre a literatura de Millás, que outros também continuam a ter (volvidos mais de 40 anos sobre a morte de Franco) – Contadini, com o artigo “Las novelas de la Transición de Juan José Millás” (2013), ou Morales-Rivera (2017) – é também importante juntar a esta dimensão histórica, já sobejamente presente nas histórias da literatura, a dimensão metafísica (cf. MAINER, 2009: 31). Excluída das conclusões de Toumba Haman, não obstante terem figurado em algumas reflexões suas ao longo do estudo, as inquietudes metafísicas da personagem millasiana merecerão da nossa parte uma maior atenção.

Em 2017, Rubén Rojas Yedra apresenta à Universidade Complutense de Madrid a tese *Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales*, onde novamente tem lugar o tema da identidade. No capítulo 4, intitulado “Nuevas nociones del cuerpo y de la identidad” apresenta uma conceção do corpo apoiada nas ideias de Javier Echevarría, autor de *Telépolis* (1994) e de *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno* (1999), ao verificar que algumas personagens, na obra de Millás, têm uma *sobrenaturalidade*, isto é, um revestimento artificial ou um género de prótese tecnocientífica que acrescenta o território do seu corpo; o *ser multimedia* é aquele que no lugar do corpo tem a imagem do corpo, um *telecuerpo*. (cf. ROJAS YEDRA, 2017: 135-137). É através dessa imagem



que o outro o objetiva e que se faz o teatro da vida em sociedade. Rojas Yedra reconhece também a possibilidade de poder ver-se o que não se vê, ou seja, de captar a interioridade do ser multimédia, o que ele é (cf. Ibidem: 140-141).

O estudo de Rojas Yedra traz um contributo interessante em relação aos demais estudos na medida em que não trata apenas do objeto – sendo este uma coisa –, mas do objeto tecnológico, como algo que não é já a coisa, mas o significante de uma determinada identidade. Sendo esta tese datada de 2017, é natural que este investigador tenha estado mais dentro do fenómeno tecnológico, cada vez mais integrado na nossa quotidianidade, do que o estiveram os autores dos anteriores estudos e que tenha podido gizar uma evolução de Millás, um *ser multimedio no nativo*, como diz (cf. ROJAS YEDRA, 2017: 22) nessa apropriação do objeto multimédio e tecnológico. Entendemos, junto com ele, que sendo Millás um amante da dualidade, esta oposição entre o digital e o analógico apresenta substância abundante para as suas contínuas invenções. Num momento em que a separação entre o homem e a máquina está hoje “más difuminada que nunca” (Ibidem: 173), Rojas Yedra sublinha o carácter ambivalente das criaturas mecânicas e automatizadas: se por um lado elas simbolizam uma ameaça ao homem na medida em que o podem substituir, por outro, elas lançam a personagem humana na dúvida existencial. Sintonizando-se com José Luis Molinuevo, autor de *La vida en tiempo real: la crisis de las utopias digitales* (2006), Royas Yedra admite que um futuro humanismo de base tecnológica – um *humanismo tecnológico* – é possível desde que seja capaz de devolver ao homem a sua centralidade (cf. Ibidem: 175). Embora estejamos de acordo com o caminho aberto por este investigador, no nosso trabalho pretendemos ir além das metáforas por ele enunciadas quanto ao *ser autómatas* – concebido como símbolo das insuficiências da identidade contemporânea, como manifestação da incerteza e da estranheza – para descobrir uma nova metáfora de acordo com o percurso de cariz metafísico que queremos encetar: a metáfora de uma inteligibilidade oculta que transcende o humano, de uma consciência superior emissora de todas as formas de vida, de um ser divino, ou de um cosmos perfeito, que é lugar de origem mas também de regresso.

## 2. O autor, a obra e o contexto literário

Numa conferência proferida na Universidade Complutense de Madrid, Juan José Millás diz uma frase lapidar no que se presta à ilustração do nosso tema: “yo había nacido con la apariencia de persona y me encontraba ahí entre las personas” (MILLÁS, Conf. Madrid 2014). É assim que, na pele da não-pessoa disfarçada de pessoa, nasce o escritor, pela consciência de não-pertença à realidade herdada, pela necessidade de questionar aquilo que lhe foi dado como legítimo, quando por detrás do véu, ou de qualquer outra fonteira, a verdade se deixa embargar. Millás, o grande curioso, aquele que, em criança, consulta amiúde na enciclopédia Espasa dos seus pais os segredos ocultados pelos adultos, arquiteta-se nas personagens que cria, como ser que investiga a realidade e que procura restituí-la ao seu estado original, ainda virgem de qualquer transfiguração operada pela quotidianidade e o olhar vazio dos que a povoam. Nas páginas que se seguem, traçaremos uma breve biografia daquele que conseguiu ser papel e borboleta, homem-miniatura de gravata e cartola, ou morto regressado de um qualquer pacto com o diabo ou de uma aposta perdida na infância, através das personagens por ele criadas. Na senda deste pai de faunas e criaturas bizarras, procuraremos descobrir o autor e a obra, assim como as influências, os ambientes ou as atmosferas planantes nos interstícios de uma e outra.

### 2.1. Aspetos biográficos

No presente capítulo, entraremos dentro de uma vida que tem o nome, também ele duplo, de Juan José, para chegar à sua síntese, isto é, ao que pode ser um Juanjo que pretendemos seja familiar, próximo, pequeno outra vez, com a ingenuidade de que só os pequenos parecem estar dotados, como o menino que assistindo ao desfile de um rei nu de Andersen grita: “o rei vai nu!”<sup>9</sup>. Servir-nos-emos das próprias palavras do escritor, proferidas em conferências, de que salientamos a intitulada “Fronteras”, da Universidade Complutense de Madrid, em 2014; a do ciclo “El intelectual y sus memorias”, da Universidade de Granada, em 2016; ou ainda as que tiveram lugar na sua Comunidade Valenciana natal,

---

<sup>9</sup> Na conferência “Literatura y Periodismo” (2017), Juan José Millás refere-se ao conto de Hans Christian Andersen, “A roupa nova do rei (O rei vai nu)” (1837), para ilustrar a forma como os nossos sentidos observam, não a realidade que desfila ante os nossos olhos, mas aquilo que um género de ministério da realidade pretende que vejamos. No conto, para não parecerem ignorantes, todas as personagens fingem ver as vestes do rei que, segundo os alfaites burlões, eram invisíveis aos olhos dos tolos. No desfile, a multidão elogia as roupas do rei, menos um menino que não se preocupa se o tacham de tolo ou não. Millás compara esta denúncia do menino, do absurdo perante a evidência, ao trabalho do escritor. Aquando da receção do *Premio Nacional de Narrativa*, em 2007, pelo romance *El Mundo*, afirma, à Press Europa: “A los niños no les da vergüenza mostrar su extrañeza. Crecer consiste en fingir que entiendes” (MILLÁS in *Europa Press*, 2007: s.p.)

na Universidade de Miguel Hernández de Elche (Alicante), em 2017, ou em Petrer, esta última intitulada “Literatura y periodismo”, também de 2017. Apoiar-nos-emos também em entrevistas igualmente disponíveis em formato digital, assim como no romance *El Mundo*, saído a lume em 2007 e com o qual o escritor consegue o *Premio Planeta* em 2007 e o *Premio Nacional de Narrativa* em 2008. Autobiografia ficcionada ou romance autobiográfico, *El mundo*, constitui uma “escrita de si” onde Millás intercala as suas experiências de criança com o seu olhar de adulto: de um lado, a apreensão ingénua do mundo, do outro a análise madura das experiências remotas e fundacionais. A vivência da quotidianidade na rua da infância leva-o a aflorar temas como o da carência, do frio, da febre, do primeiro contacto com os livros, da relação com a mãe, com a morte, com as amizades verdadeiras, com os primeiros amores, com as primeiras deceções, etc. Ao mesmo tempo que recorda o passado, o escritor vai apresentando os factos que estiveram na génese de alguns dos seus romances. Esta narrativa íntima, construída a partir de fragmentos de vida simples mas repletos de vibração, assenta num acontecimento que faz parte do presente e que consiste em todo o processo de libertação das cinzas dos pais por parte do adulto que se dispõe a voltar a Valencia. Essa é a verdadeira trama do romance, como explica Millás no epílogo (MILLÁS, 2010b: 223), um motivo que é efetivamente um pretexto para o balanço do que se passou entre um ponto de partida e um destino.

### **2.1.1. A infância e a adolescência – as tardes mortas e os anos ricos de tão pobres**

Juan José Millás García, filho de Vicente Millás e Cándida García (cf. GUTIÉRREZ, 1992: 9), nasce em Valencia no dia 31 de janeiro de 1946, na *calle Vestuario*, uma rua estreita da zona histórica, tendo residido depois na rua *San Francisco de Borja*. Habitado a viver junto do mar na sua primeira infância, este é o único ponto de referência que lhe dá uma sensação de pertença<sup>10</sup>. Em 1952, com apenas seis anos, muda-se com a família para Madrid, e Valencia torna-se para ele um “paraíso perdido” (MILLÁS, 2010b: 23). A família, proveniente da classe média, viria a converter-se numa família numerosa: nove filhos, estando ele na, ora incómoda, ora vantajosa, idade do meio (Ibidem: 33). Para o desenho do Millás ainda criança que se faz jovem adulto no final da Ditadura franquista e que publica a sua primeira obra já na Transição, este romance poderia ser suficiente. Ainda que a delimitação de fronteiras entre a realidade e a ficção pareça empresa

---

<sup>10</sup> O escritor faz essa afirmação numa entrevista publicada na revista literária *Quimera* 354, de maio de 2013, referindo-se, por outro lado, a Madrid como um espaço irreal, que faz com que o seu habitante não se sinta de nenhum sítio.

impossível para aquele que faz da escrita um ofício e uma forma de vida, encontramos no romance aspetos que não são efabulação pura, antes constituem uma viagem pela memória, escrita como que em transe, como tantas vezes o afirma Millás, e que são verdadeiras tentativas de recuperação do passado.

Dos factos desse passado, dessa biografia, emerge, pois, o êxodo da família do mediterrâneo para a então capital do frio, uma família arrancada da sua condição social, e cuja matriarca não permite o desperdício de bifés na experimentação de bisturis elétricos (cf. MILLÁS, 2010b). O seu endereço é o nº 77 da *Calle Canillas*, no bairro da *Prosperidad*, nome avesso aos tempos áridos que se viviam nesse então bairro periférico cujas fronteiras se abriam para os terrenos baldios<sup>11</sup>. É neste mundo já feito, mas também ainda por fazer<sup>12</sup>, que cabe a Millás viver, e é na sua relação com ele que nos oferece parte da sua narrativa pessoal, aquela que é terreno de onde brota a sua obra literária. *El Mundo* é uma síntese final, um epílogo, mas um bastidor, ao mesmo tempo, um constante introito. Nele, a vida verdadeira fala tão alto quanto a outra, mas não há mentira nem numa margem, nem noutra. Que nunca existira nenhum Vitaminas, por exemplo, protagonista de uma história de espionagem forjada por um pai pronto a urdir uma vida bela e com sentido, num rasgo de misericórdia por um filho que em breve deixará de viver<sup>13</sup>, que nunca existira nenhum Vitaminas, dizíamos, é detalhe tratado por Millás, muito a seu modo<sup>14</sup>, nas suas entrevistas (cf. LILLO, 2007), porém, vários serão os pormenores que conciliarão realidade e memória já enxertada. Esta memória que assim adjetivamos é aquela passível de acrescentar a realidade passada, de tornar esta mesma realidade numa probabilidade das coisas idas. Se é legítima a ideia defendida por Bergson de que “a memória não consiste numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente” (BERGSON, 2010: 280) – e com ela a ideia de que o

---

<sup>11</sup> É interessante o comentário que faz Moncho Alpuente a este paradoxo: “Esta paradoja nominal acució el ingenio y fomentó la rebeldía ante el Ayuntamiento, y el diccionario de la Academia del niño prosperitano Juan José Millás, que buscó en las páginas del grueso libro la definición correspondiente al barrio en el que moraba y, al no ver por ninguna parte el bienestar y el curso venturoso de las cosas que figuraban como sinónimos de Prosperidad, aprendió a desconfiar de las promesas de los adultos y de sus presuntos conocimientos” (ALPUENTE, 1998: s.p.).

<sup>12</sup> O Bairro da Prosperidade, periférico na época, é hoje um dos bairros mais centrais de Madrid. Desde a rua da infância de Millás, até à rua que hoje se conhece, foram várias as mudanças ocorridas: as casas cresceram em pisos e as fronteiras urbanizaram-se. Em *La 2 Noticias*, Millás refere que “la calle Canillas era el limite casi de la realidad, (...) todo era un vertedero infinito y la calle principal era López de Hoyos, donde estaba el mercado, pasaba el tranvía...” (MILLÁS in TORRES, 2017: s.p.)

<sup>13</sup> Fazemos um paralelismo com o filme italiano de 1997, *A vida é bela (La vita è bella)*, de Roberto Benigni, no qual um pai tenta convencer o seu filho que o campo de concentração é um jogo, de modo a transformar a sua existência penosa num desafio lúdico.

<sup>14</sup> Numa entrevista ao *Diário de Notícias*, diz: “É tudo verdade. Incluindo o que é mentira” MILLÁS in MOURA, 2009).

passado acaba, em parte, por ser uma criação influenciada pelo presente –, também é verdade que, para a caracterização do escritor a emergir, muitas passagens de *El Mundo*, mesmo as resultantes do processo criativo do autor, serão de contributo útil para a obtenção de um retrato seu com um grau de fidelidade que vemos o próprio escritor confirmar em entrevistas.

Encontramos em *El Mundo* o rapaz frágil capaz de investigar a sua debilidade através dos fundamentos da filosofia, o rapaz que, diferente dos outros, se lança na aventura da procura de pontos de vista inexplorados sobre a realidade, e a realidade é uma rua observada a partir de uma cave. Como um Sartre indefeso, vesgo e ainda passível de ser levado ao colo já com oito anos, como este Sartre criança, que à noite retoma o seu “perchoir” e descobre a leitura<sup>15</sup>, também Millás experimenta um sentimento de maravilhamento face ao mundo, que nasce em parte de um sentimento de uma rejeição necessária para que a sua história ecloda e se faça diferente. Na encruzilhada entre irmãos, ele não pertence nem ao grupo dos mais velhos, nem ao dos mais novos; e todo um capítulo tem como mote a frase da rapariga que o rejeita: “tu não és interessante para mim” (MILLÁS, 2010b: 107-173). Só a partir do lugar da diferença lhe é possível admirar a estranheza do mundo, todo um cosmos inacessível aos outros, seus pares, aqueles que pronunciam monocordicamente “Presente” a cada chamada da escola, com a tonalidade cinzenta do hábito<sup>16</sup>. É com estes seus iguais que se esforça por parecer realmente: afinal, tinha vindo ao mundo com a aparência de pessoa e ali estava ele precisamente entre as pessoas.

Tanto na sua autobiografia ficcionada como em conferências que proferiu, Millás refere-se a dois momentos importantes fundadores da sua individualidade e da sua literatura: as tardes mortas do verão e as tardes frias do inverno, ambas marcadas pela experiência do silêncio e da evasão:

Ahora prácticamente no hay horas muertas, son una cosa de la antigüedad. (...) He llegado a pensar que aquellas horas muertas fueron las más vivas de mi existencia. Aquellas tardes larguísimas del verano que empezaban con la siesta de mis padres, aquello era eterno, y pasaban cosas sin embargo misteriosísimas (MILLÁS, Conf. Granada 2016)

A descoberta do cheiro a gasolina da Vespa do pai e dos seus efeitos foi um dos mistérios que a par com a descoberta da enciclopédia Espasa, que havia na escritório da oficina,

---

<sup>15</sup> *Les Mots* (1964). Paris: Éditions Gallimard. Disponível em: <https://www.bacdefrancais.net/les-mots-sartre-texte.pdf>. Pág. 115. [Consultado a 13.12.2017]

<sup>16</sup> Referimo-nos a uma situação narrada na conferência “Las Palabras”, na qual Millás conta com humor a forma como durante tempos confundira “Presente” com “Vicente”, o nome do pai e, por coincidência o nome do próprio diretor da escola (cf. MILLÁS, Conf. Madrid 2009).

marcaram o Millás menino das horas mortas do verão. Atraído primeiro pelas ilustrações, depois pelo texto dos verbetes, é com humor que conta, anos mais tarde, a surpresa que lhe causara o vocábulo “mimetismo” em cuja explicação se dava o exemplo do verme capaz de adotar a mesma aparência dos excrementos de pássaros para evitar ser devorado por eles, razão pela qual se questionava se realmente merecia manter a vida a esse preço (cf. MILLÁS, Conf. Granada 2016). Veremos, num ponto mais adiantado deste trabalho, a forma como o extenso verbete “morte” (que Millás classifica, na mesma conferência, como “fantástico desde cualquier punto que se mirara”), com a inclusão de um *faits divers* relatando um nado de uma mãe morta, contribuiu para o recheio do universo literário do escritor, pelo menos na forma como acreditou poder ser literatura a síntese de antagonismos como o são o do terror e o do humor. Mas o verdadeiro salto para outra dimensão, nas suas próprias palavras, dá-se nas horas mortas do inverno quando descobre a aquecida biblioteca pública e com ela Jules Vernes, ao ler *Cinco semanas en globo* (*Cinq semaines en ballon* – 1863).

É nos tempos de escassez que a curiosidade se atíça no pequeno Millás, e que os anos materialmente pobres se fazem ricos a nível do intelecto, como se na ausência do real, o imaginário fosse acionado de modo a suprir todas as carências do menino pobre, ávido das palavras e das coisas. Clarice Lispector (2012: 65) enuncia com precisão este aparente paradoxo: “Com uma vida pobre (e qual é a vida rica?) com a vida pobre eu me salvo dela através do imaginário”.

No *Colegio Claret*, um colégio religioso nas proximidades de sua casa por cujas janelas avista o aeroporto de Barajas e os carros dos militares americanos, inicia os seus estudos. Dessa época, o escritor confessa ter a recordação de ter sido um mau estudante, algo despistado, fruto da sua repentina mudança para uma Madrid provisória, mas também a recordação da vida sã do ambiente de bairro que se vivia em torno da escola. A ela se desloca a pé, primeiro com os irmãos, depois só, sempre por um caminho diferente, acompanhado pela sua imaginação deambulante (cf. VILLAS, 2017).

Os estudos pré-universitários são feitos no *Instituto Ramiro de Maeztu*, onde reputados membros da sociedade espanhola estudaram. É aqui, como o nota Bértolo Cadenas no apêndice de *Papel mojado* (1983), que toma finalmente contacto com professores capazes de o motivar, como Magariños, que lhe transmitiu o gosto pelos clássicos e a obsessão pela procura da palavra exata, Rafael García Moreno, que o ajudou a sistematizar as suas leituras filosóficas (Gorgias, Platão e Spinoza) e Emilio Miró, que lhe infundiu o interesse pela história literária e pela análise de textos.

### 2.1.2. A idade adulta – do funcionário administrativo ao escritor e jornalista

O jovem Millás, anterior ao escritor, trabalha na *Caja Postal de Ahorros*, uma instituição do Estado hoje desaparecida, num horário que lhe permite ter grande parte da tarde livre o que o leva a matricular-se num curso noturno de Filosofia que entretanto abrisse nesse molde pós-laboral, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Complutense de Madrid. Estuda os dois anos gerais, findos os quais resolve matricular-se na especialidade de Filosofia Pura. Mas se a formação inicial se lhe afigura como bastante sólida e interessante, o terceiro ano revela-se decepcionante na medida em que versa sobre os Antigos, tão distantes do seu interesse pelo Existencialismo e pelo Marxismo. O facto de o corpo docente ser envelhecido e conservador, aliado à sua atividade política<sup>17</sup>, constituiu motivo suficiente para justificar o abandono do curso: fá-lo-ia por rebeldia, desculpa mais estética do que efetiva (MILLÁS, Conf. Granada, 2016). O trabalhador-estudante, preso nas suas rotinas, precisava já de um tempo para escrever e ler. Com efeito, durante os dois anos que se seguem continua a estudar Filosofia, mas de forma autodidata, impondo-se um programa gerido com disciplina.

Depois de deixar a universidade, aceita, em 1968, o cargo de dirigir um colégio privado em Miraflores de la Sierra, Madrid. É nessa época que casa com uma colega de faculdade, Margarita Sánchez (cf. GUTIÉRREZ, 1992: 15), com quem tem um filho, Juan, em 1975. O casamento não chega a durar uma década. É também em 1968 que inicia a redação do seu primeiro romance, desaparecido até hoje. Cultiva, nessa época, uma poesia de base narrativa, interesse que traz da adolescência, e que servirá de apoio à sua prosa futura (cf. BÉRTOLO CADENAS, 1983: 198).

A escrita, como atividade mais efetiva, surge quando trabalha em *Iberia*, como administrativo na área económica e financeira. Depois da publicação de alguns romances, transferem-no para o gabinete de imprensa, onde se manteve até 1993, cumprindo mais de vinte anos de casa. A intensa atividade que tem com os jornais e os sucessivos pedidos para fazer conferências levam-no a deixar *Iberia* para se dedicar inteiramente à escrita. Do trabalho nesta empresa que, a custo, abandona, diz o seguinte:

No estaba en mi deseo, insisto, podía haber pasado toda la vida trabajando a cambio de que me hubieran dejado tiempo libre para escribir. La literatura era lo más importante, por eso creía que lo mejor era tener un trabajo que me asegurara los mínimos para poder vivir, de manera que mi economía no dependiera de mi literatura. No fue una decisión suicida, aun así, porque empezaba a cobrar unos derechos de autor estimables y tenía varias colaboraciones en prensa. Si no resultó

---

<sup>17</sup> No início dos anos 60 foi um tertuliano político esquerdista, tendência política que parece manter até hoje.

fácil fue a causa de la educación de mi generación respecto al trabajo fijo (MILLÁS *in* CUTILLAS, 2013: s.p.).

Com efeito, o mito do trabalho para a vida, aliado à ideia de que o escritor padrão seria aquele que levaria o exercício da escrita em paralelo com outra atividade remunerada<sup>18</sup>, impõe-se ao Millás, dos quarenta anos já feitos, que, não obstante o vínculo com essas crenças, acabará por optar unicamente pela literatura, atividade que, apesar de garantia de sobrevivência, fará, porém, acompanhar com o jornalismo que para ele será, através do *articuento*, uma variante da produção literária.

É este homem na meia-idade que casa em segundas núpcias com a psicanalista Isabel Menéndez de que tem um filho, nascido em 1987. Nesse ano, tem lugar o falecimento da mãe, acontecimento que, no nosso ponto de vista, se fossilizará na sua obra à guisa de mistério. Em paralelo, Millás começará a ter a experiência de um qualquer outro lado, perfeitamente circunscrito no entanto pela linguagem médica. Diz Sel Gie Koh, na sua tese sobre o jogo da identidade em Millás:

Sin embargo el año 1987 no fue completamente grato para nuestro autor, debido al fallecimiento de su madre seguido por el de su padre poco tiempo después. Además Millás comenzó a padecer lipotimias, una enfermedad, según él, comparable a una pequeña muerte. En consecuencia, no podía salir de casa por miedo de desmayarse, así que dejó de viajar, de moverse, aunque cuanto más quieto se estaba, más sentía que se alejaba de las cosas. A continuación Millás se sintió aquejado por una profunda depresión, causa por la que acudió a la consulta de una psicoanalista. (KOH, 2011: 63)

Juan José Millás é hoje um septuagenário que mantém uma rotina viva de trabalho. Levanta-se às seis da manhã, para poder escrever durante as duas primeiras horas do dia. Continua casado com Isabel Menéndez e exerce com um vigor inabalável a sua profissão de escritor a par com a colaboração com o jornal *El País*. Também colabora habitualmente com o programa *A vivir* da *Cadena Ser*. Como sublinha Marín Malavé, Millás também tem vindo a assumir o papel de professor em iniciativas sobre escrita, promovidas por cursos de verão nas universidades, ou pela *Escuela de Letras*, e também

---

<sup>18</sup>Bernard Lahire explica-o muito bem em *La Condition Littéraire*: « De fait, si les médecins, les enseignants, les ouvriers, les ingénieurs, les patrons ou les policiers passent tout leur temps de travail dans un seul univers professionnel et tirent l'essentiel de leur revenu de ce travail, ce n'est pas le cas de la grande majorité des écrivains. Exemple atypique (mais loin d'être unique) dans le cadre de la division sociale du travail et des fonctions, les écrivains vivent souvent une situation de double vie (ou de vies multiples) dans la mesure où ils sont amenés à cumuler — selon l'importance qu'ils accordent à leur production littéraire et leur degré d'investissement dans le jeu littéraire — activité littéraire et 'second métier' ou 'premier métier' et activité littéraire. Écrivains-enseignants, écrivains-journalistes, écrivains-médecins, écrivains-agriculteurs, écrivains-ouvriers, écrivains-juristes, écrivains-bibliothécaires, écrivains-diplomates, écrivains-cadres administratifs, écrivains-patrons » (LAHIRE, 2006 : 18).



o papel de crítico de outros autores, realizando resenhas para o suplemento *Babelia* de *El País*. Somam-se a estes papéis também o de conferencista e o de redator de prólogos de várias obras. (MARÍN MALAVÉ, 2011: 38).

Em maio de 2006, Millás é nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Turim, que anteriormente nomeara José Saramago, reconhecendo-se nele um especial engenho para transformar a sua escrita “juguetona, transgresora e irónica, en una metáfora de las obsesiones secretas del hombre y de su soledad” (*El País*, 2006 maio). Em dezembro de 2007, é nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Oviedo. Se um ano antes aborda, no seu discurso, a sua relação original com as palavras, em Oviedo defende, junto dos presentes, a sua tese de que a literatura é feita de mamíferos e insetos, a qual se resume da seguinte forma:

Con esto Millás quiere decir que la literatura centra su atención en las grandes y complejas novelas, como el "Ulyses" de James Joyce, que son los "mamíferos" y, a veces, minimiza la importancia de los "insectos", como la "Metamorfosis" de Frank Kafka, que no por su sencillez deja de ser "una obra de arte".

En su discurso, Millás ha asegurado que no mucha gente es consciente de la red de novelas cortas que existe, y que paradójicamente, al igual que el insecto es el animal que sobrevive a cualquier circunstancia y ambiente por su "éxito biológico", lo mismo le pasa a novelas cortas y "aparentemente sencillas" como "La Metamorfosis". (*PÚBLICO*, 2017 dezembro: s.p.)

O reconhecimento de Millás começa, no entanto, imediatamente a seguir à publicação do romance *Cerberos son las sombras*, com que ganha o Prémio Sésamo. Seguem-se mais dezasseis prémios<sup>19</sup> que o consagram junto do grande público. A este reconhecimento soma-se o reconhecimento internacional de que é testemunho a tradução da sua obra em mais de vinte línguas.

---

<sup>19</sup>Sésamo de novela 1974, *Cerberos son las sombras*; Nadal 1990, *La soledad era esto*; Acebo de honor 1993, concedido por Ediciones Azucel; Teatro de Rojas 1994, *Ella imagina*; Continente de periodismo 1998, pelo artigo “En el vientre de la ballena”; XII Tiflos de periodismo 1998, pela reportagem “Ciego por un día”; Premio de la crítica de la Asociación de escritores y críticos de Valencia 1999, *El orden alfabético*; Mariano de Cavia de Periodismo 1999, pela coluna jornalística “Lo real”, *El País* 25/09/1998; 1ª edición del Premio de Lectura Sánchez-Ruipérez 2000, pela coluna jornalística “Leer”, 14/07/2000; Premio de la Crítica, Feria del Libro de Bilbao 2000, por *No mires debajo de la cama*; Primavera de Novela 2002, *Dos mujeres en Praga*; Miguel Delibes de periodismo, pela coluna jornalística “Errores”, *El País* 11/10/2002; Francisco Cerecedo de periodismo 2005, otorgado por la Asociación de Periodistas Europeos; Premio Planeta 2007, *El mundo*; Premio Nacional de Literatura 2008, *El mundo*; VI edición Premio Don Quijote de Periodismo 2010, pelo artigo publicado na revista *Interviú*: “Un adverbio se le ocurre a cualquiera”; VII Premio Manuel Vázquez Montalbán de Periodismo 2011, convocado por el Colegio de Periodistas de Cataluña, la fundación Fútbol Club Barcelona, los diarios *Avui*, *El Periódico* y *El País* y las editoriales Random HouseMondadori y Planeta. (MALAVÉ, 2011: 39-40).

## 2.2. A obra literária de Juan José Millás

### 2.2.1. Fases da obra literária de Millás (romances) – da sombra à luz e à cor

No colóquio de Neuchâtel sobre Juan José Millás, Fernando Valls refere que “la crítica ha señalado tres etapas en la obra de Millás, una visión que [el escritor] suele aceptar” (VALLS, 2009: 167), afirmação que nos parece denotar o consenso dos especialistas sobre esta questão. Decorria então o ano de 2000 e o último romance publicado por Millás era *No mires debajo de la cama* (1999). Numa primeira etapa, estavam incluídos os romances da Transição, ainda herdeiros de um experimentalismo de final de 60, início de 70, um género de narrativa que Gonzalo Sobejano apelidara de “poemática” (SOBEJANO, 1985: s.p.), desde *Cerberos son las sombras* (1975) até *Papel mojado* (1983) e *Letra muerta* (1984). Numa segunda etapa, encontrava-se a *Trilogía de la soledad*, com *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990) e *Volver a casa* (1990). Tratava-se de uma narrativa menos rígida, com um maior protagonismo dos elementos estritamente narrativos (cf. VALLS, 2009: 168). Numa terceira etapa, encontravam-se os romances *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) e *No mires debajo de la cama* (1999), os três marcados por um registo fantástico, mesclando elementos do mundo real com elementos do mundo onírico.

Em 2007, ano da publicação de *El mundo*, Ernesto Ayala refere-se também a três etapas que coincidem com as apontadas por Valls na sua síntese das classificações feitas pela crítica, contudo, não faz alusão a dois romances entretanto publicados, *Dos mujeres en Praga* (2002) e *Laura e Julio* (2006), e coloca deliberadamente *El Mundo* fora de qualquer classificação, afirmando “El Mundo es otra cosa” (ERNESTO AYALA, 2007 novembro: s.p.). Anos mais tarde, Koh (2011) acrescenta uma quarta etapa na qual inclui esses três títulos deixados de fora pelo crítico argentino e incluindo, por outro lado, um novo romance entretanto publicado à data da elaboração da sua tese: *Lo que sé de los hombrecillos* (2010). Neste momento, temos em mãos mais quatro títulos publicados na última década. Fazendo uma apropriação da classificação de Koh (2011) que amplia a classificação comumente aceite, propomos o seccionamento da obra narrativa (romances) de Millás em quatro etapas distintas. Dada a extensão que teria uma terceira etapa, agregámos ao critério temático-estilístico um critério temporal também, mantendo desta forma a quarta etapa de Koh.

- 1) Etapa poemática – Constituída pelos romances *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1983), *Papel mojado* (1983) e *Letra muerta* (1984).
- 2) Etapa intimista e metafictícia – Constituída pelos romances da *Trilogía de la soledad: El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990) e *Volver a casa* (1990).
- 3) Etapa fantástica I (anterior a 2000) – Constituída pelos romances *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998), *No mires debajo de la cama* (1999).
- 4) Etapa fantástica II (posterior a 2000) – Constituída pelos romances *Dos mujeres en Praga* (2002), *Laura y Julio* (2006), *El mundo* (2007), *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), *La mujer loca* (2014), *Desde la sombra* (2016) e *Que nadie duerma* (2018).

Vejamos as características de cada etapa. Na primeira, mais sombria, o pendor reflexivo sobrepõe-se, em alguns casos, à narração. A escrita é marcada por uma densidade justificada pelo tratamento de temas como a pobreza, a clandestinidade, a marginalidade e a vida dramática dos subúrbios de uma Madrid ainda franquista, ou já na transição. Embora não se aborde declaradamente a questão da repressão, ou mesmo do desengano, ela está presente nos três primeiros romances, deixando de ter lugar nos dois últimos. Porém, o facto de pairar no ar, tanto em *Papel mojado* (1983) como em *Letra muerta* (1984), ainda uma aura de secretismo, do hediondo a ter lugar debaixo de capas, conecta em parte estes dois romances com os três que o antecedem, da mesma forma que a sua tendência para a metaficção os aproxima dos romances da fase seguinte, razão pela qual Valls se refere a *Papel mojado* como um “gozne” (VALLS, 2009: 107). É o próprio escritor que admite este valor fronteiro destas obras, em particular de *Papel Mojado*, ao reconhecer o seguinte: “*Papel mojado* puede ser un punto de articulación, efectivamente, una especie de bisagra entre dos zonas, en el sentido de que hay una conquista progresiva de herramientas que van ganando espacio en mi obra. Por ejemplo, la paradoja está más presente a partir de ahí que antes, hay un sentido del humor más explícito, hay menos encorsetamiento [...] En ese sentido, *Papel mojado* puede ser el punto de articulación entre dos zonas de mi obra” (MILLÁS in CABAÑAS, 1998: 117).

Na segunda etapa a metaficção faz-se, efetivamente, presente, e o tema da identidade começa a ganhar terreno. Continua a haver um estilo intimista, sobretudo em

*La soledad era esto*, que ganha em inteligibilidade em relação aos romances da primeira etapa. Nesta trilogia da segunda etapa, o sombrio deixa paulatinamente de ter lugar, para dar espaço à luz no fundo do túnel. A dança da abstração e do concreto, que mantém de pé o símbolo, torna-se, a nosso ver, mais clara para quem entre na sua cadênciã.

Na terceira etapa, inaugura-se o delírio millasiano, com a apresentação da dualidade realidade/fantasia. Com efeito, os elementos fantásticos abundam até ao inverosímil e ao absurdo. A luz entrevista na etapa anterior permite a explosão de cor, num género de carnavalização do mundo, um excesso que se manterá na viragem do milénio.

É deste modo que a quarta etapa se torna num revisitãr da terceira. O fantástico continua a ter lugar, na pintura da questão da identidade. Novos antagonismos se juntam à dualidade “realidade vs irrealidade”, como o do “legítimo vs bastardo”, o da “direita vs a esquerda” ou o “de dentro vs de fora”. As preocupações de pendor metafísico, a reflexão sobre a linguagem, a atmosfera kafkiana ou a estrutura metaliterária têm lugar na maioria destes romances.

Resta-nos um romance satélite, *El mundo* (2007), que incluímos a meio desta quarta etapa, mais por uma questão cronológica do que por afinidade de estilo e temas. Com *El mundo*, Millás como que desenha um ponto de situação, onde exprime uma necessidade de retorno a si mesmo e onde explica algumas das técnicas, dos motes, das obsessões presentes em toda a sua obra. Neste romance-bastidor que, nas suas palavras, poderia bem ser o último (cf. MILLÁS in MOURA, 2009), Millás faz uma vistoria ao edifício da sua obra. Parece-nos que *El mundo* é, pois, uma paragem para que a peregrinação possa continuar, mas é uma festa (ou a aparência da festa) que nos chega quando publica *Lo que sé de los hombrecillos* (2010).

Interessante é verificar que à maturidade do septuagenário correspondam as cores de um universo literário arrojado, liberto e cheio de uma fantasia que casa o lúdico com o trágico e que à juventude do debutante correspondam as cores sombrias de uma cave escura, de um jardim gélido ou de um beco ou muro habitado pela morte. O tremendismo da primeira etapa, a tristeza quase indizível, a descida aos infernos das suas introspeções, dão lugar à reflexão da segunda etapa dentro de moldes diferentes: acredita-se na possibilidade de reconquista de um território perdido. A terceira e a quarta etapas são quase como odisseias, e o *eu* lança-se nessa empresa, qualquer que seja o território (ainda que de cartão, de maquete): a Dinamarca, a ilha da Madeira, um mundo alternativo depois

da fuga das letras da enciclopédia (e, conseqüentemente, da realidade), Praga, o mundo dos *hombrecillos*, o apartamento contíguo, o armário embutido.

A escrita de Millás vai do realismo ao sonho (talvez porque este último lhe ofereça mais possibilidades às suas investigações metafísicas), e as etapas de classificação da sua obra poderiam delimitar-se apenas por estas duas componentes, na carência de todas as outras. É fácil constatar como a etapa fantástica tende a prolongar-se em relação às outras mais realistas por serem estas mais da ordem do efêmero do que aquela (cf. MILLÁS *in* DÍAZ DE TUESTA, 1999). Explica-o Millás:

Y es que la literatura fantástica es la única que puede seguir la velocidad de la realidad, frente a la novela realista, que tiene el peligro de esclerotizarse. Por ejemplo, en una novela de hace cuatro años no hay teléfonos móviles, mientras que *Alicia en el país de las maravillas* sigue vigente. (MILLÁS *in* DÍAZ DE LA TUESTA, 1999: s.p.)

O elogio do fantástico passa ainda pelo elogio da mentira na literatura, nas palavras de Vargas Llosa, na medida em que esta permite a multiplicação de experiências e uma abertura para a oportunidade de ser eterno. Esta é, provavelmente, também a demanda de Millás que projetando-se da caverna – para continuarmos na nossa metáfora – ao arranha-céus – e assim aproveitarmos a de Llosa –, constrói todo um edifício capaz de tornar possível o impossível:

De la caverna al rascacielos, del garrote a las armas de destrucción masiva, de la vida tautológica de la tribu a la era de la globalización, las ficciones de la literatura han multiplicado las experiencias humanas, impidiendo que hombres y mujeres sucumbamos al letargo, al ensimismamiento, a la resignación. Nada ha sembrado tanto la inquietud, removido tanto la imaginación y los deseos, como esa vida de mentiras que añadimos a la que tenemos gracias a la literatura para protagonizar las grandes aventuras, las grandes pasiones, que la vida verdadera nunca nos dará. Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos y, por culpa de la ficción, en permanente entredicho con la mediocre realidad. Hechicería que, al ilusionarnos con tener lo que no tenemos, ser lo que no somos, acceder a esa imposible existencia donde, como dioses paganos, nos sentimos terrenales y eternos a la vez, la literatura introduce en nuestros espíritus la inconformidad y la rebeldía, que están detrás de todas las hazañas que han contribuido a disminuir la violencia en las relaciones humanas. A disminuir la violencia, no a acabar con ella. Porque la nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa. Por eso tenemos que seguir soñando, leyendo y escribiendo, la más eficaz manera que hayamos encontrado de aliviar nuestra condición perecedera, de derrotar a la carcoma del tiempo y de convertir en posible lo imposible. (LLOSA, 2010: 12)

Olhando para o conjunto da obra de Millás como um organismo vivo, podemos afirmar que a cave faz parte da infância deste mesmo organismo, tal como fez parte da infância do escritor, como se afirma em *El Mundo* (2007), assim como, de resto, também fez parte da infância do homem, se recuarmos às cavernas do paleolítico. A cave como miradouro discreto da rua e do mundo é o ponto de partida da aventura millasiana. O

escritor subverte assim a ideia do alto e do baixo, atribuindo à perspectiva rasteira os mesmos atributos dos lugares cimeiros. É a partir desse “casulo” que a metamorfose acontece.

### 2.2.2. Os artigos, as reportagens e os contos

Millás é também um cultivador da coluna jornalística mais pessoal e subjetiva, a que comumente se designa “columna de opinión”, que se destaca de uma coluna mais analítica e objetiva própria do jornalismo anglo-saxónico. Em Espanha, outros escritores se dedicam a este género entre o jornalismo e a literatura: Manuel Vicent, Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas ou Rosa Montero (cf. ANDRES-SUÁREZ, 2009: 229).

Referimos, anteriormente, que Millás começa a dedicar-se à escrita no início dos anos 90, porém, como o nota Marín Malavé (MALAVÉ, 2011: 18), a sua colaboração com a imprensa começa logo nos anos 70, ao fazer crítica literária no diário *Pueblo*, tendo publicado também um conjunto de poemas em *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Papeles de Son Armadans* (Ibidem: 18-19). Como refere esta investigadora, mas também Koh, aquando da redação de *Papel Mojado*, Millás dedicou-se também a escrever prólogos e apêndices para vários romances policiais, de aventura e de ficção científica (KOH, 2011: 55). Decorrente dessa experiência, escreve ainda comentários acerca da obra de Edgar Allan Poe, Gastón Leroux, Sir Arthur Conan Doyle, Mark Twain e Maurice Leblanc. (Ibidem). De certa forma, estas colaborações, reunidas sob o título de *Escalera de Servicio*, na já desaparecida Revista *Mayo*, abriram caminho para a entrada no mundo do jornalismo poucos anos depois (Ibidem). Os anos 90, efetivamente, foram anos de grande produção jornalística: Millás assina uma coluna semanal no *El País*, ao mesmo tempo que colabora com uma cadeia de jornais dos grupos *Prensa Ibérica* e *Prensa Canaria*. Marín Malavé precisa:

Es en febrero de este año, 1990, cuando Juan José Millás comienza a escribir regularmente sus columnas de los viernes en la *Última* de *El País*. Sustituyó en ese espacio a otro autor levantino, el sociólogo Josep Vicent Marqués. La columna tiene, por su formato y por su concepción periodística, una amplia gama de posibilidades temáticas pero impone a su autor un ritmo periódico fijo y una extensión limitadísima. La capacidad de Millás para afrontar este reto de modo original ha quedado demostrada en sus años de permanencia. La riqueza de su vertiente como columnista se ha desarrollado en paralelo a sus logros en narrativa, estableciéndose un trasvase entre ambas formas de escritura. (MARÍN MALAVÉ, 2011: 25)

É nesta época que o seu trabalho na imprensa começa a destacar-se a par com o trabalho como escritor. Em 1989, publica a sua primeira compilação de contos com *Primavera de luto*, onde trata a temática do estranhamento do *eu* e da sua projeção no *outro*<sup>20</sup>. Seguem-se outras compilações: *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado* (1994), onde o escritor dá continuidade à mesma temática<sup>21</sup> e aborda a questão do “dentro vs fora”, do ser estrangeiro, do ser invisível, do andar disfarçado e do ser louco, questões estas a que já tinha recorrido e recorrerá ainda de forma quase obsessiva em outros momentos da sua obra: *Algo que te concierne* (1995); *Cuentos a la intempérie* (1997); e *La viuda incompetente y otros cuentos* (1998).

No ano 2000, Millás publica a coletânea *Cuerpo y prótesis*, onde, dentro do estilo que lhe é característico, disserta sobre questões recorrentes na sua visão do mundo: o corpo como uma impureza entre o *eu* e a realidade (cf. MILLÁS, 2009: 426), ou como lugar da ausência (ibidem: 426); a linguagem como algo que nos faz e nos desfaz (Ibidem: 251); a morte como lembrete à nossa caducidade (Ibidem: 260) ou como inquilino do nosso corpo (ibidem: 424); a escrita como variante do alimento primordial (Ibidem: 366); o afã do homem em construir um duplo (Ibidem: 267); a viagem como um sentimento religioso, uma condição mental, um estado de alma (Ibidem: 117); a certeza de que não vamos a lugar nenhum (Ibidem: 237). Um ano depois, sai a lume *Números pares, impares e idiotas* (2001), um trabalho conjunto de Millás e do desenhador Antonio Fraguas “Forges”, com a aparência de uma publicação infantil.

*Los sueños se cumplen* (2002), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003) e *Hay algo que no es como dicen* (2004) constituem compilações que, embora próximas no tempo, abrangem universos diferentes: as duas primeiras investem numa reflexão sobre as relações humanas (estando a questão do incesto, assim como a analogia entre a relação materna e a relação com a amante, muito presente na segunda), enquanto que a terceira

---

<sup>20</sup> São variados os exemplos dessa transferência, ou crase, de identidades. O escritor dá-nos a conhecer hilariantes histórias como a do escritor R.J. que se apropria da obra de Millás, a da mulher que bebe conhaque e que vê outra no espelho, a do homem e da mulher que voltam a amar-se depois de descobrirem que são outros, a do homem perseguido que é sempre detido como se fosse perseguidor, a do homem que vai vivendo nos armários dos outros, a da viúva que mata o homem que tem o mesmo nome do marido, a da mulher que vê o marido andar à chuva quando na verdade este está no escritório, a dos irmãos que são confundidos com marido e mulher e resolvem mudar de cidade para viver melhor essa ficção. Os exemplos abundam, qual melopeia sem freio, única cadência possível, no nosso ponto de vista, para o movimento ondulatório da identidade à deriva. (cf. MILLÁS, 2013b)

<sup>21</sup> A melopeia sem freio a que aludimos anteriormente continua nesta compilação de contos quando são contadas histórias como a do narrador que se cruza com o seu duplo feminino na rua, a do homem que se converte no seu gato desaparecido, a de Vicente que um dia se sente francês, noutro dia se sente a sua esposa e, noutro dia ainda, se sente jardineiro. (cf. MILLÁS, 2012b)

consiste num trabalho jornalístico de investigação em torno do caso Nevenka Fernández, membro do conselho do “ayuntamiento” de Ponferrada e vítima de assédio por parte do então presidente dessa mesma localidade, Ismael Álvarez. Em 2005, Millás publica três coletâneas de contos: *Todo son preguntas*, um conjunto de 31 textos publicados em *El País*; *María y Mercedes*, sobre a jornada laboral e doméstica da mulher; e ainda *La ciudad*, um conjunto de contos sobre a sociedade urbana desumanizada. Em 2006, publica *El ojo de la cerradura*, uma recolha de fotografias feitas a partir de uma perspetiva particular, e *Sombras sobre sombras*, também no mesmo registo. O conjunto de contos *Los objetos nos llaman* é publicado em 2008; nele, a temática da infância é tratada lado a lado com o tema da vida adulta cheia de mistérios.

Na segunda década do novo milénio, uma nova recompilação de contos do escritor, bastante alargada, *Articuentos completos* (2011), presenteia-nos com um género novo anunciado no título: uma mescla do artigo jornalístico com o conto literário, que o escritor classifica como sendo “crónicas del surrealismo cotidiano dosificadas en perlas” (MILLÁS in ROMERO, 2011: s.p.). Esta compilação, que ultrapassa as mil páginas, é ocasião para visitar alguns dos seus anteriores contos. Em 2012, é publicado *Vidas al límite*, um conjunto de reportagens e de reflexões nascidas do encontro com pessoas que protagonizam ou vivem de perto a realidade da doença (Alzheimer, Síndrome de Down, cancro, transtornos psíquicos e cegueira), a realidade da guerra, da prostituição, da invisibilidade do trabalho doméstico, ou da morte.

No remate deste ponto<sup>22</sup>, é pertinente que transcrevamos as palavras proferidas pelo escritor sobre a ligação entre o jornalismo e a literatura, em dois momentos distintos do seu percurso, com uma separação de vinte e três anos entre eles, para nelas reconhecermos a possibilidade de uma junção feliz entre uma e outra escrita:

El periódico es una representación de la realidad. El periódico parcela la realidad (...), la realidad internacional, la realidad nacional, los sucesos, los espectáculos, y va bajando hasta llegar a la periferia, que son los anuncios por palabras (...) y las jerarquiza (...). Muchos lectores, con el periódico convencional hacen su propio periódico (...). Yo creo que, a veces, en las zonas banales, en la periferia de los periódicos, en los anuncios por palabras, hay cosas con más carga de significado (...). Yo personalmente me he convertido en un especialista de la periferia. (MILLÁS in LARATRO, 1994)

La frontera no es tan rígida ni tan sólida como habitualmente se cree (...). En mi caso, mi literatura se ha enriquecido mucho de mi periodismo y mi periodismo se ha enriquecido mucho de mi literatura (...). El periódico es un artefacto literario (...) y un medio de representación de la

---

<sup>22</sup> Para o aprofundamento do tema da escrita jornalística em Millás e da sua relação com o texto literário, sugere-se a consulta da tese de Marín Malavé (2011).



realidad. (...) Cuando se lee uno, se lee a sí mismo (...) pero luego articula y entiende la realidad. (MILLÁS, Conf. Petrer 2017)

Se, por um lado, Millás leva para a esfera da vida pessoal, de cada um, a ideia de jornal (de resto, bem presente na tradução francesa de “diário”, “journal intime”), por outro lado, o “sí mismo” não pode deixar de se articular com a realidade. A literatura de Millás é como que o resultado de uma “experiencia interior, a la que hay que dar forma para encontrar su plasmación literaria” (VALLS, 2009: 171). Ora, para além de um hibridismo de forma, presente sobretudo no *articuento*, e para além de uma mescla entre a realidade e a ficção – o real e o irreal –, há também um cruzamento entre o lado de dentro e o lado de fora do escritor, e o artigo torna-se no lugar objetivo dos seus ensaios, do seu experimentalismo, ou do que Valls chama de uma “nueva poética” (Ibidem: 168).

### **2.3. O lugar de Millás na literatura pós-moderna**

#### **2.3.1. O pós-modernismo em Espanha**

Para enquadrar Millás no panorama literário do seu tempo, é indispensável uma passagem pelo pós-modernismo em Espanha, a fim de conhecer a sua génese, os seus traços fundamentais e os nomes mais sonantes da literatura a ele associados. Para tal, servir-nos-emos da voz de Jordi Gracia e Domingo Ródenas de Moya, autores do volume 7 da *Historia de la literatura española* (2011), coordenada por José-Carlos Mainer. Teremos também como base a obra de Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna, La posmodernidad desde el siglo XXI* (2016).

O pós-modernismo, definido por Navajas como um movimento intelectual e estético euro-americano que se separa da episteme modernista e propõe uma diferente, inicia-se no final da década de cinquenta com nomes como Italo Calvino, John Barth e Philippe Sollers, chegando a Espanha uma década depois, com a publicação dos romances de Carmen Martín Gaité, Juan Benet, Juan Goytisolo ou Luis Goytisolo. O eclodir deste movimento em Espanha coincide, segundo o autor, com a última década do período ditatorial e com o período do primeiro pós-franquismo (cf. NAVAJAS, 2016: 31).

Na obra *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española – 1967-1995*, Vance Holloway apresenta o ano de 1975 como uma data a partir da qual se pode falar em pós-modernismo. Contudo, fá-lo com interrogações, reconhecendo nessa visão estreita uma redução mais concetual do que efetiva, sendo o conceito, como o notaram outros críticos, resistente a uma definição clara e lógica (cf. HOLLOWAY, 1999: 41).

Com efeito, e para focar apenas um exemplo quanto à dificuldade de um balizamento temporal preciso, Dionisio Cañas já afirmava, num artigo de há mais de trinta anos para o *El País*, que “la posmodernidad cumple 50 años” (CAÑAS, 1985: s.p.), ao defender a tese de que em Espanha já havia indícios de uma atitude pós-moderna no início dos anos 30, traduzida pelo esgotamento dos valores e da autoridade instaurados pela época moderna, antes mesmo de se ter manifestado no âmbito internacional.

Gracia e Ródenas de Moya situam o surgimento da pós-modernidade nos primeiros tempos da Democracia, reconhecendo porém que já nos anos 60 a produção literária do país ganhara um novo fôlego, impulsionada ainda pela vanguarda, que se tinha manifestado contra a Ditadura e a Modernidade; a este impulso juntar-se-ia, já nos anos 80, o do desenvolvimento da indústria literária (cf. GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 235).

Nos anos 80, Espanha tinha já uma cultura literária regida pelos parâmetros do mercado, como sociedade democrática capitalista que começava a ser, o que permitia o convívio de diferentes sensibilidades criativas; a literatura podia legitimar-se através da sua eficácia comercial. Estes críticos referem-se a esta sociedade heterogénea, de contributos literários também heterogéneos, da seguinte maneira:

Era una nueva sociedad, promiscua y caprichosa por definición, altamente expuesta a la publicidad y a la información de flujo continuo; y ahí vivió el público natural tanto del poeta exquisito y hermético como del novelón sentimental, la trama policiaca y la ambientación histórica y amena. La condición de esta sociedad, que ya no era solo española, fue llamada posmoderna desde que Jean-François Lyotard utilizó en 1979 el término en el famoso ensayo-diagnóstico *La condición posmoderna*, que en 1984 ya se podía leer en español. (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 236)

Trata-se de um ambiente marcado pela diversidade cultural, pela hibridez de opções de estilos estéticos e pelo gozo simbólico do carnaval bakhtiniano, fundado numa liberdade de sentidos e desejos para lá de qualquer norma repressiva (cf. NAVAJAS, 2016: 19).

A heterogeneidade extrema e exploratória da literatura permitiu que se fizessem reescritas baseadas em recursos até então por explorar: “la distorsión paródica, el uso transgresivo de esquemas literarios, la tipificación subvertida o el cruce de mestizaje de artes, estilos y referencias incoherentes o imprevisibles” (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 242). “La norma de la calidad literaria ha sido en estos treinta últimos años la transgresión de los códigos” (Ibidem: 244).

Navajas considera que um dos contributos mais produtivos do pós-modernismo é, precisamente, a sua rutura com paradigmas rígidos em torno do conceito de literatura. O

cânone literário, tal como é concebido tradicionalmente, passa a ser desacreditado, uma vez que é observado como algo artificial e impositivo, porque ditado a partir de um único patamar privilegiado, o acadêmico. O desenho do novo cânone literário estende as suas linhas até às periferias, como acontece com a valorização da literatura latino-americana, ou com as literaturas associadas à cultura de grupos marginais (cf. NAVAJAS, 2016: 13-14).

O que constituía inicialmente uma transgressão acaba por ter como resultado o hibridismo dos géneros, responsável pelo valor estético e pela originalidade do romance contemporâneo, capaz de fazer a autópsia de si mesmo, de usar de forma renovada o já conhecido, de proceder à autorreferencialidade e à metaficção (cf. GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 245). Na sequência desta revigoração literária, surgem casos de literatura de qualidade, capazes de criar novos públicos, com nomes como os de Javier Marías, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas e Álvaro Pombo (cf. *Ibidem*).

Perante o desmoronamento de dogmas, de certezas, sobra ao homem o cenário apocalíptico de um mundo estilhaçado que se reflete no fragmentarismo da própria criação artística e do discurso literário. A afirmação individual e a exploração de caminhos pessoais são concebidos como um direito que, para além de qualquer narcisismo, compreendem o mundo real como o lugar da não-solução, daí que o mundo da consciência assuma uma forma de realidade paralela veiculada pela imaginação (cf. NAVAJAS, 2016: 23). A literatura torna-se, então, numa investigação profunda da condição humana, uma forma de definir e avaliar a experiência individual e coletiva de maneira iluminadora e criativa (*Ibidem*: 26).

O *eu* e o *outro* passam a ser objeto de análise. Já não existem protagonistas de identidade sólida, linear, permanente. As personagens são líquidas, múltiplas e em busca da sua identidade. O movimento na direção do *outro* faz-se, com frequência, através da sexualidade, como impulso primário impossível de ser suprimido. O erotismo nascente entra em rutura com o erotismo proibido pela Ditadura (cf. *Ibidem*: 42). Nomes como os de Esther Tusquets (com *El mismo mar*, 1978), Fernando Santos Jesús (com *Extramuros*, 1978) ou Luis Goytisolo (com *La cólera de Aquiles*, 1979) abordam a questão das sexualidades minoritárias e, ao introduzirem o tema da homossexualidade, assim bem como o da bissexualidade, desvalorizam a separação sexual. A personagem masculina, tradicionalmente detentora do poder, já não é condição para que a feminina se realize, como acontece com as personagens de Carmen Martín Gaité, defensora das liberdades femininas.

O périplo da escrita pós-moderna pela realidade contempla, pois, a negação dessa mesma realidade, opondo-se à metafísica da presença única e do significado fechado (cf. *Ibidem*: 52), e esta negação mais não é do que uma forma de destruição do mundo institucionalizado, mas também o mote de uma nova metafísica que é a do caos. O pesadelo de viver continua sem remédio, fazendo parte de um destino do qual não é possível ao homem escapar-se. Não há já desejo de *engagement* político ou anseio de mudar o mundo, como acontecia com a literatura social, neo-realista. Há, sim, um afã de encontrar a verdadeira essência do ser humano a partir de diferentes frentes, reais ou imaginárias. A simples realidade prosaica, em toda a sua quotidianidade, ou os meandros da própria criação artística, da feitura do texto, com todos os devaneios que esta permite, constituem exemplos dessas frentes.

### **2.3.2. Juan José Millás – da “novela poemática” à retórica dos ângulos inéditos**

Juan José Millás é geralmente associado à “Generación del 68”, aquela que se formou já no final da Ditadura de Franco e que coincidiu com o Maio de 68 francês, sem que com tal acontecimento, porém, tivesse tido conexão. Nessa geração se incluem nomes como os de Manuel Vázquez Montalbán (1939), Eduardo Mendonza (1943), Javier Marías (1951) e Julio Llamazares (1955). Embora cada escritor tenha desenvolvido o seu estilo particular, neles há a destacar três pontos fundamentais em comum. Em primeiro lugar, mostram-se como não-herdeiros dos confrontos ideológicos das gerações anteriores, em segundo, fazem uma clara distinção entre compromisso cívico e literatura, e, em terceiro, a sua maturidade na escrita coincide com o auge dos postulados pós-estruturalistas na teoria literária, coincidentes com os seus procedimentos metadiscursivos (cf. SANZ VILLANUEVA, 1992: 253-254).

Se tivermos em consideração as características do romance pós-moderno elencadas por Gracia e Ródenas de Moya – relembramos: “hibridación”, “exploración de esos limites [entre autobiografía y ficción] fronterizos”, “intoxicación de elementos ajenos a la propia tradición literaria”, “la autopsia de sí misma”, “uso renovado del ya usado y conocido”, “autorreferencialidad”, “metaficción” (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 245) – é fácil identificar Millás, de forma inequívoca, como pós-moderno. No entanto, dentro do pós-modernismo, e tendo em conta as fases do autor, é possível entrever, nos seus primeiros romances, a persistência de uma vanguarda experimentalista que se manifesta no hermetismo do seu discurso. Tal como Millás, são vários os escritores (que alcançaram grande notoriedade nos anos 80) que iniciaram a sua obra no “caldo de

cultivo de audacias y experimentos de 1970, donde conviven los inagotables Kafka, Joyce y Faulkner con el existencialismo y el psicoanálisis (...)” (Ibidem: 624).

Em *Cerberos son las sombras* (1975), como nos romances posteriores, a confusão entre a verdade e a ficção, ou entre a realidade e o sonho, não é o resultado das tendências da época ditadas pela moda, mas uma forma de plasmar no texto a angústia das personagens, as neuroses, os fantasmas (cf. Ibidem: 624). Gonzalo Sobejano identifica este tipo de romance como “novela poemática” (SOBEJANO, 1985), não por ser lírica, mas por reunir algumas das virtudes do texto poético:

semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado (SOBEJANO, 1985: s.p.)

Estarão estes elementos ao serviço da obrigação vanguardista dos romances experimentais que enlaça com a visão de Lyotard sobre o que considera ser um romance pós-moderno, isto é, a evocação de “lo sublime”, de modo a que a leitura da obra suscite uma “mezcla de placer y dolor” (cf. HOLLOWAY, 1999: 103)? Será esta mescla só possível com o que outros críticos chamaram de “áspero escrutinio” (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 794)? No pessimismo ontológico dos romances de Millás da transição, respira-se efetivamente essa atmosfera. À exploração literária da consciência junta-se também o tema sociopolítico. Primeiro, a luta contra o sistema repressivo, depois, o desencanto perante o novo regime democrático.

Gonzalo Sobejano propôs ainda o termo de “novela ensimismada” (SOBEJANO, 1988: s.p.), para o romance que se debruça sobre si mesmo, isto é, sobre a aventura da escrita, aquele romance que se torna mais importante como processo do que como produto. O crítico define, com o apoio em Patricia Waugh (*Metafiction*, London-New York, Methuen, 1984: 2), a *metanovela* como “aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad” (cf. Ibidem) e aponta, como seus cultores, escritores de três gerações: Torrente, Delibes e Cela (geração de 39), Miguel Espinosa e Luis Goytisolo (geração de 54), Pombo, Millás e Merino (geração de 68). *Letra muerta* (1984) é, na sua ótica, o exemplar mais diáfano de *metanovela* conseguida por Millás. Note-se, todavia, que na época em que Sobejano faz estas

declarações ainda não tinham sido publicados outros romances com similar valor exemplificativo, hoje conhecidos.

No final dos anos 80, um público cada vez mais numeroso começa a aceder às obras de Millás graças à sua colaboração com a imprensa e à publicação de *El desorden de tu nombre* (1987), um romance neurótico cheio de jogos autorreferenciais (cf. GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 667) e com características que combinam o humor crítico com o satírico, o simulacro do real com o encarnar do fictício (cf. Ibidem: 795). Millás consagra a sua popularidade pouco tempo depois, com o *Premio Nadal*, pelo seu romance *La soledad era esto* (1990), e ao assumir a sua coluna jornalística no jornal *El País*, com a mesma poética da estranheza presente nos seus romances (cf. Ibidem). Com a publicação do terceiro romance que viria a fechar *La trilogia de la soledad, Volver a casa* (1990), agudiza-se a sua incursão pela identidade individual nas sociedades pós-industrializadas. “La vulnerabilidad”, “la frustración”, “el disimulo de los miedos e inseguridades” são tratados através de uma trama metaliterária na qual as personagens vão superando as suas neuroses (cf. Ibidem: 796).

A meados da década de 90, Millás escreve *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), uma síntese “de la pesadilla individual y la crítica sociopolítica, de los tropezones sentimentales y de la disgregación de la identidad, de diálogo entre ficción y experiencia” (Ibidem). Já não estamos, porém, diante da verticalidade moral que norteou o caminho de uma Elena de *La soledad era esto*, como o nota José-Carlos Mainer: “expulsados [los personajes] de esa ficción de existencia ‘útil’ y organizada, adoptan el disfraz, la farsa, como modo de vida y como poderosa palanca para desenmascarar a sus obsequiosos verdugos” (MAINER, 2009: 29). A alienação presente neste romance continua também em *El orden alfabético* (1998) onde a realidade entra em descalabro, aos olhos do narrador, Julio, que se encontra num sanatório e se convence de que há uma súbita rutura no alfabeto responsável pela perda da estrutura da realidade.

A transgressão do real, como o conhecemos em toda a sua regularidade, começa a ser uma estratégia previsível em Millás, na viragem do milénio e até hoje: em *No mires debajo de la cama* (1999) os sapatos são dotados de natureza humana; outras vezes, sem saírem de Madrid, as personagens sentem-se noutra país, como acontece em *Dos mujeres en Praga* (2002), ou no mais recente romance, *Que nadie duerma* (2018), onde as ruas da capital espanhola se transformam nas de Pequim. Em *Laura e Julio* (2006), Julio vai viver no apartamento contíguo ao seu, uma vida simétrica: a de Manuel, o amante da mulher acabado de falecer. Em *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), um intelectual vai vivendo

os seus desejos mais obscuros através do incentivo de um duplo seu em miniatura. A mesma visita inesperada de entidades pequenas recebe Julia, protagonista de *La mujer loca* (2014) ao ver-se desasossegada por frases saltitantes. Em *Desde la sombra* (2016), o protagonista começa por acaso a viver num armário, tornando-se no mordomo fantasma de uma casa onde cometerá, por ciúme, um assassinato. A ação de matar repete-se em *Mi verdadera historia* (2017) mas com uma carga de inocência maior, quando o jovem protagonista autista provoca um acidente, no dia em que tenta cometer suicídio. Nos romances de 1999, 2002 e 2006 abunda, como o notam Gracia e Ródenas de Moya, uma “retórica de la perspectiva alterada”, o olhar “desde ángulos inéditos” e o “volver del revés lo cotidiano” (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 797), estratégias narrativas que, embora eficazes no respeitante aos contos, na perspetiva destes dois críticos, já não surtiam os mesmos efeitos nos romances, o que provavelmente ditara o aparecimento de *El Mundo* (2007), assente numa retórica diferente, baseada na autobiografia, e que em 2.2.1. vimos como constituindo um ponto de situação no conjunto da obra do autor. É interessante verificar que o “manierismo fácil” a que se referem estes críticos, traduzido nos pontos já indicados, tenha voltado a fazer parte dos romances de 2010, 2014, 2016 e 2018. Na nossa perspetiva, consideramos que assim sucede porque a aventura da descoberta é circular, inesgotável e sempre profícua.

### **3. Tipologia do discurso: temas e estilo**

A escrita de Millás é, como já o dissemos, uma narrativa da busca, da procura. A solidão, o mal-estar humano, o medo, são temas recorrentes na sua obra, tal como a sua somatização. A sua escrita é, assim, uma escrita do sintoma, biológica, visceral. A reação do corpo à angústia existencial, através da doença, dos estados febris ou catatónicos, torna-se num território de análise do escritor que escreve porque não se encontra bem. “Escribo porque no estoy bien, si lo estuviera, no lo haría. No sé qué me falta. Pero ese malestar se atenúa cuando leo o escribo.” (MILLÁS in CAVIGLIA, s.d: s.p.). As relações familiares, as relações com o outro, são muitas vezes tocadas pelo vazio, daí que a sua narrativa seja também uma narrativa da fuga, quando o que se pretende é o regresso. Nesta errância do homem, esse eterno adolescente na transição de uma fase para outra, encontramos uma série de tensões resultantes do peso exercido pela realidade absurda. É provavelmente por isso que Millás insiste em espiar o outro lado da realidade, em encontrar o que é verdadeiro. Na dialética do real vs irreal encontramos a mais pura

expressão da procura que acima enunciamos, mas também a possibilidade da mais estranha surpresa, ao constatar, junto com o escritor, que “no hay monstruosidad peor que la de la normalidad” (MILLÁS, 2009b: 20). É assim que o transfronteiriço se torna espaço, estado e tema em Millás.

Para Fernando Valls, Millás tem a capacidade de honrar a herança da mais rica tradição espanhola, à maneira de Cervantes ou de Valle-Inclán, na medida em que explora a necessidade que têm os seres humanos de “inventarse un mundo para sobrevivir, en el intento de proporcionarle un sentido crítico a la existencia a través de la fantasía” (VALLS, 2009: 178). Para a pintura da estranheza, o escritor socorre-se de várias ferramentas retóricas já distantes do lirismo epistolar de *Cerberos son las sombras* e que Ródenas de Moya descreve da seguinte maneira:

Las herramientas retóricas de esa nueva mirada son las inversiones, reversiones, antagonismos, simetrías, prosopopeyas, desdoblamientos y tantos otros recursos encaminados a hacer extraño el referente y que acaban por configurar imágenes de un mundo ilusorio, fantástico (lleno de interiores enigmáticos), ficticio. Pero un mundo que es sólo el otro lado de la cotidianidad trivial de los lectores. (RÓDENAS DE MOYA, 2009: 281)

O humor<sup>23</sup>, por vezes negro, é acompanhado pela ironia que nos deixa na dúvida a todo o momento, sobre o grau de verdade das coisas. A burla, se a há, está longe do seco descaro de uns condes de Barcelona por detrás de um Clavileño<sup>24</sup>, para passar a ser o discurso de um homem de aparência séria, de olhar triste e de consoantes líquidas ingénuas, um homem que se diz ateu mas que pensa como um místico. A ironia millasiana consiste nesta perturbação ao leitor, na inversão dos seus referentes, na instalação da dúvida como única certeza. É, a nosso ver, deste modo que se instaura também o paradoxo na obra do escritor, desencadeador das situações mais cómicas. Explica-nos ele:

Estos recursos estilísticos provocan como efecto secundario lo que llamamos humor. El humor no es una búsqueda directa en mi escritura ni en mi literatura; es un efecto colateral. Recuerdo una intervención mía en una mesa redonda en Europalia, en Bruselas, que provocó muchas risas en el auditorio. Pero yo estaba contando algo absolutamente dramático y no entendía por qué la gente se reía, pero disimulé la extrañeza. (MILLÁS in CRUZ, 2010: s.p.)

Los interioricé como míos [la ironía, la paradoja], y desde ahí fui caminando hacia un registro que me interesó mucho, pero que es muy difícil: la novela fantástica. Lo ensayé en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), volví a ello en *El orden alfabético* (1998) – novela de la que estoy

---

<sup>23</sup> Millás explica a ausência do humor nas primeira obras: “En mi propia trayectoria, el humor es una conquista en contra de la atmósfera. Recuerdo que cuando empecé a escribir no me permití muchas cosas que luego me he permitido porque pensaba que la literatura era algo sagrado” (MILLÁS in RODRÍGUEZ MARCOS, 2002: s.p.).

<sup>24</sup> Referimo-nos à segunda parte de *El Quijote*, de Cervantes.



muy satisfecho –, y vuelve en forma de delirio en *Lo que sé de los hombrecillos*, que sale ahora. (Ibidem)

O riso é condição inevitável do mundo absurdo. Na reação do leitor millasiano, ele parece persistir à maneira de um riso medieval, como o teorizou Georges Minois, um riso que se recreia no hiato que há entre o homem e o que ele deveria ser, entre a existência e a essência (cf. MINOIS, 2007: 106)<sup>25</sup>. O mundo de Millás é aquele que contempla a angústia e os fracassos neuróticos – a solidão, a depressão, os traumas infantis, os desajustes familiares, os fantasmas da mais diversa pelagem (cf. GRACIA GARCÍA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 624) –, mas nem por isso o escritor deixa de introduzir, sobretudo na viragem dos anos 80 para os anos 90, “el humor crítico, satírico con ciertos tipos de prácticas sociales, cruel con algunos personajes, autoirónico casi siempre” (Ibidem: 795), que será uma consequência das inversões lógicas, dos paradoxos, das mudanças de perspectiva e do aproveitamento da psicopatologia (cf. Ibidem: 794). Parece-nos haver em Millás um folguedo – atrevamo-nos no anacronismo – em redor de uma realidade líquida, instável, que só um ângulo de visão inesperado e inaudito pode recompor a expensas, paradoxalmente, de uma ação de desarranjo.

### **3.1. Ecos do mundo dos outros no mundo de Millás**

#### **3.1.1. Para além da Enciclopédia Espasa**

Ao percorrermos a obra de Millás é inevitável o encontro com a Enciclopédia Espasa, Kafka e Freud, porém, a sua produção literária bebe também de influências que vão de Dante e Cervantes a Dostoievski e Julio Cortázar ou Jorge Luis Borges. Para lá da literatura, a quotidianidade, essa inspiração sempre presente, junta-se a um peculiar interesse pela Filosofia, pela Psicanálise e até mesmo pela Física. A sétima arte e as produções televisivas desempenham também o seu papel no leque de influências que tocam de forma mais ou menos assumida a sua obra.

Do encontro com a enciclopédia Espasa já tivemos ocasião de dar conhecimento, aquando do desenho da biografia do escritor. A esta descoberta dos verões quentes, na fria oficina do pai, junta-se uma outra, a dos invernos frios, na aquecida biblioteca

---

<sup>25</sup> Esta é também a conceção de Millás segundo nos informa Esther Cuadrat Hernández ao resumir o que o escritor escreve sobre esta questão num prólogo a uma obra de Mark Twain: “Millás empieza definiendo la risa como el desencuentro entre lo que el hombre puede imaginar y lo que realmente le es dado alcanzar, siendo seguramente la risa una conquista de la inteligencia; entendida la risa como la capacidad humana para morfarse de uno mismo y de sus semejantes entronca con el carácter satánico que Baudelaire le atribuye.” (CUADRAT HERNÁNDEZ, 2009: 73)

pública, igualmente relatada anteriormente. Relembramos, através das palavras de Millás, o modo como Jules Verne foi tão marcante na sua adolescência:

Un día, por puro aburrimiento, ese niño se levantó de la mesa, se acercó a una de las estanterías, extrajo de ella un par de libros que devolvió a su lugar después de examinar sus portadas. Su dedo índice continuó recorriendo los lomos de los volúmenes, como la aguja de la ruleta recorre las casetas de los números, hasta que se detuvo en *Cinco semanas en globo*. La ilustración de cubierta mostraba un globo con la canasta medio desprendida y a cuyos restos se aferraban desesperadamente dos o tres personas. El niño regresó perezosamente con el libro a la mesa, lo abrió, leyó sus primeras líneas y se precipitó en el interior del relato como el que tropieza y cae por las escaleras que conducen al sótano. Un instante fundacional. Allí nació, sin duda, la idea del libro como sótano, como lugar simbólico en cuyo interior estás a salvo de todo excepto de ti mismo. El libro como salvación, la lectura como venganza. (MILLÁS, 2018 fevereiro)

O artigo prossegue como um louvor à obra do escritor, apelidada por Millás de “oceânica”, obra esta na qual consegue reconhecer a importância da imaginação e do sonho para a construção de um olhar visionário sobre o mundo.

Aseguraba Verne que todo lo imaginable es realizable. Sabía, pues, que lo que llega a la vida pasa antes por la cabeza. Poseía una conciencia excepcional de que lo que llamamos realidad no es más que una pequeña parte de ella, pues también los sueños y las fantasías lo son.

(...)

Un plan educativo verdaderamente revolucionario consistiría en aceptar la premisa de que la fantasía conforma la realidad.

(...)

Todo esto era para señalar que Verne ejemplificó la idea de que el sueño y la vigilia (o el delirio y la vida) forman un *continuum* en el que no existe una línea de puntos donde meter la tijera. (Ibidem)

Este cruzamento entre a sonho e a realidade é em Millás o principal vetor da sua obra. A imaginação criadora tem o condão de construir realidades e de tornar maleável a linha firme que habitualmente separa o que se tem por certo da mera hipótese, da sua mentira, da sua antítese. Daí que o interesse de Millás por aspetos da Física Quântica tenha sido reconhecido por alguns. Diz-nos José-Carlos Mainer a este propósito:

Siempre ha puesto de relieve su interés por la filosofía y por la física (“el principio de la incertidumbre de Heisenberg de 1927 parece el título de una novela”) y ha afirmado que, si le encantó *Parque Jurásico* – la novela de Michel Crichton, más que la película de Steven Spielberg – fue porque continene informaciones sobre la teoría del caos, los fractales, la ingeniería genética. (MAINER, 2009: 31)

Parafraseado por Marín Malavé, Mainer refere mais especificamente outras influências em Millás:

En su “novela de las novelas”, *La escritura desatada*, J.-C. Mainer (2000) se refiere en varias ocasiones a obras de Millás, para resaltar influencias; S. Freud y M. Robert en este caso, en la interpretación de las relaciones familiares y el tema de la bastardía; el lirismo de *El jardín vacío*, próximo a Unamuno y Jarnés; o poner como ejemplo de cronotopo el apartamento donde Elena Rincón vive su metamorfosis, en *La soledad era esto* (176). (MARÍN MALAVÉ, 2011: 5-6)

Destacamos, de entre os nomes indicados, o de Freud, aquele cujos relatórios acabam por constituir uma verdadeira história literária. Numa entrevista digital feita pelos seus leitores, Millás afirma: “Siempre he pensado que entre la literatura y el psicoanálisis hay muchos puntos en común. Freud descubrió el psicoanálisis, en gran parte, gracias a la literatura” (MILLÁS, 2007 novembro). apreciador dos relatórios do psiquiatra austríaco, Millás chegou mesmo a prefaciá-la obra a ele dedicada na comemoração do centenário da Psicanálise. Ródenas de Moya (2006) explica que em Millás, as teorias de Freud influenciaram a sua cosmovisão literária. Há no escritor duas realidades que embora diferentes estão conectadas. A primeira é a do mundo empírico, a segunda, a do mundo subjetivo, magmático e privado, repleto de ideias, sonhos e obsessões, um aglomerado de tecidos a partir do qual o escritor tenta dar um sentido à primeira realidade. Para além do olhar sobre a realidade dupla, a obra de Millás procede ainda a outra duplicação, a da própria literatura em relação a esta realidade dupla. Assim sendo, a literatura aspira a captar tanto o mundo intersubjetivo, como o mundo cavernoso da psicologia individual. É a partir do mundo interior que configura o mundo exterior. Ora, esta visão estratificada do aparelho cognitivo humano procede naturalmente da influência de Freud:

Esta interconexión de las realidades interna y externa permite un original artificio retórico: convertir la realidad visible y noticiosa en metáfora de la realidad psíquica, de modo que, por ejemplo, las tuberías, los pasillos (uno de los espacios axiales de su topología), terrestres o aéreos, o los túneles devienen metáforas de las transiciones de una edad a otra, del cambio de un estado a otro, en suma, de la metamorfosis (RÓDENAS DE MOYA, 2006: 70).

A realidade empírica torna-se pois metáfora da realidade psíquica. Dela, dessa realidade a nu, há que manter uma suspeita como se desconfia da realidade mais cavernosa. Millás é muito freudiano porque logra ser sinistro, como o afirma Enrique Turpin:

(...) [Millás] potencia una visión del mundo que por su naturaleza bien pudiera calificarse de siniestra, si por ello entendemos lo mismo que describía Freud, es decir, esa impresión de estar frente a algo que es simultáneamente familiar y ajeno. (TURPIN, 2009: 195)

Nesta relação de permeabilidade entre ambas, se encontra a literatura de Kafka, outra grande influência em Millás, e em relação à qual o escritor afirma o seguinte:

Me gusta ese tipo de literatura que parece simple, y en la que el ruido del motor no llega nunca al lector. El ejemplo es *La metamorfosis* de Kafka, que en su simpleza aparente es la novela que mejor ha contado el siglo XX.

(...)

Kafka es uno de los autores más importantes de mi biografía lectora. Por él sé que lo más fantástico ocurre en lo cotidiano, y que no hay gente más rara que la normal. Me gusta la literatura en la que lo reconocible se convierte de pronto en una amenaza. Los asesinos seriales, por ejemplo, suelen ser gente amable, que ayuda a los niños a cruzar los semáforos. (MILLÁS *in* MAULEÓN, 2006)

O fantástico não chega com a mesma visceralidade grotesca que chega através de Poe, por exemplo, mas com um sentido de verosimilhança que alarga mais os limites da própria verosimilhança do que do fantástico. O elemento insólito entra com naturalidade no real e é por ele absorvido. O grotesco existe, sim, mas como forma de tornar estranho o que nos é familiar. Como afirma Kayser, “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (2005: 159) .

Nesta ordem de ideias, Lidia Morales Benito refere que Kafka é um neofantástico mais do que um fantástico, e insere-o dentro daquelas narrações em que se promulga “la incursión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto” (MORALES BENITO, 2011: 132) e em que se gera “una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil, pues el lector lo acepta e integra en su realidad” (Ibidem 133).

Com efeito, Kafka constitui um passo de avanço em relação aos velhos discursos, como o nota Beilin:

La influencia de Kafka, que se lee en España en el umbral de la transición y que llega simultáneamente mediante la literatura latinoamericana del boom y mediante el existencialismo francés, contribuye a la transcendencia de los viejos discursos. La ruptura se debe a Kafka porque en su obra la relación entre el sujeto y lo otro se transforma. (BEILIN, 2007: 263)

A obra de Millás é, na nossa ótica, claramente kafkiana na medida em que entende o homem como um sujeito cambiante, e esse constitui um rasgo muito pós-moderno. Valls acrescenta que “el recuerdo de Kafka y de Lewis Carrol resulta evidente” (VALLS, 2009: 181), por ser posta a tónica nos “absurdos mecanismos que gobiernan la existencia humana y las distintas realidades con las que convivimos” (Ibidem). O homem que se vai tornando homem no balanceio do devir que o sustenta é um homem que questiona as crenças que toda uma tradição viu como suporte da identidade. Esse homem é aquele que está em crise de identidade e que a partir dessa crise tenta refazer-se.

Esta reflexão do sujeito sobre si mesmo coloca Millás também na senda de Dostoievski quando as suas personagens se veem a braços com um diálogo interior que ganha os contornos de uma luta. É nesta turbulência, que se traça o desenho da culpa, do transtorno mental ou do suicídio, temas adjacentes ao da procura de si. À semelhança do que acontece com a referência a Kafka em leituras feitas pelas próprias personagens (recorde-se a título de exemplo a leitura de Enrique, de *La soledad era esto*), também a leitura de Dostoievski acontece nesses moldes quando em *Mi verdadera historia* a personagem do pai lê *Crime e Castigo*<sup>26</sup> e *O idiota*. Centrada habitualmente no ato de escrever, a escrita millasiana reserva também um espaço para a atividade leitora, ao mesmo tempo que faz dela um indício da trama que pretende abordar, como se de uma etiqueta orientadora para o leitor se tratasse.

Esther Cuadrat Hernández testemunha deste modo o universo eclético de leituras caras ao escritor:

En numerosas ocasiones ha confesado seguir leyendo con auténtico placer y pasión a Flaubert, Kafka, Thomas Mann, Faulkner, Onetti, Rulfo y Chesterton. (...) Aboga por la filiación no nacional de la literatura y así expresa su admiración por la novela francesa y rusa del siglo XIX, por Joyce y Kafka (...). El escritor que más venera es Kafka, del que aprende el axioma de la “sencillez compleja”. (CUADRAT HERNÁNDEZ, 2009: 83)

José-Carlos Mainer (cf. MAINER, 2009: 38-39) refere ainda um livro cuja leitura causou uma impressão profunda em Millás: o *Roman des origines du roman* (1972), de Marthe Robert, no qual se identificam dois modelos de heróis, um quixotesco e outro robinsoniano. Tanto num herói como noutro, é evidente a existência de uma consciência de bastardia que veremos aparecer amiúde em Millás a partir de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Mainer refere, inclusivamente, a influência do mecanismo narrativo usado por Cervantes, no romance *El orden alfabético*, quando, num primeiro momento, a realidade e o sonho se confundem na mente doente do protagonista e são as palavras que determinam a ação (Ibidem: 45).

Por fim, como referimos acima, também se pode estabelecer um cotejo entre a obra de Millás e o cinema e a televisão. Os filmes *Furtivos* (Manuel Gutiérrez Aragón e

---

<sup>26</sup> Cf. MILLÁS, 2017: 71. Transcrevemos ainda uma passagem de *El mundo* onde se alude à obra russa: “La palabra fiebre es la más bella de la lengua (...). Algunos capítulos de *Crimen y castigo*, por ejemplo, me producían fiebre. Todavía me la producen si los leo con la concentración adecuada.” (MILLÁS, 2010b: 65)

José Luis Borau, 1975), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1975)<sup>27</sup>, *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1980)<sup>28</sup> (cf. MAINER, 2009: 35) e *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)<sup>29</sup>, ou a série televisiva *The Americans* (Joe Weisberg, 2013), terão exercido influência sobre a obra do escritor.

### 3.1.2. Um revisitar da mitologia grega?

Na conferência de Petrer (2017), Millás faz a apologia do discurso humanístico como sendo o único capaz de aceder a uma determinada parte do ser humano, e lamenta que este tipo de discurso se tenha separado do discurso científico. Com efeito, antes de que este aparecesse, era aquele, o literário, o filosófico, que se executava na tentativa de compreensão da realidade, refere Millás em dita conferência. Os mitos são a primeira forma de explicação dos mistérios da vida, a primeira apropriação do mundo pelo homem. Ora, sendo Millás um investigador da existência, aquele que se encontra no lugar do mal-estar, que procura respostas através da escrita, é natural que mantenha com esse discurso primordial do homem uma ligação, tal como mantém com o científico, como veremos. Ousaríamos afirmar que a sua obra é percorrida por um lençol de água capaz de refletir os mitos helénicos e de os revisitar, de certa maneira. Esta conexão não nos parece forçada, em primeiro lugar, pela evidência de que a literatura clássica é a mãe de toda a cultura ocidental, e em segundo lugar, porque não são residuais as analogias que se podem encontrar entre as suas narrações e as dos mitos gregos.

Fazendo um périplo pela obra millasiana, encontramos situações muito específicas do cotejo entre Millás e a mitologia grega, ao lado de outras em que o mito clássico pulveriza a obra numa reincidência discreta, permita-se-nos o paradoxo.

Exemplo das primeiras será a alusão à figura mitológica de Cérbero, em *Cerberoson las sombras*, o monstruoso cão de três cabeças guardando a entrada do reino dos mortos, impedindo os vivos de lá entrar e, sobretudo, os mortos de lá sair (GRIMAL, 1999: 83). No mesmo romance, o mito de Saturno devorando os filhos encontra-se não só na imagem das ratazanas que devoram as suas crias, como também na do filho entregue à miséria, à fatalidade, à devoração pelo opressor, únicas heranças deixadas pelos seus progenitores. Outro título revelador da influência clássica em Millás é o do conto

---

<sup>27</sup> É José-Carlos Mainer, no artigo citado, que salienta a coincidência entre o ano de produção dos filmes e a saída a lume de *Cerberoson las sombras*. Em qualquer uma destas produções o que está em causa é a questão da liberdade.

<sup>28</sup> José-Carlos Mainer, no mesmo artigo, faz referência a este filme para aludir à influência matriarca na memória dos seus filhos.

<sup>29</sup> É Millás que faz referência a esta influência no conto “Una historia real de replicantes” (cf. MILLÁS, 2011g: 25)

“Ulisses”, publicado precisamente numa antologia de microcontos que têm em comum essa influência (cf. SERRANO CUETO, 2015). Nesse relato, o escritor descreve os anúncios publicitários como um canto de sereias que sussurra ao ouvido obscenidades cancerígenas. Em *Que nadie duerma*, há uma referência ao mito de Prometeu que acaba por trespassar todo o romance contaminado pela ideia de predação como apropriação do outro, de devoração como acto de amor, de ingestão como única comunhão possível – “había leído en internet acerca de Prometeo, un héroe griego condenado a que un águila le comiera el hígado eternamente” (MILLÁS, 2018: 168). O romance prossegue o seu curso sob o signo do mau agouro, condensado na frase “algo va a suceder”, todo um “pathos” que conduzirá à “catástrofe”, como tão bem o trabalhou a tragédia clássica. Por outro lado, na forma de reprodução dos *hombrecillos*, em *Lo que sé de los hombrecillos*, vemos claramente Leda, a rainha de Esparta, mulher de Tíndaro, que ao ser seduzida por Zeus, que adotara a forma de um cisne, choca dois ovos de onde nascem quatro filhos que o marido adota como seus (GRIMAL, 1999: 273).

Quanto aos exemplos de “pulverização” da obra de Millás pelo mito grego, encontramos, em mais do que uma ocasião, a figura de Édipo na personagem masculina que tem um elo erótico com a mãe, como vemos acontecer em *Dos mujeres en Praga* ou nas narrativas onde os seios da mãe ou a sua roupa interior causam uma perturbação lasciva ou a oportunidade de uma ligação inquebrantável. A questão do incesto é abordada vivamente na história de Olegario, em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. A pulsão entre Eros e Thanatos percorre toda a obra de Millás. De um lado a pulsão de vida, a pulsão sexual, do outro, a pulsão de morte. Efetivamente, o erotismo marca presença em toda a obra millasiana; é, de resto, dado um maior espaço ao erotismo do que ao sentimento amoroso (PÉREZ VICENTE, 2002: 236), um maior espaço à descarga de líbido, aos pensamentos transgressores, às ereções, às secreções. Os triângulos amorosos, o encontro com prostitutas, as orgias, são frequentes, e bastar-nos-á lembrar o sexo violento entre Julia e Jorge, em *Visión del ahogado*, a relação com a prostituta Fina em *Dos mujeres en Praga*, ou o prazer coletivo dos *hombrecillos* em *Lo que sé de los hombrecillos*, para referirmos apenas alguns exemplos. Quanto à pulsão de morte, parece-nos que está presente em igual medida:

Y en la felicidad inteligente hay grandes dosis de amargura. La total solo se logra con la muerte. ¿Y la libertad? La libertad también se logra con la muerte. Es como el deseo: siempre que conseguimos algo tenemos una pequeña depresión (...). El único deseo que nos colma absolutamente es la muerte, y hasta la muerte vamos de deseo en deseo. (MILLÁS in ARENAS: 2018: s.p.)

Em *Volver a casa*, a fusão da personagem no seu cadáver, o boneco de cera do museu, constrói-se com a mesma tenacidade de uns preliminares de um ato carnal a empapar-se nas suas secreções. Em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, o fio desatado por um mamilo de uma mãe verdadeira leva ao encontro do filho com o seu corpo morto. Ser morto é mais um *ser* do que um *não ser* em Millás: há vida no Bairro dos Mortos em *El Mundo*, um bairro que chama a curiosidade dos protagonistas infantis do romance e que os move sob risco de morte de um deles; os mortos comem sandes de calamares na *calle de Méjico* num conto como “La muerta” (cf. MILLÁS, 2008: 9-11), fazem chamadas telefónicas, como el “Llamada de ultratumba” (Ibidem: 51-53) ou morrem todos os dias para serem velados pelos seus entes queridos, como em “Ella estaba muerta” (Idem, 2013b: 201-205) Na maioria dos casos, ela não é a amedrontadora figura da gadanha às costas, mas o espaço da anestesia que se deseja alcançar, daí que a febre, a inação, as crises obsessivas, as substâncias químicas sejam tantas vezes apreciadas, por estarem próximas desse estado.

Haverá vestígios de ciclopes, nas linhas de Millás, se para tal contabilizarmos os cegos de um olho ou os estrábicos que possam mover-se discretamente pelo texto, mas são os Hefestos que dominam: coxos verdadeiros e falsos, coxos de nascimento e de percurso, coxos frágeis e poderosos. E há narradores Teseu que fazem dos corredores um autêntico labirinto. Carine Vuillequez, num artigo sobre o corredor na obra de Millás, refere-se mesmo a um “Complexo do Corredor”, partindo do pressuposto de que este é um elemento estruturante da identidade, um género de túnel iniciático à idade adulta (2010: 265). E corrobora o escritor:

En el pasillo oscuro te hacías hombre, o mujer, pues te obligaba a enfrentarte con tus propios fantasmas colocándolos fuera, como si procedieron de los tabiques de la casa. Y después de ese pasillo primordial vinieron muchos otros: el de los abuelos o de los tíos, el del colegio, el del metro, el de la universidad... Bastaría con contar con precisión cómo te sentiste en cada uno de ellos para escribir la novela de tu vida. (MILLÁS, 2009a: 408)

Ora o corredor como espaço da coragem (e note-se que, como é sabido, não existe coragem se não houver medo) é como o labirinto de Creta onde Teseu mata o Minotauro e consegue encontrar uma saída graças ao poder do amor: é através do fio de Ariadne, filha de Minos, que ele consegue escapar ao monstro que ano após ano devora donzelas e rapazes (GRIMAL, 1999: 441). Passar o corredor e sair dele é obra de valentia, mas também o resultado do encontro com o *outro*, quaisquer que sejam os fios que os unem.



O labirinto do Minotauro é um elemento constante na obra de Millás, e é ele que no-lo explica no prólogo a *Juan José Millás, Grand Seminaire de Neuchâtel*:

Pero fue un poco después, al conocer la historia del Minotauro (...) cuando comprendí que el laberinto era el espacio narrativo por excelencia, pues sin dejar de ser un lugar físico reconocible, era al mismo tiempo un espacio moral, una habitación de la conciencia. (...) Lo importante, en cualquier caso, es que una vez descubierto el laberinto como una arquitectura que resultaba simultáneamente mental y física, real e irreal, vivida y soñada, comprendí que yo no había hecho durante todos aquellos años otra cosa que levantar un laberinto en el que me había quedado atrapado (...). Normalmente, pensamos que el escritor parte de una situación real desde la que construye un mundo imaginario. En mi caso es al revés: vivo desde entonces atrapado en una pesadilla en la que intento abrir una grieta que me conduzca a lo real. Llamo literatura a esa grieta. (MILLÁS, 2009b: 20-21)

Em “Mecánica popular” (1994, agosto) o labirinto leva à confusão total de papéis entre as personagens que não sabem se estão em Madrid ou em Buenos Aires, se num consultório médico ou numa cabeleireira, se são elas mesmas homens ou mulheres. Não há um touro a rondar o espaço, mas a médica, ou a cabeleireira, transforma-se num gato que prende as personagens na sua condição de sujeito dependente. Não é porém o felino que obstaculiza a saída daquele lugar, mas a estranheza em que todos se veem envolvidos, dado que não há fronteiras entre espécies, nem entre sexos, sendo certo porém que o elemento sedução (em relação ao qual não será alheia a escolha do felino) está sempre presente.

Na procura do *outro*, que é também procura do *eu*, podemos ainda tecer um paralelo entre a questão do duplo em Millás e a figura de Hermafrodito que, banhando-se nas águas de um lago, fora abraçado a contragosto por Sálmacis, que pedira numa prece aos deuses que os dois corpos jamais se separassem (GRIMAL, 1999: 223). Tal narrativa aproxima-nos do Mito de Andrógino, de Platão<sup>30</sup>, segundo o qual, no início, todos os seres humanos tinham duas cabeças, dois corações, quatro braços e quatro pernas, e que, tendo sido cortados ao meio, procuram desde então a sua outra metade. É, contudo, o que se passa com o triângulo Anfitrião, Alcmena e Zeus que melhor ilustra os episódios de usurpação de identidade em Millás, como acontece em *Laura y Julio* ou em *Volver a casa*, quando Zeus, na ausência de Anfitrião, que se encontrava na guerra de Tebas, toma a sua forma para se deitar com a sua mulher (GRIMAL, 1999: 29), tendo Hermes, seu filho, tomado a forma do seu escravo, Sósia, para vigiar o portão.

Também os artefactos millasianos têm algo de objeto mitológico. Até que ponto a caixa e o armário, a que se alude tantas vezes, terão relação com o vaso de Pandora?

---

<sup>30</sup> Cf. Platão [2006 (+/-380 a.C.)] *O Banquete*. Lisboa: Edições 70.

Pandora é no mito hesiódico, a primeira mulher. (...) Hefesto fê-la à imagem das deusas imortais, e Zeus destinou-a à punição da raça humana (...). Ora, havia um vaso que continha todos os males. (...) Mal chegou à Terra, Pandora, movida por uma imensa curiosidade, levantou a tampa do recipiente, e todos os males se espalharam sobre a humanidade. Apenas a esperança, que estava no fundo, ficou (...). Segundo outra versão, este vaso conteria não os males, mas tudo o que de bom existe, e Pandora tê-lo-ia levado a Epimeteu como presente de núpcias, a mando de Zeus. Abrindo imponderadamente o recipiente, ela deixou escapar os bens, que voltaram para a morada dos deuses em vez de permanecerem entre os mortais. Os homens foram assim condenados a sofrer toda a casta de males; só a esperança, pobre consolação, lhes restava. (GRIMAL, 1999: 354)

Ora, qualquer que seja a versão, a ambiguidade “bem vs mal” está sempre presente, como também vemos acontecer em Millás. Há uma aura de desgraça que se desprende das suas caixas, dos seus armários. Em *Desde la sombra*, o fantasma do armário acaba por cometer um assassinato; a caixa de ferramentas de *No mires debajo de la cama* oculta o cadáver de um cão; a caixa de sapatos onde Paca, a irmã de Emérita, tropeça, em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, representa a perda de uma aposta onde se havia jogado a vida; o recetáculo onde se encontra a oriental do sex-shop, ou as personagens mecânicas de uma cena doméstica, no mesmo romance, representam a imundície de um mundo onde a opressão está longe de ser atenuada. Mas há um vaso em Millás que cobra especial significado: trata-se daquele que contém as rebeldes cinzas maternas. É aqui que o vaso se torna útero, que a última mulher se torna primeira, como Pandora.

Por fim, não será rebuscado pensarmos na obra de Millás como uma odisseia, um regresso a casa que se repete em espiral, mesmo quando se pensa ser definitivo, quando se alcança a forma acabada de escultura, em *Volver a casa*, ou quando se devolvem as cinzas dos pais ao mar de Valencia, em *El Mundo*. O regresso de Ulisses, de Homero, a Ítaca constitui uma verdadeira prova de identidade; primeiro terá de participar e ganhar no concurso das flechas onde todos os pretendentes tentam ganhar a mão da sua mulher<sup>31</sup>, depois terá de descrever o quarto nupcial e finalmente vingar-se de todos os pretendentes, contudo é o canto XVII que nos oferece uma curiosidade a que daremos tratamento no terceiro capítulo: o único ser vivo que vê no forasteiro o bravo Ulisses é o seu cão Argos, aquele que do dono consegue soltar uma lágrima. “Mas a Moira da morte negra se apossara de Argos, assim que vira Ulisses ao cabo de vinte anos” (ROCHA PEREIRA, 1982: 78). Este cão, cuja permanência numa situação de quase abandono e inutilidade parece ter como função única a de assistir a este regresso e provocar este momento de

---

<sup>31</sup> Em *Que nadie duerma*, todo o romance se deixa percorrer pela referência à última ópera de Puccini, *Turandot* (1924), na qual uma princesa chinesa que odeia os homens propõe um desafio a todos aqueles que desejam desposá-la; o que acertar nos enigmas casará com ela, enquanto que os que não acertarem serão decapitados e as suas cabeças exibidas em praça pública. Nesta princesa chinesa vemos inevitavelmente Penélope de Homero.

identificação, guarda com o de *El jardín vacío* claras similitudes. Ramón poderá não ser um herói, poderá, de resto, ser um anti-herói, mas, em todo o caso, é a história de um regresso que está em causa.

Numa introdução à *Odisseia* de Homero, Rocha Pereira refere o seguinte: “A *Odisseia* é, fundamentalmente, um poema de regresso. (...) A *Odisseia* abre com a palavra que significa “homem”, e só vinte versos adiante o identifica; homem que muito sofreu e que muito aprendeu (...)” (1987: 84). Ora, o centro da obra de Millás é precisamente o homem no exercício da sua procura, ainda que as suas aventuras não tenham que desbravar os mares de Tróia. A personagem millasiana, nascida do escritor inquieto que a inventa, é aquela que procura uma calma definitiva que só o verdadeiro reencontro consigo, ou com o outro, parece trazer, contudo, por mais que se busque a coerência, ela experimenta muitas vezes a contradição. Como afirma Frederico Lourenço, referindo-se à *Odisseia*, “este é um poema que está permanentemente a desarrumar as nossas convicções sobre o humano e o divino, a ética e a moral” (LOURENÇO, 2018: s.p.). Em Millás, esse desarrumar é uma forma de arrumar, de dar um novo sentido à ordem trivial do mundo, às hierarquias institucionalizadas, ao banalmente aceite por mera convenção. E o romance onde há essa pretensão de arrumar, de se explicar e de elucidar o leitor é precisamente *El Mundo*, aquele com que ganha o Prémio Planeta usando o pseudónimo de Tiresias, o nome do notável profeta cego de Tebas que esteve anos transformado em mulher. Ora, a escolha não é gratuita, pois em Millás a vidência daquele que parece não ver e a transfiguração do homem em mulher, e vice-versa, constituem aspetos recorrentes da sua escrita.

### **3.2. Pluralidade de discursos e metaliteratura em Millás**

Uma das características do pós-modernismo do último terço do século XX é a convivência de diferentes discursos: “ni era incompatible tampoco el uso de un estilo que acudiese a recursos funcionales y lingüísticos tan dispares como la oralidad coloquialista y la prosa lírica, que recurriese a material periodístico o al rompecabezas judicial” (GARCÍA GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 243). Escritores como Javier Marías, Muñoz Molina, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas ou Álvaro Pombo permitiram uma ampliação dos limites dos géneros literários através de uma transgressão dos limites tradicionais pela via da “porosidad” ou da “intersección” e da “mezcla” ou do “ensamblaje” (cf. *Ibidem*: 244-245). Millás não foi indiferente a todo este hibridismo. Para lá do *artificio*, a pluralidade de discursos constituiu uma marca de que a coabitação de registos narrativos

de diferente índole é possível. Trata-se, na obra millasiana, de fragmentos que são autênticos relatórios que recortamos sem dificuldade do contexto patológico, jurídico, laboratorial, sociológico, ou mesmo da física, e que se adaptam ao género romanesco como se desde sempre o tivessem habitado.

### 3.2.1. O discurso clínico

De todos estes discursos, o que é provavelmente mais caro a Juan José Millás é o do universo clínico, não fosse ele um assumido hipocondríaco, amante do *Valium* e de um bom divã de psicanalista, aquele que chega a afirmar “muchas veces he pensado que el psicoanálisis y la literatura buscan lo mismo por caminos distintos” (MILLÁS *in* BLANCAS, 2007: s.p.). Na conferência “Literatura y enfermedad”, de que dá conta *El Informador*, é ele próprio que nos explica a forma como a literatura médica pode ser considerada literatura. E dá-nos o exemplo do relatório clínico, o equivalente do romance. Segundo o escritor, no relatório clínico anterior à era do formulário tecnológico, contavam-se histórias, narrativas que captavam a atenção do leitor desde o início, tal como a que destaca do seguinte fragmento de um relatório de Sigmund Freud: “Una muchacha padece de reproches obsesivos. Cuando en el periódico ve que se ha descubierto una falsificación de moneda o un crimen cuyo autor se ignora, piensa enseguida que ella está implicada en la falsificación” (EL INFORMADOR, 2012: s.p.). Se para Millás o relatório clínico equivale, pois, ao romance, o relatório da autópsia terá de ser necessariamente o equivalente ao conto pelo facto de toda a informação estar condensada no espaço reduzido, quer da caixa do crânio, quer da do intestino. Quanto à poesia, o escritor associa-a aos folhetos dos medicamentos, essa literatura eivada de mistério onde em criança procura os primeiros momentos de inspiração, num género de enamoramento pelo vocábulo difícil.

Millás classifica a atividade literária como um “manejar de obsesiones” (MILLÁS *in* MARCO, 1988: 20). Na verdade, ele problematiza a enfermidade, faz da literatura uma forma de tratamento de si próprio, um modo de suportar as obsessões mas também as mazelas de que padece (ou de que outros padecem): o medo à asfixia por excesso de produção de saliva, síncope cerebrais noturnas de difícil classificação, dores de estômago repentinas, sensação de presença estranha no intestino, reações cutâneas alérgicas, tendência para fingir o coxear e outros tiques, alucinações, ataques de pânico, etc. Juntam-se as obsessões de cariz erótico, algumas vindas da infância: o prazer na retenção de urina, súbitas ereções a partir da fantasia do improvável, sonhos confessados

no divã do psicanalista. Millás não se inibe em confessar-nos o inconfessável, e é neste voto de confiança, que faz ao leitor, que reside, a nosso ver, um dos seus principais desafios: o de, pela cumplicidade, levar a entidade recetora a um jogo de identificação secreta com o dito e o não-dito dos seus textos. Todos temos obsessões, corpo dotado de vísceras, fluidos, humores, pensamentos e corredores como os de uma casa, e a doença é a evidência física de que tudo isto existe.

O discurso clínico de Millás tem a capacidade de situar o corpo no seu contexto, de entrar nesse corpo não apenas como se entra num pedaço de biologia, mas como se entra na vida de dentro, na pessoa do avesso; tem também a capacidade de mostrar que o corpo somatiza os problemas da nossa psique, da nossa relação com o outro; que se pode estar no velório da mãe ou ouvir Vivaldi enquanto a nossa digestão continua a sua viagem inexorável, como relata minuciosamente num texto sobre a digestão, que se inicia do seguinte modo:

Ese hombre que recibe, compungido, las muestras de dolor y solidaridad de familiares y amigos, mientras contempla el cuerpo de su madre muerta, está haciendo la digestión, igual que quienes le dan el pésame o deambulan ensimismados de un extremo al otro de la sala del tanatorio, en la que alguien se ha ocupado de que haya café y pastas para los visitantes. Algunos de los deudos, mientras asimilan la pena, se dedican a formar en la boca, con esas pastas, un bolo alimenticio que, una vez triturado por los dientes y bañado en el caldo producido por las glándulas salivales, atravesará la faringe y descenderá por el esófago hasta caer en esa bolsa muscular de litro y medio llamada estómago (ARIZA & MILLÁS, 2017 janeiro).

Millás documenta-se, apoia-se nos especialistas, como o corrobora a entrevista ao bioquímico e genetista Carlos López Otín que emoldura esta longa explicação da digestão, tão técnica quanto literária. Veremos adiante como se aproximará do investigador Ginés Morata para compreender melhor as moscas e dar lugar a um discurso próximo do dos relatórios de laboratório.

A literatura de Millás é, resumidamente, uma literatura de sintomas, isto é, de indício, de sinalização, de anúncio de tempestade estando o mar ainda calmo. Com efeito, todas as personagens de Millás se movem num mundo aparentemente inofensivo mas onde não se sentem bem. São vários os subterfúgios que usam para habitar essa realidade, desde os calmantes aos rituais obsessivos, mas, ainda assim, tais manobras são insuficientes, como clarifica Marco Kunz:

Los síntomas psicopatológicos que observamos en la narrativa de Millás revelan el progresivo disfuncionamiento de sus personajes en la rutina cotidiana (laboral, familiar, amorosa, etc.) y nos muestran un sujeto metafóricamente desencajado y agrietado, lleno de rupturas que intenta disimular con dificultad creciente, un individuo que se siente incompleto y que sufre

perturbaciones de la cohesión de su yo. De ahí la borrosidad de los límites corporales, la precariedad de la consistencia, el deseo de entrar y salir del propio cuerpo con la facilidad de los místicos, de allí también la obsesión por la mutilación, la prótesis, la transplatación, o incluso la dispersión corporal. (KUNZ, 2009: 253-254).

Em suma, a personagem millasiana não se sente bem no seu corpo, e é a partir desta evidência que o escritor anuncia não a sua doença, mas a do mundo que ela habita. Urge então buscar um outro mundo para lá deste, uma perspectiva diferente, para além da doença e para além do corpo.

### 3.2.2. O discurso sociológico

O relato clínico deixa-se invadir também pelo relato sociológico. Em *Vidas al límite*, a faceta investigadora do escritor continua. Através de um relato eivado de detalhes, o leitor fica a conhecer a doença de Alzheimer ou a Trissomia 21. A doença não é só corpórea, nem tão-pouco individual, daí que a literatura, sem ter pretensões terapêuticas (podendo no entanto sê-lo), seja também uma forma de fazer ver, de educar, de tornar o leitor partícipe das carências de que é feito o corpo social. Como refere Ángel Gabilondo, no seu prólogo de *Vidas al límite*, “la búsqueda de una salud personal y social precisa de buenas dosis de escritura, y por lo tanto, la lectura para sanar” (GABILONDO, 2012e: 13-14). É nesta ordem de ideias que podemos incorporar a seguinte reflexão de Carmen Martín Gaité sobre a literatura como forma de curar neuroses decorrentes da falta de interlocutores, isto é, da falta de atenção do outro, essa carência sociológica dos nossos dias, já sonora nesses idos anos oitenta em que a entrevista teve lugar:

Si siempre pudiéramos hablar bien con toda la gente, tal como queremos, si tuviéramos un tiempo, un plazo narrativo, una pausa para hablar y ser escuchados y escuchar, quizá no escribiríamos; [escribir] es como un sucedáneo: visto que no encuentras ese interlocutor, pues, te pones a escribir. Si uno tiene realmente muy claro que lo que hace falta, que lo que realmente motiva todas las neurosis del ser humano es lo mal que habla con sus semejantes, buscaría con más ahínco la forma de encontrar una pasarela entre tú y los demás. (MARTÍN GAITE in SOLER SORRANO, 1981)

Noutras ocasiões o discurso sociológico roça a política, quando, nos romances inaugurais da sua obra, Millás relata o desencanto e a insegurança que paira paradoxalmente numa Espanha pós-franquista, liberta das amarras da Ditadura. Trata-se de um país “enfantasmado”, vivendo ainda um medo secreto e ósseo nos costumes das gentes<sup>32</sup>, como vemos acontecer nos romances do escritor, *Cerberos son las sombras* ou

---

<sup>32</sup> A este respeito, transcrevemos um fragmento do artigo “Cuidado”, publicado no *El País*: “ 'No te signifiqués, hijo', decían las madres de entonces cuando nos veían salir con la trenca y la barba. No

*El jardín vacío*. E o relato da insegurança passa também pelo dos excessos de uma geração perdida nas ruas sórdidas da cidade, onde o sexo e o crime têm lugar, como acontece em *Visión del ahogado*. A desconfiança de uma geração frustrada faz-se em várias direções: em relação ao velho e em relação ao novo; desconfia-se dos que foram *Franquistas* mas também dos *Comunistas* e dos *Socialdemócratas*. A estes voltará Millás a aludir mais tarde – e é o colunista incisivo que vemos então emergir no texto literário – quando em *Tonto, muerto, bastardo e invisible* ou em *La soledad era esto* critica o abandono da ética por parte da classe política a favor do liberalismo económico, como o verifica Óscar Barrero Pérez:

El antiguo sesentayochista combatiente por ideales colectivos admite la corrupción como algo propio de un sistema que lo protege y al que a la vez defiende. Ese es el gran fracaso de una parte más que sustancial de aquella generación retratada por Millás. A ella pertenece Elena (...). El hermano de Elena le descubre su derrota, la de una mujer que personifica a todo un grupo generacional: “Has tenido siempre lo que has querido: de joven, la revolución, ahora, el dinero. ¿De qué te quejas?”

De la vida, de la pérdida de ilusiones, del olvido de ideales arrumbados por una sociedad que enaltece los beneficios económicos y el pragmatismo aun a costa de la moral. Y de soledad: “La soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsado”. Veinte años después del 68, en la España del cambio, Elena, su generación, han perdido la brújula. (BARRERO PÉREZ, 1992: 364-365)

É já a Espanha socialista dos anos 90 que se sente por detrás da maquete que uma Europa monopoliza a seu bel-prazer, uma Espanha empenhada em esconder as suas origens e pronta a deixar-se levar nas falsas promessas de uma Europa *socialdemócrata*. Não será alheia a esta circunstância a inclinação de Millás para pôr a nu existências com base na falsificação, na réplica, no automatismo, existências cujo nome se repete como num jogo de espelhos – Vicente, Laura, Julio, Teresa – e que constiuem cópias umas das outras, nesse afã de igualdade prometido pela Democracia. De notar ainda que, morto o pai tirano, a ideia de orfandade se instaura, procurando-se uma solução num pai adotivo, neste caso, a Europa. A alusão a Bruxelas, em *La soledad era esto*, ou à Dinamarca, em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, são exemplos dessa transferência de tutelas paternas. Os pais

---

significarse quería decir pasar inadvertido, incluso al precio de ser tomado por una caca o por un cadáver en descomposición. Lo importante es que no se fijaran en ti, porque, una vez localizado, podías servir de alimento a especies más violentas que la tuya. (...) No parezcas árabe ni negro ni chino ni boliviano ni anarquista, ni siquiera socialdemócrata, que ya es decir. Mimetízate. Adelgaza, engorda o rápate. No has elegido el mejor momento para ser distinto, muchacho; qué pretendes. Procura no parecer ni sí ni no, ni carne ni pescado; y disimula las ideas, por favor (...) No te signifiqués, hijo, habla poco, lleva cuidado, aféitate el cráneo, haz como que bajas cuando subes y como que subes cuando bajas. No levantes la voz, guarda las apariencias, adelgaza, engorda, ven, vete, sal, entra. Sobrevive, en fin, aun al precio de parecer una caca, un palo, una corteza. Y regresa a las diez”. (MILLÁS, 2012 dezembro)

dinamarqueses do protagonista desde último romance, são, como o refere Knickerbocker, tudo o que os seus pais não são: “wealthy, cultured, affectionate to each other, and above all, *Northern European*” (KNICKERBOCKER, 2003: 159). Querer ser europeu, passa por um processo de querer ser como o outro, daí que o exercício de mimese, onde se forja a normalidade e onde se entra num jogo absurdo de arremedo seja tão frequente em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*:

Llevaba siempre en su bolsillo un cuaderno en el que tomaba nota de las frases que escuchaba y que le parecían especialmente útiles para ocultar su condición. Luego, por la noche, en la habitación, las memorizaba pronunciándolas frente a un espejo imitando los gestos de los otros. Aprendió a cruzar las piernas cada vez que decía algo importante y levantar las cejas de este modo cuando fingía no haber escuchado bien alguna cosa. Pasado un mes consideró que estaba listo. Entonces se puso un traje azul, una corbata roja, y salió en busca de trabajo. (MILLÁS, 2010a: 54)

A imitação da vida dita normal, desprovida de convicção, é, a nosso ver, desde o ponto de vista sociológico, uma autêntica propaganda de oposição, um grito contra ao vazio das convenções, em prol da necessidade de mudança. Millás não é, contudo, um político e prefere os assuntos periféricos às grandes notícias que encham o ecrã, como já o notámos. É na esfera da quotidianidade, do doméstico que atua, e neste sentido o seu discurso sociológico agita tanto o homem que sai todos os dias para o escritório, como a mulher que o espera a cada regresso a casa.

### 3.2.3. O relatório de laboratório

Em paralelo com o discurso clínico e sociológico, o relatório de laboratório toma também o seu lugar em *Vidas al límite*. Em “Biografía de una mosca”, uma das histórias da coletânea, está bem patente o modo como a dimensão empírica do registo não é impeditiva do devaneio literário e de novas provocações do autor ao leitor. Trata-se da descrição da observação de uma mosca que nasce, que se metamorfoseia, que se reproduz e que morre num laboratório do Centro de Biología Molecular, sob o olhar do investigador Morata. A riqueza e a precisão de informação fornecida são dignas de um compêndio de Biología:

*Catalina* es una *Drosophila melanogaster*, expresión de origen griego que literalmente significa “amante del rocío de vientre negro”. También es conocida como “mosca del vinagre” o “mosca de la fruta”, porque suele depositar sus huevos en manzanas, uvas, naranjas, etcétera, en proceso de fermentación. Debido a sus características resulta ideal para la investigación genética. Los genes que ensamblan el cuerpo de una *Drosophila* son los mismos que ensamblan el cuerpo humano (MILLÁS, 2012e: 23).



Entremeia toda esta informação um certo lirismo mesclado de um humor muito millasiano, capaz de reverter toda esta objetividade a favor de um paralelismo entre a vida da mosca e a vida humana. Millás dá-lhe um nome próprio, Catalina, e, na pele do observador, enternece-se com o seu desenvolvimento, sente saudades dela, apieda-se da sua condição de subordinada perante o macho, e não deixa de se excitar quando vê na sua metamorfose uma Kate Moss libertando-se da sua combinação de nylon. Em entrevista ao *Diario de Ibiza* declara o seguinte:

Es que una mosca es un asunto muy serio. Una mosca dio lugar al que es, desde mi punto de vista, uno de los mejores reportajes de este libro. Me quedé asombrado cuando fui al mayor experto en moscas de este país y uno de los mayores del mundo, que es Ginés Morata, premio «Príncipe de Asturias» de Investigación. Me enseñó que los mecanismos biológicos de una mosca son muy parecidos a los del ser humano. A través de la biografía de esa mosca que yo elegí, que vivió 32 días, fui contando la existencia humana, mi propia existencia. Al final entre la vida de una mosca y la de un ser humano no hay tanta diferencia, aunque nosotros creamos lo contrario. (MILLÁS *in* MONTES, 2012: s.p.)

O interesse por este registo, mais próprio do âmbito do científico, advém, seguramente em Millás do fascínio pela sempre referida Enciclopédia Espasa. O pequeno mundo dos insetos, tornado grande pelas gravuras guardadas nesses volumes cheios de conhecimento, foi a bagagem de passagem da criança ao homem. Em 2005, Millás fez uma homenagem a este edifício no qual cresceu, para assinalar os seus cem anos, através de uma recolha de textos que o marcaram<sup>33</sup>, mas ficamos na dúvida se é ele que homenageia a enciclopédia, ou se é esta que o homenageia a ele, o leitor por excelência, o escritor que soube beber de boa fonte, em suma, o transmissor – e sublinhamos o artigo. Um *Google* datado de 1917 – assim poderíamos chamar à enciclopédia que Millás herdou do pai e na qual se exerceu, segundo as suas palavras, como “lector ingenuo y borgiano”; nela reconheceu un “proyecto novelesco, loco, que encierra toda la realidad” (MILLÁS *in* MAGÁN, 2005: s.p.).

### **3.2.4. O registo epistolar e diarístico**

Os romances de Millás absorvem ainda marcas do registo epistolar e diarístico quando outras vozes tomam o comando da narração e se assumem plenamente como narrativas secundárias metadieéticas ou quando a introspeção tem lugar ao mais profundo nível.

---

<sup>33</sup> Cf. MILLÁS, José (2005) *Un mapa de la realidad: Antología de textos de la Enciclopedia Espasa*, Madrid: Editorial Espasa Calpe.

*Cerberos son las sombras* é um exemplo desta incursão pelo interior de si. A narração está assente numa longa carta de um rapaz adolescente ao seu pai, depois da fuga da casa onde ambos, com a restante família, estavam temporariamente refugiados. Forma de recuperação de uma identidade que funde pai e filho, a carta do adolescente é também um pretexto para narrar a sua estada clandestina numa casa velha e escura habitada pela incomunicabilidade, pela doença e pela morte escondida. Já em *La soledad era esto*, publicado quinze anos mais tarde, a recuperação das linhas que unem mãe e filha é feita com recurso interpolado às páginas de dois diários, o da mãe, objeto de leitura da filha, e o desta.

Num caso como no outro, estamos perante uma narrativa de um *eu* com um interlocutor ausente; em ambas as narrativas está patente a tentativa de conferir um sentido a duas biografias que se foram distanciando. A escrita, seja ela carta ou diário, pretende colmatar um hiato através da análise introspectiva, tornando-se não só num diálogo com o *outro*, mas também num diálogo consigo mesmo.

Em *Letra Muerta*, esta justificação de si continua a ter lugar quando Turis, um membro de uma organização terrorista que se faz monge para se entranhar numa ordem religiosa, escreve um diário no qual narra os acontecimentos que o levaram até ao convento. O diário, escondido no buraco da parede por detrás do autoclismo, torna-se no registo da confissão daquele que vai fazendo a sua conversão e que vai passando por uma metamorfose espiritual. No fundo, o diário é, como afirma Andrés Trapiello, a expressão de “la pesadumbre de no poder ser otro” (TRAPIELLO *apud* CABAÑAS, 2009: 149).

Num ensaio sobre a escrita de si, onde é dado um especial destaque às cartas de Séneca a Lucílio, Foucault tece considerações importantes sobre a correspondência. Começa por dizer que “o escritor constitui a sua própria identidade mediante a recolção das coisas ditas” (FOUCAULT, 1992: 144) e que, assim sendo, “a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal” (Ibidem: 146). E acrescenta:

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. (FOUCAULT, 1992: 150)

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efectuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. Nem por isso deixa de se registar aqui um fenómeno que pode parecer algo surpreendente,

mas que é repleto de sentido para quem quiser fazer a história da cultura de si: os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si não devem ser procurados pelas bandas dos “cadernos pessoais”, dos *hypomnemata*, cujo papel é permitir a constituição de si a partir da recolha do discurso dos outros; em compensação, é possível encontrá-los pelo lado da correspondência com outrem e da troca do serviço da alma. (Ibidem: 152-153 )

O caráter confessional quer da carta, quer do diário é aproveitado por Millás nas suas constantes indagações sobre a questão da identidade, do desdobramento do “eu”, ao introduzir um “tu” no discurso, esse “outro” de que se necessita para se chegar a si mesmo, dando assim total crédito à teoria de Paul Ricoeur de que “la verdadera naturaleza de la identidad narrativa sólo se revela en la dialéctica de la ipseidad y de la mismidad” (RICOEUR, 1996: 138).

Em *Volver a Casa*, a carta aparece como sinal do distanciamento entre irmãos, mas também da desejada proximidade, ao mesmo tempo que funciona como motor da própria trama e como reflexão metaliterária.

Las cartas escritas por Juan y José son imprescindibles para el desarrollo de esta novela. Las cartas de Juan no enviadas a Julia explican los asuntos subjetivamente, en primera persona. Y las cartas de José a Juan son principalmente una evocación de hermanos gemelos adolescentes, con ideas sobre literatura y creación, desde el punto de vista del escritor. Las de José, sobre todo, tienen más carácter y llegan al insulto. Ambos tipos de carta resultan necesarias y muestran una variedad de técnicas narrativas de Millás (...). (KOH, 2011: 108)

A carta e o diário convertem-se numa forma privilegiada de contextualizar a ação e de descrever as personagens, podendo chegar a três destinatários: a personagem recetora (mesmo no caso do diário), o leitor e a própria personagem emissora que, amiúde, escreve para se conhecer, como se a carta e o diário lhe devolvessem a sua imagem, não ao jeito de um espelho, em toda a sua passividade, mas como um retrato-robot que tivesse capacidade para desenhar o seu retrato psicológico<sup>34</sup>. É, contudo, paradoxal, verificar que dois meios com este número de destinatários só tenham forma de expressão em virtude da ausência, como o nota Pilar Cabañas (2009: 147), ao referir, a partir do pensamento de Freud e de Foucault, tratem-se, tanto o diário como a carta, “del lenguaje de la ausencia”, “de privación de contacto directo” ou de “un tipo de carencia”.

---

<sup>34</sup> Tal já é possível com o retrato físico, como o explica Carlos Reis: “Criado por Brian Joseph Davis (veja-se <http://brianjosephda-vis.com/>) a partir de um software concebido para uso das forças policiais (o designado FACES ID, em <http://www.facesid.com/products.html>), o programa que nos ajuda a “ver” personagens está descrito e ilustrado no site *The Composites* (em <http://thecomposites.tumblr.com/>).” (REIS, 2014: 44)

### 3.2.5. O discurso policial, detetivesco e secreto

Apoiado numa voz narrativa diferente, exterior ao *eu* que se analisa, o discurso policial tem lugar na obra de Millás quando em *La Soledad era esto* a protagonista Elena Rincón procura entrar dentro dos meandros da sua identidade ao pedir a um detetive que a espie e que lhe faça chegar relatórios sobre a sua pessoa. Trata-se de *informes* da sua personalidade, provas palpáveis da sua existência, de que necessita para o exercício do ser, debaixo da segurança proporcionada pela ideia de vigilância. Justifica a personagem: “Nunca terminamos de hacernos; estos días tengo la impresión de estar frente a mí como un escultor frente a una roca de la que ha de eliminar todo cuanto no sea substancial” (MILLÁS, 2011d: 166). E a personagem entra também no ato de reportar do detetive, dá-lhe conselhos, exige-lhe uma maior subjetividade, que se implique, que construa uma história, que seja interessante.

Noutros casos, o relato policial está ao serviço da sua função literal, como acontece em *Papel Mojado* onde é recorrente a presença da figura daquele que inspeciona, que indaga a partir de uma perspetiva policial, por haver no cenário um homicídio.

Em *El jardín vacío*, a mensagem encoberta de uma organização secreta, *el Muelle Real*, é enviada pelo protagonista para aplicar um terrorismo quotidiano, como o de matar pombas ou cães. Tanto neste romance, como no anterior, é ainda a escrita de um primeiro momento que tem lugar, uma escrita marcada pela memória ainda viva da opressão e da necessidade de se fugir a ela.

Na crónica “Detectives”, o recurso à figura do detetive é usado como metáfora da desconfiança no governo, tendo como mote a desconfiança entre elementos da célula primeira da sociedade, a família. O relato tem início desta forma:

El chaval se enteró por casualidad de que sus padres le habían puesto un detective para averiguar qué hacía la noche de los sábados y él respondió poniéndoles otro para averiguar quiénes eran ese par de extraños que todo lo arreglaban con dinero. (MILLÁS, 2003 setembro)

Neste momento, estamos já longe da opressão dos primeiros tempos, do secretismo a que obrigava qualquer ideia de rebelião. Já não estamos no rescaldo da Ditadura, mas num novo tempo marcado pela desconfiança nas novas formas de liderança, pela falta de transparência, pelo fingimento.

### 3.2.6. O discurso metaliterário

Sendo a metaficção um género que sofreu um *boom* durante as últimas décadas, tanto na literatura como na televisão (GRELL, 2014: 7), é natural que o discurso metaliterário seja

caro aos escritores contemporâneos de Millás, como aos mais jovens ainda. A reflexão em torno da atividade da escrita invade tanto os seus contos como os seus romances, habitados amiúde pela figura do escritor a braços com a tarefa de escrever. E o escritor é o jornalista que concebe a coluna jornalística sempre a partir de uma estrutura que lembra a do inseto, esse ser que se lhe afigura como a própria perfeição. É, outras vezes, o professor universitário aposentado que do conforto do seu roupão vê nascer homens pequenos iguais a ele, junto com migalhas de pão e histórias por contar. Pode igualmente ser um José Estrade sem inspiração, ou o próprio Millás que chora num programa de televisão. A técnica da metaficção é comum em Millás desde *Papel mojado e Letra Muerta*, com a inclusão do romance dentro do romance, “una evidente técnica de espejo -, esa *mise en abyme*, ese narrar cómo se está narrando, esa reflexión sobre la propia escritura que Millás desarrolla con pulcritud y acierto narrativos en *El desorden de tu nombre*” (KOH, 2011: 71). Em *Dos mujeres en Praga*, torna-se numa verdadeira obsessão, um delírio que confunde mentira com verdade.

Sobejano indaga sobre a preferência por esta técnica, reconhecendo uma tendência dos escritores contemporâneos para valorizar mais o processo do que o produto:

Ensimismarse en la aventura de la escritura es algo que el novelador hizo siempre, pero sólo en estos últimos tiempos abundan los novelistas que así lo proclaman. ¿Exaltan la ficción por menosprecio de la realidad? ¿Aprecian tanto la realidad que consideran la novela como mero juego? ¿O hay una tercera respuesta posible? Quizás la posible respuesta tercera sea, como piensa Linda Hutcheon, que los novelistas de nuestro tiempo valoran más el proceso que el producto y estiman el proceso de escribir, en conexión con el de leer, como el vínculo menos frágil entre la ficción y la realidad. De otro lado, sin embargo, hay que reconocer que tal vinculación no puede ser todavía muy amplia, pues los lectores en busca del placer del producto son mucho más numerosos que aquellos que saben hallar el goce del proceso. Tal reconocimiento no ha de inducir a conclusiones deprimidas: la novela que no es mero objeto de consumo satisfactorio, sino foco de goce activo, repetible y duradero se hará cada día más consciente de sí misma y menos confundible con otras «ficciones» que no exigen lectura. (SOBEJANO, 1988: s.p.)

Com a alusão de Sobejano à figura do leitor, recordemos um ensaio de Pedro Eiras sobre *Figures IV*, de Gérard Genette, no qual explica o seguinte:

Genette responde com a teoria de dois regimes de avaliação do texto. Um, constitutivo, implica que é literário todo o texto que obedece às exigências de uma poética ou um juízo instituídos (...). Outro regime, condicional, refere-se à avaliação subjetiva/afetiva que o leitor estabelece com os textos. (...) A tradição ocidental é rica em poéticas fechadas (constitutivas) que não permitem ao receptor a liberdade de intervir na constituição da literatura. (...) O critério condicional (...) legitima que cada receptor *crie* uma literatura diferente. (EIRAS, 1999: 212)

Conclui Pedro Eiras que “*Figures IV* reclama a fulcralidade daquele que frui” (ibidem: 217). Ora, nenhuma outra técnica como a metaficção abriu tanto as portas ao leitor como esta. Enquanto que na estética realista o leitor é mais passivo e aceita o real como algo dado, na metaficção, o leitor tem de ter uma atitude mais ativa, tal como explica Dotras:

La novela realista acepta lo dado sin cuestionarlo, se erige en espejo, fiel reflejo, de la realidad empírica. Contrariamente, la novela metaficción presenta como problemática la relación entre la realidad empírica y la ficción. (DOTRAS, 1994: 28)

Escrever é, em toda a obra millasiana, uma necessidade constitutiva do ser, como veremos adiante com mais profundidade. Inerente a esta ação está necessariamente a de ler. Na nossa perspetiva, *ler* valida o *escrever*, isto é, torna real a ficção, vivifica-a. Millás explica que a metaficção reside na zona fronteira entre a realidade e a literatura e que acaba por haver um afã de transferir o corpo da realidade para o corpo da literatura. No fundo, acrescentamo-lo nós, trata-se de uma transferência da vida, do ser.

En la realidad todo es contingente, mientras que en la literatura todo es necesario. Todo lo que sucede en una novela o en un cuento – sobre todo en un cuento, porque es un mecanismo de relojería – tiene que ser necesario, no puede haber nada que sea gratuito - si es gratuito sobra, hay que quitarlo –, mientras que la realidad se caracteriza porque todo lo que sucede en ella lo es. Nada de lo que sucede en la realidad es necesario, y no nos lo planteamos, además, desde ese punto de vista, sino que lo aceptamos. Pero luego hay una zona fronteriza entre la realidad y la literatura, y en esa zona fronteriza se emplaza la metaficción, hay un intercambio de materiales. Yo le he dado muchas vueltas a esto, no conscientemente. (...) hace unos meses una persona que me presentaba en una conferencia me hizo reflexionar sobre algo en lo que yo no había pensado: siempre hay un personaje en mis novelas que está a punto de escribir, o que está escribiendo. Quizá es una necesidad de transferir el cuerpo de la realidad al cuerpo de la literatura, de sustituirlo, de profundizar en esa zona fronteriza, no lo sé muy bien. (MILLÁS in LIBROSCOLGADOS, 2011: s.p.)

A figura do leitor é realmente importante em Millás, não fosse ele também um leitor antes de ser escritor. “El día en que no pueda leer y no pueda escribir, estaré solo, sin estas cosas que han dado fundamentalmente sentido a mi vida. (...) El día en que no pueda leer tampoco creo que tenga ganas de vivir” (MILLÁS in CUTILLAS, 2013: s.p.).

### 3.3. A autobiografia

Rasgo pós-moderno, a autobiografia, como complemento da ficção, está muito presente em toda a obra de Millás. Em *Cerberos son las sombras* adivinha-se o exílio dos tempos de infância, ficando o mar de Valencia para trás; no par de gémeos Juan e José, de *Volver a casa*, vislumbra-se uma única pessoa de apelido Juan José, o Juanjo que aparecerá em *El Mundo*. Nos contos narrando a infância, reconhece-se uma mãe que é sempre a mesma, ao lado de um pai, também sempre igual, Vicente. Muitos dos protagonistas dos romances

– muitas vezes coincidindo com o narrador – partilham com o autor a mesma idade que este tem no momento em que “os escreve”; outras vezes é a mesma profissão que é partilhada, as mesmas obsessões, as mesmas fobias. Millás, o homem, está presente em todas as suas páginas, de forma mais ou menos dissimulada, assim como as situações que o fizeram. Ele conta-se sem pudor, revisita-se, interpreta-se, como veremos no ponto 4 deste capítulo.

O verbo *escrever*, conjugado pronominalmente, está em estreita relação com o verbo *fazer*, conjugado do mesmo modo. *Escrever-se* e *fazer-se* são parte da mesma ação em toda a obra millasiana. Será provavelmente por isso que o corpo físico, humano, muitas vezes, se compara ao corpo virtual, da escrita. Diz-nos Roland Barthes:

(...) escrever é uma actividade em que aquele que escreve apenas escreve para saber o que quer dizer (para dialogar com as ideias do seu corpo), para perder a sua consciência no ilimitado da significância. É nessa perda de consciência que o texto adquire o seu valor erótico: o texto aproxima-se do orgasmo. (BARTHES, 1973: 25)

Em *El mundo*, o escritor assume a sua presença e socorre-se de técnicas como a *memória* capaz de trazer de volta a *revelação*. A voz da memória tem um papel, de facto, importante e faz da escrita quase que um ato automático, como refere o escritor:

Con esta novela tuve esa experiencia que de vez en cuando tenemos los escritores y que agradecemos mucho: la sensación de que estaba escrita casi al dictado. Materiales fluían de mi memoria en tromba como por la grieta de un dique roto surge agua, y yo iba escribiendo casi en estado de trance hasta el punto que no me recuerdo escribiendo esa novela. (MILLÁS *in* KOH, 2011: 216)

A magia dessa memória, de repente ditada, escrita fluidamente, sem esforço, encontra um paralelo na revelação de um mundo que a criança vai descobrindo, como o explica Contadini:

El fenómeno de la revelación consiste en un recorrido de descubrimientos que se remontan principalmente a la infancia y a la adolescencia del protagonista. Se trata de descubrimientos de diversos tipos, que suscitan emociones fuertes e inesperadas y que afectan a eventos de la vida cotidiana como, por ejemplo, el lenguaje y el uso de las palabras, pero, sobre todo, el raro funcionamiento de la realidad y de sus umbrales inestables. (CONTADINI, 2015: 173)

Ora, uma peculiar percepção do mundo (esta dita revelação) ativa as mais profundas emoções da criança e do adolescente, transformando-se na substância da memória do adulto convertido em escritor:

Todas las revelaciones que vive el joven Juanjo, tienen una correspondencia en la edad adulta porque el protagonista narrador, ya escritor consagrado, puede recordarlas no en cuanto dato objetivo perteneciente al pasado, sino como una emoción que nunca le ha abandonado y que él guarda entre los acontecimientos más significativos de su vida. (Ibidem: 174)

A memória é então fragmentária, porque resgata do vivido mais a emoção do que o dado objetivo, como se se tratasse de uma peça de um puzzle que, criada para montar, servisse sobretudo para desmontar. Na introdução da sua tese *La fragmentación en la novela autoficticia El mundo*, Adler diz o seguinte:

Si bien hay escritores y teóricos que definen la autobiografía como la historia de cómo una persona llegó a ser él mismo escrita por la misma persona, como Philippe Lejeune, *El mundo* nos cuenta, paradójicamente, la historia de cómo su protagonista Juan José Millás dejó de ser Juan José Millás, aún con la duda si alguna vez de verdad realmente llegó a ser él. (ADLER, 2017: 7)

Destas palavras se deduz que o processo construtivo da identidade, em Millás, é uma forma de desconstrução, linha de resto que aqui seguimos neste trabalho, que vai do “esvaziamento” ao “repovoamento” – tirar para limpar, deixar o campo em pousio. O mesmo autor cita outro, da mesma filiação académica, para prestar o seguinte esclarecimento:

Kosonen (2000: 14-24)<sup>35</sup> explica que según la vivencia nuclear de la vida, la continuidad o la discontinuidad, podemos distinguir dos corrientes en la autobiografía moderna: la autobiografía siguiendo la tradición de Rousseau y otra corriente siguiendo la tradición de Stendhal. Estas dos corrientes autobiográficas se basan en conceptos de la vida y del yo muy diferentes, hasta opuestos. La tradición de Rousseau plantea un concepto fundado en la continuidad de la vida, en su constancia así como también en la coherencia del sujeto, del yo. Respectivamente la tradición iniciada por la autobiografía de Stendhal se basa en la discontinuidad y la fragmentación de la vida. (Ibidem: 12-13)

Millás segue seguramente esta última tradição, contudo, uma tentativa de classificação da sua obra dentro da narrativa autofictícia pode gerar falta de consenso, mas que há uma “fragmentación del yo en narrador y narratario” (CASAS, 2012: 36) é evidente na maneira como se conta em *El mundo*. Neste “proceso a través del cual el individuo se comprende a sí mismo, selecciona determinadas facetas de su experiencia haciendo que estas desenboquen en el tiempo presente y contribuyan a dar una imagen coherente de la historia de su vida” (Ibidem: 13), neste proceso encontra o escritor os andaimes que permitem o acesso a todo o seu edifício.

---

<sup>35</sup> KOSONEN, Päivi (2000): *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä.* (Paradeigma.) Tesis doctoral. Helsinki: Tutkijaliitto.



### 3.4. A questão da alteridade – o *outro* fora de si e o *outro* dentro de si

Em *Del infierno al cuerpo*, Katarzyna Olga Beilin distingue dois importantes discursos da “otredad”: um que denomina de romântico conservador e outro de liberal. O primeiro veicula a noção do *outro* como algo de negativo – ele é o inimigo da religião, da pátria, do sujeito –; o segundo contempla-o como um objeto atrativo e monstruoso ao mesmo tempo. Se no primeiro caso há uma rejeição desse *outro*, no segundo, verifica-se uma tolerância em relação a ele decorrente da aceitação do que há também de monstruoso no *eu*:

Por un lado, la interiorización del infierno y el subsiguiente descubrimiento de lo monstruoso dentro de la propia consciencia impulsa al sujeto a una actitud más generosa hacia el otro ser humano, cuyos aspectos incomprensibles y monstruosos resultan más fáciles de tolerar si uno es consciente de lo incomprensible y de lo monstruoso dentro de sí. (BEILIN, 2007: 35)

Até que ponto a obra de Millás contribui para esta pintura infernal da sociedade, do *outro* e do *eu*? Vimos, em 2.1., como o jovem Millás sombrio e hermético dos primeiros romances deu lugar ao escritor mais colorido e bem humorado que conhecemos hoje. Porém, qualquer que seja o registo do discurso, é decifrável a presença de um qualquer inferno que com a passagem do tempo se faz familiar. O medo que percorre as páginas dos primeiros romances onde o *outro* é uma sombra, um familiar desfigurado, um cão famélico ou uma ratazana triunfante, não é já o mesmo que deambula pelos romances atuais ou mesmo pelos de uma época intermédia. Já não é uma presença ameaçadora, porque o sujeito o incorpora no seio do seu próprio corpo ou da sua consciência. O nódulo nas entranhas, o *hombrecillo*, o inseto, o *autómata*, são parte integrante do sujeito: estão nele ou atuam a modo de duplo. O inferno torna-se num parque de recreio aparentemente agradável, mas angustiante, como uma pintura de Hieronymus Bosch ou uma gravura disparatada de Goya. Esta alteridade atrativa, longe da malignidade da alteridade tradicional, desemboca porém na depressão existencial, que Beilin explica da seguinte forma apoiando-se na atualidade das autoridades do mundo barroco:

¿Por qué la ilusión desemboca en la desilusión? En parte, como explica Jorge Manrique, Garcilaso y tantos poetas barrocos, por el carácter temporal de la existencia humana pero también por la distancia entre los ideales y la realidad, entre el sujeto y la otredad, en resumen, parafraseando a Gies, a causa del discurso en el que los ideales no están a la altura de las esperanzas. (BEILIN: 2007: 85)

Não é de estranhar que, perante esta desilusão, a personagem millasiana se encontre muitas vezes com aquilo a que Beilin chama de “morte em vida” (BEILIN, 2007: 50),

como forma de escapar ao fracasso existencial e conhecer uma paz que só uma visão mística da morte pode veicular, isto é, uma morte com a vida do outro lado. O protagonista de *Volver a casa* entrega-se paulatinamente à morte através da sua fixação numa obra de arte, para viver a experiência do enlevo; o de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* goza da invisibilidade e da acorporeidade da condição de morto; os que habitam o Bairro dos Mortos em *El mundo* conseguem finalmente viver uma normalidade sem a sombra da efemeridade; outros mortos há que vivem em borbulhas alheados do mundo ou tomando cafés no bar da esquina sem que ninguém se dê conta de que estão mortos. Qualquer que seja a festa (relembramos aquelas onde um escritor se sente mal e tenta desesperadamente sair pela varanda do apartamento vizinho) ou a orgia (a libertinagem de *Lo que sé de los hombrecillos*), a carnavalização discreta do mundo acaba em Millás por chegar a esse porto que é paragem de vida onde a personagem se alivia dessa vida contaminada pelo negativo. Parar a vida, congelá-la, anestesiá-la, é em Millás a oportunidade de deixar voar a consciência, de tocar todos os polos que fazem o *eu* pertença de um cosmos com o qual coincide. Poderíamos ver nesta arrojada visão do ateu, entre o delírio poético e a filosofia, um pequeno tratado sobre a morte do corpo, supondo que se unicamente este morre, outra vida seguirá o seu curso para além dele.

Em *Mi verdadera historia*, que conta a história de um adolescente que cresce com a culpa de ter provocado a morte de uma família ao atirar um berlinde da ponte de onde tenta suicidar-se, encontramos-nos com a tema do que pode ser ter o inferno dentro de si. Se é certo que o remorso, os sentimentos antagónicos e o medo de ser descoberto constituem parte do inferno, parece-nos, contudo, que esse inferno consiste sobretudo em reconhecer-se diferente do outro e em ter de o dissimular – “Mamá sí, mamá sabe desde siempre que no soy uno de ellos y creo que se asombra de mi capacidad para el disimulo” (MILLÁS, 2017: 59). O conflito quer interno quer com o meio que envolve a personagem torna-se o ponto de partida da escrita:

Sí, es el punto de arranque de estos reportajes y en general de la literatura. En el origen de un texto literario siempre hay un conflicto, algo que tiene que ver con una falta de entendimiento de la realidad y de la propia realidad, de familiarización con lo que para la mayoría de la gente es familiar. Lo que uno busca siempre que escribe, sea un texto de ficción o un reportaje, es intentar ordenar la realidad, que es un modo de intentar entenderla (MILLÁS in MONTES, 2012: s.p.)

A anormalidade, junto com a grande investida de si na imitação da vida normal, é um tema recorrente em Millás, que atinge a sua expressão máxima em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Em *Mi verdadera historia*, o protagonista, com rasgos de autismo a

lembrar Christopher Boone, de Mark Haddon<sup>36</sup>, é esse adolescente que cresce com a certeza de que não faz parte da realidade imediata e que é um intruso nessa mesma realidade. Ignorado pelo pai e súper protegido por uma mãe que cala o que conhece dele, o rapaz que anseia ser inseto esmagado no para-brisas de um carro é também aquele que se deixa liquidificar na incontidência dos seus fluidos. O edifício lasso de um corpo recipiente de um conteúdo sempre à beira do pânico faz-se de suor, urina e fezes, esse repasto da terra engolidora da vida como da morte.

O rapaz de *Mi verdadera historia* é um ser escatológico, *imundo*, isto é, que não é mundo<sup>37</sup>, que não pertence ao mundo. De dupla face, alberga em si a vítima e o assassino; entre um e outro, o acidente, de que o berlinde, em toda a sua perfeição esférica, é o instrumento. Cai o berlinde num carro que passa na autoestrada e o desenho da tragédia acontece pela mão da inocência que empiricamente testa Newton e Einstein. Desafiar a força gravítica da terra é um dos primeiros jogos do homem enquanto criança: trepa-se, salta-se, balouça-se, voa-se de braços abertos à maneira de um crucificado. Sendo-se Ícaro, ou sendo-se um condenado, em qualquer dos casos prevalece a ingenuidade de um inocente, a pureza de um idiota à maneira de Dostoievski, a quem se alude ao longo do romance. Aqui, a morbosidade passeia-se por polos antagónicos e atinge a sua expressão mais paradoxal quando o rapaz se apaixona pela única sobrevivente do acidente por ele provocado. A rapariga feia, deficiente, torna-se no objeto<sup>38</sup> de uma atração que veremos mais tarde reaparecer em Millás. Diz-nos Beilin sobre o carácter desta morbosidade:

Si el morbo constituye una especie de instinto de búsqueda de ese lugar del que surge tanto la condena como también una posible salvación, parece necesario distinguir entre diferentes formas de morbo, que fluctúan entre el deseo de la destrucción de la otredad y el de la unión amorosa con ella mediante el sacrificio de la propia identidad. Tanto el morbo de corte masoquista como el de corte sadista pueden constituir un camino hacia una realización ética válida. (BEILIN, 2007: 262)

O homicida involuntário, que teme a sua condenação, encontra na vítima da sua ação o que parece salvá-lo, como se o amor, desde a sua posição sublime, fosse o único lugar possível para acolher o monstro. O rapaz que conta a sua história escondida move-se, pois, neste terreno pantanoso. Ora, a narração de uma história escondida é

---

<sup>36</sup> Cf. Mark Haddon (2003). *O estranho caso do cão morto*. Lisboa: Editorial Presença.

<sup>37</sup> No dicionário HOUAISS considera-se a palavra “imundo” na sua dupla aceção: primeiro, como algo “cuja falta de asseio e sujidade provocam repugnância”; segundo, como algo “fora do mundo”, “alheado”.

<sup>38</sup> *Objeto e dejetos* ao mesmo tempo, na medida em que é a sobre do acidente, a imagem do que foi expulso, do que enoja.

necessariamente a narração da história do *outro*. Neste romance encontramos o que poderia ser uma introdução a todo o edifício literário de Millás, na perspectiva desse outro que se cruza com o narrador ou com o protagonista: o inseto que se confunde com letras, a cega que afinal não é cega mas coxa, a órfã feita de carne e de prótese, uma mãe que lê os pensamentos. Em todo o caso, é o próprio *eu* que se faz *outro*, ao ter vários contidos nele, ao ter um verdadeiro *eu* oculto no *eu* fabricado à imagem do mundo, ao querer transpor o estádio de estar vivo, para passar ao estádio de estar morto, com a experiência intermediária de ser letra e inseto ao mesmo tempo:

(...) un lunes, al volver del colegio, tomé la decisión de suicidarme, para lo que me acerqué a un puente por debajo del cual pasaba una autopista que caía cerca de casa. (...) Pero esforzad la vista, miradme cómo observo hipnotizado a los automóviles en su ir y venir, ¡zum, zum, zum!, soy ese pobre crío que va a saltar ahora mismo por el puente calculando que morirá al instante, como los insectos al golpearse contra el parabrisas. Mi padre, en verano, observaba con fascinación la delantera del Citroën para comprobar la cantidad de bichos que se habían estrellado contra la carrocería y que también parecían letras rotas. ¿También yo parecería una letra rota?, ¿quizá una mayúscula? Me gustaba la idea de que mi padre me observara con el extraño hechizo, tal vez con el dolor, con el que contemplaba los insectos. (MILLÁS, 2017: 10-11)

No desejo de ser inseto, de se transfigurar, de se fazer visível (ou legível), a personagem faz uma chamada de atenção ao pai, muito à maneira de Kafka, o frágil, ele também a braços com uma relação muito debilitada com o seu progenitor, fruto das distâncias entre as personalidades de ambos<sup>39</sup>. Neste desejo de transfiguração pela via do horror, a personagem de Millás anseia por ser um *outro* diferente daquele que agora é, para lograr a compaixão do pai. Ser inseto morto pode ter a mesma dignidade de uma letra maiúscula.

en sus obras [de Kafka] la relación entre el sujeto y el otro se transforma. La narrativa de Kafka trata sobre el proceso de cambio que iguala los contrarios, sublimando lo monstruoso y deformando lo sublime. A partir de Kafka, la otredad no se proyecta discriminadamente a ciertos dominios, que entran en una oposición situacional con la subjetividad, sino que trasciende tanto el mundo como también la subjetividad, como si lo lógico se hubiera desenfocado, diluyéndose y dispersando en lo cotidiano, transformándolo. (BEILIN, 2017: 263)

Ser inseto esmagado, ser texto escrito, é, afinal, para a personagem adolescente, ser um pouco pai, este semelhante que lhe é tão distante e diferente. Deixar-se morrer como um inseto é um tópico já presente em *La soledad era esto*, quando Elena, ao conversar com Enrique sobre *A Metamorfose* de Kafka se imagina a si mesma como um inseto recuperando a forma humana antes de morrer. O seu empenho em querer converter-se noutra, antecipa uma purificação sublime à maneira dos místicos, como o nota Beilin

---

<sup>39</sup> Cf. Franz Kafka (2004 [1952]). *Carta al padre*. Barcelona: Debolsillo.

(2007: 315), pois ela não só estabelece uma conexão com a mãe e com a filha, mas com a sua própria morte. A mudança física e a mudança de lar são metáforas da morte como hipótese de libertação. Quando o nódulo desaparece, atinge um género de transcendência que só a morte como recomeço consegue explicar. Estando como que grávida de um nódulo, ela só se libertará dele quando o expulsar, isto é, quando, à semelhança da filha, o der à luz; é desta forma que nascimento e morte se fundem.

A questão da alteridade no romance pós-moderno ora se manifesta em imagens fantásticas onde o universo da quotidianidade se deixa pincelar pela anormalidade, ora se manifesta no seio do próprio indivíduo a braços com a grande empresa da busca de um estatuto ontológico superior. É deste modo que a literatura fantástica e o realismo inquietante coabitam num mesmo território e numa mesma época. Millás parece comungar das duas tendências. Se, por um lado, os seus delírios nos lembram um extraterrestre de Mendonça pelas ruas de Barcelona<sup>40</sup>, por outro, é com uma verosimilhança inquestionável que aborda o inacreditável. Ora, o realismo inquietante questiona o que é incompreensível, sem no entanto tomar uma posição do lado do fantástico, como explica Beilin:

La literatura del realismo inquietante se niega a ser fantástica aunque habla de lo increíble. Sugiere que no vemos las cosas porque parecen inacceptables para la razón, nos despiertan horror o porque carecemos de esquemas interpretativos para incorporarlas a nuestro sistema de conocimiento y así trata de enseñarnos a reflexionar ante lo incomprensible sin reprimirlo o expulsarlo. (BEILIN, 2007: 337)

O outro assume os contornos desse ser incompreensível que pode ser simplesmente a outra margem de uma mesma pessoa. Quando a mãe de Elena, de *La soledad era esto*, fala na possibilidade de morrer no dia em que se encontrar com a antípoda, ou quando os irmãos de *Volver a casa* já não conseguem distinguir-se, estamos perante narrativas do duplo onde as entidades *eu vs outro* parecem excluir-se, amalgamando-se. Caruth concebe o *outro* como estando dentro do *eu* sob a forma de ferida ou de trauma, e esta é uma entidade que grita para contar o que não se pode entender quando o trauma surge pela primeira vez (cf. 1996: 2-3).

Vimos ao longo deste ponto como o *outro*, criatura exterior e diferente do *eu*, inicialmente rejeitada, foi sendo tolerada como que em fraternização com a monstrosidade, para posteriormente ser incorporado no seio do próprio indivíduo. A distância entre o *eu* e o *outro* torna-se então diminuta, outras vezes, inexistente. A

---

<sup>40</sup> Cf. Eduardo Mendoza (1990). *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral.

personagem millasiana vive nessa curta distância ou nesse lugar onde a tangência acontece como veremos no ponto seguinte.

## 4. A personagem

### 4.1. O estudo da personagem – sùmula de uma visão diacrónica

Não poderemos falar de personagem sem abordarmos o conceito de *mimesis*, presente desde as primeiras páginas da *Poética*, de Aristóteles, essa pedra angular “a que toda a teoria literária ascende afinal” (ROCHA PEREIRA in ARISTÓTELES, 2011: 5). A *mimesis*, como imitação do real, pode ser concebida como a linha que, ora esbatida ou bem demarcada, foi unindo ou separando a *personagem* da *pessoa* ao longo da história da Literatura. Se a ligação entre elas, nascida na Antiguidade Clássica, perdurou durante séculos, a sua separação foi, no século passado, cortante, contudo, não irreversível. Hoje assiste-se a uma disseminação entre a ficção e a vida real ao ponto de, como exemplifica Carlos Reis, poder encontrar-se entre os seres reais pessoas quixotescas ou edipianas (REIS, 2006: 19), ou entre as pessoas reais, heróis construídos pelas narrativas mediáticas, como um Messi ou um Ronaldo (REIS, 2013: 38).

Aristóteles reconhece na *mimesis* interessantes virtudes ao afirmar o seguinte: “imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais (...) e é pela imitação que adquirem os seus primeiros conhecimentos” (ARISTÓTELES, 2011: 42). Através desse grau de apego ao real pode-se distinguir um registo histórico de um literário ou os diferentes géneros literários entre si. Assim, o que diferencia o historiador do poeta não é o facto de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso, mas o facto de aquele contar o que aconteceu e este contar o que poderia acontecer, segundo um princípio de verosimilhança (cf. Ibidem: 54). Por outro lado, e partindo da noção de que “quem imita representa os homens em ação” (Ibidem: 39), é possível uma distinção entre géneros literários através do grau de virtude desses mesmos homens e das ações por eles desenvolvidas. Assim, a “comédia é a imitação dos caracteres inferiores” (Ibidem: 45) que põe a nu “a parte do vício que é ridícula” (Ibidem: 46), enquanto que a epopeia e a tragédia imitam os “caracteres virtuosos” que praticam “uma ação elevada e completa” (Ibidem: 47). Ora, a personagem é a imitação, a representação, da pessoa. E a pessoa é aquela que realiza ações. Esta noção foi a que prevaleceu durante séculos. No século XIX, porém, os seres fictícios já não constituem uma simples imitação do mundo exterior: antes representam o universo psicológico do seu criador, sendo uma projeção da maneira de ser

do escritor e um veículo para o estudo das particularidades do ser humano, de natureza mais psicologizante, particularidades ainda não sistematizadas nem pela Psicologia, nem pela Sociologia nascentes (cf. BRAIT, 1985: 38-39).

Só a partir do século XX a personagem se desprende das amarras da sua relação com o humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, integrado num discurso, um ser de papel. Cristina Vieira resume da seguinte forma as concepções da personagem feitas por diferentes vozes nesse período<sup>41</sup>:

(...) o esquematismo greimasiano reduziu-a ao nível anorético de um “actante” (Greimas, 1995 [1966]: 172-221) (...).

(...)

Concebemos a personagem narrativa como um objecto existente fruto de uma construção verbal (Parsons, 1980: 49-50; Steiner, 2002 : 178-179), um signo “sempre inserido no discurso de um narrador” (Reis e Lopes, 1998: 318), mas capaz de criar no leitor uma imagem mental, um “effet-personnage” (Hamon, 1981: 111; Jouve, 1998), tese que a narratologia cognitivista tem vindo a desenvolver, definindo “literary character as a mental model that the reader construes in the reading process” (Shneider, 2001: 608) e explicando os meios pelos quais se dinamiza tal “mental-model construction” (Shneider, 2001: 609). (VIEIRA, 2014: 124-125)

A figuração da personagem a que nos tinha habituado ainda um recente século XIX, cenário do auge do romance, começa a desencarnar-se das mais minuciosas tonalidades ou das ascendências familiares complexas, e a personagem então “solidamente travejada” (AGUIAR E SILVA, 1993: 706) deteriora-se. Aguiar e Silva explica-nos, com Jean Ricardou, que essa deterioração é mesmo o elemento diferenciador entre o “novo romance” e o “antigo romance” (Ibidem: 707), e com Nathalie Sarraute, especifica os moldes em que ela foi tendo lugar, aludindo à perda, por parte da personagem, da genealogia, da fisionomia ou de uma idiossincrasia bem definida (Ibidem). Esta “crise da personagem romanesca” que o mesmo autor considera decorrente da “crise da própria noção filosófica de pessoa” (Ibidem: 708) acaba, no entanto, por constituir uma ocasião para um género de ressurreição da personagem, decretado que fora o seu óbito por Ricardou<sup>42</sup> no início dos anos 70, depois de, no final da década anterior, Barthes<sup>43</sup> e

---

<sup>41</sup> Apresentamos, pela ordem em que aparecem no texto de Vieira, os títulos das obras elencadas: Greimas – *Sémantique Structurale. Méthode de Recherche*; Parsons – *Nonexistent Objects*; Steiner – *Gramáticas da criação*; Reis e Lopes – *Dicionário de Narratologia*; Hamon – *Introduction à l’analyse du descriptif*; Jouve – *L’effet-personnage dans le roman*; Schneider – “Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction”, in *Style*. 35. 4: 607-640.

<sup>42</sup> RICARDOU, Jean (1971). *Pour Une Théorie du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil.

<sup>43</sup> BARTHES, Roland (1987 [1968]). “A morte do autor”. In *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70.

Foucault<sup>44</sup> terem anunciado também a morte do autor. Efetivamente, se recuperarmos a palavra “crise” do universo da medicina, encontramos um inevitável paralelo com o literário: segundo antigas concepções, ela é o 7º, o 14º, o 21º ou o 28º dia que, na evolução de uma doença, constituiu o momento decisivo para a cura ou para a morte (cf. HOUAISS). Até que ponto esta morte não é afinal a cura suprema se com ela se abrir caminho a uma série de possibilidades que anunciam a imortalidade da personagem? Se, por um lado, há uma carência, ou uma falência, que Aguiar e Silva traduz como uma impossibilidade de “definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um ‘eu’ racionalmente configurado”, à maneira balzaquiana, isto é, num retrato “inteiriço” de contornos sólidos (AGUIAR E SILVA, 1993: 708), por outro lado, há também o que poderíamos chamar de transbordo da personagem através da interpretação dos vazios deixados pelo autor à responsabilidade do leitor. Beth Brait diz-nos que é “nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, [que] o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua existência” (BRAIT, 1985: 67).

Carlos Reis (2014: 49-50) refere, que durante muitas décadas, a personagem, essa categoria “sem a qual não há relato que se sustente”, foi subalternizada. Embora reconheça enorme valor nos trabalhos de Genette, realizados nos anos 80 – que qualifica como uma “autêntica revolução copernicana” –, Reis acusa, como outros o fizeram, a omissão da personagem desses estudos (cf. *Ibidem*: 50). Foi graças à abertura da narratologia a outras disciplinas, como a psicanálise, a socio-crítica ou a teoria da recepção, que, nos últimos vinte anos, a personagem se viu envolta por novas possibilidades de abordagens teóricas, metodológicas e críticas (cf. *Ibidem*: 51). No dicionário do mesmo autor, a definição da personagem dá-lhe já o relevo que se lhe foi progressivamente reconhecendo depois do seu aniquilamento: ela é “o elemento fundamental da narrativa, já que sem personagens as histórias não existem” (REIS, 1990: 306). Reis aponta ainda três importantes contributos: a extensa entrada “Character” que Fotis Jannidis redigiu em 2009 para o *Handbook of narratology*; o volume *Characters in fictional Worlds*, de 2010, coordenado por vários autores, entre os quais, o do verbete acima indicado e Jens Eder; e um número monográfico da revista *New Literary History*, dedicado à personagem, em 2011. A personagem torna-se assim objeto de interesse de outros âmbitos que não apenas o literário podendo ter uma vida para além do texto para o qual fora inicialmente criada.

---

<sup>44</sup> Cf. conferência: “O que é um autor?” (1969). Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/293373406/FOUCAULT-Michel-O-Que-e-o-Autor> [Consultado a 12.04.2018]



A *sobrevida* da personagem levanta numerosas questões (cf. Idem, 2014: 47) como é natural se atentarmos à possibilidade de um destino transficcional e transliterário que poderá ter (cf. Ibidem: 49). Essa *sobrevida* faz-se muitas vezes através de um processo de refiguração, como acontece com personagens tais como D. Quixote que desde há muito vive liberto de Cervantes.

Podemos resumir o que ficou dito nestas páginas através das palavras de Yves Reuter, num artigo intitulado “L’importance du personnage” (1988). O autor distingue três momentos na abordagem da personagem:

1) “Temps de l’évidence et du présupposé” (REUTER, 1988: 4), no qual a personagem coincide com a representação da pessoa (um ator).

2) “L’ère du soupçon”, marcado por uma desconfiança, uma crise, em relação à personagem, que as conclusões movediças das ciências humanas reforçaram. Neste início do século XX, marcado pelo advento da linguística e da semiótica, a personagem foi afastada de toda a referencialidade extra-texto, banindo-se assim a ideia de representação e de reflexo da realidade, tendo o *Nouveau Roman* sido o expoente máximo desta atitude de crítica à personagem como elemento ultrapassado (cf. Ibidem: 5).

3) “Le retour du refoulé”, marcado por uma nova incorporação do real e por um regresso da personagem (cf. Ibidem).

Este regresso da personagem, a que assistimos na época atual, permitiu, como o verifica o autor, resolver a confusão entre “personne” e “personnage” (REUTER, 1988: 5), propor a organização de classes funcionais integrando forças estruturais do discurso: “humains, animaux, objets, idées, sentiments, valeurs...” (Ibidem) e adiantar critérios de organização e hierarquia das personagens. Esta nova atenção sobre a personagem permitiu uma recuperação de estudos sobre a produção e a receção do texto e sobre os aspetos extra-textuais (cf. Ibidem).

#### **4.2. A personagem millasiana – entre actante e porta-voz do autor**

Começou por dizer-se, no ponto anterior, que a personagem foi, num primeiro momento, concebida como uma imitação da pessoa na concretização de ações. Num segundo momento, a ação passou a ser soberana no romance, ao ponto de a personagem ter passado para o plano do acessório. Depois de Propp<sup>45</sup>, vários foram os especialistas que, no âmbito

---

<sup>45</sup> Vladimir Propp analisou os contos populares rusos criando uma estrutura constante que verificou existir em todas as narrações. Dessa estrutura fazem parte funções recorrentes. Embora ele tenha elencado 31

dos estudos de narratologia, propuseram esquematizar a ação em etapas ou sequências, fazendo da personagem um *actante*<sup>46</sup>. Num terceiro momento, considerou-se que a ação só tem sentido se em referência a uma personagem e que a estrutura de uma narrativa repousa mais sobre papéis desempenhados por personagens, do que sobre uma sequência de ações (cf. REUTER: 1988: 8-9). Seja qual for a ênfase dada à ação e à personagem, ambas mantêm entre si uma profunda relação. Para o estudo da personagem millasiana, convém-nos identificar as ações que com ela estão relacionadas e, a partir dessas ações, definir uma ação única capaz de as englobar, sem no entanto se cair no exagero esquemático, de modo a melhor poder chegar à tipologia que procuramos gizar. Como afirma Juan Antonio Masoliver Ródenas, “resumir un argumento es una forma de objetivizar una interpretación para que sea válida para todos” (MASOLIVER RÓDENAS, 2009: 48). Sendo Millás um pós-moderno, é natural que se nos afigure difícil a empresa de recuperar, do seu discurso fragmentado, uma história única, de horizonte claro, no entanto esta dificuldade parece sê-lo apenas em aparência.

Lyotard, na sua “Apostilla a los relatos”, contida em *La posmodernidad (Explicada a los niños)* (2005), explica-nos que no pós-modernismo se assiste à morte dos “grandes relatos”, aqueles que contêm em si uma promessa acerca de um destino do homem, sem injustiças nem sofrimentos. O autor identifica quatro grandes narrativas para reconhecer nelas uma mesma promessa de plenitude: na narrativa do Cristianismo, a promessa de redenção, do reino de Deus; no discurso iluminista, a razão contra qualquer hipótese de irracionalidade; no marxista, a vitória do proletariado e a abolição de classes; no capitalista, a prosperidade para todos. Ora, a promessa implica uma projeção no futuro, e nisso estas narrativas se diferenciam do mito: “estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir (...) Como tal, orienta todas las realidades humanas” (LYOTARD, 2005: 29-30). A característica teleológica destas narrativas gera interpretações metafísicas da história. Lyotard considera que este projeto moderno de realização da universalidade não só perdeu legitimidade como foi também liquidado. O pós-modernismo substituiu a grande

---

funções, nem todas surgem ao mesmo tempo nos contos. (cf. PROPP, Vladimir [1971] *Morfología del cuento*: Madrid, Fundamentos.)

<sup>46</sup> Algirdas Greimas coloca no centro do seu esquema actancial o Sujeito que realiza uma ação para cumprir um objetivo. Esse objetivo, ou Objeto, faz parte da mesma posição central ocupada pelo Sujeito. Ao motivo ou à força interna ou externa que move o Sujeito a desejar o Objeto, Greimas dá o nome de Destinator, sendo o Destinatário aquele que beneficia da ação do Sujeito. Sujeito e Destinatário podem coincidir. Os Adjuvantes colaboram com o Sujeito para conseguir o Objeto, enquanto que os Oponentes obstaculizam a ação do Sujeito. (Cf. GREIMAS, Algirdas [1987]. *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos).

narrativa por narrativas pequenas (por vezes até mesmo pela não-narrativa) que estão na origem da fragmentação da História, de uma visão caleidoscópica sobre ela, o que não implicou que Lyotard visse neste trânsito algo de negativo: “Su decadencia [del gran relato] no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana” (Ibidem: 31).

Neste nosso trabalho, ousamos ver o fragmentarismo millasiano como veículo de um projeto que nos parece recuperar algo da promessa das grandes narrativas, da sua universalidade, da sua legitimidade, não obstante o discurso pronto a confundir-nos com a sua ironia mais desconcertante, posta ao serviço da dissolução de uma tradicional visão do mundo. Nele reconhecemos a filiação com Cervantes, através de Masoliver Ródenas que afirma, referindo-se ao *Quixote*, que:

la locura, el viaje al centro de la realidad, es el verdadero argumento de la obra, lo que nos revela la esencia de la condición humana. Una condición que, por lo que tiene de viaje, de exploración o aventura, sólo puede explicarse episódicamente, es decir, fragmentariamente. (MASOLIVER RÓDENAS, 2009: 48).

Ora, também em Millás essa componente exploratória está presente, essa aventura humana cheia de metamorfoses que tornam muito mais vivo o mundo da fantasia e do sonho do que o mundo real em toda a sua vasta objetividade.

Já vimos, com Toumba Haman (2014: 94-96), no ponto 1.5 deste capítulo, que a aplicação do esquema actancial greimasiano a alguns romances de Millás é possível; vimos também como é viável reconhecer no objeto, sempre o mesmo objeto, numa coincidência repetida. Aos exemplos de Toumba Haman, acrescentamos outros três que retiramos de romances onde a personagem não-humana, ou a que se desumaniza ou se faz híbrida, é a protagonista. Este Sujeito que deseja um Objeto repete-se de romance para romance: ele é a personagem da errância, da busca, da metamorfose. Em *Volver a casa* (1990), o protagonista, aquele que se transforma em escultura de cera, tem como objeto recuperar a identidade perdida depois de a ter trocado com o irmão gémeo; em *No mires debajo de la cama* (1999), os sapatos procuram, ora a sua liberdade, ora o seu par; em *Que nadie duerma* (2018), a mulher-pássaro, ao percorrer as ruas de Madrid como se fossem de Pequim, pretende encontrar o homem-pássaro, o seu Calaf. Se nestes dois romances parece estar em causa a complementaridade amorosa, esta deve ser entendida, não como uma procura da conjugalidade feliz, mas como a busca do outro, como peça essencial à construção do puzzle identitário, como também acontece em *Volver a casa*.

*Fazer-se, cumprir-se*, atingir a plenitude são ações que constituem a meta destas personagens que se tornam amálgama do outro: através do derretimento no boneco de cera, em *Volver a casa*, da troca de pés em *No mires debajo de la cama*, ou da devoração em *Que nadie duerma*.

Salvo estes casos que acabámos de apontar, e uma ou outra exceção, a personagem que interessa ao nosso estudo está mais no papel de Adjuvante – para nos mantermos na gramática actancial de Greimas – do que no papel de Sujeito. Por exemplo, em *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), o *hombrecillo* não é o Sujeito pois esse papel é desempenhado pelo narrador, mas aquele que colabora com ele no seu processo catártico em busca da identidade. Discordamos de Toumba Haman, que reconhece neste *hombrecillo* quer um Adjuvante, quer um Oponente, na procura do equilíbrio pessoal feita pelo Sujeito (cf. TOUMBA HAMAN, 2014: 96). Se é certo que a personagem “endemoniza” com frequência o protagonista, parece-nos ser correto também que o faça apenas para o “higienizar” com vista a que atinja o equilíbrio pessoal, como veremos no ponto 1 do Capítulo IV. O mesmo papel terão as frases que aparecem com frequência junto da empregada da peixaria, Julia, em *La mujer loca* (2014), às quais daremos tratamento no ponto 2.1 do Capítulo II. Trata-se de um Sujeito em busca da compreensão da realidade e da linguagem que a denomina, compreensão esta que acaba por ser uma tentativa de compreensão de si mesmo. Aqui a “higienização” de si dá-se através da loucura e não através da vida lasciva ou de atos vis, como acontece em *Lo que sé de los hombrecillos*. Uma vez mais, estamos perante um mesmo Objeto, desta vez enredado na própria teia da palavra e da escrita, como vemos acontecer amiúde quando são os insetos os Adjuvantes. Para acrescentar um exemplo mais, vejamos o papel das formigas no conto “Letras”, de *Articuentos completos* (2011). O Sujeito é o narrador, o escritor cujo Objeto é escrever a coluna jornalística. A formiga torna-se no Oponente desta ação ao fazer desaparecer as letras do ecrã do computador. Há claramente uma intenção maligna se tivermos em conta esta indagação do narrador: “Creo que han llegado a un acuerdo con el abecedario y se hacen pasar por él cuando éste no quiere trabajar” (MILLÁS, 2011g: 405). “Así se desmoronan las vidas” (Ibidem), conclui. Contudo, uma nova ambiguidade se pode instalar se concebermos o Objeto como “escrever”, simplesmente. Até que ponto, neste caso, a formiga não será um Adjuvante quando, como acontece com o *hombrecillo*, tudo indica que a sua função possa resumir-se à ação de obstaculizar? A escrita como lugar de paragem, de recomeço, do refazer, não se confundirá com o Objeto que vimos repetir-se nos anteriores exemplos, o da busca de si, de um sentimento de completude?

Até ao momento, vimos como a personagem millasiana pode ser um *actante* dentro da facilidade operativa de uma gramática greimasiana. Para facilitar essa síntese de “movimentos” encontramos um Objeto que, com os devidos ajustes, acreditamos ser passível de se adaptar a todos os enredos. Nem sempre a personagem que temos em apreço neste estudo é Sujeito, mas quase sempre se torna seu Adjuvante, ainda que pareça seu Oponente. A clássica separação dicotômica entre bons e maus apresenta falibilidades, riscos que não assumiremos, tendo em conta as ambiguidades que afluíram acima e sobre as quais teremos oportunidade de refletir. As nossas personagens são quase sempre secundárias, de importância funcional muito variável. Se umas, como o cão, por exemplo, são consideradas como “comparsas” por serem personagens acessórias ou episódicas (AGUIAR E SILVA, 1993: 700), outras, como o *hombrecillo*, podem ser consideradas “deuteragonistas” por serem as personagens secundárias mais relevantes, podendo, inclusivamente, ter o papel de “antagonistas” (Ibidem: 699-700). Interessa notar que as personagens se constroem não de maneira isolada, mas numa teia de relações, fazendo parte de uma “constelação” (BOURNEUF & OUELLET, 1976: 199), como veremos adiante.

No tratamento que conferiremos a estas personagens ao longo do nosso trabalho, estaremos atentos a dois aspetos:

a) às suas características (interessar-nos-á a caracterização direta, feita pelo narrador ou por outras personagens, e a indireta, deduzida por nós, na qualidade do leitor que investiga, a partir das ações das personagens, do seu discurso, das suas avaliações linguísticas e éticas, do seus estados psicológicos, da sua relação com o outro e com os objetos);

b) ao seu papel (isto é, à sua funcionalidade no que concerne o processo da chegada do Sujeito ao Objeto, se usarmos a terminologia greimasiana, ou, dito de outro modo, o seu contributo para a resposta a determinadas questões ontológicas veiculadas pelo autor na construção de todo o seu edifício literário).

Um procedimento a acrescentar à nossa análise, que apoiará também a fundamentação de uma hipótese de leitura, será o confronto da personagem com outras aparições suas nos diferentes romances de Millás. Mas o retorno da personagem não é, na sua obra, um retorno ao modo de Pérez Galdós, ou um *retour* à maneira balzaquiana, como vimos acontecer na *Comédie humaine* (1830-1856), isto é, não é o retorno de um tipo humano, ou de uma biografia já conhecida que vai fazendo o seu percurso, mas o

retorno de uma personagem que consubstancia uma ideia, e é esta ideia que regressa, igual ao que era numa determinada época, ou, pelo contrário, alterada.

Teremos sempre como fio condutor a ação itinerante do protagonista, do sujeito, na mira de um objetivo que, embora jamais seja alcançado em absoluto, é cotejado amiúde. Cada romance é assim parte de um todo onde “la búsqueda se reanuda” (MASOLIVER RÓDENAS, 2009: 50). Dada a natureza deste argumento, parece-nos também pertinente considerar a personagem não só como uma *agente da ação* – e usamos agora a nomenclatura de Bourneuf e Ouellet (1976: 211) –, mas também como um *porta-voz do autor*, para se recuperar esse lado de fora do texto, aberto também a uma certa interioridade do escritor que se mostra homem nas suas mais profundas inquietações.

Sendo Millás um escritor que se interessa pelo seu tempo e pela sociedade que habita, mas também com aquilo que ultrapassa esse patamar sociológico, isto é, com o que está oculto sob o manifesto, a sua escrita torna-se num meio para abordar problemáticas de forma mais esclarecedora, porventura, do que as entrevistas, porque enquanto nestas ele se explica, nas suas narrativas é também o leitor que é chamado a explicar e a explicar-se. Tal poderá parecer contraditório, contudo, o pensamento do criador é, na nossa ótica, mais livre de amarras se o fizer através das suas personagens do que da sua própria face, dada ao grande ecrã. Se existe relação de identificação do criador com as suas criaturas, também haverá relação de identificação entre o leitor e o texto que lê. É nessa cumplicidade que a voz do autor deve ser descoberta. Diz-nos Umberto Eco:

O texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz (...). Em segundo lugar porque, à medida que se passa, pouco e pouco, da função didascálica à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa (...). (ECO, 1979: 55)

O leitor que lê nos interstícios do texto não pode, porém, ter a pretensão de ser ele o analista, e o texto o objeto analisado, ou de ser aquele que detém o saber necessário para decifrar a linguagem do inconsciente do autor; ele próprio se pode ler a si mesmo, ser o analisado (cf. BOUNEUF & OUELLET, 1976: 237-238); parece-nos, então, que a personagem que é porta-voz do autor possa também converter-se no porta-voz do leitor. Prová-lo-ão os leitores perante a experiência do arrebatamento ao encontrar escrito um pensamento que nunca souberam como verbalizar, mas que desde sempre os habitou.

Por outro lado, para além do dito e do não-dito dos textos, alguns indícios bem demarcados, apanágio da corrente metaliterária na qual Millás se insere, dão-nos conta da relação de tangência entre o autor e a personagem. Cristina Vieira enumera os seguintes procedimentos passíveis de serem instituídos pelo processo metaléptico: “o convívio entre o autor e a sua personagem, o convívio entre personagens de níveis diegéticos distintos, a intromissão do narratário num nível hipodiegético, ou o convívio entre personagens referenciais e não referenciais” (VIEIRA, 2008: 324). Interessa-nos, particularmente, o primeiro. Vejamos um dos romances que citaremos mais amiúde ao longo deste estudo: *Volver a casa* (1990). Relembremos: o protagonista, Juan, vive na pele do irmão gémeo, José, com quem trocara de identidade havia vinte anos. À coincidência do nome (Juan José) junta-se outra: José é escritor e está a escrever um romance cujo título é o do romance de Millás, um jogo autorreferencial, conhecido já desde *El desorden de tu nombre* (1987). O próprio Millás surge como personagem numa atitude de clara cumplicidade com José Estrade, como o revela o seu choro em frente às câmaras de televisão, nos momentos que antecedem o suicídio da personagem. Trata-se de um choro acompanhado de um silêncio que cala algo, o que corrobora o que referimos há momentos, e que Millás, de certo modo, parece caricaturar aqui: a entrevista fala menos do que a personagem acerca do autor. Esta aparição do escritor como personagem tem também lugar em *La mujer loca* (2014) quando Millás se encontra com Julia ao fazer uma reportagem sobre a eutanásia e se junta a ela nas reflexões linguísticas.

Noutras circunstâncias, e para lá da evidência de que grande parte das personagens dos romances de Millás se dedica à escrita, tal como ele, este tipo de indício de que acabámos de dar exemplo, exige que se tenha um conhecimento prévio da biografia do escritor, para poder estabelecer as analogias entre autor e personagem, ou que essa informação esteja disponível na badana do livro: “Importa en todo caso subrayar aquí que los personajes de Millás tienen siempre los años de su autor (como comprobará el lector en las solapas correspondientes)” (MAINER, 2009: 26). E com a idade, elas têm também a mesma experiência de vida: o medo, uma crise de meia idade, um divórcio, a morte de um dos progenitores, uma crise de lipotimia, ou até mesmo, como afirma Mainer, o “síndrome coletivo del *desencanto*” que tanto afetou as pessoas da sua geração (cf. *Ibidem*: 27).

Uma observação da figura do narrador, como protagonista de grande parte dos romances e contos, poder-nos-á fornecer mais alguns exemplos desse cotejo entre a entidade autoral e a personagem. Provavelmente não obteremos de Millás uma resposta

tão categórica quanto a de Flaubert, quando questionado sobre quem seria a sua Madame Bovary – “Madame Bovary c’est moi”<sup>47</sup> – mas são vários os exemplos em que a identificação entre as duas entidades é quase coincidente.

### 4.3. O narrador em Millás – um alter-ego do autor?

No conjunto dos narradores que se movem pela obra millasiana, grande parte mantém claras semelhanças com o autor, que nos levariam a dar total razão à definição de Massaud Moisés do conceito de narrador: “Ele seria uma espécie de alter-ego ao qual o escritor transfere a missão de narrar. A voz que fala é a do escritor, por meio da voz alheia, criada para a ocasião” (MOISÉS, 1985: 407). Há textos em que o narrador é uma instância autonomizada, doadora da narrativa, não coincidente com o autor textual, e há textos com um narrador de “grau zero”, de impossível diferenciação relativamente ao autor textual (cf. AGUIAR E SILVA, 1993: 697). Talvez o narrador de *El mundo* esteja próximo desse narrador de “grau zero”, mas não nos parece ser possível generalizar esta ausência de diferenciação entre as duas entidades à obra inteira de Millás, não obstante a descortinamento de uma biografia com pontos em comum entre ambas, em boa parte dos romances e contos.

Se dedicarmos alguma atenção aos romances que citaremos mais ao longo deste estudo, cujo protagonista é o narrador – *Cerberos son las sombras* (1975), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El mundo* (2007) ou *Lo que sé de los hombrecillos* (2010) –, compreenderemos que a voz do escritor está presente em todos eles. O autor da longa carta ao pai do primeiro romance reflete muito do Millás que conheceu o êxodo de Valencia para Madrid, em plena Ditadura, mas também daquele que amiúde escreverá um pai “borroso e inútil” ou uma mãe que “es precario sustento de la vida familiar y, a la vez, evidencia de la imposibilidad de liberarse” (MAINER, 2009: 35). Em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, escrito vinte anos depois, o escritor está já a viver outro período da história do seu país, o do Socialismo, e é no narrador, a personagem Jesús, que se projeta, manifestando-se contra a sociedade manipuladora e falsa. Em *El mundo*, o narrador é Juanjo e a biografia narrada é a de Millás – a coincidência é aparentemente total. A autobiografia não é apresentada, contudo, sem adjetivos: ela é romanceada, o que permite ao autor manter o jogo realidade/ficção.

---

<sup>47</sup>Consulte-se, a este propósito, o artigo de Yvan Leclerc “‘Madame Bovary c’est moi’, formule apocryphe”, disponível em [http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb\\_cestmoi.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php) [Consultado a 27.03.2018].



Segundo José María Pozuelo Yvancos, o texto autobiográfico não é o resultado do sujeito; pelo contrário, é o texto que constrói o *eu* (cf. POZUELO YVANCOS, 2006: 31): “A partir de un cierto momento, fundamentalmente el siglo XVIII, comienza la narración de sí mismo a ser también un fenómeno de salvación personal, frente a los otros y también frente a uno mismo” (Ibidem: 32). Tendo em conta esta sua premissa, podemos afirmar que a identidade é algo de ficcionado, pelo que fazer coincidir por inteiro o narrador com o autor é sempre uma impossibilidade.

Em *Lo que sé de los hombrecillos*, o narrador volta a ter a idade aproximada de Millás, visto que é um professor universitário aposentado, também se dedica a escrever artigos de imprensa e sofre episódios catatónicos como os que assomam o escritor. É durante um desses episódios que ocorre a construção do duplo do protagonista. A partir do momento em que se dá a convivência entre ambos, o narrador deixa de ser um “yo” para passar a ser um “nosotros”. Esta voz plural não pode, contudo, ser confundida com a pluralidade de vozes em Millás.

Com efeito, uma tendência própria da metaficção millasiana é a interpolação de vários narradores na mesma narrativa, essa “multitud de voces parciales y limitadas en su alcance que hacen que cualquier acercamiento a la realidad se convierta en una tarea equívoca y compleja” (RUZ VELASCO, 1999: s.p.). Exemplo dessa situação ocorre em *La soledad era esto*, onde à voz de um narrador heterodiegético que introduz a narração se junta a dos diários e a do relatório de detetive. Elena, a mãe de Elena e o detetive são narradores que contribuem para uma visão prismática do objeto que é a revelação ou a autorrevelação de Elena. Sendo Elena a protagonista, podemos ver nela um narrador autodiegético destacando-se assim das outras duas vozes homodiegéticas. A multiplicidade de narradores obriga a uma cadência de leitura lenta, e este é o gesto necessário para a abordagem de uma realidade complexa. Novamente, o paralelo com o autor é possível: a mãe de Elena acabara de falecer, a de Millás também (o romance está dedicado a Cândida García).

O mesmo romance é ainda um caso com interesse a partir do ponto de vista da enunciação porque apresenta dentro da instância narrativa uma preocupação com o próprio fazer narrativo. Elena, já na pele de narradora, tem sobre o seu discurso (o diário) e o da mãe uma atenção comparativa. Por outro lado, revela-se didática junto do seu detetive quanto à maneira de relatar as suas ações. As suas orientações transgridem o que seria expectável de um discurso de natureza policial, ao aconselhar o investigador que se implique no relatório, que seja subjetivo, que deixe transparecer o seu lado humano e

revelar-se como pessoa de carne e osso: “los informes son muy buenos (...) pero falta la voz de un narrador personal, de un ser humano que opine sobre lo que oye o ve” (MILLÁS, 2011d: 82). É provável que este desejo de Elena traduza o do autor de tornar concreta uma entidade virtual, para além do pudor, de se descobrir ele próprio nessa materialidade. Efetivamente, se houve pudor um dia é porque houve verdade revelada. Diz-nos Millás: “Tuve la suerte de desprenderme pronto del pudor. Comprendí enseguida que es una limitación enorme para un escritor, una forma de paranoia” (MILLÁS *in* CRUZ, 2010: s.p.).

Em *Desde la sombra*, desenvolve-se um caso curioso de enunciação que o narrador heterodiegético, a voz das primeiras linhas do romance, explica do seguinte modo, ao introduzir os outros narradores:

Sergio O’Kane estaba preguntando a Damián Lobo con qué pez se identificaba más (...). Sergio O’Kane no existía, era un constructo mental que Damián Lobo utilizaba para hablar consigo mismo. Le contaba cuanto le ocurría, y por lo general en el momento de ocurrirle, a través de una entrevista imaginaria que mantenía con él desde la mañana hasta la noche. (MILLÁS, 2016: 11)

Damián Lobo, o protagonista, vai narrando a ação com o apoio no diálogo que mantém com uma voz interna. Trata-se de um diálogo que se faz público, dado tratar-se de uma entrevista televisiva cujos primeiros recetores estão presentes na plateia. Não é já um diálogo silencioso, telepático, como o dos *hombrecillos*, mas um diálogo inscrito no registo do espetáculo, das narrativas mediáticas.

Parece-nos, por último, ainda pertinente aludir às dualidades em torno da voz do narrador, para verificar que:

1) esta se produz, nos exemplos indicados, a partir de uma outra voz: a voz de Elena projeta-se na voz da mãe, como se esta fosse um espelho; a voz do professor universitário reformado confunde-se com a voz da sua réplica; a voz do Millás adulto de *El mundo* equilibra-se com a do Millás menino; a voz de Damián ganha dimensão mediática com O’Kane; e se em *Tonto, muerto, bastardo e invisible* a voz do narrador é a de todos estes “eus” identificados no título, em *Cerberos son las sombras*, o outro lado da dualidade cumpre-se no silêncio, na não-resposta, que é também um contraponto significativo;

2) a dualidade da voz do narrador está também na sua capacidade de ver a ilusão e transformá-la em realidade, ou de ver a realidade e transformá-la em ilusão, e nisto é muito cervantina, se atentarmos nestas palavras de Irene Zoe Alameda: “El narrador

cervantino amplía su visión del mundo hasta el grado omnímodo (...) en su intento de traspasar apariencias y alcanzar la *verdad total*” (ZOE ALAMEDA, 2009: 106. Itálico da autora);

3) a focalização feita pelo narrador homodiegético sobre ele mesmo ou sobre outras personagens guarda, com frequência, uma relação com os objetos, as coisas: a voz de Elena é o diário, mas poderia também ser a da poltrona e a do relógio; a de Juanjo adulto e Juanjo menino é o bisturi; a do narrador de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* é o bigode; a do de *Cerberos son las sombras* é a carta, como o poderiam também ser as jaulas das ratazanas<sup>48</sup>; a de Damián é o armário, mas também a do estúdio de televisão.

---

<sup>48</sup> Narratologicamente, a descrição objetal faz também parte da construção da personagem romanesca (cf. VIEIRA, 2008: 341).



## **CAPÍTULO II**

### **Subtrações do corpo**

### **Virtudes do “descorpo”**

*Durante años (durante toda la vida en realidad), estuve desmontándome y volviéndome a montar de otro modo. Hacia esto mientras crecía, mientras mis piernas y mis brazos se alargaban y me convertía en un adolescente. No desmontaba, pues, una materia inerte, una naturaleza muerta, sino un proceso. Cuando desmontas un proceso, al volver a montarlo, las piezas han cambiado de tamaño. (MILLÁS, 2010b: 31-32)*

Apoiando-se na segunda grande tese de Strawson, exposta em *Les individus*, Paul Ricoeur refere que “los primeros particulares de base son los cuerpos, porque cumplen con carácter primario los criterios de localización en el único esquema espaciotemporal” (RICOEUR, 1996: 9). O filósofo francês explica que a prioridade reconhecida aos corpos é de importância maior para a noção de pessoa: “poseer un cuerpo es lo que hacen o, más bien, lo que son las personas” (Ibidem). A pessoa tem predicados físicos, assim como predicados psíquicos, mas o facto é que são os primeiros aqueles que são passíveis de serem identificados porque são a parte pública da pessoa; a consciência já é da ordem do privado. O corpo é o que permite a relação com o mundo objetivo e com outros corpos. O “ser-no-mundo”, de Heidegger, é aquele que é uma “presença” (*Dasein*) que descobriu o espaço, e que é por isso “espacial em sentido originário” (HEIDEGGER, 2002: 161). Ora, parece-nos claro que essa presença se faz através do corpo. Corpo e espaço estão em franca relação ao ponto de o primeiro poder ser condição de existência do segundo, na ótica de Merleau-Ponty: “il n’y aurait pas pour moi d’espace si je n’avais pas de corps” (MERLEAU-PONTY, 1945: 119). O corpo é, então, como um grande mapa da existência, mas também possibilidade de cruzamento com o outro:

O corpo é a nossa própria pessoa, configura-nos e define-nos, faz-nos aparecer perante a realidade, perante os outros e perante nós próprios. O corpo é o nosso espaço, o nosso limite, a nossa barreira intransponível que nos separa e nos contém, mas, ao mesmo tempo, a nossa grande possibilidade de nos realizarmos na existência, de exprimirmos o mistério. (LÓPEZ PÉREZ, 2003: 10)

O corpo assim entendido é um corpo que está em relação com o *outro* e é, porventura, através dele, das suas marcas, que se vislumbra o que é de outra ordem que não a do físico, como salienta Beilin:

Un rasgo importante de las reflexiones éticas presentes en el arte español contemporáneo es su énfasis en el cuerpo como origen de los preceptos existenciales y como fuente de la otredad que condiciona estos conceptos. El cuerpo informa al sujeto de su relación con el mundo a través de sus síntomas, que le advierten sobre los peligros y los problemas, le premian y le castigan. La condición corporal compartida por los protagonistas hace posible su mutua comprensión. Ya que, según notan los filósofos, la psique del otro resulta inaccesible, los seres humanos se conocen por las señales que llevan en sus cuerpos: sus heridas, sus cicatrices, las marcas de sus traumas y de sus necesidades. (BEILIN, 2007: 264)

É por esta razão que o pós-modernismo tem uma predileção pelo elemento corpóreo nas suas manifestações artísticas. Como refere a mesma autora, um corpo doente, reduzido, sofrido ou transformado é visto como uma possível fonte de transcendência, quer na literatura, quer na arte, na medida em que este tipo de alteridade supõe uma dificuldade

de leitura – a expressão é nossa – que a aproxima do “sublime” (BEILIN, 2007: 341-342). Este diálogo com o sublime supõe a atração e a repulsa, o desejo e o medo.

Millás deambula por entre estas gentes desmontadas, em certo modo subtraídas, mas ao contrário de um escultor de José María Merino<sup>49</sup>, ele incorpora-as, quase como se vivesse com elas uma história de amor. O corpo do outro seduz mesmo que não se saiba onde acaba a carne e começa a prótese, atrai na distância das propriedades que são específicas da sua espécie, cativa pela sua capacidade de ser um acrescento novo à forma de apreender o mundo. É provavelmente por este motivo que o narrador, ou o protagonista, das histórias de Millás vive a relação com o corpo do outro também com base no erotismo, como veremos amiúde acontecer.

Segundo Zumthor, o corpo “dá a medida e as dimensões do mundo” (ZUMTHOR, 2007: 81). Em Millás, o corpo é por vezes o próprio mundo: é cidade, é casa. É um território analógico ao quotidiano inanimado como o nota Koh, descrevendo um dos numerosos exemplos em que tal acontece:

En la descripción del piso de Laura y Julio, el autor compara el patio con la garganta: “Las ventanas de las habitaciones se asoman, formando un ángulo recto, a un patio interior al que las cuerdas de tender la ropa proporcionan un aire orgánico, como si el patio fuera la garganta a través de la que el edificio respira”. Al añadir el sentido de la simetría, el autor equipara el apartamento simétrico con dos siameses. (...) Julio imagina que su ambulación por la casa de Manuel es similar a pasear dentro del cráneo de su vecino: “... , pues le asaltó la idea de que recorrer clandestinamente aquella casa no era muy diferente a caminar por el interior de la cabeza de su amigo. Tal vez Manuel, en la cama del hospital, sintiera los pasos de Julio en el interior de su bóveda craneal. Tal vez, al pisar una zona u otra de la vivienda, activara diferentes zonas del cerebro de su vecino...” (KOH, 2011: 211-212).

Nesta passagem, notamos como se pode caminhar pelo corpo do outro através da apropriação do espaço físico que habitualmente o contém. Em contrapartida, por vezes, o caminhar pelo próprio corpo torna-se impraticável, de tão sujo que está, como se descreve no seguinte excerto de *La soledad era esto*:

El caso es que llegué a este barrio roto que tiene una forma parecida a la de mi cuerpo y una enfermedad semejante, porque cada día, al recorrerlo, le ves el dolor en un sitio distinto. Las uñas de mis pies son la periferia de mi barrio. Por eso están rotas y deformes. Y mis tobillos son también una zona muy débil de este barrio de carne que soy yo [...] Y mis brazos son casas magulladas y mis ojos luces rotas, de gas. Mi cuello parece un callejón que comunica dos zonas desiertas. Mi pelo es la parte vegetal de este conjunto, pero ya hay que teñirlo para ocultar su ruina. Y, en fin,

---

<sup>49</sup> Referimo-nos ao conto “Los paisajes imaginarios”, da coletânea *Cuentos del Reino Secreto* (1982), no qual um escultor consegue criar uma obra monstruosa, desequilibrada, que é a alteridade em si, em toda a sua diversidade. Ao ver que a sua obra é chocante, deseja destruí-la. É então que uma trovoadá a destrói, como se o seu desejo fosse ouvido. Dois meses mais tarde morre de um tumor cerebral, tumor este que se anuncia ser da mesma forma da escultura. Desta revelação se concluiu que o material da repulsa, o material reprimido é tóxico para o sujeito que se presta a essa rejeição.

tengo también un basurero del que no quiero ni hablar, pero, como en todos los barrios arruinados, la porquería se va acercando al centro y ya se encuentra una con mondas de naranja en cualquier sitio. Por mi cuerpo no se puede ni andar de sucio que está y el Ayuntamiento no hace nada por arreglarlo. (MILLÁS, 2011d : 48-49.)

Afirma Merleau-Ponty que “notre siècle a effacé la ligne de partage du ‘corps’ et de ‘l’esprit’ et voit la vie humaine comme spirituelle et corporelle de part en part, toujours appuyée au corps, toujours intéressée, jusque dans ses modes les plus charnels, au rapport des personnes” (MERLEAU-PONTY, 1960: 237). Ora o corpo é um território somático que se transforma em doença quando o social, o psíquico e o espírito, não estão bem, daí que em Millás seja tão importante a experiência a-corpórea, ou a substituição do corpo humano, orgânico, visceral, território passível de todas as doenças, pelo corpo da escrita, um corpo que cura. Nesse processo, não é de estranhar que o escritor empreenda uma verdadeira viagem pelo corpo do outro, sempre diferente de si. É aqui que começam a desfilar as suas faunas e criaturas bizarras, provavelmente possibilidades de si mesmo. Pelo corpo destas gentes, desumanizadas apenas em aparência, recuperará o *eu* a boa forma física do seu espírito?

*Ter corpo, ser corpo* ou *ser*, simplesmente. De um lado, um verbo de posse, do outro, um de essência. Nesta complementaridade, denunciada pela tradução do latim para o português de *tenere* (*ter/ segurar*), encontramos a ideia de que o corpo *segura* o ser, de que somos entidades concretas, como o enunciou um Gabriel Marcel ao referir que confirmamos a nossa existência pela presença do nosso corpo, a “prae-esse” (cf. MARCEL, 1944: 8), ou um Scheler, que colocou a tónica na ideia de que um corpo é “*somme et chair*” e que a pessoa só se realiza através de múltiplos atos sucessivos que pertencem ao âmbito do corpóreo (cf. SCHELER, 1950: 187). Se a estes juntarmos o pensamento de um Jacques Monod, evidentemente, o ser humano seria apenas passível de ser analisado do ponto de vista exclusivamente biofísico (cf. MONOD, 1971). Perante esta colagem do corpo à identidade, à essência do ser, surgem-nos algumas interrogações: quem começa a perder esse corpo paulatinamente, ou a perdê-lo em definitivo, conseguirá, ainda assim, *segurar* esse mesmo ser, a sua existência, a sua identidade? E a ser possível essa continuidade, é-se mais profícuo no exercício do ser num corpo que deixa de ter lugar? Que atores encontramos nessa senda que é a da saída do corpo? Propomo-nos analisar, neste capítulo, aquelas personagens que nos surgem despojadas de uma parte do seu corpo, ou do corpo inteiro, para irmos sulcando um novo ponto de vista



sobre a existência, cada vez mais independente do suporte físico, lugar das grandes narrativas bioquímicas.

Millás apresenta-nos várias personagens que aqui catalogamos tendo em conta um critério gradativo, no que diz respeito à perda dessa matéria biológica, corpórea, sensível. Retirando progressivamente este palco de vísceras e vontades do corpo, onde os processos bioquímicos vitais operam no sentido de manter vivo o edifício humano, Millás apresenta-nos, como alternativa à corporeidade, a amputação e a prótese, na categoria das **gentes diminuídas e mutiladas**, aquelas que se encontram em *deficit* de corpo; o invólucro, como memória do conteúdo, na categoria das personagens que poderíamos definir como objetos, ou, para usar de uma maior propriedade sem prescindir da acutilância poética, como **gentes-calçado**; o virtual, na categoria das **gentes filológicas e numéricas**; o espiritual, na categoria das **gentes fantasmais**, aquelas que já superaram a barreira da morte física. Todas elas guardam com o corpo uma relação como que cerebral, como se houvesse na memória um mapa deste último, ainda ativo, depois da sua desativação. Com efeito, a separação física teima em fazer-se, incluindo nas entidades que nunca tiveram corpo – como as do código linguístico ou numérico –, mas que mantêm com o referente concreto uma relação próxima.

## **1. As gentes diminuídas e mutiladas – caminhos do despojo**

Neste ponto, procuraremos entender o motivo pelo qual o corpo falto de algo, aparentemente desajustado, faz amiúde a sua aparição na obra de Millás. Num século como o nosso em que as personagens goyescas, aleijadas, vesgas, corcundas, parecem para sempre guardadas em livros de pintura, ou no nosso imaginário de um mundo medieval, voltam a aparecer em Millás as gentes assimétricas, as acometidas de um handicap físico, ou as tocadas por uma obsessão psíquica, como veremos de seguida. Para traçar o mapeamento destas gentes recorreremos a alguns contos de *Los objetos nos llaman* (2008) e de *Articuentos completos* (2011), assim como aos romances *Cerberos son las sombras* (1975), *El jardín vacío* (1981), *Tonto muerto, bastardo e invisible* (1995), *Volver a casa* (1990) e *Desde la sombra* (2016).

### **1.1. Os coxos na senda de uma nova clarividência**

Nos jogos da assimetria em que se recreia Millás, a presença de coxos, que traçam o seu périplo no domínio de uma quotidianidade a tanger o jogo, é um aspeto incontornável. O coxear millasiano, quase lúdico, como acabamos de o enunciar, é geralmente adquirido

no decurso da existência, sendo por vezes também simulado. Aquele que passa por essa experiência, embora perdendo em facilidade de mobilidade, ganha em tempo de observação, por ser forçado a uma marcha mais lenta, como acontece com o protagonista de “Cuento de Navidad”, que se emociona no museu de arqueologia e, aparentemente em consequência disso, começa a coxear, como se o corpo, ao ser preenchido pelo ato contemplativo, precisasse de se despojar de parte da sua capacidade motora:

Volvió un par de veces al Arqueológico, donde se había obsesionado con una humilde pieza prehistórica, hecha en barro, que parecía empeñada en transmitirle a través de los siglos un mensaje de su creador. Por otra parte, la cojera, al obligarle a caminar despacio, le ofrecía una visión inédita de la realidad. La vida empezaba, en fin, a tener el brillo que suelen ver en ella los resucitados. (MILLÁS, 2011g: 713)

O barro, cujo valor simbólico dispensa apresentações, oculta em si uma mensagem codificada que a cerâmica, uma vez animada pela presença do observador transformado, anseia por revelar. A terra dum lado, a luz do outro; entre um e outro, um mesmo conduto: o homem coxo, vindo de uma qualquer morte não declarada.

Que a superioridade espiritual esteja associada a essa assimetria desagradável à vista, é interpretação recorrente e comumente aceite, e a figura do peregrino cansado, que persiste no seu caminho de busca de transcendência, pode ser um bom exemplo dessa perspetiva, tal como o foram, em séculos de literatura, os detentores de visão assimétrica ou até mesmo os cegos; no entanto, com os coxos, a literatura não foi benevolente, como atualmente o é Millás. Se sobrevoarmos muito rapidamente os clássicos gregos, encontramos exemplos da forma discriminatória como eram notados os coxos, na qualidade de indivíduos cujo corpo nega o que de mais identificador há no ser humano, e por conseguinte, de distintivo em relação ao animal: a sua posição vertical. O indivíduo manco é o que carece da habilidade para a deambulação autónoma, sempre no domínio da verticalidade, capacidade comum ao ser humano normal e exacerbada nas pessoas da mais alta estirpe, isto é, o guerreiro, ou o chefe de estado, como no-lo explica Yche-Fontanel, que, de resto, seguiremos neste breve parêntesis na senda dos exemplos helénicos:

Car la verticalité appartient au guerrier épique sur le champ de bataille ou au chef affirmant son autorité sur l'assemblée – c'est le cas d'Ulisses forçant Thersite à se rasseoir et le renvoyant ainsi à son infériorité: elle est toujours une expression de puissance, alors que l'horizontalité est la position du faible, du souffrant, du blessé, du difforme ou du mort en combat. (YCHE-FONTANEL, 2001 : 76)

A verticalidade e a agilidade de movimentos constituem virtudes do plano físico que têm o seu equivalente no plano moral, como o prova hoje também a linguagem quando se alude aos indivíduos verticais, isto é, àqueles que se pautam por bons princípios e valores morais. A deformidade física de Tersites, que vemos querer fazer frente a Ulisses, na *Iliada*,<sup>50</sup> reflete a deformidade do seu espírito, posto que se rebela contra a autoridade e pretende influenciar negativamente os seus pares. Em *O Ciclope*, de Eurípedes, fingir-se coxo é um sinal de cobardia que, multiplicado por toda uma tripulação, se torna de uma inverosimilhança grotesca<sup>51</sup>. Mas se Tersites não passa de um bobo desbocado, e os que temem o Ciclope, de uns cobardes, o coxo Hefesto já é temido e destemido; em primeiro lugar porque é um deus, em segundo, porque é dotado de uma grande e perigosa habilidade manual que, de certo modo, compensa a deficiência ao nível dos membros inferiores<sup>52</sup>. Ferreiro que é, consegue na sua forja criar a primeira mulher mortal, Pandora, e conceber dois criados, como que robotizados, que, junto com o bastão, o ajudam a movimentar-se. Os pés incapazes geram dependência de apoios com o solo, mas as mãos, capazes, aliadas ao fogo, conseguem reverter os moldes de uma deficiência condenada ao fracasso e ao desterro. O bastão torna-se o olho do pé cego (cf. YCHE-FONTANEL, 2001: 85). O homem dos três pés (se atendermos ao conjunto pernas/bastão) está assim próximo de um outro que consegue derrotar a Esfinge que aterrorizava Tebas. Fazemos referência, evidentemente, a Édipo, que consegue desvendar o desafio daquela: qual é o animal que tem quatro patas de manhã, duas ao meio-dia e três à noite?<sup>53</sup> O filho de Laio e de Jocasta, Édipo, é aquele que tem o pé inchado pelos ferimentos causados pelo pai que lhe atara os tornozelos, segundo uma versão da lenda, para evitar que se cumprisse o

---

<sup>50</sup> “Segundo a *Iliada*, Tersites é o mais feio e o mais covarde de todos os gregos que combatem em Tróia. É coxo e as suas pernas são tortas; é corcunda e os cabelos são raros. Quando Agamémnon põe os seus soldados à prova propondo-lhes o levantamento do cerco, Tersites é um dos primeiros a aceitar esta solução (...). Ulisses castiga-o com uma bastonada, sob a risada dos soldados.” (GRIMAL, 1999: 439)

<sup>51</sup> Quando Ulisses pede aos seus homens que tentem cegar o ciclope, as desculpas sucedem-se: “Nosotros estamos demasiado lejos, junto a la puerta, para meter el fuego en su ojo. / Nosotros nos hemos quedado cojos hace un momento. / Lo mismo nos pasa a nosotros, y las piernas mientras aquí estamos se nos han distendido no sé por qué.” (EURÍPEDES, s.d: 20).

<sup>52</sup> “Hefesto é um deus coxo; davam-se várias explicações míticas para o seu defeito físico. (...) Para além disso, é o deus dos metais e da metalurgia. Reina sobre os vulcões, que são as suas oficinas e onde trabalha com os seus ajudantes, os Ciclopes (...). Foi a ele que Tétis recorreu para forjar as armas de Aquiles. (...) Hefesto participou ainda na criação de Pandora, cujo corpo modelou em barro. Contribuiu também para o castigo de Prometeu cravando-o no Cáucaso, como presa oferecida a um abutre que lhe roía o fígado.” (GRIMAL, 1999: 195)

<sup>53</sup> “A resposta à (...) adivinha é o ‘homem’ (porque o homem gatinha na sua primeira infância, desloca-se depois caminhando sobre dois pés, e apoiado a um bordão no declinar da vida.)” (Ibidem: 128) Ora, e esse homem é também o próprio Édipo. De manhã, ele é uma criança a gatinhar que é abandonada para evitar a maldição do Oráculo de Delfos, ao meio-dia, é o adulto que foge do seu lar de acolhimento para evitar que se cumpra o oráculo, e à noite é o idoso que necessita de bengala.

oráculo (cf. GRIMAL, 1999: 127). Édipo é pois aquele que tem os pés mutilados, mas que também furará os próprios olhos, como autopunição pelos crimes praticados: o parricídio e o incesto. Uma vez cego, precisará de um bastão. A invalidez visual podê-lo-ia elevar em relação à dos pés, colocá-lo no mesmo patamar daquele que detém o conhecimento, o mistério das coisas, apesar de não as verem com os olhos do corpo, contudo, não é o que se passa com Édipo. O seu arrependimento não é reparador nem redentor, e ousamos mesmo concluir que a força gravítica dos seus pés mutilados o condena ao chão.

O patamar do rasteiro remete o homem para a condição primordial da existência: ele não passa de um animal que precisa de comer para sobreviver. É esta a preocupação de Filoctetes que quando se vê abandonado numa ilha, após ter sido mordido no pé por uma serpente<sup>54</sup>, passa a viver numa caverna, com a única preocupação de procurar o seu sustento, e ainda com a agravante de ter de tolerar um membro que não vê como parte integrante de si. Ele está condenado a viver com esse outro que é o seu próprio pé disfuncional, tal como Eurídice está condenada a descer ao Hades, por ter sido mordida por uma serpente ao fugir de Aristeu<sup>55</sup>.

Mas o caso mais conhecido da debilidade geral conectada à deficiência do pé é o de Aquiles. É amplamente conhecida a versão de que a mãe, Tétis, o banhara nas águas do rio Estige a fim de o tornar imortal, mas que, pegando nele pelo calcanhar, deixara esta parte do corpo privada da água do rio. Sendo esta a sua parte mortal, é precisamente através dela que vem a perecer, quando uma seta o atinge no calcanhar (cf. GRIMAL, 1999: 36).

Ora, é esta debilidade dos coxos clássicos, e daqueles que apresentam algum handicap ao nível dos membros inferiores, que Millás contraria, fazendo face a séculos de literatura. Nele, o coxo já não merece o menosprezo nem o desterro, nem é, ele mesmo, sequer o resultado de um castigo, como vemos acontecer quer no texto clássico, quer no Antigo Testamento<sup>56</sup>, esses dois grandes pilares na nossa civilização, os erguidos por

---

<sup>54</sup> “Filoctetes figura entre os pretendentes de Helena e por isso se aliou à expedição contra Tróia. (...) Durante a escala em Tenédo, foi mordido no pé por uma serpente, enquanto procedia a um sacrifício. A ferida infetou de tal modo que exalava um odor de putrefacção insuportável. Ulisses não teve por isso dificuldades em persuadir os outros chefes a abandonar o ferido em Lemnos, quando a frota passou por essa ilha. Filoctetes permaneceu dez anos em Lemnos, que era então uma terra deserta, alimentando-se de aves que ia matando com as flechas de Hércules.” (Ibidem: 172)

<sup>55</sup> “Um dia quando passeava (...) numa pradaria da Trácia, foi picada por uma serpente. Virgílio, para associar esta lenda à de Aristeu, supõe que o incidente se deu enquanto a jovem fugia de Aristeu, que corria atrás dela para a violar.” (Ibidem: 158)

<sup>56</sup> Se na Antiguidade Clássica o menosprezo pela deficiência coloca de parte a cegueira, no Antigo Testamento, esta é também tida em conta como algo de negativo. Teremos de esperar pelo Novo

Atenas e Jerusalém<sup>57</sup>. A invalidez, na sua generalidade, já não é vista como uma fatalidade, como então acontecia, e continuou a acontecer, em parte da literatura fabulística que, educando o povo com os seus ensinamentos morais, atravessou a Idade Média e o Renascimento e veio a influenciar um Jean de la Fontaine (1621-1695) ou um Félix María de Samaniego (1745-1801), do lado espanhol, parentes já distantes de um Esopo (séc. VII a.C. – séc.VI a. C.), também ele coxo, segundo a sua lenda<sup>58</sup>.

Veremos, por ora, a forma como Millás se distancia deste paradigma para o subverter a favor da figura do coxo, fazendo um percurso desde a crença agourenta nas virtudes da invalidez, passando pelo reconhecimento das suas vantagens em termos práticos, até chegar a outras que transcendem a pragmática do quotidiano, de forma a atribuir-lhe virtudes conectoras com outra dimensão.

O caráter de amuleto da deficiência é quase mágico na voz do narrador infantil muito presente na obra millasiana, com todas as suas crenças supersticiosas<sup>59</sup>. É-se portador de uma perna coxa ou de um pé disfuncional, como se é portador de um portachaves pata de coelho. Coxear traz benefícios para a saúde do corpo e vantagens várias de ordem prática. É desse modo que interpretamos uma criança que acredita que o coxear se pode tornar condição fundamental para evitar a morte de uma irmã, desde que o faça uma vez por mês em “La muerte retroactiva” (cf. MILLÁS, 2008: 239-241); e é irónico verificar que tal decisão resulte de um pacto com o Diabo, precisamente essa figura que a nossa tradição barroca retrata coxa<sup>60</sup> e que, em Millás, ajuda também a dar corda à neurose, ao comportamento compulsivo, à irracionalidade fundada numa lógica estranha, e tudo isto como antídoto de uma profunda ansiedade da existência. Noutro exemplo de

---

Testamento, por Lucas e Mateus, para vermos os coxos e os cegos como os eleitos. “Então irado, o dono da casa disse ao seu servo: Sai depressa para as ruas e becos da cidade e traze para aqui os pobres, os aleijados, os cegos e os coxos. Disse o servo: Senhor, feito está o que ordenaste, e ainda há lugar. Respondeu-lhe o senhor: Sai pelos caminhos e atalhos e obriga todos a entrar para que se encha minha casa; porque vos declaro que nenhum daqueles homens que foram convidados provará a minha ceia” (LUCAS XIV:15- 24).

<sup>57</sup> É de George Steiner – *Linguagem e silêncio* (1967) – a referência a estas cidades como forma de alusão metonímica às bases helénica e judaica da nossa civilização europeia.

<sup>58</sup> À guisa de curiosidade, fazemos referência aqui à fábula “O lobo médico”, na qual um burro se finge de coxo para evitar ser comido por um lobo. Longe do fingimento covarde daqueles que temem o Ciclope, o fingimento do burro é sinal de uma astúcia que o aproxima mais de Millás do que de Eurípedes.

<sup>59</sup> Para ilustrar uma profunda visão supersticiosa do mundo, na ótica da criança, citamos uma passagem de *El mundo*, onde o narrador, o próprio Millás criança, ficciona um momento da sua infância em que vê o seu melhor amigo sem fôlego, como se estivesse em risco de vida. “ (...) si no se muere, no volveré a tocar mi pililla, si no se muere, me comeré las acelgas y rebañaré el plato, me arrancaré diez pelos, uno a uno, de la cabeza, tampoco volveré a mirar a mis hermanas por el ojo de la cerradura del cuarto de baño. Si no se muere...” (MILLÁS, 2010a: 61-62).

<sup>60</sup> Referimo-nos à obra *O Diabo Coxo*, de Joaquim Manoel de Sequeira Brandão, adaptação de uma novela fantástica de Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, de 1641.

superstição, o autor-narrador acredita que ao caminhar coxeando pode repelir a possibilidade de um encontro com conhecidos, a quem teria de explicar a sua ida ao psicanalista, em “He vuelto a cojear” (cf. Idem, 2011g: 309-311), como se entre uma ação tão individual e outra houvesse uma correlação capaz de operar como modificador das opções do acaso. Em *Dos mujeres en Praga*, coxear com a perna direita é uma limitação auto-imposta pela personagem para descobrir as potencialidades do seu lado esquerdo (cf. Idem, 2007: 168). No conto “Rodilla herida” (cf. Idem, 2012b: 121-124), há a transmissibilidade do coxear entre marido e mulher depois de uma vidente dizer ao narrador que este é do signo touro e que tem um problema no joelho, quando na verdade, é a mulher dele que possui estas duas características. Para não a desacreditar, o narrador sai da consulta a coxear e, quando chega a casa, verifica que a sua mulher o abandonou deixando-lhe um papel escrito. O mesmo caráter transmissível do handicap se verifica em “Aseo de jefes” (cf. Idem, 2011g: 622-624). Aqui, o coxear transforma-se numa mania para irritar o chefe e sempre que o narrador coxeia, aquele volta a casa a coxear também. Esta poderosa vantagem de controlo do superior, como se de um objeto telecomandado se tratasse, encontra o seu eco em “El cojo contrariado” (cf. Ibidem: 151-153), quando o narrador se faz de coxo frente ao segurança de um parque, depois de estacionar no lugar para a pessoa portadora de deficiência. As vantagens afastam-se seguramente das de um “Jambes de bois” (cf. TARSOT, 1913) que vê nas suas pernas postiças possibilidade de bater na esposa, de evitar usar sapatos e meias e de matar serpentes sem problemas, mas são seguramente mais úteis à dinâmica do homem contemporâneo. O coxo dos nossos dias conquistou uma territorialidade que encontra nas modernas legislações, atentas à diferença, cumplicidade e apoio. Já não é a do domínio sobre a mulher, o animal, ou os costumes, como vemos no exemplo que deslocamos do mundo medieval, mas o de uma outra territorialidade que vê na ideia de inclusão a de privilégio: privilégio nas acessibilidades, como o ilustra o segundo conto, mas também na dinâmica das relações laborais, como o caricatura o primeiro.

Em “El cojo contrariado”, o que teria substância para se converter numa crítica social aos que usurpam o lugar para deficientes levanta questões de ordem ontológica, relegando para segundo plano a denúncia de condutas destituídas do civismo esperado. Com efeito, o narrador torna-se realmente coxo depois de passar pela experiência de simulação deste handicap, mas o leitor não verá nesse novo cenário nenhum castigo como os subtilmente preconizados pelas mensagens “si vous prenez ma place, prenez aussi mon handicap” visíveis na sinalética vial da cidade francesa. Mais: o narrador descobre que essa

é a maneira natural de expressar a sua locomoção, a sua forma de estar na vida, ainda que os pais tenham feito tudo para a contrariar, como quem ensina um esquerdino a ser destro. Na meia-idade, apercebe-se, pois, de que é coxo de nascimento:

- Mamá, dime una cosa, ¿soy cojo?

Percibí en seguida que titubeaba porque tosió un par de veces. Siempre que duda tose. Luego la escuché hablar con mi padre.

- Es el niño – dijo –, creo que se ha dado cuenta de que es cojo.

- Pues dile la verdad de una vez – oí a mi padre –. Tiene casi cincuenta años. Ya va siendo hora de que se haga cargo de sus problemas.

Mi madre regresó al teléfono y dijo que no era un tema para discutir por teléfono (...). Pero insistí tanto que al final dijo que sí, que era cojo, y se echó a llorar.

- ¿Y por qué me lo habéis ocultado todos estos años?

- Para que no sufieras, hijo.

- Pero si lo que me costaba era andar bien, mamá. Desde que cojeo se me han quitado los dolores de espalda y el insomnio. Y además aparco en el híper sin problemas.

Mi madre se alegró mucho de todo lo que le decía, pero me pidió que no lo hiciera público.

- (...) Hazlo por mí. (MILLÁS, 2018: 152-153)

Vemos como o narrador fora mantido pelos seus pais durante cinquenta anos na ignorância do seu estado, para estar a salvo da exclusão social, ou da vergonha, como se o ato de mancar consistisse num desvio de conduta que compromettesse a boa imagem da família. Desterrado do terreno natural dum coxear que lhe assentava bem, para evitar a sentença de desterro dos outros, o narrador como que reencontra uma pátria perdida ao encarar de frente a sua condição original. Millás induz-nos na ideia de que uma pessoa é tanto mais verdadeira quanto mais se aproxima da sua natureza, ainda que, paradoxalmente, essa natureza não pareça natural aos demais<sup>61</sup>. A aberração chega, porém, com Elena Rincón, a protagonista de *No mires debajo de la cama*, quando, depois do falecimento do amante, se vê com um pé que não é o seu, mas o dele, e se torna numa coxa feliz. Por que motivo encarará a deficiência como um estado de graça, como um prodígio? Encontramos parte da resposta nas palavras de Yvette Sánchez:

Lo que falta, lo ausente, suele estimular nuestra fantasía. Dicho mecanismo simple y harto familiar suele actuar en la erótica. Consulté a una neuróloga que ilustró este arquetipo con el comportamiento parecido del propio cerebro. Éste se siente atraído por lo irregular, lo desconocido, que le interesa fundamentalmente, sobre todo por razones de supervivencia en el sentido darwinista. Una vez explorado (a manera de un escáner) lo ignoto que encubre posibles peligros, lo relega muy pronto y con creciente desinterés a segundo término (...). Si el orden, la simetría están bien establecidos, anhelamos el desorden, la asimetría. Y sumidos en el caos, queremos reorganizarnos, reestablecer la simetría. Importa la transgresión. (SÁNCHEZ, 2009: 92-93)

---

<sup>61</sup> A proximidade com o discurso pós-moderno de Pedro Almodóvar é inevitável, se recordarmos uma das falas mais conhecidas da sua filmografia: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado para sí misma” (“Todo sobre mi madre”, 1999).

Trata-se seguramente de palavras que nos remetem para um Millás desconstrucionista, pronto a desmontar o *logos*, negando a sua supremacia em relação ao seu par lógico. A ordenação da realidade segundo um pensamento binário, expressão de toda uma filosofia ocidental, é, de resto, posta em causa por um Derrida (1997), que vê nos dois lados daí resultante um perigo: uma forma de distorção e um instrumento de dominação da sociedade. Com efeito, se a cada grande conceito central corresponde um outro que é a sua antítese e a manifestação da sua carência, isto é, um outro que representa o mal no seu sentido subsidiário, resulta desta conexão uma supremacia do primeiro conceito em relação ao segundo<sup>62</sup>, que pode levar ao conflito. A aparente incorruptibilidade da linha que separa Deus do Diabo, o Homem da Mulher, ou a Verdade do Engano é abalada pelos escritores pós-modernos, e a colorida folia de Millás vem lançar a desordem, não pelo simples prazer na transgressão, mas como forma de propor uma construção alternativa que neutraliza a anterior. A simetria, como expressão do binómio da razão instrumental, é, em Millás, destronada pela assimetria, como reação ao binómio que falha. No fundo, o que Millás parece querer denunciar é que a simetria do mundo não é perfeita e é afinal uma forma de dissimetria; para a contrariar, ou para evitar um prejuízo de valor de uma das partes, nada melhor do que criar uma nova dissimetria, assumida, que não dê lugar a perdas, nem a subjugações. É provavelmente por esse motivo que Millás se deixa derribar em universos mancos e vessos para atuar dentro do sistema a destruir, e é nesta suposição que encontramos Derrida:

(...) olvidar que tales oposiciones [oposiciones clásicas] no constituían un sistema dado, una especie de índice anhistórico y radicalmente homogéneo, sino un espacio disimétrico y jerarquizante, atravesado por fuerzas y trabajado en su cerca por el exterior que rechaza: expulsa y, lo que viene a ser lo mismo, interioriza como uno de *sus* momentos. Por eso la desconstrucción implica una fase indispensable de *derribo*. Quedarse en el derribo es operar, ciertamente, dentro de la inmanencia del sistema a destruir. (DERRIDA, 1997: 10)

Recorrendo a uma visão biológica da assimetria, estudos nesta área confirmam que “quanto menos assimetrias se encontrarem, melhor será o sistema imunológico” (JOHNSTON *in* PUNSET, 2009: 21). Johnston defende a ideia de que um bom sistema imunológico é o motivo pelo qual se sente preferência pelas pessoas mais simétricas. Saúde e beleza estão interligadas, tal como esta se interliga com o êxito: “Pode parecer

---

<sup>62</sup> Nesta ordem de ideias, o macho seria o bem e a fêmea o mal, o que não é macho (o macho não realizado, como diria Aristóteles), do mesmo modo que a racionalidade, a civilização, a alma, a forma e a voz constituiriam o bem por oposição aos seus pares: o instinto, a barbárie, o corpo, a matéria e a escrita. (cf. DERRIDA, 1997)



estranho, mas é essa a percepção da nossa sociedade. Ficamos rendidos perante as pessoas bonitas, abrimos-lhes as portas, cedemos-lhes mais território (...)” (Ibidem: 26-27). Millás, à semelhança de tantos outros que “pintaram” o século XX (os pintores vanguardistas do início do século) integra o feio na esfera da beleza, como acontece quando descreve a rapariga coxa, do olho de vidro, de cicatriz no rosto a descobrir a caveira:

Un día tropezó y se le cayó una carpeta que llevaba mal cerrada debajo del brazo. (...) Y ella, al darme las gracias, me miró a los ojos, y durante las milésimas de segundo que duró aquella mirada de rutina toda la fealdad de su rostro se transformó misteriosamente en belleza, como cuando un sabor que no te gustaba comienza de manera gratuita a enloquecerte. (...) Tal era mi turbación que al despedirme de ella los miembros de mi cuerpo iban cada uno por su lado, como si carecieran de un cerebro capaz de sincronizar sus movimientos. (MILLÁS, 2017: 45-46)

Voltando a Elena Rincón, há a considerar ainda um outro aspeto que faz dela um ser humano prodígio desde que o handicap se incorporou nela: a escrita como algo à beira da revelação. Efetivamente, a permuta do membro é prelúdio de um mistério que encontra a sua expressão máxima no bastão que utiliza como apoio, mas também para escrever no chão o indecifrável. Da lama à alma – recreemo-nos neste jogo gráfico –, a personagem desenha no baixo a expressão de um alto, como se pertencesse à mesma classe dos ressuscitados de que faz parte o coxo com quem o barro tenta estabelecer um diálogo no museu de arqueologia (cf. MILLÁS, 2011g: 711-713). Até que ponto estará também irmanada a personagem com o irmão gémeo de *Volver a casa* que se funde na cera de uma escultura de museu que é o seu outro (cf. Idem, 2013c: 252)? Até que ponto essa lama, esse barro e essa cera não serão a gaze da múmia de Jacinto em *Cerberos son las sombras* (cf. Idem, 2011a:103), a “caca” que antecede a plasticina e a linguagem no conto “Caligrafía” (cf. Idem, 2011g: 403-404) ou a lama que alucina o menino de rua do conto “Volver al barro” (cf. Idem, 2009a: 95-96)? O visco destas matérias levar-nos-á certamente a bom porto. A ele voltaremos mais tarde e também a Elena Rincón, em cujos recantos enunciados no apelido encontramos o aviso de novas fendas por explorar.

## **1.2. A mutilação ou os diálogos do silêncio**

Da disfunção, exposta no ponto anterior, à carência total, que neste analisaremos, encontramos a ideia de supressão corpórea, de anulação de uma parte de um todo, de um corte. Com efeito, há na extensa obra de Millás, uma presença não desprezável de

personagens amputadas, vítimas de uma qualquer mutilação, que trazem consigo uma carga simbólica generosa.

Começamos com a referência a um episódio de *Desde la sombra*, romance que narra a história de Damián que vive clandestinamente no armário de uma casa e narra essa experiência num programa de televisão a decorrer na sua cabeça. Aos poucos, vai observando as rotinas da família, em especial de Lucía que, a seu modo, acaba por conquistar: ela aceita para si a ideia de que ali vive um mordomo fantasma, sugestionada pelas histórias de fantasmas da sua infância. Em pequena, tinha vivido muitas aventuras dentro daquele armário com o irmão gémeo, que não tinha um dedo e que ela acreditava ter comido ainda no ventre materno. Quando o irmão morre, a menina continua a brincar no armário na esperança de o ver nele. Certo dia, entala a mão na porta, perdendo o dedo para sempre:

¡Cuidado con los dedos! Aquella obsesión con los dedos penetró en la cabeza de la niña de tal modo que un día (...) se colocó delante del cuerpo central del armario y, mirando a los ojos a la niña del otro lado, abrió la puerta con la mano izquierda, introdujo el índice de la derecha (...) y volvió a cerrarla con una determinación insólita. Dice que oyó cómo su dedo crujía bajo la presión, y que no le dolía, solo se hacía notar, como cuando te hurgan en un miembro amputado. Luego con un retraso inexplicable, llegó de súbito el dolor. (MILLÁS, 2016: 129)

A partir do uso de adjetivos como “insólito” ou “inexplicable”, podemos entrever a tonalidade sobrenatural do episódio. Algo que transcende o comportamento da menina a levou a fechar a porta. Vemos na ausência de dor uma síncope dos sentidos, uma ausência de corpo que lhe permite estar na dimensão de outro corpo também ausente. No lugar anestésico do irmão morto está, por momentos, a menina viva. É a amputação que os une, como no conto que veremos em seguida. O episódio tem ainda valor pelo dedo elegido para a amputação. Trata-se do índice, aquele que, antes de ser dedo, fora “índex”, lista, catálogo, mas que é também impressão digital, isto é, a marca da identidade de um indivíduo reproduzindo o desenho único das papilas da pele, desenho que o acompanha de modo imutável e em toda a sua singularidade, do útero ao leito de morte. O dedo índice que permite o toque entre Deus e o homem, numa pintura de Miguel Ângelo, é o mesmo que percorre as linhas de um texto ou sonda os lugares recônditos do corpo onde a visão não consegue chegar (cf. MILLÁS, 2011g: 131). Ele substitui o corpo ou sintetiza-o no único ponto que importa no momento em que o aponta ou sublinha. E o que *importa*, para

sermos fiéis à etimologia, é o que se “traz para dentro”<sup>63</sup>. Ora, o episódio da amputação do dedo da menina é o do trazer para dentro o irmão. Mais tarde, no ponto 2.4 do Capítulo IV, quando analisaremos a figura do manequim, veremos como em “Mi dedo índice” o narrador recupera a sua identidade do lugar recôndito de quando era ainda um menino levado pela mão da mãe.

Em “El brazo derecho de mi padre” (cf. MILLÁS, 2008: 59-60), o narrador sente-se incomodado por ver a manga vazia do braço amputado do pai, momento em que este se dá conta de que mal tinha abraçado o filho ao longo da vida e se esforça por recuperar os abraços perdidos:

Cuando estábamos solos, me pedía que me acercara a él, me rodeaba el cuerpo con el brazo izquierdo y colocaba la manga derecha de la chaqueta de tal modo que pareciera que tenía un brazo dentro.

- Me arrepiento tanto de no haberte abrazado... - me decía él al oído, mientras yo intentaba librarme de él.

Pero no podía, no me era posible liberarme porque me sujetaba fuerte, fuerte, y no con el brazo izquierdo, como cabría suponer, sino con el que le faltaba, el derecho. Por ese brazo inexistente me sentía yo atrapado. Todavía lo estoy. (MILLÁS, 2008: 60)

O não-dito, para usarmos um termo de Iser (1999)<sup>64</sup>, assume proporções marcantes no gesto escondido pela manga vazia, pela manga fantasma, aquela que o filho sente e pela qual se torna sujeito, isto é: ao mesmo tempo que se torna objeto agarrado (em espanhol, “sujetado”, que substituímos ao “atrapado”), ele torna-se também sujeito passivo da ação de agarrar, na medida em que se deixa apanhar precisamente por aquele que está impedido de o fazer desde uma perspectiva física, motora, evidente. É o filho que preenche o hiato que o pai transporta, sendo expressão involuntária desse vazio. Importa, neste momento, recuar até ao ano de 1975, para ver em Millás uma primitiva fusão da entidade do filho na paterna, com o permeio de uma outra excisão: a da orelha.

Em *Cerberos son las sombras* Madrid é o esconderijo, a meio do percurso, de uma família em fuga. É num espaço inóspito, atravessado por um corredor lúgubre e medonho, que as personagens se movem, num ambiente de comunicabilidade frustrada, quer a nível da esfera íntima, quer com o mundo exterior. A tragédia começa a ter lugar quando o pai do narrador vê fracassado um encontro clandestino com alguém que traria a solução em

---

<sup>63</sup> Do latim, *importare*, com acento longo sobre o “a”: “1. Trazer para dentro, importar. 2. Introduzir. 3. Trazer, provocar, suscitar, atirar.” (Dicionário de Latim-Português, 1983).

<sup>64</sup> “O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. (...) O ocultado ganha próprio contorno.” (ISER, 1999: 106)

relação ao cativo da sua família. Na sequência de um roubo movido pelo desespero, escapa a uma perseguição, fíada a qual corta a própria orelha, a esquerda.

Expiando a maldade do mundo, de que é vítima, o pai entrega-se ao sacrifício, pelo seu próprio pulso, como um Van Gogh suicidado pela sociedade, tal como o viu Artaud, aquele que, também “suicidado” por ela, afirmou: “Quem não cheira a bomba assada e a vertigem comprimida não é digno de estar vivo” (ARTAUD, 2004: 45). Interessante é verificar que, estando o ouvido associado ao equilíbrio, este pai millasiano se torne no símbolo dessa vertigem. Ele é aquele que tendo atingido o seu limite, se atira para *fora de si*, como explica Bataille:

O sacrificante é livre (...) uma vez que ao identificar-se continuamente com a vítima é livre de vomitar o seu próprio ser, tal como tinha vomitado um pedaço de si próprio ou um touro: quer dizer, livre (...) de se atirar de repente para fora de si. (BATAILLE, 2007: 108-109).

No cárcere que é essa casa, o homem sacrificado procura através da mutilação romper o opaco dos dias, a fim de ver se entra nele um pouco de luz<sup>65</sup>. Esta é de resto a condição para se projetar no outro, e o corte deixa de ser subtração de si mesmo, para ser veículo da soma de si *fora de si*. Por momentos, é como se não sentisse nada, e fosse absolutamente livre, liberto que estava do atroz labirinto do corpo. Mas quando este volta, volta também a dor: “Cuando te volvió la razón, tu estado era tan penoso que te fue difícil regresar a casa sin llamar la atención de la gente” (MILLÁS, 2011a: 66-67). Mais importante, contudo, do que esta saída para fora de si é a forma como os dois seres, pai e filho, se fundem a partir desse momento.

A orelha amputada do pai torna-se, na imaginação do filho, um pássaro sem asas. É como um dilúvio sem pomba. Indicia-o a ação que se sucede imediatamente depois. O pai pede ao filho que vá pedir ajuda a uma mulher que tinha sido sua amante, mas esta é uma diligência sem êxito, dado que o adolescente assiste à morte da mulher antes de poder estabelecer qualquer contacto com ela. O filho torna-se, de repente, um mensageiro disfuncional, tão estéril quanto a orelha morta de Van Gogh entregue num lenço a uma prostituta. A família está condenada a ser o pássaro sem asas de que a amputação paterna é o símbolo. José-Carlos Mainer vai mais longe nessa simbologia ao afirmar que “un freudiano enragé pensaría automáticamente en la castración” (MAINER, 2009: 35). Seja qual for a interpretação, este é o acidente necessário para que a família agente o oco dos

---

<sup>65</sup> Não há, porém, finalidade, intenção consciente. O corte da orelha é um ato deliberado, como se o homem estivesse sob o controle de uma consciência superior a ele mesmo.

seus dias: mãe e filho juntam-se na sutura da ferida, barbeiam o doente e alimentam-no. E no meio destes rituais quotidianos, a mãe faz as suas aproximações ao filho, ora calculistas, ora dotadas de uma amorosidade de mãe. O adolescente, porém, aproxima-se sobretudo de si mesmo e do pai, essa identidade fundacional do seu ser, como se a ausência de corpo do mutilado viesse abrir espaço para a massa sem volume de que são feitos os pensamentos e os afetos. A carência corpórea é o caminho para a descoberta de um outro corpo, o da escrita, que disseca a relação paterno-filial. Perito na arte de escrever do avesso, como o nota Prósperi (2011), este filho é aquele que vive a experiência da aprendizagem da escrita:

Aprenderá ahora a manejar con maestría otros artefactos sobre otras superficies, aprendizaje que se experimenta a través de la mirada y de la escucha (...). Limpiar, cocinar, coser, son efectivamente correlatos de la escritura que el narrador aprende con esmero. Las superficies marcadas son también leídas por otros y allá están los caminos de la pérdida, ya que si la vida era lo que se buscaba en ellas, son ahora la condena a muerte. (PRÓSPERI, 2011: 192)

A carta, essa expressão da alma e não de um qualquer contraplacado, essa expressão de um “tempo de ter problemas para os desdobrar em escrita” (FERREIRA, 2001: 33), é o lado palpável das reflexões do jovem narrador, em todo o seu lirismo, em toda a sua plasticidade. É através dela que esta questão da mutilação é explicada:

No hay soledad total si el agotamiento físico no es completo. Incluso pienso que ambos son la misma cosa bajo ropajes diferentes, pues es bien cierto que los dos conducen a la lenta y minuciosa destrucción del cuerpo que nos ha tocado en suerte con una maestría tal que hace sospechar al entendimiento que no hay forma posible de diálogo con nuestro propio ser que no esté basada en su mutilación. (MILLÁS, 2011a: 53)

Que a escrita se construa preferencialmente a partir da privação, da carência, da rutura, é tópico usualmente aceite<sup>66</sup>, e a longa missiva deste filho ao pai supre um fosso que vai além do declive espaço-temporal. Trata-se de uma vala que encontra equivalente na própria greta do corpo criada pela omissão de um órgão cuja anatomia desenha um ponto de interrogação. A sempiterna dúvida do homem inscreve-se simbolicamente neste pedaço de carne amputado cujas linhas arredondadas reproduzem o sinal gráfico da inquietação; são linhas que pingam a dúvida, como num comovente deserto daliniano a

---

<sup>66</sup> Millás refere-o amiúde. “Muchos años después de aquel accidente, cuando le dije a mi madre que quería ser escritor, me miró la mano, como si la ausencia de aquella falange pudiera impedírmelo. Es cierto que tengo que coger el bolígrafo de forma un poco extraña, pero eso jamás me ha impedido escribir. A veces, por el contrario, pienso que tal dificultad ha influido de forma positiva en mi estilo. Se escribe desde la carencia, desde la negación (...)”. (MILLÁS, 2011g: 148).

perder de vista. A orelha amputada do pai insere-se nessa geografia do questionamento, mas ela é também um elemento de conexão para a expressão de um carinho que pelo seu caráter de não-dito nunca se fez audível. A fusão da entidade paterna com a do filho é não obstante evidente, quando este se atormenta com a dor do pai, como se a sentisse na própria pele: “(...) mamá comenzó a sollozar, y yo la consolé como un hijo, no porque sintiera deseos de hacerlo, sino porque de esta forma le daba más importancia a su llanto, colocando así en segundo plano tu propio dolor, que era el que de verdad me atormentaba” (MILLÁS, 2011a: 67).

Millás reúne no mesmo precipício pai e filho, e tal é-nos anunciado logo no primeiro parágrafo<sup>67</sup>, como se a propensão para a queda no abismo fosse genética e hereditária. A incapacidade do pai em fazer com que a família possa empreender a fuga, e libertar-se da situação difícil na qual se encontra, transfere-se para o filho cujo destino adivinha estéril:

Pues ahora ya es seguro que moriremos sin descendencia y que todos los miles de muertos que nos han precedido quedarán definitivamente enterrados, definitivamente muertos, sin un mal olvido con que alimentar el recuerdo. Entonces supe que para nosotros el futuro no sería jamás un cielo abierto, ni siquiera un mar de calamidades, sino más bien el único lugar posible desde el que la memoria pudiera trabajar, como en un pozo sin fondo, intentando sacar algún sentido del azar anterior. (MILLÁS, 2011a:14)

O corpo mutilado do pai é, em suma e paradoxalmente, um corpo cuja esterilidade fecunda. É um corpo que provavelmente se cospe por dentro, como se no seu interior houvesse uma cuspidreira, que ousamos chamar de “cuspidreira-útero”, a mesma cuspidreira, que nunca se enche nem nunca se esvazia, sugerida pelo transeunte com quem o filho fala, mais tarde, em dia de chuva. E isto acontece – explica-nos o filho que chora – porque as lágrimas, o suor e a urina assumem todos eles esse papel. É nesta superioridade dos restos “de los que el cuerpo se deshace después de un largo proceso selectivo” (MILLÁS, 2011a: 120), é nesta superioridade, dizíamos, que reside parte dessa poética do “desfazer”, do “deixar levar-se”, do “deixar ser”, como se tudo fosse fácil.

Desfazer-se de um pedaço do corpo – ou de um corpo integral, como veremos no ponto seguinte – é parte de um processo que, atravessado pelo silêncio, atinge um nível de eloquência que encontra, pois, sintonia na escrita porque, como refere Bataille, “l’être

---

<sup>67</sup> “Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad. Y, sobre todo, de no haber encontrado el punto medio entre la soledad y los otros. Hasta ahora cada cual ha venido ocultándolo a su manera, aunque las circunstancias no nos hayan facilitado mucho esta labor.” (MILLÁS, 2011a: 14)

est en lui médiatisé par les mots” (1980: 99). A mulher sem braços com que sonha o narrador de “Restos diurnos y nocturnos” tem uma língua de “capacidad penetrante” (MILLÁS, 2011g: 397) e os homens sem cara do conto “Significados metafóricos y literales” (Ibidem: 427-428) são “descarados” que se opõem aos tímidos que não falam por ter medo e pânico da realidade. Em “Escribir/1” (cf. Ibidem: 460-461), o narrador faz um pacto com o diabo para conseguir escrever as obras capitais de Santa Teresa de Jesus: cede a que lhe amputem por sucessivas vezes uma mão, o braço esquerdo, três dedos do pé direito, a perna esquerda e os restantes dedos do pé direito. Tanto o Millás mais sombrio da juventude, como o colorido e irónico do presente colocam na senda do vazio corpóreo a palavra: a palavra não-dita, por um lado, a palavra maldita, por outro, e, ainda, a palavra ascética. Através dela, da palavra, qualquer que se seja a sua textura, Millás traça uma linha que vai do silêncio ao diálogo, com o permeio da doce curvatura – autorize-se-nos a imagem – de um transferidor de rapaz de colégio. Nesta peculiar geometria, o escritor cria o tecido de um corpo alternativo, como se a escrita-prótese fosse mais útil ao ser do que o próprio corpo preenchido de uma orgânica votada à terra e ao germe.

### **1.3. Prótese, cadáver e escultura – uma fusão entre o sujeito e o objeto**

Vimos, nos anteriores pontos, como a personagem humana se desmantela de partes de um corpo que a constitui, quer pela via da desproporção e da assimetria, num primeiro momento, quer pela via da mutilação e da automutilação, num segundo. Vimos também como o bastão, ao superar as disfunções daí decorrentes, se revela ser de essência dupla: por um lado, cumpre as suas funções de suporte, por outro, substancializa o exercício da escrita, que em Millás está sempre na iminência de uma qualquer revelação. Ora uma prótese com estes contornos demarca-se do homem falto, sobrepondo-se-lhe. Tal é a leitura que fazemos do conto “Primer amor”:

Había en mi barrio una chica manca a la que sus padres le habían regalado un brazo de madera con el que solía jugar como si fuera una muñeca. Le daba de comer y luego lo ponía a dormir (...). (...) Pasado el tiempo, todos contribuíamos al cuidado de aquel miembro y a veces gozábamos del privilegio de que la manca nos lo prestara un día o dos. Cuando me tocaba a mí, lo metía en casa a escondidas y dormía abrazado a él: aquella chica me gustaba muchísimo y tuve mis primeras experiencias sexuales con su brazo, más cariñoso que los de carne y hueso que amé después. (MILLÁS, 2011g: 30).

A prótese independentiza-se do corpo e torna-se objeto de uma veneração fetichizada que vemos reproduzir-se num dos romances mais mágicos de Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, onde um bigode postiço é a ferramenta, ou a poção, que leva o narrador (recentemente despedido do cargo de chefe de recursos humanos numa fábrica de papel), a viver um processo de “desrealidade”. É ao mover-se na irrealidade que se sente uma criatura universal, o que lhe permite ter um vislumbre das suas verdadeiras identidades ocultas: ele é um tonto, mas também uma criança e um filho que se descobre como bastardo. É também um morto, desde que em pequeno apostara a própria vida. Resumindo, é, na sua autoanálise, um “subnormal”, uma criatura que, toda a vida, se viu obrigada a dissimular a sua anormalidade, para ter lugar dentro da normalidade, dentro da realidade<sup>68</sup>.

É através do bigode postiço que consegue voltar a dissimular a sua anormalidade, depois de perder os vínculos com o mundo onde se move, isto é, o mundo laboral e o da esfera matrimonial. É um bigode que é máscara social, disfarce de espião, mas também símbolo de um determinado estatuto social muito à maneira dos nossos antepassados, o bigode como símbolo da honra nos negócios, da segurança, da independência, do sucesso, da sofisticação e, sobretudo, da virilidade. O bigode é a senha de entrada no mundo onde se movia, mas que não era o dele. O pelo é como uma prótese ambivalente:

que camufla, mas que refloresta, também, que tem em si um género de força sansónica que permite à personagem atingir a universalidade, como se ela própria fosse um emaranhado de fios dispostos à grande aventura da descoberta da face paralela do real. No dissimulo da sua deficiência, da sua “subnormalidad”, o tonto tinha fechado portas, caindo na ilusão de ter encontrado uma saída para o triunfo na imitação dos gestos dos seus pares e no desempenho de um bom cargo. Agora, porém, a sua anormalidade não para de emergir para lhe pedir que explore outros buracos, outras portas, outras saídas, para outro real, para a realidade paralela, possivelmente, a autêntica. (PEREIRA, 2015a: 293)

Podemos reconhecer em Millás um verdadeiro fabulador da aventura quântica, sempre que coloca nas personagens esse afã de se conectar com uma realidade invisível que dista um piscar de olhos daquela em que nos movemos. Ele precisa transformar o tonto num filho bastardo, num ser invisível e também num morto, muni-lo de “eus”, para

---

<sup>68</sup> A crítica mordaz de Millás é veiculada pelo olho do jornalista que fornece a receita para parecer normal e poder viver dentro da realidade. Como dissimular a anormalidade? Sendo bom observador dos gestos dos bem-sucedidos, imitando-os; não perdendo o contacto com os restaurantes caros; comprando gente e exigindo favores em troca de outros; sendo “socialdemócrata”, em suma. Trata-se de uma crítica, sem rodeios, à engrenagem política de uma Espanha contemporânea, mas também de uma visão panorâmica sobre o próprio funcionamento do mundo: a proliferação de “boys do governo”, os “huelemierdas”; a exploração da mão-de-obra oriental até ao automatismo; a visão do norte da Europa como um paraíso, um oásis de conto de fadas, num continente povoado por “cerdos europeos”. (Cf. PEREIRA, 2015a)



conseguir abrir as portas dessa realidade, seja ela qual for. O tonto, o diminuído mental, aquele que é muitos ao mesmo tempo, “resulta más listo que los demás” (MILLÁS, 2010a: 107), porque carece do opaco que cega o que não é louco, o dito “normal”. A prótese, o bigode postiço, é o que lhe permite explorar os “agujeros” da realidade, pelos quais poderá penetrar noutras, ou *na* outra. O “subnormal” faz como que uma expedição a si em todas as direções e deixa de ser mero observador das coisas para entrar dentro delas e deixar que elas entrem nele. O que parece ser um mero recreio esquizofrénico oculta uma firme intenção de Millás em sondar as possibilidades da existência através das viagens da consciência, dando-nos a entender de antemão que o importante não é estar na posse do conhecimento, mas na do mistério<sup>69</sup>. O diminuído mental, ao abrir a porta que está dentro dele, dá-se conta de que está morto; e cumpre assim o desejo de penetrar e ser penetrado, num ato de acasalamento com o universo. E tal só é possível porque “el cuerpo es un agujero que solo se llena del todo con la muerte” (MILLÁS, 2010a: 146). Nesta visão da morte como um estado de passagem encontramos as palavras de Artaud numa carta a Peter Watson, onde fala das viagens provisórias, e demasiado perto, que fez em situação de morte iminente:

A morte é um estado de passagem. É um estado que nunca existiu porque, se é difícil viver, cada vez se faz mais impossível e sem eficácia morrer – se eu reparar bem nesta vida, lembro-me de lá ter morrido três vezes (...). Em todas me vi saído para fora do meu corpo, e que tinha viajado nos espaços, mas não muito longe do meu próprio corpo porque nunca nos soltamos muito bem. (ARTAUD, 2007:109)

Convém-nos, neste momento recuar a *Cerberos son las sombras* para encontrar outro morto que tem dificuldade em soltar-se do corpo na visão do irmão. Referimo-nos a Jacinto, um dos filhos da família em fuga, o deficiente mental, cuja morte é ocultada pelos pais aos restantes membros da família. Pai e mãe resolvem nunca mais voltar a falar sobre ele, na crença de que a dor posta em palavras agravaria a vergonha e o sofrimento. A mãe encerra-o num quarto escuro, onde só ela entra para o alimentar e assear. O quarto de Jacinto passa a ser um mistério que o narrador acabará por descobrir quando encontra o cadáver num armário, com panos embebidos em colónia enchendo-lhe a boca, para encobrir o cheiro da decomposição.

---

<sup>69</sup> Esta conclusão aproxima-nos de uma frase sobejamente conhecida do físico americano Fred Alan Wolf (1934), na sua participação no filme documentário dirigido por William Arntz, Betsy Chasse, Mark Vicente *What the Bleep Do We Know!?* (2004): “The trick in life is not to be in the know, but to be in the mystery”.

Em *El jardín vacío*, esta questão da diminuição mental, e do desejo do outro de a ocultar até à aniquilação física máxima, volta a ser posta em evidência, quando o industrial da fábrica de gelo oferece à tia Jorobita do narrador uma cadeira de rodas em troca de um favor: o assassinato do seu próprio filho deficiente. Olhada com um misto de compaixão e vergonha, a deficiência torna-se obstáculo aos que coabitam com ela, daí o seu encobrimento:

Sin embargo, el hijo del industrial tenía además una deformidad física que había alterado la primitiva organización de su cuerpo, y que no le permitía un desenvolvimiento normal. (...) Entonces, y siempre con la idea de ocultarlo por vergüenza o por lástima, lo metió en una cama instalada en el recoveco que hay al fondo de la fábrica, y allí el cuerpo fue tomando una forma como apaisada, y en seguida comenzaron a salirle llagas. (MILLÁS, 2011b: 125)

A diminuição mental de Jacinto é também um anúncio da sua diminuição corpórea, isto é, da sua retração enquanto ser biológico. Entre uma e outra “diminuição” – a da mente e a do corpo – uma terceira se interpõe: a diminuição verbal, aquela que cala Jacinto mas, sobretudo, que silencia todos os membros da família. Pela diminuição da linguagem há o intento de diminuir também a realidade. Não falar de Jacinto era aniquilá-lo como ser corpóreo e aniquilá-lo como ser que é *o outro*, mas nem o corpo morto é presença discreta, nem a memória dos que vivem é um mecanismo em ponto morto. Com efeito, ao ter sido evitado o enterro de Jacinto, foi também impossibilitada a sua eliminação do espaço, ou da vida, dos outros. “Os modos de remover os mortos dos vivos” (DAVIES, 2009: 66) passam necessariamente por um ritual que encontra no enterro ou na cremação, desde sempre, as formas de funeral mais comum (cf. *Ibidem*). Calar a orgânica de um vivo é já tarefa árdua, mas a de um morto é ainda mais penosa quando se prescinde dessa despedida, ou desse livramento. A linguagem do organismo é gritante quando tudo acaba:

Recorrimos todo el pasillo gastándonos bromas y diciendo tonterías, lo que no impedía un cierto olor a descomposición en las cercanías del cuarto de Jacinto. No pensé que mamá se hubiera olvidado de renovar la colonia, sino más bien que contra aquel olor ya no podía luchar ningún perfume. (MILLÁS, 2011a: 138)

El olor de un cadáver se expande como el humo; penetra por el resquicio más oculto y se convierte al salir en una nube invisible que lo invade todo hasta encontrar otro resquicio. Lo que quería decir que de no tomar alguna medida de inmediato aquel olor alcanzaría la escalera y después comenzaría a penetrar por debajo de las puertas de las casas vecinas en un tiempo que ni siquiera me sería posible calcular en días. (*Ibidem*)

Só a força do gesso resolve essa questão quando o cadáver é embutido num buraco da casa, o que parece estabelecer uma cumplicidade tácita e inédita entre mãe e filho.

Contudo, e em segundo lugar, há ainda o problema de outro desaparecimento por efetuar: Jacinto estava ainda na memória do irmão: “a un vivo se le elimina con cierta facilidad, basta un buen golpe; pero desprenderse de un muerto es problemático, sobre todo si se albergan prejuicios sentimentales.” (MILLÁS, 2011a: 111). Poderemos ver, não no Jacinto engessado, mas no irmão que o engessa, ou é cúmplice desse ato, a estátua de que fala o filósofo francês Michel Serres, ao explicar o fenómeno da estupefação, do deixar-se transportar para o interior da cena de que se é mero espetador. Segundo Serres, a estátua é a imobilidade do gesto, a estupefação. E dá-nos o exemplo do “Ravi de la crèche de Noël”, a personagem que se maravilha com o mistério da natividade e que levanta os braços num gesto infantil e ingénuo de admiração e contentamento. Serres afirma que quando observamos as estátuas de um presépio, nós mesmos nos convertemos numa estátua que se transporta para o interior da cena, por puro êxtase (cf. DANCOURT, 2008). Ora, apesar de ser Jacinto o que está estático, é o irmão que se converte em estátua, tal a sua admiração, perante a ideia de morte:

(...) dejando a un lado estas cuestiones prácticas, te digo, no había más remedio que ver en su muerte una liberación, y desde este punto de vista yo debía alegrarme por él. Es cierto que este tipo de liberación también estaba a mi alcance; la diferencia es que en el momento de pensar tales cosas yo podía elegir y mi hermano no. (MILLÁS, 2011a: 111-112)

Poder dormir cada dia mais uma hora, até chegar às 24 horas e, com elas, ao sono eterno<sup>70</sup>, o sono da salvação, é o anseio do narrador que parece desejar tornar-se numa estátua de sangue. O exercício do sono seria praticado também durante a vigília, evitando gestos supérfluos e praticando a imobilização, sempre no sentido da languidescência. Mais forte do que o desprezo pela vida, é a necessidade de se converter em homem-mármore. E dizemos *homem-mármore*, como poderíamos dizer também *homem-escrita*. Socorremo-nos uma vez mais de Michel Serres, hábil na explanação do modo como o homem foi exteriorizando as suas funções para lá do território do seu corpo: a escrita é um exemplo da exteriorização da capacidade humana da linguagem e também da sua memória. Ela

---

<sup>70</sup> O recurso ao sono como forma de se aceder a outra realidade é comum em Millás. Tal como os estados febris ou os decorrentes da ingestão de substâncias narcóticas, o sono/sonho permite uma evasão do corpo físico altamente vantajosa, como explica o escritor em *El mundo*: “y empecé a dormir a escondidas, como los chicos mayores fumaban a escondidas, al objeto de no despertar la preocupación de la madre. Después de comer, me echaba debajo del hueco de la escalera, que tenía también algo de nicho. Muchas veces, el tránsito del sueño a la vigilia era tan insensible como el paso del estado sólido al líquido en el hielo. ¿Tenía el agua memoria del hielo? ¿Guardaba yo memoria de los sueños? Quizá no, porque al despertar continuaba en ellos”. (MILLÁS, 2010b: 52)

começa por ganhar forma nos suportes manuscritos, depois nos da imprensa e finalmente nos informáticos (cf. SERRES, Conf. Inria 2007). A longa carta do filho ao pai poderia inscrever-se no primeiro momento da exteriorização a que aludimos. Vemo-la manuscrita, em folhas de papel, mas o suporte poderia ser ainda mais primordial: o mármore, como se de uma “carta-epitáfio” se tratasse.

Parece-nos que a morte escondida de Jacinto é uma morte que esconde sobretudo a do irmão, o autor da carta, o homem-estátua-de-sangue, aquele que diz sentir nele uma “tristeza cósmica” que, nas suas palavras, acaba por trazer um contributo importante para o seu desejo de inércia, de passividade física: “No obstante, la depresión también tenía sus ventajas, porque le daba pereza y debilidad a mi cuerpo, lo que me sumergía en un estado de pasividad física, que era otra forma de defensa contra las acechanzas de mamá.” (MILLÁS, 2011a: 120).

Em *Volver a casa*, num similar registo de fusão de identidades fraternas, o tema da morte como libertação, como motivo de estupefação, de êxtase, volta a ser explorado. Os gémeos Juan e José, que sempre mantiveram um vínculo especial, trocam de identidade sendo jovens, e, passados vinte anos, decidem voltar a trocá-la, para acederem à sua identidade original, porém, a restituição de identidades não é fácil, visto que Juan, que na realidade era José, mergulha na mais profunda crise existencial quando o irmão lhe devolve os documentos e lhe diz para se apoderar da sua carreira de escritor:

Juan acabó de leer [la carta] y se sintió mareado. Jadeaba como si padeciera una insuficiencia respiratoria grave y su frente parecía barnizada por una capa de sudor. (...) “También yo – se dijo – soy un robot, un artefacto diseñado para el deseo, para el llanto, pero también para el placer. (...) Soy una máquina, no importa si me llamo Juan o José; eso no altera el hecho de ser una máquina que abre puertas. Enciende cigarros, llora y ama a otras máquinas que se cruzan en su recorrido. (MILLÁS, 2013c: 140-141)

A personagem vai-se abandonando, subtraindo: se num primeiro momento se sente como um robot, num segundo, sente-se como uma estátua, ao identificar-se com uma escultura que vê no *Museo de la Desesperación*. Trata-se de um boneco de cera retratando um suicida:

Volvió a mirar el rostro del suicida (...): aquel rostro era el suyo. Efectivamente, los rasgos del suicida, aunque deformados por el artificio de la cera y por el deterioro que el frío y el calor habían efectuado sobre su superficie, correspondían a sus propios rasgos faciales. El mismo impulso de terror que le habría hecho salir corriendo si sus piernas se hubieron podido mover lo dejó clavado frente a su propio cadáver observando cómo la sangre salía de su cuerpo y se confundía con el agua de cristal. (MILLÁS, 2013c: 169)

Juan, o sujeito, torna-se objeto da sua observação. O ato contemplativo paralisa-o, petrifica-o. Sujeito e objeto fundem-se numa só entidade, e o embutimento do colar em ouro<sup>71</sup> na escultura enceta formalmente esse processo de identificação. Doravante, Juan não tomará banho para que o suor se transforme num verniz, numa capa protetora, para que se pareça cada vez mais com a escultura do museu. O uso do *antifaz*, como um bigode postiço ou qualquer outra prótese, dá-lhe a vitalidade necessária para se sentir alguém, com objetivo próprio. O *antifaz* é máscara que esconde o seu substrato e que lhe permite despegar-se da sua cara primeira para se apropriar da sua derradeira, da do seu cadáver. É então que rouba a escultura do *Museo de la Desesperación* e a leva para casa onde, como um escultor, se vai construindo à sua imagem e semelhança. Uma vez pronto, dirige-se para o museu, a fim de ocupar o lugar do suicida:

El conserje continuaba dormido o muerto sobre el mostrador. Se dirigió al rincón de la bañera del suicida, ahora vacía, y comenzó a desnudarse lentamente. Cuando hubo acabado, escondió las ropas bajo un armario, regresó a la bañera y se metió dentro, en la misma postura del muñeco de cera. (...)Se masturbó despacio con los ojos abiertos. Luego puso los ojos en blanco, sintió una paz indescriptible y se dejó llevar por ella a territorios en los que nunca había estado antes. (MILLÁS, 2013c: 252)

A progressiva metamorfose da personagem na escultura de si, na utopia de um corpo que transcende o dos processos bioquímicos, coloca-nos na senda das seguintes palavras de Michel Foucault:

Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard dépose sur le corps tout un langage: tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est attaché à son espace propre et projeté dans un autre espace (FOUCAULT, Conf. FC. 1966).

Nesta ânsia de evasão, de acesso a uma dimensão onde se pode ser em simultâneo sujeito que contempla e objeto contemplado, a personagem encontra hipótese de comunhão com o irmão, o outro que é ele também, da mesma forma que o narrador de *Cerberos son las*

---

<sup>71</sup> É interessante verificar que, segundo a doutrina espírita, o cordão de ouro é precisamente o que faz a ligação entre o corpo mental e o astral, estando a ligação com o corpo físico a cargo da corrente em prata. (Cf. BORGES, Wagner (1998). *Viagem espiritual III – Projeção da consciência e espiritualismo*. Florianópolis: Universalista).

*sombras* encontra essa possibilidade unitiva, não só com o irmão mumificado, mas com todas as arestas do seu ser, no contexto de uma cosmologia que Millás explorará nos mais de quarenta anos que se seguirão. Apagar o corpo de Jacinto, mumificá-lo, faz parte desse caminho de eternidade, como o ilustra ainda Foucault:

Mais il y a aussi une utopie qui est faite pour effacer les corps. Cette utopie, c'est le pays des morts, ce sont les grandes cités utopiques que nous a laissées la civilisation égyptienne. Les momies, après tout, qu'est-ce que c'est ? C'est l'utopie du corps nié et transfiguré. La momie c'est le grand corps utopique qui persiste à travers le temps. (FOUCAULT, Conf. F.C.1966)

O corpo-cadáver, o corpo-estátua, o corpo-escultura, torna-se veículo de um gênero de estética da unidade, da imperturbabilidade, que faz o homem entrar na órbita da contemplação para lá do seu fragmentarismo<sup>72</sup>. A múmia de *Cerberos son las sombras* ou a escultura de cera de *Volver a casa* são o projeto tornado objeto, a linha que se endurece, o desenho que se faz arquitetura, a peregrinação que converge no templo. O corpo silenciado da sua orgânica gritante, sacralizado pela experiência da morte, vê-se espelhado no corpo da escrita: não haveria carta, nem em *Cerberos son las sombras* nem em *Volver a casa*, sem essa experiência. Também em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, o protagonista faz a descoberta da morte ainda em vida, chegando à conclusão de que há que negar o corpo, “colocándolo fuera de ti, en una vaca o en un mueble, o bien en un conjunto de hojas del Estado sobre las que vas bordando, como en un tapiz, las letras que constituyen la musculatura de tu vida” (MILLÁS, 2010a: 159). Novamente a escrita acontece no percurso evolutivo da personagem millasiana quando esta quase que se evapora, que se sublima, num ensaio da universalidade através da palavra. Pela forma como se conta no papel, tange pela primeira vez algo real, e é na ação de narrar, de escrever a sua existência, que o seu corpo ganha volume através do corpo da escrita. O tonto carece pois de corpo porque sabe esvaziar-se dele. A escolha do elemento “papel”, como forma de operacionalizar esse tipo de ascese, é altamente simbólica para a ilustração dessa mobilidade de que é capaz o “subnormal”. Enquanto criatura movendo-se do lado

---

<sup>72</sup> Citamos ainda Foucault a propósito da relação *corpo vs partes do corpo*, numa perspectiva linguística: « D'une façon plus étrange encore, les Grecs d' Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie, sous les murs défendus par Hector et ses compagnons, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants au-dessus des têtes: il n'y avait pas de corps. Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. C'est ce cadavre, par conséquent, c'est le cadavre et c'est le miroir qui nous enseignent (enfin, qui ont enseigné aux Grecs et qui enseignent maintenant aux enfants) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids ; bref, que le corps occupe un lieu ». (Foucault, Conf. F.C. 1966)

fingido da realidade, ele é prótese, dependência da avaliação dos outros, ausência de corpo verdadeiro por este não ser compatível com o corpo do Estado<sup>73</sup>, mas como criatura movendo-se na página escrita do papel, ele é corpo verdadeiro, identidade original. Talvez por isso em Millás o encontro com a antecâmara do que somos seja tão importante, o encontro com uma alternativa do que são os nossos pais: os pais verdadeiros ou os pais já mortos.

Importa, neste momento, lembrar parte da trama de *Tonto, muerto, bastardo e Invisible*, para vermos o tonto empreender uma viagem à Dinamarca, onde acredita estar a casa dos seus pais verdadeiros, depois de os ter visto numa excursão na ilha da Madeira. Quando encontra a residência materna, dá-se conta de que é órfão, não só porque outro filho ocupa o seu lugar (um irmão que classifica como sendo da estirpe de Caim), mas também porque chega em pleno velório da sua mãe<sup>74</sup>. A personagem apercebe-se de que nunca fora ninguém. Não havia sido nada no lado fingido da realidade, e é a nada que aspira ser no lado verdadeiro. São “nadas” de essências diferentes. O “nada” do lado fingido é, porém, o da própria falsidade, do engano, das artimanhas sociais oferecidas à percepção de quem colabora na sua construção. Na face verdadeira da realidade, a personagem despoja-se de tudo isso até à perda do corpo, isto é, da prótese, tornando-se invisível à percepção do outro. Ser tonto poderá ser viver sem prótese, ser o desprezo da atenção de todos. À diminuição mental de Jacinto, como à diminuição mental do tonto, e do seu duplo, Olegário, corresponde uma subtração corpórea que é condição para o exercício de uma grandeza não praticável por aqueles que gozam de uma lucidez e de um corpo demasiados presos às convenções, ou a uma determinada forma de se desenhar o humano. A pessoa apaga-se, desaparece do ângulo de visão do outro, mas escreve-se do

---

<sup>73</sup> É interessante a ironia de Millás ao colocar a personagem, enquanto movendo-se do lado dito normal, como chefe de recursos humanos numa indústria de papel.

<sup>74</sup> O “subnormal” é pois um órfão representado na imagem dessa progenitora morta, mas é também um órfão psíquico, social, político, porque desamparado por todos os lados, como se de uma ilha se tratasse. Ele é a ilha da Madeira com os seus blocos cavernosos escuros e os túneis mal iluminados, onde numa excursão matara talvez o seu pai espanhol. É pessoa sem amparo, mas também pessoa sem par, permitimo-nos esse jogo de palavras. A idade do “subnormal” será sempre a de uma criança, daí que a passagem do mundo infantil ao mundo adulto esteja ao alcance de uma simples porta de papel. A mulher oriental quase mecânica frente à qual se masturba no sex-shop da vizinhança é a mesma que vira há muitos anos dentro de uma caixa, na pele de uma criada mecânica levando açoitões da sua patroa, também ela mecânica, na dependência ao lado de um avô, igualmente mecânico, fumando cachimbo. É essa mulher *autómato* que o acompanha à Europa do Norte, depois de ter assistido, uma infância inteira, ao coser de tomos de narrativas de fadas pela sua mãe, na Malásia. Em Millás, o mundo torna-se brinquedo, e a Dinamarca só existe na medida em que a inventaram as grandes histórias infantis. Vista à distância é um livro a três dimensões, uma simples maquete ainda a cheirar a tinta, na qual o “subnormal” já pouco tem que ocultar. Neste mundo lego, que é também o de Hansel e Gretel, encontra de vez em quando a sua dose de realidade, nem que para isso tenha de consumir estupefacientes ou entregar-se ao prazer sexual por “dos duros, con la furia del que no ha sido nada”. (cf. PEREIRA, 2015a: 297-298).

outro lado de si, torna-se naquilo, ou naquele, que Ruz Velasco (1999: s.p.) denomina de “sujeito escriptivo, inscrito o textual, que crea su proprio espacio a través de su inscripción en el lenguaje”.

Do que ficou exposto, podemos concluir que a personagem não pode existir solitariamente, ela é em função de um par, como o foram Sancho e Don Quijote, Jacques o Fatalista e o seu patrão, Mme de Merteuil e Valmont (cf. BOURNEUF & OUELLET, 1976: 199). Mais: ela pode ultrapassar o par e fazer parte de toda uma “constelação”. “Pode-se esquecer o nome de Mersault, mas é difícil esquecer o Árabe, o capelão da prisão, o juiz de instrução em *L'Étranger*”, referem os mesmos autores (Ibidem). Ora, a tríade supera o par nos romances que aqui tivemos em apreço: o narrador de *Cerberos son las sombras* é quem é porque existe um irmão Jacinto e um pai; o irmão José de *Volver a casa* faz-se estátua porque há um irmão Juan e uma mãe; o narrador de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* não se transformaria em quem é se não houvesse primeiro um Luis “huelemierdas” e depois um Olegario ou uns pais adotivos. “As personagens de romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras” (Ibidem: 200). É nesta rede de relações estreitas que se constroem, mas, como o notam Bourneuf e Ouellet, estas estendem-se também aos lugares e aos objetos (cf. Ibidem: 201). Em *Cerberos son las sombras*, a múmia de Jacinto ganha a dimensão de coisa, tal como a orelha do pai, ao lado de objetos reais, como a carta ou as jaulas. O espaço do corredor da primeira casa e o quarto subterrâneo da segunda, participam da elaboração do ser que se narra ao longo da carta: o corredor, como espaço iniciático na acritude da vida; a cave como reconhecimento de uma fatalidade, mas também como espaço necessário à introspeção. Em *Volver a casa*, cobram valor o colar em ouro, a máscara e a escultura em cera, bem como o espaço do *Museo de la Desesperación*. Em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, o bigode postiço é um adereço fundamental à construção de uma personagem de identidade plural, como se tivesse virtudes mágicas, as mesmas características idealizadas e quase feéricas que parecem atribuir-se à ilha da Madeira e à Dinamarca.

## **2. As gentes filológicas e numéricas – rivalidades e alianças com o homem despojado**

Observámos, no subcapítulo anterior, como a personagem humana foi manifestando um desejo de abstração total ao desprover-se de corpo e ao buscar um substituto no corpo da escrita, num esforço de encaixe numa existência virtual. Veremos, neste momento, como,



nesse universo do papel, da escrita, Millás encontra ainda possibilidade de diversão e de indagação sobre as suas recorrentes questões, ao humanizar as entidades virtuais, tanto do sistema linguístico como do numérico. Basear-nos-emos, sobretudo, em três obras: *El orden alfabético* (1998), *Números pares, impares e idiotas* (2001) e *La mujer loca* (2014).

No primeiro romance, conta-se como uma criança com febre, convivendo com um pai doente, imagina uma realidade alternativa a partir da ideia do desaparecimento de letras e de palavras da enciclopédia. Desaparecida a palavra, desaparece também a realidade que ela designa, mas à medida que as coisas reais são esquecidas, as imaginárias vão ganhando terreno. A segunda obra, acessível também ao leitor infantil, consiste num conjunto de divertidas histórias com os algarismos que se movem e relacionam entre si nos mesmos moldes dos humanos. A terceira é protagonizada por palavras, frases e categorias gramaticais que parecem fazer equilíbri-mo nos célebres eixos que os linguistas estruturalistas chamaram de sintagmático e paradigmático. Daqui resulta um humor muito millasiano que é em simultâneo provocador e poético, não fosse uma e outra acuidade cúmplice da transgressão. Acresce a tal agudeza o facto de Millás situar essas inusitadas presenças no dia a dia de uma mulher louca, Julia, que trabalha numa peixaria e que estuda gramática durante a noite, para estar ao nível do filólogo que a supervisiona no trabalho e por quem se sente atraída. O romance deixa-se cotejar pelo registo jornalístico, visto que Millás entra como personagem, na pele de si mesmo, ao fazer uma reportagem sobre a eutanásia.

Letras, palavras, frases e números tornam-se personagens nas mãos do escritor que assume ter tido desde pequeno uma relação muito sinestésica com as palavras: “no eran meros sonidos como para la mayoría de la gente sino que tenían y tienen textura, sabor, olor (...) para mí tienen algo de objeto” (MILLÁS *in* BONET, 2011: s.p.). É a partir desta percepção muito peculiar destas entidades que Millás atua, fazendo-as sair da abstração que lhes é reconhecida para ganharem uma corporeidade própria de outras entidades, como a personagem humana ou animal, por exemplo. O homem que se despoja de corpo, no subcapítulo anterior, que se torna num ser invisível, ou existindo no plano das potencialidades virtuais, assiste assim a uma permuta de atributos que o deixam ora perplexo, ora maravilhado.

## **2.1. As letras, as palavras e as frases – colonizando o humano a partir da loucura**

Em *El orden alfabético*, Millás concede à linguagem uma importância de primeiro nível na esfera do vital. Ela contém em si o carácter imprescindível do alimento. Comer a

palavra, ou bebê-la, não chocará o universo das metáforas, ou o homem instruído na linguagem simbólica, provenha ela do contexto bíblico ou do mitológico. O que é perturbador em Millás é a aparente desconexão com o simbólico, na medida em que a materialidade do vocábulo se incrusta à realidade que ele designa de forma a confundir-se com ela. Comer conceitos que sempre foram arrumados numa morfologia gramatical pode tornar-se tão inquietante como comer umas cuecas com faca e garfo, como adiante veremos. A composição surreal ganha contornos mais viscerais quando Millás se refere à figura do talhante, de resto, recorrente na sua obra.

Un día, por ejemplo, nos dirigíamos al mercado y tú me ibas preguntando muy angustiada si conocía bien la diferencia entre un sustantivo y un adjetivo, porque había carniceros que te daban una cosa por otra. (MILLÁS, 2012c: 144)

A palavra é carne. E a carne torna-se metonimicamente no alimento:

No había con qué saciar el hambre, por lo que después de deambular por aquella pieza irregular sin hallar otra cosa que un par de conjunciones disyuntivas, que me dieron ardor de estómago, me senté junto al grupo que miraba la televisión.

(...)

En esto, me pareció ver en un rincón de la estancia una palabra blanca que volvió a poner en danza mis jugos digestivos. Me acerqué con cautela y comprobé que se trataba del adjetivo huevo. Me escondí con él en un rincón y, aunque no sabía cómo se desvisceraba una palabra, me las arreglé para abrirla obteniendo de su interior una clara y una yema que comí con avaricia. La vieja de antes percibió mi actividad gastronómica y se acercó con intención de arrebatarme lo que tenía entre las manos. Le di la cáscara de la palabra, todavía húmeda por dentro, y se alejó lamiéndola mientras murmuraba un juramento. (MILLÁS, 2012c: 83)

Esta materialidade da palavra, enquanto alimento, constitui também um apelo ao paladar para que este se exerça. A opção por uma velha a lamber a casca húmida do ovo surte um efeito mais eficaz do que aquele que produziria uma jovem, na medida em que a velhice é o tempo da desaceleração, e sentir a palavra, degustá-la, implica esse compasso de espera, essa lentidão a que se refere Tolentino Mendonça ao falar do paladar<sup>75</sup>.

O ato de comer e o da fala estão em íntima relação numa lenda melanésia que importa aqui recordar a partir das palavras de Julia Kristeva:

El dios Gomawe estaba paseando cuando se encontró con dos personajes que no podían responder a sus preguntas, ni siquiera podían expresarse. Comprendió que tenían el cuerpo vacío y se fue a atrapar dos ratas para cogerles las entrañas. De vuelta con los dos hombres, les abrió la tripa y dentro les colocó las vísceras de las ratas: intestino, corazón e hígado. Una vez cerrada la herida, los dos hombres se pusieron en seguida a hablar, comieron y pudieron recobrar sus fuerzas. La convicción según la cual el cuerpo es el que “habla” está claramente atestiguada en expresiones como: “¿cuál es tu vientre? Para decir “¿cuál es tu lengua?” (KRISTEVA, 1999: 67)

---

<sup>75</sup> “Sem lentidão não há paladar”. MENDONÇA, Tolentino (2014). *A Mística do Instante*. Lisboa (Prior Velho): Edições Paulinas. Pág. 11.

Voltamos à temática do corpo vazio, do corpo oco da escultura, ou mumificado da estátua, para encontrar um irmão que se escreve incessantemente no piso térreo de uma dependência húmida na vizinhança com ratazanas prenhes. O animal capaz de sobreviver a uma bomba atómica, aquele que representa a imundície, é também aquele que empresta as suas entranhas ao que delas carece. O que está fora do mundo (o imundo), o que é repugnante (o dejetivo) é incorporado num corpo que o recebe (torna-se objeto) e converte-se no motor do ato de falar e de comer, quase em simultâneo, como se uma e outra ação constituíssem a mesma realidade. A ratazana prenhe é aqui a ratazana que emprenha para que comida e palavra possam alinhar-se na mesma rota do recobro de forças do corpo vazio. O corpo vazio que se deixa fecundar pelo dejetivo, encontra correspondência no corpo da escrita, tão próximo do fecal, como já o afloramos e veremos melhor de seguida. Trata-se de um corpo predisposto para a autodevoração, como o explica Millás no conto “Progreso”, e que concebe a escrita como um antídoto para essa inclinação que o consome:

Imaginemos a un sujeto idéntico a nosotros que todas las mañanas, para desayunar, se comiera sus manos. No obstante, estas crecerían de nuevo a lo largo de la jornada, de manera que al día siguiente podría volver a devorárselas. Supongamos que este circuito cerrado (...) se rompe cuando alguien inventa la escritura. Conocida esta posibilidad, en la que los dedos son tan necesarios, el ser humano ha de decidir entre crecer intelectualmente o pasar hambre.

(...) Llegados a este punto comerse las propias dejaría de ser una rareza para convertirse en una perversión, por lo que muchos escribirían para tenerlas ocupadas y evitar, de este modo, el pecado social de devorárselas.

La escritura, en fin, nacida como un sustituto del alimento primordial, sería una variante del incesto. (MILLÁS, 2009a: 367-368)

Voltamos ao velho tópico de Millás: o da escrita como parte integrante da ontologia do homem. O homem oco, tal como o homem escultura, ou o homem múmia, que nos ocupou anteriormente, é como um terreno em pousio aguardando um repovoamento. Da mesma forma, o rapaz com febre é mais capaz de fantasiar sobre a “desrealização” da realidade a partir do que seria a perda das letras, do que a pessoa afastada de devaneios. Dessa condição é capaz de regressar ao lugar “donde las cosas brillaban con luz propia” (MILLÁS, 2012c: 19) para poder contemplar a fuga dos livros das bibliotecas e assistir a uma nova realidade nascente a partir daquela que se vai desfazendo.

Continuemos por ora a ocupar-nos das letras e das palavras para assistir à sua passagem de alimento, ou de agentes enunciativos da realidade, a personagens próximas das humanas, para lá do valor simbólico que usa atribuir-se-lhes. Em *La mujer loca*,

Millás concluiu o processo de elevação à categoria de personagem dessas entidades vocabulares que, movendo-se no plano virtual, se comportam como se estivessem providas de corpo, ao desafiarem a imaterialidade da face que representam do signo linguístico. Pequenas e ariscas, como os insetos tão caros a Millás, estas entidades lexicais estão também guarnecidas de uma personalidade própria que entra em diálogo, até à perturbação, com a da personagem humana que com ela convive. Nesta irreverência do vocábulo tornado gente, depara-se o leitor, mais do que com uma possibilidade de deleite, com uma ocasião para seguir Millás nas suas indagações linguísticas e compreender a importância da sua atitude reflexiva em relação à gramática e à própria literatura.

Julia, como já o referimos, é acometida pela aparição inesperada de frases com problemas, e que a procuram para curar-se. Se o incidente lhe parece desprovido de importância e se revela até mesmo como uma apropriada oportunidade de reflexão sobre a gramática, rapidamente se transformará num pesadelo quando a incidência das aparições se tornar recorrente e invasiva, ao ponto de vir a sofrer, muito à maneira millasiana, um surto psicótico. A mulher louca é então aquela que vê substantivos em todas as situações da sua rotina e se sente asfixiar por eles, bem como por frases, elas mesmas enfermas, e que comparecem junto de si com a agilidade dos que se socorrem do consultório médico em busca de um remédio. Ela é ainda a mulher em cuja cabeça surge amiúde um carteiro analfabeto que lhe pede que lhe leia os endereços dos envelopes. Se Julia nos cativa, com toda a sua loucura, é precisamente porque nos interessa esse responsável primeiro dessa demência, e é neste aspeto que provavelmente está o ponto de partida para a caracterização da personagem filológica no seu processo de substanciação, como forma de rivalidade suprema com o humano.

Antes de avançarmos para a materialidade destas criaturas, isto é, para a busca de evidências a favor da sua densidade orgânica, permitimo-nos um parêntesis analítico sobre as características dessa capacidade, ou propriedade, enlouquecedora das personagens. Em primeiro lugar, a sua ubiquidade, condição partilhada com os amedrontadores seres fantasmais que se movem no espaço com a leveza dos que não têm corpo, e aos quais dedicaremos o subcapítulo 4. Em segundo lugar, e em íntima relação com esta facilidade de movimentação, a persistência da personagem em aparecer, em fazer-se presente, qual o inseto intruso e perturbador, essa “entidade miudinha”, que tantas vezes se interpõe entre a entidade autoral e o ecrã do computador. Em terceiro lugar, o espírito provocador desses seres lexicais, potenciador, no nosso ponto de vista,

das páginas melhor humoradas de *La mujer loca* <sup>76</sup>. Em quarto lugar, a natureza plural destas personagens, uma natureza capaz de comutações até ao infinito, facilmente associada à ideia de epidemia, circunstância propiciadora de fobias e psicoses que, naturalmente, o senso comum correlaciona com estados próximos da loucura. Relacionada com esta ideia de aflição trazida pelo peso do epidémico, outra ganha relevo: a da frustração pela incapacidade de abarcar essas múltiplas existências, situação que, no advento da Linguística, já Eduardo Benot problematizara ao perguntar, numa analogia com a realidade cósmica, “Quem poderá contar as estrelas?” (BENOT, 1888: s.p). Ora, Julia, é aquela que desespera por não conseguir abarcar toda essa realidade incontornável. O episódio do talho, em toda a sua materialidade, ilustra-o bem: amontoam-se os substantivos mortos, abertos em canal, transformados em bifés, cheios ainda da carne na qual foram gerados. A mesma sensação invasiva, epidémica, doentia, apodera-se de Julia, no metro, como de uma pequena Jeanne, de Orsenna, na ilha do Monsieur Henri, onde os habitantes são as categorias de palavras: “Les mots s’étaient entassés partout, sous mes cheveux, derrière mon front, derrière mes yeux. Je sentais revenir à grands pas la migraine...” (ORSENNA, 2001: 73).

As palavras que enlouquecem o ser humano são também aquelas que têm sobre ele uma função colonizadora, ao ponto de se reconhecer a dada altura que “ellas son nuestras dueñas” (MILLÁS, 2014: 140). Colonizar o outro, exercer sobre ele controlo e vigilância, pode ser uma forma de o tornar louco, porém, o debate sobre loucura e lucidez oferece-nos desde Foucault, com *Surveiller et Punir* (1975), interessantes surpresas capazes de inverter a nossa perspetiva sobre as coisas. De igual modo, o carácter instrumental do código linguístico, da palavra, é também abalado na visão de Julia, a mulher louca:

- Pero tú por qué te pones siempre del lado del lenguaje, Millás? – dice Julia irritada -. ¿No te das cuenta de la gravedad de lo que he averiguado?  
 - ¿Qué gravedad?

---

<sup>76</sup> Citamos um fragmento: “- ¿Y las partes del cuerpo humano son todas sustantivos o nombres?/ - Todas. / - ¿ ‘Pierna’ es un sustantivo?/ - Sí. / - ¿Y ‘ojo’?/ - También. / ¿Y ‘paladar’?/ - También, ya te digo que todas. / - ¿Y ‘mierda’?/ Julia se dio cuenta de que dijo ‘mierda’ para provocar, pero lo pasó por alto y respondió que sí, que la mierda era un sustantivo. / - ¿Y ‘coño’? – Insistió **Mi madre tiene alambres en los párpados.** / - También. / - ¿Puedo cambiar entonces **alambres** por **coños**?/ - Probemos – dijo Julia para que la frase viera los resultados por sí misma -. Quitate la ropa y tumbate en esta cuartilla. / La frase **Mi madre tiene alambres en los párpados** se desnudó y se acostó sobre el folio blanco, donde con una sencilla operación Julia le cambió el sustantivo **alambres** por el sustantivo **coños**, quedando de este modo: **Mi madre tiene coños en los párpados.** Cuando la frase se miró al espejo, no se gustó. / - Devuélveme los **alambres** – dijo disgustada. / Entonces Julia le propuso el sustantivo ‘pestañas’. (MILLÁS, 2014: 29-30. Negritos do autor).

- Pues esa, joder, que primero no nos damos cuenta de que el lenguaje existe y, segundo, que cuando nos damos cuenta lo confundimos con una herramienta. La herramienta somos nosotros.
- Herramienta en qué sentido.
- Joder, en el sentido de que el lenguaje no está en nuestra mano, sino nosotros en la suya. Y nos usa para apretar o aflojar los tornillos de la realidad, para cortar los cables del mundo, para cerrar las cañerías del universo. ¿Pero cómo es posible que no te des cuenta? (MILLÁS, 2014: 185-186).

Estamos perante um movimento de profunda alteração de perspetiva sobre a matéria do real (e linguística), que nos aproxima do ponto de vista sugerido pelo escritor português Gonçalo M. Tavares, hábil também no manuseio de perspetivas estacionárias, e para quem abrimos um parêntesis:

Devemos olhar para a linguagem como se olha para um objeto – para uma mesa, por exemplo – e ver, por vezes, a linguagem de baixo para cima, de modo respeitoso, de cima para baixo, de modo altivo; observar depois um perfil da palavra, depois o outro; ver os *sapatos da palavra* e o seu *chapéu*, a sua nuca e o seu rosto. Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem. *Não olhar sempre da mesma maneira* para as palavras. (TAVARES, 2013: 46)

De gesto indagativo muito sustentado pela ideia de corpo e movimento, Gonçalo M. Tavares personifica a palavra, veste-a de uma indumentária humana, esses sapatos e chapéus, de resto recorrentes na sua obra, que parecem nortear os movimentos básicos do pensamento ou das ações do homem e que poderiam resumir-se a este eixo: de um lado, o alto, de outro, o baixo.

Os vários posicionamentos possíveis face à palavra permitem uma apropriação ilimitada da linguagem, esteja ela dedicada ao serviço literário ou ao serviço da comunicação quotidiana. O posicionamento que muda repetidamente, que se faz giratório, é na ótica da escritora brasileira Clarice Lispector a condição do voo:

Ficar tonta era o meu vício. Adulta eu rodo mas quando fico tonta aproveito de seus poucos instantes para voar.  
Acho que a loucura é perfeição. É como enxergar. Ver é a pura loucura do corpo. Letargia. (...) Às vezes acontece um desequilíbrio equilibrado assim como uma gangorra que ora está no alto ora está no baixo. E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio. (LISPECTOR, 2012: 50)

A mulher tonta de Lispector, como a mulher louca de Millás, é aquela que desprovida da razão das pessoas lúcidas, é dotada de uma virtualidade de lógica própria, a loucura, através da qual a razão se realiza. É esta negatividade, ou negação da razão dos outros, que converte a personagem nessa tábuia rasa onde a palavra se gera como corpo provido de uma orgânica, na mulher louca, e onde a perfeição acontece, na mulher tonta. O “eu louco”, o “eu subtraído” está na disposição de poder receber o corpo da palavra, como se

de uma prótese se tratasse. O eu “parvo” – e veja-se no adjetivo a sua origem latina, o “eu *parvus*”, isto é, “pequeno” – é como um organismo excretor da palavra<sup>77</sup>.

A palavra tem para o louco outra maleabilidade que não tem para o lúcido. No conto “Caligrafia” (cf. 2011g: 403-404), essa maleabilidade do vocábulo combina-se com a da plasticina, dado que na história de vida de cada ser humano esta o antecede. E se a palavra é sucessora da plasticina, as fezes, por sua vez, são as antecessoras desta. Explicamos Millás:

Las heces fueron el primer regalo que hicimos a mamá y la única diversión conocida hasta que nos enseñaron los juegos de palabras. Previamente, el barro y la plastilina habían actuado de puente entre las deyecciones que luego, como por arte de magia, nos brotó de la boca. (MILLÁS, 2011g: 403)

Ora, nada melhor do que esta proximidade entre o vocábulo e o excremento, para dar cheiro e volume às entidades vocabulares tornadas inodoras e imateriais pelo seu uso quotidiano. Se a razão, o senso comum, vê nas palavras a ausência de corpo, um género de virtualidade absoluta, a razão do louco vê nesse “não ter corpo”, o “dejeito”, isto é, o que vai para além do corpo, e que é por si só também um corpo, ou muitos corpos, um corpo plural, um corpo infinito. “Los locos saben de las palabras y de la gramática y de la lengua cosas que nosotros ignoramos” (MILLÁS, 2014: 140). A palavra nascida como gente no seio do louco encontra no discurso de Millás (do próprio e da sua personagem) a cumplicidade genesíaca de que precisa para se fazer alguém. Ela está próxima, como vimos, do ambíguo excremento, adubo da vida, mas também do erotismo, como o comprovam a relação “mierda”/ “coño”, citada anteriormente na nota de rodapé nº 74.

As palavras são dotadas, pois, dessa força indispensável à geração de vida: elas são libidinosas<sup>78</sup>, mas a sua dimensão genesíaca não se apraz apenas com este cotejo com a esfera da sexualidade humana. Millás, através da sua personagem louca, remete a palavra para uma época genesíaca, em que tudo ganha corpo, muito antes dos primatas. Diz Julia: “El sustantivo fue el primer colonizador de los cerebros como los peces fueron

---

<sup>77</sup> Lembremos, a este propósito, a verborreia do parvo vicentino. Enlacemos o seu conhecido discurso escatológico dirigido ao Diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, com a relação caligrafia/fezes, em seguida apontada.

<sup>78</sup> Há, de resto, na obra de Millás, sempre a presença dessa “pulsão sexual”. Na bem-humorada conferência “Las Palabras”, diz o seguinte: “Cuando mi tía Maruja tuvo un aborto, abría a escondidas el tomo correspondiente de la enciclopedia Espasa que estaba en la habitación de mis padres, y busqué la palabra para ver qué rayos era aquello de lo que sólo se podía hablar en voz baja. Decía así: ‘cosa sobrenatural, estupenda, rara o caprichosa, que está fuera de las leyes normales’. De modo que mi tía había tenido una ‘cosa sobrenatural, estupenda, rara o caprichosa que estaba fuera de las leyes normales’. Aquello me excitó y, aunque no conseguí ver en mi tía la cosa sobrenatural por ninguna parte, supuse que la ocultaba debajo de la ropa y de la ropa interior, para ser más exactos.” (MILLÁS, Conf. Madrid 2009)

los primeros colonizadores de la tierra” (MILLÁS, 2014: 131). A peixeira que amanha o peixe é como o linguista que diseca as palavras. Ser louco é poder ser-se as duas coisas, isto é, é poder ter-se uma existência falsa e outra verdadeira, sem saber qual é a falsa, qual é a verdadeira. Ser escritor é provavelmente o mesmo. O que atraiu Julia a dedicar-se ao peixe, foi a possibilidade de estudar as suas “propiedades organolépticas”, isto é, explica, aquelas propriedades passíveis de serem descobertas através dos sentidos. Ora, se o substantivo é o paralelo do peixe, também ele tem necessariamente sabor, textura, cheiro, cor, etc. E não se trata de uma mera relação analógica. As palavras para Julia têm a mesma dinâmica das gentes imaginárias que se apresentam no seu cérebro; gente que se pode tornar de carne e osso, mas somente a partir do momento em que encontram alguém também de carne e osso para *se fazerem*, para se engendrarem como tal.

A palavra pensada pode tornar-se palavra escrita, mas daí até ao seu processo de humanização há uma elipse que a esquizofrenia do louco guarda como um segredo. O certo é que as palavras e as frases chegam saltitantes junto de Julia, outras coxas, e deitam-se e despem-se e fazem barulho e colocam questões, umas mais pertinentes, outras mais provocadoras. As palavras experienciam o corpo, o corpo humano:

Eis, então, que o mundo da linguagem é um mundo de experiências do corpo: o corpo cansa-se, repousa, percorre uma certa distância a uma velocidade lenta, depois aumenta a velocidade, depois pára: eis o relato de uma leitura, de uma escrita, de uma fala. (...) Experiência física [a da linguagem], corporal. (TAVARES, 2013: 176)

A virtualidade ganha, nesta reflexão de Gonçalo M. Tavares, os contornos do mundo analógico, do sentir humano. À semelhança do que acontece em Millás, parece querer reivindicar-se uma humanização da palavra, carência que Steiner (2014) aponta como a causa da erosão dos valores no velho continente.

Algumas palavras sofrem a angústia do ser humano: têm medo de descobrirem que não existem. E dão-se conta então de que para serem “alguém” têm de “pertencer”: pertencer a uma frase, tal como o ser humano pertence a uma família. E a pertença vai engrossando o continente ou os continentes que as contêm. A gramática é a peixaria do mercado, com todas as suas estruturas e todos os seus compartimentos, ou então é uma Europa ou uma América inteira.

Chegados a este ponto, parece-nos evidente que as gentes filológicas, tendo uma natureza virtual, fantasmagórica, ubíqua, epidémica, podem ser donas de uma capacidade enlouquecedora dos seres humanos que lhes é favorável, visto que no seio das gentes



vácuas se materializam elas mesmas em gente, sendo condição fundamental do ser humano. Como ele, elas transportam em si uma força geradora de vida capaz de produzir o que é substancial, físico, dotado de cheiro, textura e cor. Podem estar próximas do excrementício, como do lascivo, e é nessa ambiguidade que se constroem e erguem. Elas são, como o peixe, ancestrais, carne do mar antes de serem da terra, mas é a sua faceta “ar” que as torna ariscas. Nessa volatilidade se refocila aquele que gosta de estar nas nuvens ou de brincar com o fogo. Assim é o louco. Assim é Julia, um Quixote que vê para lá do visível, mas que nunca saberá se o envelope que lhe entrega o carteiro analfabeto dirigido a ela mesma é uma carta de Deus, O Próprio, se do padre que conversa com um Millás que chega ao fim do seu livro sem saber se o que está a fazer é uma reportagem sobre a eutanásia, ou um romance sobre uma mulher louca que gosta de estudar gramática. Provavelmente, o escritor terá passado ao lado da grande entrevista da sua vida, segundo diz, ao tomar a criatura que tem à sua frente por um simples padre que acompanha a vida terminal de uma doente, quando a verdade é que há fortes probabilidades de que seja Deus, apesar do seu disfarce humano. A palavra está, deste modo, tão perto do néscio como da divindade, duas formas, em suma, de abstração que fazem concorrência à própria abstração da palavra enquanto entidade saída de um sistema tão virtual quanto o linguístico. Daqui resulta uma superioridade – a religiosa superioridade do verbo – que tem como consequência imediata o extravasamento de toda uma virtualidade intangível para o plano do concreto – o verbo feito carne. As gentes filológicas de Millás são, nesta perspectiva, possivelmente, as mais colonizadoras de todas as gentes que desfilam na sua obra.

## **2.2. As gentes numéricas como personagens unitivas entre a Matemática e a Literatura**

Em *Número pares, ímpares e idiotas*, Millás transporta o leitor para uma etapa preliminar do seu desenvolvimento – o início da sua alfabetização – confrontando-o com outro sistema básico da comunicação paralelo ao da linguagem: o da matemática. Entre estas duas formas de análise da realidade, presentes em todas as culturas, há pontos de tangência evidentes. Em primeiro lugar, trata-se de dois sistemas, com regras próprias e possibilidades de combinações múltiplas; em segundo lugar, têm funções similares quanto à expressão do mundo e à comunicação entre os seus “usuários”; em terceiro lugar, assentam numa lógica e numa argumentação muito semelhante. A literatura universal oferece-nos exemplos da vizinhança entre a matemática e a literatura, desde Lewis Carroll

(1832-1898) a Georges Perec (1936-1982), passando por Marcel Proust (1871-1922), Samuel Beckett (1906-1989), ou todo um grupo de poetas que, tal como Perec, fundaram o movimento literário OuLiPo<sup>79</sup>: Italo Calvino (1923-1985), Raymond Queneau (1903-1976) ou François Le Lionnais (1901-1984). Millás mostra atração pela Matemática quando se recreia nos jogos da simetria, ou nos da lógica. Em *Números pares, ímpares e idiotas*, aventura-se numa efabulação em torno dos números que é novo pretexto para a abordagem dos temas de sempre: o ser-se nada ou o viver-se paredes-meias com o nada, o ser-se duplo, o ser-se a metade, o ser-se viúvo, o ser-se diferente, o ser-se todos ao mesmo tempo.

Millás começa precisamente pelo Zero, uma personagem deprimida que decide abandonar o sistema métrico decimal, visto não ser nada por si só. Ao chegar a um lugar estranho onde as coisas não eram nada, vê mães, pais, filhos e canários que não eram mães, pais, filhos e canários. Julgado por especialistas locais, licenciados em nada, é-lhe negada a permanência nesse estranho país, depois de chegarem à conclusão que ser zero não é a mesma coisa que ser nada. É então acolhido no sistema decimal, de onde partira, e coroado rei, dado que, sem ele, os outros algarismos não poderiam viver, “y desde entonces reina sin comprender por qué es preciso ser nada para serlo todo.” (MILLÁS, 2013d: 17). Com efeito, voltamos a encontrar o zero mais tarde, depois da experiência de ser vários números e de os vomitar um a um até chegar a ser zero outra vez:

Curiosamente, la sensación de pánico desapareció entonces. La idea que todavía tenía de sí mismo de ser un 8 parecía dormir dentro de un espacio confortable, blando, cálido, redondo como el vientre de una madre. (MILLÁS, 2013d: 90)

Ser zero é pois poder encaixar-se no lugar primordial, no genesíaco, no do retorno eterno. É ser como um vento ténue que nada remove, mas que é dotado de uma capacidade difusora especial, como o verifica Bernard Giossi recorrendo à etimologia do termo:

Du XIe au XIIIème siècle, l'Europe et la France sont secouées par les nombreuses croisades et guerres, la répression des hérésies et la peur des invasions mongoles. Au XIV siècle, les ravages inouïs de la guerre dite de Cent-Ans et de la Peste Noire (plus du tiers de la population mourut) laissent imaginer l'état de terreur et de détresse vécus par les populations. C'est dans ce contexte, qu'apparaît le mot *zéro* qui va remplacer chiffre dont le sens va s'étendre à tout signe servant à représenter des nombres. *Zéro* (attesté dès 1485) est directement emprunté à l'italien *zero* qui est une contraction de *zefiro*, du latin médiéval *zephyrus*, vent doux et tiède. Ce mot vient du grec *zephyros*, vent d'ouest ou de nord-ouest et personnification mythique du vent. *Zephyros* est

---

<sup>79</sup> Em *Poétique de l'Oulipo* podem ler-se as grandes linhas deste movimento : “L’intention de base de l’Oulipo: s’aider des mathématiques, et en particulier, de l’arithmétique et de l’algèbre, pour renouveler les possibilités d’écriture. Il s’agit de combiner des structures mathématiques à des structures langagières, et de manière systématique (LAPPRAND, 1998: 17).

issu de *zophos* qui signifie ténèbres, région obscure c'est-à-dire *l'ouest*... d'où le rapport profond avec *l'occident*. Pris dans le contexte de cette époque, un vent doux et tiède ne peut dissiper les odeurs des milliers de cadavres et des bûchers; plus encore, il en devient le porteur et le diffuseur. Le lien entre les sens de *zéro-zephiro* (le vent) et *zéro-vide* (car la vie des hommes ne *vaut* plus rien dans la guerre et la mort) m'est alors évident. (GIOSSI, 2002 : 3)

O zero é, assim, início e fim, isto é, o vento (o sopra) e as trevas (as cinzas). É a conciliação possível entre o ser nada e o estar em todos.

À semelhança do que vimos com a relação *palavra vs alimento*, também os números apresentam uma semelhante conexão, mas enquanto naquela as letras são nutrimento, pasto, sustento, nestes os algarismos são meramente parte do mecanismo da deglutição. O “comer” dá lugar ao “tragar”. O contrário desta ingestão não será a defecação, como seria expectável, mas o vômito, prova de que o mecanismo acionado não cumpre as etapas da digestão, para ficar no patamar do automatismo. Engolir e vomitar constituem, pois, as duas ações que levam o algarismo a poder converter-se noutra. Mas não é somente por esta via que a metamorfose ocorre. Por vezes, as mudanças de identidade dão-se durante o sono e não já pela abertura da boca. Outros orifícios participam nessas transformações, tais como o nariz ou o ouvido: “Mientras dormía, el 1 que se había metido por la nariz volvió a salir, esta vez por la oreja, y el 6 se despertó convertido en un 5.” (MILLÁS, 2013d: 39).

Estas estranhas fecundações não são tão comuns entre as palavras de *A mulher louca* que, embora entregando-se às múltiplas possibilidades da comutação, tendem a manter a sua integridade, contudo é através dos algarismos, mais do que através das letras ou das palavras enquanto personagens, que Millás explora as vicissitudes das paixões humanas, ao mesmo tempo que moraliza e critica comportamentos sociais que ilustram a nossa história recente ou os costumes dos nossos dias, como o racismo para com os imigrantes do mundo árabe que chegam às costas ibéricas em botes sobrelotados, ou a correria ditada pela rotina e por um mundo mais empenhado em contar do que em viver de modo harmonioso. Há nestas histórias didáticas, quer do ponto de vista da Matemática, quer do ponto de vista da conduta ética, várias categorias de personagens em ação. Há números pessimistas que se sentem inferiorizados em relação aos outros, olhando para si sempre como a metade de um outro número; há números paternais e que sabem relativizar pontos de vista, sempre prontos a dar alento aos que se sentem diminuídos, dizendo-lhes que constituem o dobro de outros algarismos; há números com medo de serem engolidos por outros; há-os preguiçosos, impostores, discriminados, foragidos, há ainda os que sem querer causam a rebelião, dividem um país.

De todos os contos apresentados nesta coletânea, merece o nosso olhar atento “El 4 mutilado”<sup>80</sup> (cf. MILLÁS, 2013d: 103-144). Aqui se relata a história de um 4 que fora levado para o país dos *Números Impares* para ser usado como atração de circo, em virtude da sua habilidade para se dividir em dois. A população ímpar, que acreditava não existirem números pares, ficou em pânico ante tamanho horror, o que deu origem a uma perseguição ao número, pelo que se viu forçado a transformar-se em quatro uns, para passar despercebido. A suspeita de que tal pudesse acontecer tornou a população desconfiada em relação a todos os números 1 do país, de modo que foram construídos guetos para esses indivíduos, com receio à contaminação. Alguns foram mesmo levados para câmaras de gás. Para escapar ao massacre, o 4 transformou-se em 3, de modo a votar ao sacrifício uma menor parte de si. Infeliz por não se reconhecer numa essência ímpar, o 4 volta para o país dos *Números Pares*. A sua odisseia termina mal, visto que na sua terra natal é visto como um ser diferente, e não como um 4 mutilado, razão pela qual o espancam até à morte, exibindo depois o seu cadáver no *Museo de los Horrores*.

Sendo simples e previsível, a história é, no entanto, uma poderosa metáfora das penosas dinâmicas sociais quando o que se equaciona é a diferença. A alusão ao holocausto encerra em si uma dupla crítica: a crítica ao próprio holocausto, mas também à inércia daqueles que contemplam esse espetáculo do horror através da imperturbabilidade de um museu. A frase que conclui o conto – “La gente va a verlo y se espanta sin saber que al contemplar al 3 se están mirando a sí mismos.” (MILLÁS, 2013d: 144) – estabelece uma ponte para outro museu, o *Museo de la Desesperación*. Aludimos, evidentemente, a *Volver a casa*, e ao local onde a personagem se faz estátua de cera, onde se cristaliza, onde eterniza o nada em que se tornou para ser vários outros em simultâneo: ele, o irmão e a mãe, isto é, uma entidade tripla de que este 3 pode ser a lembrança. Mas o 3 é, afinal, um 4 mutilado que comunga desta mesma estética da subtração, da destilação.

De resto, são os números, melhor do que as letras, que com mais eficácia suportam o escritor nessa empresa. Com efeito, se existem números negativos, o mesmo não se pode verificar em relação às letras<sup>81</sup>. E da mesma forma, se os números se podem dividir

---

<sup>80</sup> Sobre o adjetivo “mutilado” parece-nos pertinente transcrever as seguintes considerações de Aristóteles: “*Mutilado* no se dice de cualquier cosa que tenga cantidad, sino de algo que sea divisible y que además constituya un todo. En efecto, el número dos no queda mutilado si se le resta una de las unidades, ya que la parte mutilada nunca es igual a lo que queda. En general, ningún número sufre mutilación, pues para que esto ocurra ha de permanecer la sustancia: si se mutila una copa, ha de seguir siendo una copa, pero un número no sigue siendo el mismo número”. (ARISTÓTELES, 2014: 204)

<sup>81</sup> Salvaguardamos uma passagem de *La mujer loca*, a propósito da importância do prefixo “des” na negação

continuando a manter uma identidade, o mesmo já não se verificará com as sílabas de uma palavra, daí o sentido deste diálogo:

- No te podrás dividir siendo un ocho – le dijo su padre. No te empeñes. Es mejor ser un 8 que un ocho.
- No lo entiendo – respondía el ocho.
- Por ejemplo – le decía su padre con paciencia –, 4 es la mitad de 8, pero cua no es la mitad de ocho.
- ¿Cómo no?
- Como que no. Cua es la mitad de cuando, de cuarzo, de cuadra, pero no la mitad de ocho. El pequeño se quedó pensativo. Llevaba razón su padre. Los números tenían ventajas sobre las letras. (MILLÁS, 2013d: 148-149)

É a partir da sua divisibilidade que o número pode ter a experiência da multiplicidade:

- Quiero ser lo que soy, porque siendo lo que soy puedo ser otras cosas.
  - ¿Qué cosas?
  - Un 8 puede ser un grupo de 8 unos: 1-1-1-1-1-1-1-1.
  - O un grupo de cuatro doses: 2-2-2-2.
  - O un grupo de dos cuatros: 4-4.
  - O un 5 y un 3 – dijo el padre.
- Y se pasaron la noche haciendo cuentas. (MILLÁS, 2013d: 151)

É esta a aspiração da personagem humana millasiana: suprimir-se cada dia mais, como o narrador de *Cerberos son las sombras*, subtrair o movimento supérfluo; devolver a metade de si que não é sua, como a personagem de *Volver a casa*, devolver também a outra metade. Os números permitem melhor do que as palavras chegar a este nível de abstração indizível. Há neles uma economia que se aproxima da linguagem do lirismo, ou da de uma transcendência, sempre por decifrar, como podemos deduzir das palavras de Michael Guillen, na introdução de *Five Equations that Changed the World*:

In the languages of Mathematics, equations are like poetry: They state truths with a unique precision, convey volumes of information in rather brief terms, and often are difficult for the uninitiated to comprehend. And just as conventional poetry helps us to see deep within ourselves, mathematical poetry helps us to see far beyond ourselves – if not all the way up to heaven, then at least out to the brink of the visible universe. (GUILLEN, 1995: 2)

A personagem numérica de Millás deixa de ser o instrumento de uma realidade mensurável nos padrões de uma vida trivial, frequentemente posta a nu pelo escritor com agudeza e precisão,<sup>82</sup> para ganhar vida própria, recusando essa colonização sobre o

---

do conceito, prefixo que diríamos ser o equivalente ao sinal de subtração dos números negativos: “Emérita, piensa Millás, ha devenido en Desemérita. De ese modo habría que nombrar a los muertos al que en vida se llamara Ignacio, Designacio, al que Carlos, Descarlos, al que María, Desmaría... (MILLÁS, 2014: 223)

<sup>82</sup> A este propósito transcrevemos na íntegra uma crónica de Millás, intitulada “Números” que constitui na sua totalidade uma enumeração: “El pin del móvil y el *puk* del módem, la contraseña de iTunes, el teléfono

homem. Copiando os modelos humanos, mesmo os mais vis, as personagens numéricas lançam o leitor na reflexão sobre a sua conduta, à guisa de espelho, mas também coadjuvam aquele que segue o escritor na dissecação das entidades, no seu esvaziamento, e no seu posterior repovoamento, isto é, na sua capacidade de se *re-ligar*. As personagens numéricas são acometidas da mesma necessidade de não existir de certos protagonistas millasianos. Deixar-se congelar num estado negativo, deixar de ser por uns tempos, não é contudo sinónimo de não-existência, como o prova o excerto que a seguir transcrevemos:

- ¿Quién eres? – preguntó el 8 pequeño.

- Soy un -8.

- ¿Qué quiere decir un -8?

- Que no existo. Soy un número negativo.

El 8 pequeño pensó que continuaba bajo el efecto del ochocolate. Nunca había hablado con números inexistentes. Es más, no sabía que los números inexistentes existían (...). (MILLÁS, 2013d: 86-87)

Com efeito, os números negativos existem e deixam de ser falsos, absurdos ou fictícios, como outrora lhes chamaram os matemáticos, ao ser descoberta uma interpretação geométrica dos números positivos e negativos como sendo segmentos de direções opostas<sup>83</sup>. Ora, na narrativa millasiana da *existência vs inexistência* – contendo esta inexistência as noções de invisibilidade, aniquilação corpórea e morte – o que verificamos não é a negação do primeiro conceito no segundo, mas a assunção de posições diametralmente opostas num mesmo eixo entre ambos os conceitos. Trata-se, pois, de

---

fijo de mamá, el prefijo de Asturias, la clave de acceso al cajero automático, la matrícula del coche, el número del DNI, la inflación interanual, el producto interior bruto, el diferencial de la deuda, la talla de los pantalones y la ropa interior, las dimensiones de la pena, los 31 días de enero y los 28 de febrero, tu cumpleaños, nuestro aniversario y el del fallecimiento de papá, el tiempo de cocción del huevo duro y la caducidad del yogur, las cucharadas diarias de jarabe, la cantidad de sal, el valor de referencia de la urea, las pulsaciones por minuto, la temperatura del microondas, las horas de insomnio, la línea 5 del metro y el vía crucis de las 12 estaciones, los dígitos de la hipoteca, el IVA, el IRPF, el Euríbor, el tanto por ciento de descuento, los puntos de la tarjeta de Iberia, la hora de entrada, la numerología china, los honorarios del dentista, los dedos de la mano, los pelos de la cabeza (pocos), los pares de calcetines, la cuenta del supermercado, el cuentakilómetros, el cuentarrevoluciones, el contador del gas, de la luz, las páginas de *Anna Karenina*, los volúmenes de la enciclopedia Espasa, el limitador de velocidad, los metros cuadrados construidos y los hábiles, los cuartos de baño, los puntos de luz, el salario bruto y el líquido, los años de cotización, el tiempo de carencia, la tercera temporada de *Mad Men*, la cuarta de *El ala Oeste de la Casa Blanca*, la quinta de *Los Soprano*, el control del peso, el podómetro, el metrónomo, los litros de agua consumidos, los goles del domingo, el porcentaje de seguimiento de la huelga según los sindicatos, según la policía, según el Gobierno, la patronal o Dios, el décimo de Navidad (que acabe en 7), la indemnización por año trabajado. Y la sala 10 del tanatorio, por ejemplo.” (MILLÁS, 2010 outubro).

<sup>83</sup> Para um acesso rápido e fácil ao tema sugere-se a leitura de “La maravillosa historia de los números” no Museo Virtual de la Ciencia, no portal do CSIC. <http://museovirtual.csic.es/> [Consultado a 23.08.2017]

uma questão de direção, de exploração de outros sentidos escondidos pela bruma ou pelo pó.

No ponto seguinte, veremos como, nessa linha de oposições, uma outra personagem é convocada a deixar o seu rasto: o sapato.

### **3. As gentes calçado – desenho de uma relação cordial com a morte**

A questão da humanização dos objetos é um dos temas caros à ficção contemporânea, cujo caudal encontra semelhante substância numa outra metamorfose, que diríamos inversamente proporcional a esta, também ela sobejamente tratada entre os maiores escritores da geração que assistiu à transição para um novo milénio, e que consiste na desumanização do homem. Efetivamente, se o ser humano se deixa coisificar, os objetos parecem tomar o seu lugar, vestindo a sua personalidade, ao ponto de se revoltarem contra o servilismo para que foram criados. A sua nova voz chega-lhes da capacidade de ocuparem novos contextos, e é assim que uma lagosta se torna auscultador de telefone<sup>84</sup> ou uma bicicleta se transforma em touro<sup>85</sup>.

É no Millás dos anos noventa que aparecem pela primeira vez os sapatos como personagem autónoma, fazendo parte das “transgresiones de las regularidades de lo real” (GRACIA & RÓDENAS DE MOYA, 2011: 797) a que Millás nos foi habituando a partir de então. Os protagonistas de *No mires debajo de la cama* (1999) – sapatos de atacadores, sapatos de salto alto, sapatilhas, mocassins e chinelos – constituem a diversidade de toda uma espécie que Millás introduz cinco anos antes da seguinte forma:

Tendemos a ver las cosas como si fueron sucesos acabados, fenómenos estáticos, pero todo, lo más insignificante que podamos imaginar, una piedra o un zapato, son acontecimientos, o sea, que están aconteciendo, sobreviniendo, sucediendo todo el rato. Piensen en sus zapatos, a los que seguramente no prestan ninguna atención: a lo mejor algo muy misterioso se está llevando a cabo en estos momentos en su interior y ustedes no se dan cuenta porque no se fijan. Quién sabe si los zapatos también se comunican entre sí, como los armarios, los amantes y los padres, y resulta que a lo mejor un dedo de su pie derecho está viajando ahora en dirección a otro zapato mientras que el otro zapato se está metiendo en el suyo. Seguro que esta noche, al desnudarse, ni siquiera se daría usted cuenta de que le han cambiado un dedo (MILLÁS, 2012b: 19).

Do excerto que acabamos de citar, três características fundamentais se depreendem em relação a esta personagem inusitada: em primeiro lugar, que o seu carácter inerte o é apenas em aparência; em segundo lugar, que é provável que tenha virtudes comunicativas, ainda que operacionalizando-se estas sob o véu do mistério, virtudes que se prendem

---

<sup>84</sup> Referimo-nos à escultura de Salvador Dalí, “Telefone Lagosta” (1936).

<sup>85</sup> Referimo-nos à escultura de Pablo Picasso, “Cabeça de touro” (1942).

diretamente com a capacidade de empreender viagens, sem que tais trajetórias sejam perceptíveis a olho nu; em terceiro lugar, que o objeto que contém, isto é, o pé, com os seus dedos, se confunde com a sua própria essência, sendo mais independente do organismo a que pertence do que do organismo no qual se encaixam.

Nesta imagem gelatinosa de uma fusão impossível, somos levados a revisitar um Magritte<sup>86</sup>, de couro e carne, matérias ambas nuas, sem marcas de transição entre elas, num diluído ocre a lembrar a terra mas também o sangue, a vida seca mas também a outra; e antes de Magritte, numa expressão mais verosímil desta comunhão, um Van Gogh<sup>87</sup>, que, na carcaça do sapato usado, faz a apologia desta nossa humanidade de substrato, terrenal, refletindo todo o sofrimento e a dor daquele que o usou, como se o objeto assumisse logo o humano, sem necessidade de exibição de fragmentos de si, e sucumbisse ao périplo de acritudes, deixando-se lassamente subjugar pelo pincel do pintor. Muitos exemplos deste olhar peculiar sobre o sapato poderíamos ir buscar a todo um grupo de artistas conceptuais contemporâneos, desde Elsa Schiaparelli, no seu registo símio bem-humorado, a Wolf Vostell, na sua visão maquinal do mundo e do horror da nossa história recente, passando pelos nomes de Marloes Ten Bhömer e Joana Vasconcelos, para citar dois exemplos da frescura do novo milénio. Primeiro as artes plásticas, depois a literatura, e entre elas o teatro; não o tradicional, o que bebe das fontes de uma antiguidade helénica e cristalina, mas o de rua, o da marionete, o do objeto, aquele que se sacia de outros chafarizes que uma ribalta de cabaret à maneira dos anos 50 em Paris tão bem conheceu<sup>88</sup>.

Os sapatos de Millás contêm, em si, a marca da nossa urbanidade. De tão irreverentes, poderiam fazer parte de um jogo cibernético na narrativa da deglutição de meias. Mas eles guardam também o encantamento de um século XX a cheirar a infância, da época em que o artefacto lúdico é ainda parente distante de uma tecnologia por parir. Guarda também a magia de um sapato de Andersen<sup>89</sup> ou de Perrault<sup>90</sup>, num registo infantil encobrindo, ou antes veiculando, preocupações filosóficas de todos os tempos. Eles indagam, analisam, opinam; tornam-se peripatéticos. Séculos de filosofia corroboram a ideia de que os melhores pensamentos são os que acontecem enquanto se caminha<sup>91</sup>. Os

---

<sup>86</sup> “Le modèle rouge” (1935). René Magritte realizou sete versões deste tema de 1935 a 1964.

<sup>87</sup> “Vieux souliers aux lacets” (1886).

<sup>88</sup> À guisa de exemplo, referimos o nome de Georges Tournaire, com um espetáculo cujas personagens eram gravatas (“Cravates Circus”).

<sup>89</sup> Referimo-nos a contos como “The red shoes” (1845).

<sup>90</sup> Referimo-nos a contos como “Le petit poucet” (1697) ou “Cendrillon” (1697).

<sup>91</sup> “On ne peut penser et écrire qu’assis” (G. Flaubert). – Apanhei-te, nihilista! A carne do traseiro é cabalmente o pecado contra o espírito santo. Só têm valor os pensamentos *caminhados*.” (NIETZSCHE, 1985: 21)



sapatos millasianos não escapam a esta simbologia da errância, do questionamento que é próprio da condição humana. São sapatos de preocupações ontológicas profundas, mas com uma animosidade própria para o jogo, o erotismo e o humor, ingredientes tão importantes ao percurso do guerreiro. Como todos os outros, constituem uma segunda epiderme, ou antes uma interface que separa o pé da terra.

Os sapatos, na sua forma mais crua, aproximam-nos do caminho seco e duro que nos leva à morte, porém, se entre eles e a superfície que calcam houver um purgatório, o caminho poderá ser mais suave como nos explica Millás nesta passagem de *El mundo*:

Cuando la situación se agravó, fui al médico que me recomendó un amigo. Era un hombre afable, que me explicó la importancia de llevar zapatos con cámara de aire. Nos pasamos – dijo – la vida caminando sobre superficies duras, dentro de unos zapatos rígidos. Cada paso supone un golpe que viaja a través de la columna vertebral al bulbo raquídeo. No era pues raro que acabáramos dementes, o con alzheimer. Después de haber provocado miles, quizá millones, de golpes en un órgano tan esencial. No recuerdo a propósito de qué me ofreció esta explicación, pero yo deseaba que no terminara nunca de hablar, pues me daba pánico empezar a relatar mis síntomas. (MILLÁS, 2010b: 38-39)

Para o tratamento desde ponto apoiamo-nos no romance *No mires debajo de la cama* (1999) e em alguns contos de *Cuerpo y Prótesis* (2000), *Los objetos nos llaman* (2008) e *Aticuentos completos* (2011). Como é o romance que nos ocupará mais tempo, julgamos pertinente, neste momento, resumir a sua trama. Elena é uma juíza que subitamente se vê atraída por uma mulher-anjo que lê no comboio o romance *No mires debajo de la cama*, obra que também ela começa a ler quando perde o rasto dessa personagem enigmática. Trata-se da história de uns sapatos que fogem do seu *habitat* natural para empreender uma viagem em busca da identidade. Com o decorrer da narração o leitor dá-se conta de que os sapatos pertencem à mulher-anjo do comboio, Teresa, e ao seu namorado, Vicente Holgado, um podólogo que acredita não ser um homem normal mas o monstro de debaixo da cama. Depois de tudo levar a crer que ele tenha sido o autor da morte de um cão, na casa dos seus futuros sogros, apodera-se dele um pânico que o leva a procurar refúgio debaixo da cama, onde acaba por morrer. Elena Rincón entra na história para averiguar o caso, que se torna tanto mais insólito quando se verifica que o homem não tem pés, sem no entanto, ter o mínimo sinal de amputação. Ao reportar o caso ao seu amante, um médico forense, Elena revela ter receio de olhar debaixo da cama, para o caso de estar lá Vicente Holgado. Quando o médico toma a iniciativa de verificar com os seus olhos, é fulminado por um ataque cardíaco. Elena contempla o cadáver

verificando que o seu pé direito é o dela. A partir desse dia, torna-se coxa, mas vive o handicap como um prodígio.

### 3.1. O sapato e o pé

Como criatura fronteira, no limite entre o biológico e o inerte, o sapato mantém uma relação especial com o pé, ao ponto de se indagar sobre a possibilidade de ambos constituírem faces diferentes de uma mesma entidade. Se se afirma, por um lado, que “el pie es el alma de los zapatos” (MILLÁS, 2012d: 33), por outro, refere-se que estes, os sapatos, “carecen de otras vísceras que no sean los pies” (Ibidem: 61), o que nos deixa perante uma perplexidade: a de compreender, de forma desambígua, a natureza de cada parte e a relação que se estabelecesse entre elas, a partir dessa mesma natureza. Fiéis a um dualismo ontológico à maneira de Platão procuremos, pois, compreender que elemento pertence ao mundo inteligível, divino, imortal, imaterial, isto é, ao da realidade da alma, e qual pertence ao mundo sensível, mutável, perecível, material, isto é, ao da realidade das vísceras. A informação que nos é dada e que acabamos de citar levanta um véu de contradição, que a progressão do romance vai eliminando a favor do pé, como pertencendo a esse mundo primeiro e fundamental enunciado por Platão. Vejamos como é contemplado pelos sapatos quando se encontram com o cadáver de um homem:

Ante la aparición de los pies desnudos, apuntando majestuosamente en dirección al cielo, todos se quedaron un poco sobrecogidos y sintieron ganas de adorarlos.

-Verdaderamente – dijeron las deportivas con respeto – no hay duda de que los pies son la parte más noble del cuerpo humano y su zona pensante, por eso gozan de la protección especial que les proporcionamos nosotros.

- Y el cuerpo entero, con lo grande que es, sólo va a donde ellos deciden – añadieron los de Vicente Holgado.

- Los pies son dioses – aseguraron los zapatos del muerto -. Los pies no necesitan nada al resto del cuerpo, que constituye más bien un peso que sobrellevan, quizá por piedad, de la mañana a la noche. Podrían prescindir de él sin problemas (MILLÁS, 2012d: Ibidem: 48).

Repare-se no léxico que enfatiza o carácter sacro do momento (“majestuosamente”, “cielo”, “adorarlos”, “aparición”, “verdaderamente”); atente-se também às características dos pés que vão sendo descortinadas: são a parte nobre do corpo humano, são eles que decidem onde levar o corpo inteiro, um corpo do qual são, de resto, independentes, porque constituem matéria divina.

Segundo Georges Bataille, o dedo grande do pé é a parte mais humana do homem, pois ao prescindir-se dele para o transporte de árvore em árvore, como os macacos, ele converte-se no elemento que melhor distingue o homem destes seus parentes símios e que

melhor define as mudanças que ocorreram na sua hominização: a posição ereta (cf. BATAILLE, 2006). Embora dependendo ainda de uma visão binocular normal, orientada para uma direção horizontal, o plano do homem, tendendo para a verticalidade, é perpendicular ao dos outros animais, que se movem numa horizontalidade que diríamos absoluta. Em *O Ánus Solar*, e no sentido de resolver o problema da visão orientada para a horizontalidade, Bataille explica como um olho pineal, no topo do crânio, nos elevaria para o plano celeste, de modo a podermos contemplar diretamente a luz do Sol. Porém, pela via da analogia, Bataille conclui que esse olho já existe, mas nas nossas partes baixas:

Todas estas explicações só aqui foram dadas para eu chegar a dizer que ao imaginar a possibilidade desconcertante do olho pineal tinha apenas a intenção de representar libertações de energia do alto crânio, violentas e cruas como as que fazem tão horrível de ver a protuberância anal de alguns macacos. (...) Este olho (...) só conseguia surgir-me como um órgão sexual de inaudita sensibilidade que teria vibrado fazendo-me dar gritos atrozes, os gritos de uma ejaculação grandiosa, embora fétida. Para além do valor simbólico normal de uma representação com brilho fulgurante, tudo quanto posso lembrar-me das minhas reações e desordens dessa época permite-me que hoje caracterize essa fantasia do olho pineal como uma fantasia ligada aos excrementos. (BATAILLE, 2007: 61-62)

Se Bataille desce da cabeça, do crânio, para a genitália e para os órgãos excretórios, Millás desce ainda mais baixo no eixo que constituiu o humano, ao colocar o seu foco no pé, como se este fosse dotado de um terceiro olho que corresponderia ao pineal de Bataille. O filósofo cria o homem *sem* cabeça<sup>92</sup>, mas o escritor cria o homem *longe* da cabeça: “los pies de mi madre vivían muy lejos de su cara” (MILLÁS, 2012d: 82); “los pies pertenecían a un mundo que no tenía nada que ver con el de las cabezas” (Ibidem). Mais: ele cria o homem sem cabeça e sem corpo até aos tornozelos, porque “toda la inteligencia de los cuerpos está acumulada en los pies” (Ibidem: 69) e “los pies saben cosas” (Ibidem: 83). Perdeu-se em acrobacias à maneira de Edgar Rice Burroughs<sup>93</sup>, mas ganhou-se no conhecimento “das coisas” que constituem a matéria gasosa, nebulosa e infável do mistério.

É nesta sobreposição dos pés em relação às demais partes do corpo, nesta transferência de importância, em detrimento das partes altas, que encontramos o primeiro ponto a favor de uma visão do pé como a alma do sapato. Um segundo fator, que enlaça diretamente neste, corrobora o seu caráter etéreo: o facto de o pé ter uma mobilidade

---

<sup>92</sup> Referimo-nos à figura do *Acéphale*, que constituiu também o nome da revista fundada e dirigida por Georges Bataille entre 1936 e 1939. (cf. BATAILLE, 2007: 115).

<sup>93</sup> Escritor que criou a personagem “Tarzan” (1875-1950).

quase no domínio do astral. Várias são as ocorrências em que o pé se separa voluntariamente do corpo, para realizar viagens impossíveis:

- ¿Entonces es la primera vez que os separáis de ellos [los cuerpos]? – preguntaron con timidez las deportivas.

- No, no. Durante la noche vivimos nuestra vida (...).

(...)

A instancias de los zapatos de mujer (...) relataron también que los cuerpos no advertían su ausencia, pues los pies dejaban en su lugar, al desprenderse del conjunto, un fantasma que producía sensaciones idénticas a los verdaderos órganos.

-Lo único que pasa – añadieron – es que con esos pies inmateriales no se puede andar. De ahí que tengamos que estar siempre cerca para colocarnos en nuestro lugar cuando los cuerpos comienzan a desplazarse. (MILLÁS, 2012d: 66-67)

O paralelo com as chamadas “experiências extracorpóreas”<sup>94</sup> é manifesto nesta passagem e está subjacente em toda a sua estética do duplo, mas é através da personagem, Elena Rincón, que o escritor assume deliberadamente a sua abertura para o tema: “La juez, que había oído hablar de experiencias extracorporales padecidas en situaciones límite, se veía ir de un extremo a otro de la vida (...) con el alma arrastrándose a cuatro pasos de si (...)” (MILLÁS, 2012d: 22-23)<sup>95</sup>.

O pé torna-se a alma do sapato pois tem essa capacidade de empreender viagens desta índole, ao ponto de se desprender de facto do corpo que sustém, o que justifica a ação do narrador de “Dos pares de calcetines” que, ao usar sempre dois pares de meias, sente que leva “mejor sujetos los pies” (MILLÁS, 2008: 54). Também as duas

---

<sup>94</sup> Consideradas “viagens astrais”, pelos místicos, ou alucinações causadas por algum mecanismo neurológico, pelos médicos, estas experiências de desdobraimento, associadas normalmente à vivência de uma quase-morte, têm vindo a interessar especialistas das mais diversas áreas – parapsicologia, física quântica, espiritualidade. Pesquisadores vindos das ciências exatas, como Robert Monroe (engenheiro) ou Eben Alexander (neurocirurgião), dedicaram-se, com uma nova abertura, ao tema depois de terem vivenciado experiências dessa natureza que, com uma manifestação menos exuberante, terão também sido vividas por Millás, como veremos.

<sup>95</sup> Os exemplos desta sensação ou experiência repetem-se noutras personagens. A mãe de Teresa, a mulher-anjo do metro, refere-se ao que os especialistas na matéria definem como constituindo um estado de pré-decolagem do corpo astral do corpo físico: “Sufro de migrañas con compañía – dijo, explicando que se llamaban así porque aparecían siempre rodeadas de otros síntomas – Antes de que me duela la cabeza empiezo a ver luces periféricas que se desplazan si muevo los ojos, de manera que nunca consigo apreciarlas más que de un modo lateral. Es lo que llamamos el aura. Luego, la realidad pierde profundidad y lo veo todo en el mismo plano (...)”. (MILLÁS, 2012d: 108-109). Anos mais tarde em *Lo que sé de los hombrecillos*, Millás aborda o tema da paralisia do sono, estado também ele passível de antecipar uma experiência extracorpórea, de viagem astral: “En esto, sufrí uno de esos pequeños episodios catatónicos que se traducen en que quieres hablar o moverte y no eres capaz de hacerlo, pues los músculos no te responden. Por lo general, producen angustia, pero yo los sufría con cierta frecuencia y encontraba con ellos un punto de placer si no se prolongaban demasiado. Propiamente hablando, en tales estados no estás dormido, aunque tampoco estás despierto”. (MILLÁS, 2010c: 26).

personagens masculinas humanas de *No mires debajo de la cama* acabam por morrer ficando o seu cadáver sem os dois pés, no caso do podólogo, ou sem um dos pés, no caso do médico forense. Ambas as situações suscitam perplexidade, porque não existe nelas sinal de mutilação ou de uma ação externa agressora. Daqui se depreende que a separação dos pés do corpo é espontânea. Se, durante o sono, as viagens se resumem ao espaço do quarto, com a morte, elas assumem uma outra proporção: os pés perdem-se numa dimensão muito mais distendida, impercetível a quem se mantém no mundo físico. Eles desaparecem sem qualquer hipótese de retorno.

Ora, é na morte que reside o terceiro argumento a favor da visão do pé como o elemento anímico do conjunto pé/sapato. Com efeito, o lugar da morte é, por excelência, o universo do mundo primeiro, o “habitat natural” da alma. Ser-nos-ia fácil, neste momento, afirmar sem equívocos que o pé é a alma do sapato, e o sapato é o corpo que sustém essa alma, se não empreendêssemos um voo até nove anos depois, para planar sobre os *Articuentos Completos*, e voltar a levantar o véu da contradição:

Me senté en la cama para calzarme, pero los zapatos habían desaparecido. (...) Esa noche me envolví los pies en una manta por miedo a que los zapatos me los devoraran durante el sueño (...). De madrugada los oí recorriendo el pasillo desesperadamente hasta que dieron con la salida a las habitaciones de la memoria, que se hallaban de forma simultánea al otro lado de la puerta y en el interior de mi cabeza. No vi los lugares que atravesaban, pero reconocí por los pasos los diferentes suelos que yo mismo había recorrido para llegar hasta este punto de la vida. (...) Me metí en ellos y supe que en el futuro sólo iría ya a donde quisieran llevarme, incluso aunque no me conviniera (MILLÁS, 2011g: 201-202).

Siempre desconfié de los zapatos, esas cajas donde se guardan los pies con sus dedos y todo. Parecen osarios o ataúdes. Y luego que también algo de túnel sin forma. En realidad, es muy difícil llegar a ver el extremo de la puntera dentro: ahí, seguramente, reside su estómago. Conocí a uno que durmió con los zapatos puestos y desapareció. (Ibidem: 255)

Perante a análise destes dois excertos, somos forçados a afirmar que os argumentos que utilizámos anteriormente em defesa do pé, como elemento espiritual da entidade dupla sapato/pé, se aplicam também ao sapato. Em primeiro lugar, estão numa posição de superioridade, porque são eles que levam o pé, independentemente do que este, ou o ser humano a que pertence, decida. Em segundo lugar, porque são dotados de uma mesma volatilidade para as viagens impossíveis, e, neste ponto, voltamos à analogia com as experiências extracorpóreas, se atentarmos em coincidências como a passagem por um túnel, o regresso ao passado, a territorialidade plural, a saída da consciência do âmbito do cerebral. Há ainda a referir, em terceiro lugar, a coabitação com a morte, mas neste ponto, um novo paradoxo se impõe: os sapatos são em simultâneo caixão, isto é, a dimensão

material de uma morte entendida como noite, mas também túnel sem forma, a dimensão imaterial de uma morte entendida como pôr-do-sol. Embora haja neste sapato uma forte presença do orgânico pela suposição de um estômago escondido, devemos ver neste órgão a metáfora da função engolidora de um sapato-túnel que abre a porta de um cosmos que diríamos de natureza esponjosa, para continuar no plano da metáfora. Trata-se da abertura para um universo também ele absorvente, que convida toda e qualquer entidade a fazer parte do Uno.

E aqui nos encontramos novamente com os sapatos de Magritte diluídos nos pés, ou os pés neles, como se constituíssem ambos o lado espiritual da mesma entidade e o seu lado carnal também. Os sapatos são pois entidades sem face dupla; têm, sim, uma face única, mas de carácter holográfico. Consoante a perspectiva, vê-se-lhes a alma ou o corpo. Ramón Gómez de la Serna faz coincidir na totalidade sapato e pé, ao afirmar que “as formas dos sapatos são os nossos pés mortos antes de terem morrido” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1998: 61). A greguería leva-nos a pensar numa outra analogia, a de que os sapatos são como as estrelas que vemos no firmamento: a luz que nos chega hoje é já a de ontem. O sapato converte-se assim na memória que recupera o objeto perdido, a identidade ida, como os sapatos do célebre microconto de Hemingway que encerram toda a tragédia de um enxoval por estrear, a de um projeto de vida por viver: “For sale: baby shoes; never worn”.

### **3.2. Conjugalidade, viuvez e extraconjugalidade dos sapatos**

Um dos pontos altos de *No mires debajo de la cama* consiste na expedição ao cemitério organizada pelo calçado, a fim de resgatar um sapato que havia sido enterrado com o seu dono, amputado duma perna. Tal ação tem como propósito terminar com a sensação de divisão e fragmentação pela qual está a passar aquele que não foi enterrado: “antes parecíamos dos, como cualquiera de vosotros, pero éramos uno, porque ahora que parezco uno sé que soy medio” (MILLÁS, 2012d: 29). Deduz-se desta fala da personagem que para se *ser* não basta um “eu”; um “outro” é também solicitado para que a identidade do “eu” se complete. É na senda desta complementaridade que encontramos Paul Ricoeur:

Lo que la *solicitud* añade es la dimensión de valor que hace que cada persona sea *irreemplazable* en nuestro afecto y en nuestra estima. A este respecto, es la experiencia del carácter irreparable de la pérdida del otro amado como conocemos, por la traslación de otro hacia nosotros mismos, el carácter irreemplazable de nuestra propia vida. Soy irreemplazable, en primer lugar para el otro. (RICOEUR, 1996: 201)

A ideia de “un otro” que vive no “sí mismo” atravessa toda a hermenêutica de Ricoeur e está bem patente nas cogitações levadas a cabo pela personagem-calçado, mas se o mocassim viúvo anseia por reencontrar o outro ausente que lhe dói, os sapatos de Vicente Holgado chegam a experimentar uma certa atração pela ideia da separação, que coincide com uma inclinação para a ideia de morte. Este sentimento depressa se traduz num pensamento que surge, tanto no sapato esquerdo como no direito, como se tivessem alcançado já a independência intelectual, apesar de a coordenação motora ainda não se ter independentizado:

- No importa el precio – respondió el derecho – cuando lo que se adquiere es la individualidad. Yo daría la vida por ser un individuo completo cuya frontera coincidiera con mis límites y no con los tuyos, como ahora.

Los pensamientos fluían del zapato izquierdo al derecho con una naturalidad sorprendente que no dejaba de asustarles también, pues se trataba de la primera vez en la que la ambición de ser dos coincidía con la experiencia de estar divididos, aunque sus movimientos físicos continuaran acompañados bajo una dirección única. (MILLÁS, 2012d: 44)

Esta ação de independência é libertadora para os sapatos, sobretudo quando à independência intelectual se segue a motora; e tal liberdade é tanto mais válida se tivermos em conta que, libertadas do jugo que as unia, as personagens, que agora se podem mover separadamente, o querem fazer em sintonia, como se decidissem, sem o formalizar, e até com um pudor inédito, munir-se de um novo jugo<sup>96</sup> imaginário. Neste sentido, os sapatos são um verdadeiro exemplo de coabitação amorosa para os humanos, de comunicação, de conjugalidade feliz e completa, como disso se apercebe Vicente Holgado:

- 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. Seguro que nuestros zapatos se lo están pasando mejor debajo de la cama que nosotros encima de ella. (MILLÁS, 2012d: 141)

Que o par de sapatos seja um casal não restam dúvidas em cada detalhe da narração. Eles têm diálogos que decalcam a impertinência das esgrimas verbais dos casais que se toleram há anos e que projetam um no outro “la culpa del malestar propio”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Referimo-nos à canga para manter os bois juntos entre si (“jugo”- do latim JUGUM e do grego ZYGON) (HOUAISS). Repare-se que acrescentando-lhe o prefixo SUB- se converte na palavra que dará origem a “subjugar”, mas acrescentando o prefixo COM- se converte numa outra – “cônjuge” – que aqui alcança todo outro sentido. Passa-se do patamar da submissão, da sujeição, da opressão do outro, para o patamar de uma vivência autónoma e livre mas partilhada. A obrigação deu lugar à vontade.

<sup>97</sup> A vocação para a irritabilidade mútua entre marido e mulher está bem patente nos contos em que Millás alude à figura dos próprios pais, com incidência sobre uma mãe de personalidade forte e complexa. Referimos a título de exemplo o conto “Ganas de bronca” (cf. MILLÁS, 2008: 43-44).

(MILLÁS, 2012d: 46), eles vivem, apesar de tudo, através do outro, ou para o outro, a quem se ancoram como a um porto seguro – “yo he regresado por ti” (Ibidem: 50), mas também sucumbem ao prazer da extraconjugalidade. O episódio do cemitério coloca o sapato de Vicente Holgado frente a uma situação que explora a propensão da personagem para um género de prazer só equiparado ao sexual, resultante do encaixe dos corpos, quando se vê preenchido por uma ratazana. A ocorrência é assumida mais tarde perante o outro sapato, em tom confessional: “la verdad es que nunca me había sentido tan completo” (Ibidem: 54). A ratazana ganha o pé em glândulas e estômagos e assume os contornos de um falo com temperatura própria e uma palpitação mamífera. Estamos uma vez mais perante a ratazana que empresta as suas vísceras ao corpo oco do outro.

Se o pé está no plano divino, como vimos há pouco, a ratazana pertence a um plano subterrâneo que permite ao sapato a vivência vil da carne, a experiência da imundície, que é também possibilidade de purificação. É assim que o sapato de Vicente Holgado preenche a sua síndrome de abstinência ao ver-se oco de pé. A ratazana, pronta a repugnar um George Orwell<sup>98</sup> ou uma Clarice Lispector<sup>99</sup>, colocando em causa a relação do homem com a verdade e com Deus, é também aproveitada por Millás para fazer parte do diálogo metafísico entre as personagens, cujas opiniões se antagonizam:

- (...) Tú no notas que te falta algo?
- Sí, pero no creo que sea una rata.
- Pues yo llegué a pensar que quizá somos ratas vacías, imperfectas. (MILLÁS, 2012d: 54)

Por um lado, há uma identificação do sapato com a ratazana. Por outro, não há qualquer identificação entre eles: nem são da mesma natureza nem os primeiros precisam das segundas, ainda que se afirme que precisam de “algo”. E voltamos às dicotomias. É o sapato mera ratazana, isto é, mera imundície, ou é antes objeto que anseia pela apropriação do mistério, pela transcendência? Parece-nos, como já o dissemos, ser ambos em simultâneo. Se é verdade que eles são um “corpo-dejeto” porque em contacto com o chão e o mundo polvorento que a cama esconde, ao tornarem-se inúteis depois da morte

---

<sup>98</sup> Em *1984* (1949), de George Orwell, a personagem central, controlada na sala de 101 pelo “Big Brother”, é atingida por uma técnica de tortura, através de ratazanas, não resistindo a uma “lavagem cerebral”. Já não é a verdade dos factos que impera, nem os valores humanos, mas a vontade do poder, isto é, dos mecanismos inibidores e controladores.

<sup>99</sup> Referimo-nos ao conto “Perdoando Deus”, no qual a personagem, acometida por um acesso místico em plena Avenida Copacabana, pisa um rato morto ruivo e “em menos de um segundo” a repugnação causada pelo animal a leva a indignar-se com Deus. (LISPECTOR, 2006: 111)



do dono, eles transpõem a fronteira do inerte, visto que passam a ter vontade e aspirações próprias.

Reapropriando-nos da metáfora da linguagem matrimonial, que assumimos ao tratar este ponto, podemos ver na relação extraconjugal o contacto necessário com um mundo hediondo, um género de experiência da lama, para que a depuração seja possível, como veremos também acontecer em *Lo que sé de los hombrecillos*. Com efeito, é depois desta prova que o sapato se afasta do seu par, conquistando uma linguagem independente que, paradoxalmente o reaproxima dele. Apesar da autonomia conquistada, o sapato esquerdo e o sapato direito de Vicente Holgado continuam a inclinar-se um para o outro, como os casais cuja relação, depois da experiência da traição, ganha novo fôlego.

Ora o caso da experiência extraconjugal e o da viuvez finalmente resolvida, antes de constituírem uma exaltação da individualidade, constituem como que um louvor da assimetria, e as páginas finais do romance são disso exemplo. Relembremo-las de forma sintética: depois da morte do amante, Elena Rincón torna-se coxa porque, inexplicavelmente, houve entre o seu corpo e o dele a troca de um dos pés. Imediatamente a sua nova condição traz-lhe benefícios inéditos, como o de se aventurar por caminhos da sua vida de que nunca se tinha dado conta, ou o de se sentir várias pessoas ao mesmo tempo. Millás aproxima-se, deste modo, duma determinada espontaneidade do mundo (ainda que tal pareça revestir-se de certa crueza), numa demanda de verdade que coloca acima de tudo, e nisto parece ir ao encontro de Maurício Mattos Puls quando comenta a posição de Diderot em relação à arte:

O argumento de Diderot se desdobra assim: 1) A beleza consiste na percepção de relações; 2) A percepção, por uma razão de economia, prefere a simplicidade; 3) por isso, a relação mais simples, a da igualdade, é a mais bela. O problema é que a simetria da arte se choca com a assimetria do mundo: além das assimetrias naturais, a necessidade obriga os homens a aceitar as assimetrias sociais. A beleza reside na percepção das relações simples naquilo que não é simples. A arte é a forma racional de um conteúdo irracional: ela confere uma simetria à assimetria, atribuindo uma ordem aparente àquilo que não pode ser ordenado realmente. (PULS, 2006: 282)

Millás desvela o véu da simetria, que é artifício da arte, para pôr a nu a nossa realidade mais estranha. A literatura, como forma de arte, deixa de estar do lado duma racionalidade forjada, para abraçar o território da racionalidade de modo a provocar no leitor uma atitude de busca de sentido para o que parece não o ter:

A assimetria produz muita estranheza e a estranheza produz saber. Quando vemos tudo no seu lugar, não nos diz nada. Se estivermos numa esplanada a tomar um copo, passa muita gente e não olhamos. Se passar um coxo, reparamos. Tomamos atenção. No entanto, é como todos os outros,

mas olhamos para ele. Gosto muito de tudo aquilo que é capaz de provocar estranheza porque é um modo de encontrar o fantástico no quotidiano. (MILLÁS *in* COUTINHO, 2010: s.p.)

Com efeito, é neste cenário da esplanada que o escritor coloca Elena Rincón no papel de alguém que tem algo a comunicar, no que concerne os mistérios do mundo:

Quando pasaba delante de las terrazas veraniegas, dibujando sobre la acera una caligrafía misteriosa con la punta del bastón, notaba sobre sí miradas de asombro o de envidia que ella jamás, hasta entonces, había probado (MILLÁS, 2012d: 155).

Para lograr este efeito que alia a estranheza ao mistério não basta a Millás trocar os sapatos às personagens – com estes equívocos convivem ainda bem os leitores –; é importante que lhes troque os pés, isto é, conforme se tem vindo a defender, a alma dos seus sapatos. Elena Rincón fica com o pé do defunto. Por sua vez, o defunto é enterrado com o seu pé. Nesta permuta, que é dádiva de parte a parte, encontramos a expressão máxima da conjugalidade da personagem-calçado, uma conjugalidade livre dos perigos da simetria, isto é, da endogamia, como afirma a própria personagem.

Os pés e os sapatos sem parentesco da mulher coxa encontram na vizinhança com o bastão, que lhe serve de muleta, possibilidade de expressão de uma verdade inacessível aos demais. O bastão, como um terceiro sapato que é fruto deste casamento – um sapato-filho, diríamos – funciona, simultaneamente, como um apoio mas também como uma ferramenta de escrita, como já o notámos no capítulo anterior. A mensagem é necessariamente curta – um axioma, uma fórmula, uma equação – e a sua leitura só é possível a partir de um plano mais alto. Emitida a partir da terra, apela a uma receção desde o céu. O bastão, como um terceiro pé, ou um terceiro sapato, torna-se parte da personagem de um espetáculo, qual uma perna de um Lippert ou de um Lentini<sup>100</sup>, protagonistas dos “circos do horror” de outrora. Ele é possibilidade de escrita e, com ela, de biografia, mas também de quase-revelação. Como o coxo Hefestos, a nova Elena Rincón, embora não dominando o fogo, domina uma outra alquimia que se assemelha à deste, daí que seja olhada com a mesma perplexidade por quem hesita entre reconhecer nela um louco ou um génio. Na síntese destes opostos, encontramos provavelmente o feiticeiro que se esconde também em Hefestos:

---

<sup>100</sup> Aludimos ao alemão George Lippert (1844-1906) que nasceu com três pernas e dois corações e ao italiano Francesco Lentini (1881-1966) que nasceu com três pernas e dois órgãos genitais. Ambos optaram por tirar partido da sua particular condição prestando-se a exibições que atraíram um vasto público de curiosos na passagem do século XIX para o século XX, os chamados “circos do horror” que imortalizaram todo o género de transtornos genéticos ou hormonais impossíveis de resolver pela medicina. (cf. NARUYANA, 2000)

[...] às vezes, os ferreiros são monstros, ou identificam-se com os guardiões dos tesouros ocultos. Possuem, portanto, um aspeto temível, propriamente infernal; sua atividade aparenta-se à magia e à feitiçaria. E é por essa razão que, muitas vezes, os ferreiros eram mais ou menos excluídos da sociedade; e, na maioria dos casos, seu trabalho era rodeado de ritos de purificação, de proibições sexuais e de exorcismos (CHEVALIER e GUEERBRANT, 1982: 363).

Para concluir este ponto, estabeleçamos ainda uma conexão entre Elena Rincón e a sua homónima de *La soledad era esto* para reconhecer nelas o êxito do seu processo de metamorfose. A mulher órfã (no primeiro romance, vive a morte recente da mãe, no segundo, do pai) que carrega em si o elemento constrangedor ambivalente (o “bulto” é também indício de uma peculiar gestação; o coxear ganha com o bastão) é aquela que procede a uma libertação de si mesma do jugo masculino, um passo mais na direção da forma de estar privilegiada que temos vindo a descrever. Impulsionados por Germán Guillermo Prósperi, ousamos ainda reconhecer nestas personagens femininas (e na relação com outras) o cunho “homoerótico” (PRÓSPERI, 2012: 525), que contribuirá para a atmosfera mágica e feminina em que nos parece estar envolto o mistério.

### **3.3. Sapatos, meias e *lingerie* numa dança peristáltica**

O síndrome da abstinência dos sapatos é preenchido pela questão erótica, como vimos anteriormente, mas também pela alimentícia. Com efeito, em mais do que uma ocasião, vemos como as meias são devoradas pelos sapatos, tornando-se no seu mais precioso alimento. Millás dota de uma plasticidade interessante a descrição da atividade engolidora dos sapatos no conto com o mesmo nome, “Zapatos”:

Al encenderse la luz, vi que un calcetín de lana negro estaba siendo succionado por el zapato correspondiente al pie derecho. Más de la mitad del calcetín permanecía aún fuera, pero se deslizaba sin pausa hacia el interior oscuro del calzado. En ese momento hice un ruido y la actividad engullidora cesó. Tiré del extremo libre del calcetín y arrastré con él el zapato, como el sedal arrastra al pez que ha mordido el cebo (MILLÁS, 2011g: 254).

Voltamos a estar perante uma entidade que, pese o seu carácter aparentemente inerte, continua a dar provas de uma natureza voraz, qual um cão folião desafiando a resistência do seu estômago face à peúga roubada ao dono. Mas a meia não se resume ao mero alimento, pronto a ser deglutido; ela tem vontade própria, ao ponto de ser considerada um espia dos sapatos: “los zapatos de Vicente Holgado sospechaban desde hacía tiempo que los calcetines se pasaban información unos a otros acerca de las actividades de los zapatos” (MILLÁS, 2012d: 29). De colonizadas passam a colonizadoras, como num

poema de Pablo Neruda<sup>101</sup>. Em Millás, porém, a colonização é tão forte que pode levar à morte, como refere numa crónica intitulada “Calcetines”, na qual revela ter ouvido certa vez que um homem morreria, numa manhã, ao enfiar as meias. Millás compara-as ao capuz do condenado à morte, para afirmar depois:

En cualquier caso, lo cierto es que todos los hombres, al menos una vez al día, han de enfrentarse a esa situación en la que se les pone un antifaz a los pies para que no nos vean. Y no queremos que nos vean porque en esos instantes no estamos a gusto con lo que somos ni con lo que queremos ser ni con lo que hemos sido. (MILLÁS, 1990 outubro)

É interessante verificar a ambiguidade em torno do sujeito que empreende a ação de “não ver”. Será este sujeito o pé, por oposição ao resto do corpo, ou antes os nossos pares por oposição à nossa pessoa? Em ambas as interpretações, Millás desvia em definitivo a nossa identidade do rosto para o pé, hábil que é no manejo da perspectiva. O pé que caminha é o pé que constrói a identidade, e tal significa, num ponto de vista a lembrar a noção de identidade narrativa ricoeuriana, que a identidade é algo de completamente dinâmico:

La persona, entendida como personaje de relato, no es una entidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la historia narrada. (RICOEUR, 1996: 147)

É desta construção narrativa do indivíduo de que falarão os relatórios de detetive que construirão a Elena de *La soledad era esto*. De facto, *fazemos-nos* no périplo das nossas deambulações, tal como uma aranha cria o tecido da realidade ao tecer a sua teia:

El personaje más importante de *El lago de las tinieblas* es precisamente esa araña que, sin llegar a hacerse visible a lo largo del relato, es la que crea con sus babas el tejido de la realidad. Si nos apasiona su lectura es porque todos llevamos una araña como esa en la base de la bóveda craneal y una realidad como su tela bajo los zapatos. Somos víctimas de nuestras secreciones, arquitectos de nuestros laberintos. (MILLÁS, 2009a: 281)

O pé, como o sapato, constitui a parte visível de uma ação produzida por um agente invisível. Ele simboliza a nossa pegada, a nossa marca na terra. Permitindo-nos um jogo de palavras, podemos afirmar que é o pé que *dá a cara*. Ora, ocultar essa cara por vergonha é calçar meias. Se o pé se esconde do olhar dos outros, ele também se esconde

---

<sup>101</sup> “Violentos calcetines/ mis pies fueron dos pescados de lana/ (...)/ atravesados por una trenza de oro” (“Oda a los calcetines”).

da outra parte do corpo em relação à qual, como já vimos, cai muitas vezes na tentação de se independentizar.

A vergonha está nos pés, mas também os sentimentos que segregam o suor e a urina de que se reveste o pânico a partir da sua cavidade escondida: “ser escritor (...) significa viver rodeado de pánico percibiendo a tu alrededor bultos que pasan de un compartimento a otro con los calcetines mojados” (MILLÁS, 2000 novembro). As meias molhadas vão ao encontro dessa dimensão febril da existência, desse estado fervoroso, no qual Millás também envolve a panela de pressão que leva para a oficina de escrita, sem saber que no seu interior se encontra uma meia verde que há de promover a repugnância naqueles que a tocam sem a ver (cf. *Interviú*, 2016 abril).

A meia nestes moldes é o contraponto de uns pés sempre frios que carregam em si toda uma infância gelada, uma meia que se pretende dupla, sobreposta, como duas peles separando a carne do couro, o plasma do plástico, a alma da lama, o sangue do solo. De tão fronteira, de tão afeita às voltas do direito e do avesso, à mastigação da máquina de lavar ou à dança da devoração dos sapatos, a meia esbate-se até a um estado de quase inexistência, como se pertencesse à atmosfera de um sonho a cheirar à tinta diluída de um Magritte, não sem antes passar pela sua condição de bolo alimentar ou de objeto erótico.

É também com estas duas características que surgem as cuecas na obra de Millás: como alimento e como peça erótica. Mas ao contrário das meias e dos sapatos, elas não constituem uma personagem em si, apenas ajudam a modelar as que estão em sua volta. É deste modo que vemos um Vicente Holgado profundamente erotizado, incapaz de mostrar indiferença face às cuecas brancas da mãe, ao vê-las deslizar até ao tornozelo para caírem sobre os sapatos. O erotismo atravessa a obra de Millás com a facilidade de uns seios esvoaçantes de uma mãe em alvoroço (cf. MILLÁS, 2008: 47) e descobre-se amiúde no detalhe inesperado, aparentemente desprovido de qualquer conexão com a sensualidade<sup>102</sup>.

A correlação, no entanto, mais presente é aquela que acima enunciamos. Quando Millás começa um conto com a declaração “soñé que me comía unas bragas con cuchillo y tenedor” (MILLÁS, 2008: 102) mescla deliberadamente o universo gastronómico com o sexual. Num estranho conto intitulado “Amores Caníbales” (MILLÁS, 2014 agosto),

---

<sup>102</sup> São vários os exemplos dessa estranha correlação. Seleccionamos apenas alguns: a atração produzida pelo braço de madeira de uma menina amputada no conto “Primer amor” (MILLÁS, 2011g: 30-31), pelas vísceras de duas mulheres no bar, no conto “Una erección inesperada” (Ibidem: 91-93) ou pela rapariga da cicatriz na cara em *Mi verdadera historia* (Idem, 2017: 42).

os protagonistas, em vez de despirem as roupas, despem os corpos, trocam-nos, e a devoração acontece à medida que atingem o clímax da relação sexual. Mas o bizarro atinge outros picos quando o fruto da relação sexual, um filho, se transforma num ávido bebé-pássaro devido à *lingerie* da mãe. Tal transferência para a esfera do animal abrirá caminho para o ato de devoração que acontecerá no mais recente romance, *Que nadie duerma*. Em “La ropa interior de las mujeres” (cf. MILLÁS, 2008: 186-188) uma mulher apaixonou-se por um homem com cara de pássaro, com quem tem um filho, que deita numa alcova revestida com cuecas suas para que ele possa sentir a proximidade do seu cheiro. Não se dá conta, porém, de que a metamorfose das cuecas em folhas secas de um ninho já tinha ocorrido quando um pássaro negro entrara no seu quarto para lhe levar a roupa interior. E a narração avança, de modo insólito, quando os mamilos maternos se convertem nuns bicos de ave que a mãe alimenta com larvas para poder nutrir o filho:

Quando creyó haber reunido bastantes [insectos y pequeñas larvas], se metió en casa, se desnudó y fue introduciendo poco a poco las larvas y los insectos en el interior de sus pechos a través de los picos abiertos de ellos. Una vez dentro, los picos empezaron a convertir aquel alimento en una papilla digerida que luego depositaban en la boca del bebé. El crío comenzó a ganar peso enseguida. Un día, cuando ella se encontraba en el jardín buscando larvas, levantó la vista y vio, colgada de las ramas del árbol, su ropa interior primitiva. Estaba intacta, como si la savia del árbol la mantuviera viva. (MILLÁS, 2008: 188).

Este é, provavelmente, um caso isolado na obra millasiana, no que à roupa interior feminina diz respeito, na medida em que, em primeiro lugar, a aparta de um certo erotismo a roçar o pícaro para as sublimar através de um género de comunhão com a natureza. Além disso, e em segundo lugar, parece-nos evidente que estamos perante umas cuecas que ultrapassam o objeto, para serem *menos* coisa inerte – permitimo-nos o pleonasma – e se tornarem *mais* gente. As cuecas tornam-se pois personagem, mas mais de alma do que de corpo. Elas não têm a desenvoltura nem a acutilância dos sapatos que se movem à maneira humana. Elas simplesmente “estão lá”, na forma fixa de quem já se metamorfoseou, de quem já fez a travessia para o outro mundo, de quem foi folha seca e húmus, mas que agora se mantém viva. Penduradas no que poderia ser a árvore da vida, elas poderiam também ser o fruto do pecado, mas Millás parece recusar a oportunidade de as erotizar. Elas não precisam de sémen, elas precisam de seiva. O colorido de todas estas transformações descritas é eficaz no delineamento de um universo que passa do rasteiro ao alto, sem que se entenda de que forma, isto é, sem deixar marcas de transição.

Como uma caneta de pena que volta a ser pássaro num poema de Prévert<sup>103</sup>, as cuecas voltam a ser alguém, independentemente da categoria de entidade viva a que pertençam. Sabe-se todavia que assim posicionadas no alto, não serão mais alimento dos sapatos, como o foram aquelas que desenvolveram uma vizinhança com as meias no cesto da roupa suja.

Estas cuecas existem porque há um filho, mas ultrapassam o ato sexual, ou antes se antecipam a ele, aniquilando-o. São umas cuecas do domínio da maternidade exclusiva, que pese a terem cortado a conexão com funções eróticas, não a cortaram com as funções nutritivas. O filho-pássaro, qual uma figura de Marx Ernst<sup>104</sup>, deve a sua parte de pássaro a esta troca de lugar entre as folhas das árvores e as cuecas; se tal permuta não tivesse ocorrido, teria só uma parte, a de homem. A mão do escritor é como a tesoura do artista vanguardista: retira os elementos do seu contexto para, magicamente, os incorporar num contexto inusitado. Todo o *ensemble* se transforma a partir daí. O leite é substituído pelos insetos e pelas larvas; o mamilo, pelo bico.

“La ropa interior de las mujeres” resume-se à poesia da nutrição da cria pela intercessão da natureza. No elogio à virtude da seiva das árvores, esse sangue que mantém a peça íntima feminina intacta e fiel ao seu estado original, nesse elogio, encontramos nova defesa da natureza como agente nutritivo. Entre ela e as cuecas, uma relação metonímica. Entramos num novo peristaltismo, que não é o da víscera, e que consiste antes numa dança que é a do vento. A roupa pendurada nas árvores, como uma cortina soprada pela brisa, tem a respiração do enigma sendo, no entanto, ou provavelmente por isso, uma respiração que estabelece o diálogo entre dois mundos. Mesmo na roupa pendurada, que não está exposta às condições do exterior, a possibilidade de dança ao vento, de diálogo, continua. Um exemplo interessante é o das calças que têm o fecho aberto ao longo de *No mires debajo de la cama*:

Al pasar por delante del dormitorio principal, cuya puerta permanecía abierta, asomé la cabeza y vio al otro lado de la cama de matrimonio, en actitud acechante, un galán de la misma familia que el suyo del que colgaban unos pantalones de hombre que según la apreciación de Holgado respiraban mal por la bragueta. Están agonizando, se dijo inexplicablemente, y juntó un poco la puerta para proporcionarles una intimidad que no habían solicitado. (MILLÁS, 2012d: 103-104).

---

<sup>103</sup> Referimo-nos ao poema “Page d’écriture” que termina da seguinte forma: “et les murs de la classe/ s’écroulent tranquillement/ Et les vitres redeviennent sable/ L’encre redevient eau/ Les pupitres redeviennent arbres/ La craie redevient falaise/ Le port-plume redevient oiseau.” (PRÉVERT, 1946)

<sup>104</sup> Refira-se a título de exemplo a composição “Birth-Place of Dada” (1920).

As calças são uma personagem em estado terminal. Das funções vitais, mantêm apenas a respiração pesada através da braguilha aberta. A sua presença é quase do domínio do espectral, porque a morte as roça. Habitadas pelo vazio, elas são como um segundo corpo, ou antes o primeiro visto de fora, um espaço oco já com a alma a fazer malas no seu interior. Com elas, as calças, terminamos este tópico, voltando à ideia de que as gentes-calçado, e por arrasto, as gentes-indumentária que com elas se cruzam, transportam em si a ideia de um corpo que passou e já não está, um corpo que foi deglutido, que se perdeu nos movimentos peristálticos do grande intestino da terra, para ser reabsorvido por um cosmos apaziguado, sem mecânica nem encrenca, que continua a brilhar com a calmaria de uma distância inimaginável. Os sapatos são a morte vista do lado de cá, mas também a morte vista do lado de lá, como o sintetiza Millás em “En autobús de costa a costa”:

Me fui esa misma tarde a Santander en un autocar al que subieron delante de mí dos zapatos de señora con forma de féretro, conducidos por dos pies mortecinos que bailaban en su interior como dos cadáveres diminutos. Los ataúdes se detuvieron un instante en el pasillo, mientras la señora colocaba en el portaequipajes una bolsa, y me pareció que intercambiaban una información misteriosa y urgente con un par de deportivas fabricadas en china que había embarcado a continuación. (MILLÁS, 2009a: 399)

A morte “do lado de cá” consiste nessa morte observada pelo que continua vivo; ela é o caixão. Mas a morte “do lado de lá” é bem mais subtil e guarda a infabilidade de uma informação misteriosa e importante, provavelmente análogo àquela que parece transmitir o barro do museu de arqueologia, como vimos atrás (cf. MILLÁS, 2011g: 713). As gentes-calçados, mais pelo seu carácter dual do que pelo terror que inspiram, estão próximas de outras existências dotadas da mesma mobilidade e do mesmo mistério. Trata-se de entidades fantasmais que se movem com semelhante desenvoltura, ou com semelhante dificuldade, consoante a perspectiva, entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. É sobre elas que nos debruçaremos no próximo ponto.

#### **4. As gentes fantasmais – a morte como deslocções de vida**

Quase no final deste capítulo, damo-nos conta de que o tema da morte foi insuflando as nossas personagens cada vez mais vazias de corpo, essa prova irrefutável da vida. Vimos esse corpo (essa vida) ser subtraído, destilado, até dele só sobrar uma indumentária que, na sua rígida maleabilidade, fixa para sempre o seu molde. E sobra a escultura de si, a memória de um sudário, uma lápide num museu, um texto que é novelo de letras e números cujo fim não se vislumbra. A morte andou sempre muito perto.



A vida é, com efeito, “un despojo lento y doloroso” (MILLÁS, 2013b: 185), disso se convence a personagem do conto “Ella había perdido la cintura” ao dar-se conta de que a existência é uma sucessão de perdas: “primero el pelo, luego la cintura, después los padres” (Ibidem). A vida é dar-se conta do efêmero que se é: “todo el mundo, tarde o temprano, tropieza con un difunto que le contagia ese modo de caducidad” (MILLÁS, 2009: 260). Mas mais agudo é o raciocínio do narrador de “El rostro” (Idem: 2011e: 103-107), de que resulta a seguinte observação sobre os lugares na missa em dia de funeral:

Seguramente, pues, me habían colocado, o me había colocado, en el lugar donde me correspondía. Miré hacia atrás y contemplé un mar de rostros, más lejanos cuanto mayor es la distancia sentimental y de edad respecto al cadáver. Sentí un escalofrío al comprobar que era quizá la primera vez que ocupaba un puesto tan adelantado en un funeral, y me di cuenta de que este acto es, en efecto, uno de los termómetros de la vida. En las primeras ceremonias fúnebres a las que uno asiste se sitúa en el último banco, y sale incluso a fumar un cigarrillo si la cosa se alarga demasiado. Pero a medida que los años transcurren vamos avanzando banco a banco en dirección al muerto hasta ocupar su sitio. (MILLÁS, 2011e: 104)

Neste ponto, veremos em que se transfigura a personagem tocada pela morte, aquela que, na percepção dos que a conseguem sentir, é espectro, fantasma, aparição, por um lado, ou, por outro, disfarce do que ainda vive, num corpo e num bairro. É, aliás, este o ponto de partida da aventura de Millás na escrita, como o afirma o próprio escritor (cf. MILLÁS Conf. Granada 2016) e como no-lo informa também o editor de *Números pares, impares e idiotas* (da edição que temos vindo a citar): “una tarde de su infancia leyó un artículo de la enciclopedia Espasa titulado “Muerte”, y en ese momento descubrió su afición a la literatura”. Ainda criança, Millás interessa-se pois pelo grande tema da literatura universal, aquele que, junto com o amor, foi o responsável pelas páginas mais pungentes de poesia, contaminando todos os estilos com uma força como que tomada de cálices etéreos. Talvez um e outro tema sejam o mesmo, mas essa é uma alquimia que aqui teremos de deixar de parte. Nas páginas que se seguem acompanhamos as gentes fantasmais através do romance *La soledad era esto* (1990) e de alguns contos de *Primavera de luto* (1989), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003), *Los objetos nos llaman* (2008) e *Articuentos completos* (2011).

#### **4.1. A vizinhança do morto com o vivo**

Em *El Mundo*, o autor-narrador, na pele da criança, descobre por acaso o bairro onde vivem os mortos, depois de se aventurar às escondidas numa viagem de elétrico. A façanha é repetida mais tarde, na companhia do seu amigo doente, o Vitaminas. A

descrição deste bairro, a lembrar um quadro de Bruegel, faz-se nos moldes de uma visão infantil que alia o lúdico ao tétrico. O detalhe das situações triviais e a verosimilhança com uma quotidianidade normal e feliz são porém denunciados quando por detrás de um convívio supostamente intergeracional vislumbramos o convívio entre uma única geração, aquela dos que estão do mesmo lado de uma morte que não escolhe idade<sup>105</sup>.

Aquello era real, aquellas calles por las que el Vitaminas y yo comenzamos a caminar muertos de miedo (...). Y si yo me encontraba allí como turista, puesto que todavía era inmortal, el Vitaminas, en cambio, había llegado a su sitio, lo que se notaba en el modo en que miraba las cosas, como si quisiera familiarizarse con ellas antes de regresar convertido en cadáver.

(...)

Estuvimos una hora, quizá más, dando vueltas por aquel laberinto de calles, observando los rostros de los muertos con los que nos cruzábamos, de las muertas que se asomaban a las ventanas. Nos detuvimos en el borde de un descampado donde había cuatro o cinco críos muertos jugando al fútbol. Resultaba asombrosa la agilidad cadavérica, así como el silencio fúnebre con el que se pasaban la pelota de trapo muerta. (MILLÁS, 2010b: 60-61)

O conto que introduz a coletânea *Los objetos nos llaman* coloca o morto já não num bairro periférico, ao qual se tem de aceder de elétrico depois de uma qualquer transgressão<sup>106</sup>, mas no mesmo bairro onde vive o narrador. O traço distintivo entre o morto e o vivo não é pois a barreira física do gueto, mas a barreira de uma bolha (possivelmente a aura, um halo) que nem todos veem:

A los pocos meses llegó al barrio una chica nueva, con burbuja. Era muy joven para estar muerta, pero lo consulté con un amigo y me dijo que las había de todas las edades.

- Una prima mía de tres semanas está muerta también.
- ¿Y qué dicen sus padres?
- No lo saben. La mayoría de la gente no ve la burbuja.

Me enamoré como un loco. (MILLÁS, 2008: 10-11)

Somos tentados a recuar vários séculos para encontrar o pensamento do médico, filósofo e alquimista revolucionário Paracelsus (1493-1541), cujas ideias neoplatónicas continuam na atualidade a ser recuperadas pelos emergentes estudos de uma fenomenologia do espírito, e que não serão estranhas ao Millás das viagens extracorpóreas, como já enunciámos anteriormente. Expomos a distinção que faz entre corpo astral e terrestre, a partir de um texto do início do século XIX da autoria de Jean Cottlieb Buhle, no qual

---

<sup>105</sup> O cenário é efetivamente bruegeliano – mas não o de “O triunfo da morte” – na medida em que movimenta crianças como miniaturas de adultos e se recreia numa alegria sinistra, muito à maneira do que acontece em pintores da atualidade, hábeis no manejo desses aspetos, mas também da desproporção, da pintura como narrativa, desde Paula Rego a Neo Rauch.

<sup>106</sup> Inalar o cheiro do éter, dormir às escondidas, ou roubar o dinheiro ao pai para poder ver a rua a partir da cave do amigo são exemplos dessa transgressão.

coloca a possibilidade de o corpo astral poder ainda ser visto depois da morte do corpo físico. Reencontramos a naturalidade de um cenário cheio de vida de Bruegel ou do bairro dos mortos das duas crianças curiosas, onde os ausentes se podem fazer presentes:

L’homme résulte donc de deux corps, l’un élémentaire et l’autre astral (...).  
Quand un homme meurt, c’est le monde élémentaire grossier qui tombe en dissolution : le monde astral est bien périssable aussi, mais il continue d’exister après la mort, jusqu’à l’époque où les astres le rappellent à eux. Communément, ce corps sidérique demeure après la mort, dans le cadavre élémentaire, et exécute ce que l’homme avait la coutume de faire pendant la vie. C’est de la survivance du corps astral que dépendent les apparitions des personnes absentes auprès des objets de leurs affections (...). En effet, ce corps est encore visible après la mort. Ceux donc qui ont le talent d’agir sur le corps astral, peuvent, avec son secours, découvrir et faire différentes choses. (BUHLE, 1816 : 392-393)

Do bairro periférico, para o próprio bairro e para o próprio prédio, a morte torna-se cada vez mais vizinha do narrador millasiano, quando no conto “La vecina difunta” (cf. MILLÁS, 2008, 136-138) recebe, de madrugada, a visita do espectro da vizinha, que o informa que acaba de morrer, introduzindo-nos assim Millás no contexto das projeções astrais que acabamos de referir. Mas a experiência da a-corporeidade é secular se tivermos em conta o relato de filósofos, místicos e religiosos<sup>107</sup> que tiveram a vivência do Além em vida. Citemos Plotino (*Enéadas* IV, 8, 1) a partir de uma tradução francesa:

Souvent, m’éveillant du sommeil du corps pour revenir à moi, et détournant mon attention des choses extérieures pour la concentrer en moi-même, j’y aperçois une admirable beauté, et je reconnais que j’ai une noble condition: car je vis alors d’une vie excellente, je m’identifie avec Dieu, et, édifié en lui, j’arrive à cet acte qui m’élève au-dessus de tout intelligible. Mais si, après m’être ainsi reposé au sein de la Divinité, je redescends de l’intelligence à l’exercice du raisonnement, je me demande comment je puis ainsi m’abaisser actuellement, et comment mon âme a pu jadis entrer dans un corps, puisque, quoiqu’elle soit actuellement dans le corps, elle possède encore en elle-même toute la perfection que j’y découvre. (PLOTINO, 1859: s.p)

Poderemos traçar um paralelo entre esta experiência e aquela vivida por Millás na sequência de uma crise de lipotimia:

Fue cenando con unos amigos, en una época de los noventa en que yo no estaba muy bien. Me dieron dos o tres lipotimias. En esa que citas me sacaron fuera, el aire y la humedad me despejaron y cuando desperté exclamé “¡ya está!” como si hubiera llegado a otro sitio de mi vida. Aquella lipotimia marcó un antes y un después. Volver de una lipotimia es como volver de la muerte: te fulmina. La ves llegar y te da vergüenza. Pero una micra de segundo antes de que desaparezcas hay una especie de liberación en la que también te dices “¡que le den por el culo a la realidad!”. Después vuelves con la impresión de que estrenas realidad, es como una segunda oportunidad para vivir. (MILLÁS in CRUZ, 2018)

---

<sup>107</sup> Santa Catarina de Siena (1347-1389); Santa Teresa de Jesús (1515-1582); Thérèse de Lisieux (1873-1897); Carl Jung (1875-1961); García Morente (1886-1942); Edith Stein (1891-1942).

A libertação de que fala o escritor está próxima da experiência do divino relatada por Plotino. Há uma afirmação, em jeito de revelação, que, contudo, em nada levanta a capa do mistério – “¡ya está!” É este um momento, um marco: “Desde entonces Juan José Millás es otro. Es este de ahora al que tantos conocen y aman. Un pájaro resucitado y vivo” (CRUZ, 2018).

Mas voltemos à vizinha defunta para reconhecer nela essa capacidade de abandonar o corpo morto e de se fazer presente diante do narrador. Ela dá-se conta de que está involuntariamente ali e que ganhara em capacidades que antes não tinha: velocidade e possibilidade de atravessar paredes. Longe de parodiar o fenómeno, Millás encara-o desmistificando o temor que poderia estar associado à sua receção e interrogando-se sobre a natureza dessa receção: se seria um sonho. O texto ganha em ambiguidade quando a vizinha no dia seguinte faz uma visita de cortesia ao casal:

- Mi esposa se retiró a la cocina y la muerta y yo nos quedamos solos, mirándonos. (...)
- ¿Pero tú no te habías muerto? – pregunté en voz baja.
  - ¿Qué dices? ¡Aquí iba a estar contigo si estuviera muerta!
- En ese momento llegó mi mujer con el vaso de agua y dos hielos.
- ¿De qué habláis? – preguntó.
  - Tu marido, que se ha empeñado en que llevo el pelo más corto. (MILLÁS, 2008: 138)

Tão insólita quanto a aparição é a mentira da vizinha que vem retirar o narrador do limbo das dúvidas em que se encontrava. A justaposição de assuntos díspares – um tão trivial como o penteado, outro tão enigmático como o do anúncio da morte pelo próprio – vem dar textura ao texto de Millás, sempre pronto a pintar a estranheza dentro do contexto mais quotidiano.

Qualquer vivo é um morto em potência, daí que Millás posicione os defuntos na porta ao lado. No conto “Ella estaba muerta”, uma mulher que chega à sua própria casa dá-se conta de que tem os dois irmãos na sala velando o seu corpo. Repete-se o cenário da projeção fora do corpo, sem que desta vez, porém, tal desdobramento seja percebido pelo outro. As capacidades ampliam-se agora que já não tem o corpo físico: pode observar tudo desde o teto, observar qualquer coisa que queira através da simples *démarche* do desejo; pode viajar onde quiser. Em suma, dado a maravilha do estado em que se encontra – “mejor que nunca” (MILLÁS, 2013b: 203) – decide morrer todos os dias, também para disfrutar da companhia dos irmãos e do conforto familiar perdido. O morto torna-se assim, mais do que o vizinho, o dono da casa, aquele organismo sem matéria que ganha em bem-estar, alcance de visão e velocidade, e é deste modo que Millás faz a sua progressiva

aproximação da morte às paredes do “eu”. Quanto mais se aproxima, mais desprovido de corpo surge o defunto. O bairro onde meninos falecidos jogam à bola e comem gomas com sabor provavelmente a esqueleto, é ainda o bairro que se confunde pela sua similitude com o bairro das gentes vivas. E o bairro das gentes vivas é afinal aquele onde vivem os vivos em coabitação com mortos, que ora dissimulam o seu estado, ora o ignoram, numa poderosa metáfora do que pode ser a morte em vida. Mas a metáfora desfaz-se quando reintegra o universo sagrado onde fora engendrada, voltando para o conceito de onde foi trasladada, e a luz no final do túnel volta a ser uma luz no final de um túnel e a aparição do morto diante dos olhos deixa de ser desejo, delírio, ou medo, para ser, de facto, a aparição de um morto diante dos olhos. A metáfora então deixa de ser carro, como a define Derrida, ou, se continua a sê-lo, é-o somente para uma viagem de regresso.

Metaphorá circula por la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos en rojo, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad. En cierta manera —metafórica, desde luego, y como un modo de habitar—, somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros comprendidos y trasladados mediante la metáfora. (DERRIDA, 1978: 209)

Os mortos de Millás são mortos efetivos, não obstante estarem conectados com os seus entes queridos como se ainda estivessem do mesmo lado da realidade. Em “Llamada de ultratumba” (cf. MILLÁS, 2008: 51-53), a falecida mãe do narrador está ao alcance de uma chamada telefónica ao contactar o seu neto durante o seu próprio velório, enquanto que em “Historia de un malentendido” (cf. Idem: 2011g: 275-278), os falecidos pais do narrador vão ao cinema, com a mesma naturalidade como se estivessem vivos:

Hace cosa de un año, me pareció distinguir entre esos perfiles el rostro de mis padres, cosa improbable, no ya porque estén muertos, sino porque iban poco al cine. Desde aquel día, indefectiblemente, los veo salir de los cines a los que voy. (...) El caso es que ya no voy al cine para ver películas, sino para ver a mis padres. Apenas comienzan a proyectarse los títulos de crédito, dos personas mayores – papá y mamá – aparecen en el pasillo dirigiéndose hacia la salida. Si es invierno, mamá lleva un chaquetón oscuro que le duró muchos años (como duraba la ropa entonces). Papá sale poniéndose el abrigo gris de toda la vida, en un gesto que era muy suyo y que ahora es mío, pues me quito y me pongo el abrigo con movimientos idénticos a los suyos. (MILLÁS, 2011g: 276).

Em “Accidente” (cf. Idem, 2011g: 215-216), o homem acidentado que acaba de perder a vida continua, na qualidade de cadáver, a comportar-se como um vivo. Voltamos a estar perante o mistério da saída corpórea, desta vez com a inclusão de dois novos fatores: o desajuste temporal, como se o atropelamento congelasse o tempo suficiente

para permitir ao novo morto despedir-se da mulher por telefone, por um lado, e o encontro com entes já falecidos, por outro:

Esperó unos segundos y advirtió que el ascensor no se movía. Un instante después estalló en su cerebro la idea de que había muerto al atravesar la calle. (...) Cuando iba a gritar desesperado para que le sacaran de allí se abrió la puerta y comprobó que, pese a no haber advertido ningún movimiento, se encontraba en su piso. (...) Puso una conferencia y habló con su mujer. Todo parecía normal, pero la angustia no le abandonaba. (...) Bajó las escaleras y abandonó el hotel. Al atravesar la calle vio a un sujeto que se parecía a su padre. Se volvió a mirarlo y escuchó a su espalda el chirrido de un freno. Notó que sus huesos se quebraban sin dolor y en los segundos que tardó en perder la conciencia fue feliz. (MILLÁS, 2011g: 216)

A morte como um estado feliz, maravilhoso, essa “manhã suprema”, a que aludia Victor Hugo, faz parte, em Millás, do magma dos dias. O morto está presente em cada aresta da realidade e para além dela. Desprovido de vida orgânica, é uma entidade sem corpo, até quando se faz visível, como se no corpo etéreo perdurasse ainda a memória do corpo físico. Ele habita na vizinhança com o corpo vivo, como um super-herói atravessando tabiques à velocidade da luz. O morto é esta composição estranha e em cujo lugar, o escritor encontra um nicho para novas questões.

#### **4.2. A morte como condição da eternidade**

Toda a obra de Millás é perpassada por uma evidência: a ausência é uma presença constante. É deste modo que vemos o tio Emilio (cf. MILLÁS, 2008: 48-59), que matara de desgosto os avós do narrador, surgir nas fotografias do *fotomatón* e na conduta transtornada do sobrinho, ou que vemos o cadáver de uma mulher, que morre na presença do narrador, não se decompor jamais (cf. MILLÁS, 2013b: 69-79). Este último exemplo vale uma incursão pelo conto que o desdobra, como se se estivesse a cada instante à beira de uma confiança suprema; ele coloca-nos face a vários aspetos da dança da morte millasiana: em primeiro lugar, a sua vizinhança com um estado de consciência desconectado da realidade doméstica, direta, verosímil; em segundo, a sua localização num espaço temporal com a aparência da eternidade; em terceiro, a sua analogia com o voo, ou a dança, das aves do sol-posto.

A história tem a aparência das histórias simples, deixando-se a dado momento eivar por uma densidade que escapa ao narrador-protagonista, preso num acaso que não controla. Este narrador é um conferencista que se prepara para dar uma conferência numa universidade cujo nome nos é indicado por uma inicial: a universidade de S. O homem, cujo nome também se desconhece, almoça com todos os requintes que se prestam a um

convidado da sua condição, bebe vinhos e conhaque, dorme a sesta e pede que lhe enviem alguém para lhe mostrar a cidade. A acompanhante chega, tomam algumas bebidas alcoólicas num café de onde avistam a casa dela. Ela convida-o a conhecer o seu apartamento: um espaço com marcas de um tempo pretérito, habitado pelo vazio. Antes de se envolverem, ela vai ao quarto e ali morre. O conferencista contempla o seu bonito cadáver e abandona o local. Avisa também a universidade, para que cancelem a conferência. A universidade não sabe de que conferência se trata. Já em casa, apercebe-se de que deixou a sua carteira no apartamento da acompanhante. Aguarda que a polícia lhe telefone para averiguar o seu envolvimento no óbito, pois, em breve, o cheiro da putrefação do corpo denunciará a presença de um cadáver naquela casa. Tal não acontece. Ao fim de um ano, resolve voltar à mesma cidade e ao mesmo apartamento. Ao entrar, vê a sua carteira exatamente como a deixara. Quanto ao cadáver, encontra-se em condições perfeitas, bonito, ainda com a mesma temperatura do corpo que acaba de morrer, pelo que o narrador acredita que aquele espaço se encontra numa prega do tempo condenado a durar eternamente.

Retomando o primeiro aspeto que enunciámos atrás, verificamos que a alteração do estado de consciência como condição de acessibilidade a um género de habitat da morte, se alcança neste conto com o permeio do álcool:

Permanecemos mucho tiempo en silencio, como dejándonos penetrar por los suaves efectos del alcohol de media tarde. Después pedimos otra copa, y el espacio y el tiempo contenidos en el interior de la plaza comenzaron a transformarse en una especie de espacio y tiempo aislados de los sucesos generales. Tuve la impresión de que éramos un brevísimo fragmento de la historia que por algún pequeño cataclismo se había quedado aislado de la sucesión de las cosas y condenado a vivir un presente eterno. (MILLÁS, 2013b: 74-75)

O álcool torna-se assim porta de acesso a uma realidade alternativa, como o foram o éter e a febre para o protagonista de *El mundo*:

La palabra fiebre es la más bella de la lengua (fiebre, fiebre, fiebre). Ninguna de las drogas que probé luego, a lo largo de la vida, me proporcionó las experiencias alucinógenas de la fiebre. (...) Recuerdo todas y cada una de las ocasiones en las que he visto el mundo a través de la fiebre. (...)

Mi madre había dicho varias veces que aquellas anginas me provocarían “un estirón”. Yo, para comprobar la magnitud de aquel alargamiento corporal, me colocaba a veces boca arriba, cuan largo era, intentando alcanzar con la planta de los pies el extremo más meridional de aquella cama gigantesca. Un día, estaba realizando ese ejercicio cuando las plantas de mis pies chocaron con las plantas de otros pies idénticos a los míos, como si debajo de las sábanas hubiera otro niño colocado en espejo respecto a mí. (MILLÁS, 2010b: 65)

Em “El olor de la gasolina”, o narrador, ainda criança, faz, como já vimos, a descoberta das capacidades estupefacientes do combustível: “Podía estar horas absorbiendo aquellos efluvios que ponían mi imaginación a cien” (MILLÁS, 2008: 81-82). Em *La soledad era esto* é o haxixe que catalisa a atividade intelectual e da imaginação:

La película adquirió relieves especiales y yo disfruté de esa sensación de plenitud intelectual que produce el hachís cuando se lleva algún tiempo retirado de él. (MILLÁS, 2011d: 116)

Con el hachís me pasó algo parecido, porque gracias a él tuve acceso a una percepción diferente de la realidad (...). (MILLÁS, 2011d: 117)

O éter, o álcool, a febre, o haxixe não seriam essas chamas, esse fogo capaz de tornar objetivo o sonho, de incendiar a inspiração do poeta, como do filósofo, e de arrebatá-lo o homem para fora de si? Reflete deste modo o filósofo francês:

O fogo preso na lareira foi sem dúvida o primeiro assunto de devaneio, o símbolo do repouso, o convite ao repouso. Não se concebe uma filosofia do repouso sem um devaneio em frente das achas a arder. (...) Não há dúvida de que o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos consciência desse conforto através de uma contemplação prolongada; só apreciamos verdadeiramente o bem-estar do lume quando pousamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos. Esta atitude vem de longe. A criança junto à lareira assume-a naturalmente. Não é por acaso que o Pensador está na mesma atitude. Esta pressupõe uma atenção muito particular, que nada tem em comum com a posição de quem espreita ou observa. Raramente é utilizada para a contemplação de outras coisas. Junto do lume temos de estar sentados; temos de descansar sem dormir; temos de aceitar o devaneio objetivamente característico. (BACHELARD, 1989: 20)

O filósofo que enunciou o Complexo de Hoffman, segundo o qual a bebida quente, ou destilada, e alcoólica – a *eau de vie* – inflamaria o labor criativo do escritor, encontra um ponto de tangência com o whisky de Millás, aquele que concede a quem o bebe “una plenitud corporal no exenta de cierto sentimiento omnipotente”. (MILLÁS, 2011d: 80) ou com o conhaque que bebem as personagens do conto que nestas páginas temos em apreço.

Neste género de purificação pelo fogo, encontra a personagem a possibilidade de penetrar noutra realidade do domínio do inefável. Aqui nos encontramos com o segundo aspeto que acima enunciamos: o da imersão num tempo que é o de presente permanente, essa impossibilidade de que falava Agostinho de Hipona (354-430) nas suas *Confissões* (livro XI):

Se se puder conceber algum tempo que não seja suscetível de ser subdividido em tais partes, por mais pequeninas que sejam, só a este podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro para o passado que não tem nenhuma duração. Se a tivesse dividir-se-ia em



passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço. (STº AGOSTINHO, 2008: 374-375)

Ora o que nos conta a narrativa da mulher do cadáver indecomponível é o relato de um presente que não se estende, que não se torna passado, nem se antecipa no futuro. Antecipa-o a visão da cidade metamorfoseada como fragmento isolado dos acontecimentos normais. Esta visão não é produzida por uma consciência dentro dos padrões do homem limitado pela sua condição, mas sim dentro dos padrões do homem liberto dessa mesma condição, isto é, aquele que, a não ser pela morte, se eleva para um patamar próximo dela através do fogo, tal como acabamos de definir: o álcool, a febre, a droga, como veículos de uma nova consciência, mais independente do corpo, mais volátil, que encontra paralelo na simbólica dança dos pássaros, nos fugazes segundos em que dura o pôr-do-sol. É nesta linha do horizonte que se encontram os contos “La conferencia” e “El olor a gasolina”, com o mesmo propósito de fixar o instante tocado pelo dedo da eternidade:

A la tercera copa, que coincidió con ese instante de la tarde en el que la luz parece a punto de caer, pero no cae, llegaron los pájaros, que lograron oscurecer con sus garlidos las voces de los jóvenes. Pero a mí no me parecían pájaros, sino pequeños artefactos voladores que evolucionaban, ciegos, en torno a órbitas determinadas por la mano invisible de un mecánico. Entonces, apareció el deseo, que parecía manejado también por una potencia ajena a nuestras voluntades. (MILLÁS, 2013b: 75)

Mi padre me había dicho: “Éste es el momento de mayor incertidumbre del día.” No sé si fue la primera vez que oí esta palabra, incertidumbre, pero fue la primera vez que me estremeció. Su sabor es idéntico al de esa hora en la que la tarde no es carne ni pescado y puede sucederte cualquier cosa.

Olvidé la historia. Pero hace poco regresaba del norte de España en coche y pasé por la Sierra justo en el momento en el que la tarde parecía dudar entre resistirse o entregarse a las fuerzas de la noche. (...) Detuve el automóvil en el arcén y salí a la carretera con los pelos de punta. Había un silencio que debía de ser el silencio que precedió a los segundos anteriores a la Creación. Entonces, algo se movió a mi izquierda y de repente un pájaro negro atravesó la carretera (...). Entré en el coche y lloré como no había llorado nunca cuando murió mi padre. (MILLÁS, 2008: 83)

A mesma hora do dia, aquela que limita dois momentos, surge associada ao aparecimento quase genesiaco do pássaro (acaso o mesmo que transforma as roupas íntimas da mãe em alimento do bosque?)<sup>108</sup>, esse símbolo da liberdade, da imaginação livre, do desejo do homem de voar, de se elevar, de se conduzir ao céu enquanto alma que a ele pertence. Dotado de um poder mágico e místico, o pássaro negro é prenúncio de morte no primeiro

---

<sup>108</sup> Remetemos para o conto analisado anteriormente, “La ropa interior de las mujeres” (cf. MILLÁS, 2008: 186-187),

texto, mas sinal de vida após a morte, no segundo. O morto é esse instante de eternidade condensado no voo da ave, sem pianos barrocos nem violinos, e com nenhuma outra música de fundo a não ser a do silêncio.

## **CAPÍTULO III**

### **O corpo do outro, o animal**

*Os animais são pessoas, como nós somos animais.*

Teixeira de Pascoaes

*Ora o homem sacrifica o animal, ora o animal sacrifica o homem, mas trata-se sempre de automutilação porque o animal e o homem formam um único ser.*

Georges Bataille

Despovoado o humano do que o identifica do ponto de vista corpóreo, da imagem, damos início a um novo momento deste trabalho que, longe de poder constituir um bestiário millasiano à maneira de outros bestiários, é um contributo mais para a visão do que pode ser a personagem não-humana na obra do escritor. Tão-pouco é nossa intenção analisar as narrativas millasianas habitadas pelo animal como se de tradicionais fábulas se tratassem, porque, efetivamente, não o são.<sup>109</sup>

Analisaremos a personagem animal que surge ao longo dos romances e contos do autor, desde o recorrente inseto, à personagem de presença discreta, ocasional, quase ornamental, mas sempre necessária à construção de uma mundividência nos contornos da que já enunciamos. Millás afasta-se de uma visão do homem como dominador do animal, fazendo valer a perspectiva de todos aqueles que o analisaram, despidos de perspectivas hierarquizantes – “N’oublions pas que nous sommes des êtres vivants parmi les autres; le monde vivant ne nous appartient pas” (GAUDIN, 1975 :13) –, para o perceber não só como essencial ao equilíbrio do mundo que habita, mas também como veículo de acesso a outras realidades.

A história da literatura oferece-nos um passado medieval repleto de animais e monstros, época em que a vizinhança do gado com as gentes do bosque estava ainda distante do colorido dos irmãos Grimm ou da tela de Walt Disney. A Fisiognomonía, ciência que investiga as associações simbólicas entre o animal e o humano, floresceu sobretudo nessa distante Idade Média, como o nota Ermelinda Ferreira, num artigo sobre a metáfora animal na literatura, e acrescenta:

A metáfora animal, na literatura moderna, reflete esse posicionamento antropocêntrico. Profundamente influenciada pela ideologia da segregação, ela toma os animais de empréstimo, em geral, para explicar as pessoas. Nessas obras, o recurso à metáfora animal parece pertencer à velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto do seu caráter. A utilização da máscara animal tem a função de desmascarar o homem, utilizando a simbologia que atribui a determinados animais o apogeu de um traço específico do caráter humano. (FERREIRA, 2005: 127)

---

<sup>109</sup> Com efeito, é o próprio escritor que esclarece esta não identificação da sua escrita com o género, referindo o seguinte: “Cabría preguntarse entonces cual es el rasgo específico de la fábula. Tal vez la presencia de los animales antropomorfizados que representan las virtudes y los defectos del ser humano, al menos así me lo enseñaron. Y eso no me ha interesado nunca lo más mínimo. Una de las causas de mi falta de interés en el género se debe a la moraleja explícita. La fábula me pareció siempre el pariente pobre del mito, del libro de aventuras, del cuento oral (...) pero me parece un subproducto de todo eso, el último estadio de esa jerarquización personal. Y la causa se encuentra precisamente en esa carga moral tan esquemática. (...) En cuanto a los contenidos, considero que la fábula no es fantástica, es muy costumbrista.” (MILLÁS apud TURPIN, 2009: 200)

Os bestiários medievais inscrevem-se nessa tradição onde reina a alegoria, e conhecem uma vigência que se reduz a esse período; porém, o século XX recupera o gosto pela catalogação do animal, numa América Latina dos anos 50, sempre mágica e prolífera em imagens, com nomes como os de Julio Cortázar ou Juan José Arreola. Ambos autores de *Bestiarios*, em 1951 e em 1959, respetivamente, tratam o tema do animal, a partir de pontos de vista bifurcados: de um lado, o animal fantástico, do outro, o resgatado do mundo real. Mas outros nomes se juntam aos deles, tais como os de Alfonso Reyes<sup>110</sup> (cf. HERNÁNDEZ GUERRERO, 2017), José Luis Borges<sup>111</sup>, Augusto Monterroso<sup>112</sup> (cf. MACIEL, 2007), Nicolás Guillén<sup>113</sup>, Pablo Neruda<sup>114</sup> (cf. SCHULZ-CRUZ, 1992), Germán Arciniegas<sup>115</sup> ou Enrique Anderson Imbert<sup>116</sup>. Do lado espanhol, gerações mais novas ganham voz, como Javier Tomeo<sup>117</sup>, Ángel García López<sup>118</sup>, Gustavo Martín Garzo<sup>119</sup>, Daniel Nesquens<sup>120</sup> ou Juan Jacinto Muñoz Rengel<sup>121</sup> (cf. GONZÁLEZ GARCÍA, 2016).

Longe de uma visão mecanicista cartesiana dos animais, a literatura tem-nos oferecido numerosos exemplos da sua presença como: a) companheiros dos heróis; b) heróis eles mesmos; c) seres antropomórficos capazes de fazer passar uma mensagem sobre a sociedade. Vejamos alguns exemplos:

a) Como companheiros do herói, atuando a modo de dupla, encontramos exemplos célebres clássicos: um Bucéfalo indomável de Alexandre o Grande<sup>122</sup>, um leão dócil salvo por Yvain e pronto a acompanhá-lo nas suas aventuras<sup>123</sup>, ou um Rocinante esquelético, como o seu dono Alonso Quijano<sup>124</sup>. Na época contemporânea, esse companheirismo pode ser lido em romances como *Flush* (1933), de Virginia Wolf, que segue as emoções e o percurso biográfico de um cão acompanhante de escritores, ou *Timbuktu* (1999), de

---

<sup>110</sup> *Animalia* (1990).

<sup>111</sup> *Manual de zoología fantástica* (1957), em co-autoria com Margarita Guerra.

<sup>112</sup> *La oveja negra y demás fábulas* (1969).

<sup>113</sup> *El gran Zoo* (1967).

<sup>114</sup> “Bestiario” em *Estravagario* (1958).

<sup>115</sup> *Nuevo Diario de Noé* (1963).

<sup>116</sup> *Bestiario* (1965).

<sup>117</sup> *Cuentos Completos* (2012).

<sup>118</sup> *Bestiario* (2000).

<sup>119</sup> *Mi vida con Block* (1997).

<sup>120</sup> *Hasta (casi) 100 bichos* (2002).

<sup>121</sup> *El libro de los pequeños milagros* (2013).

<sup>122</sup> A primeira versão do *Romance de Alexandre* teria sido escrita pelo grego Calístenes, no século IV a.C.

<sup>123</sup> *Yvain, le Chevalier au Lion*, de Chrétien de Troyes, foi escrito, provavelmente em 1170.

<sup>124</sup> *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes.

Paul Auster, que acompanha igualmente de perto os pensamentos de um cão rafeiro que convive com um poeta.

b) Com Cervantes, o animal ganha protagonismo, em “Coloquio de los perros”, quando um cão à porta do hospital profere a seguinte fala dirigida a outro: “Cipiión hermano, óyote hablar, y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros passa de los términos de la naturaleza” (CERVANTES, 2001: 501). Séculos depois, em *The call of the wild* (1903), o escritor americano Jack London mostra-nos um animal literal, como modelo de superação darwiniana, capaz de passar da esfera doméstica pela selvagem.

c) Toda uma literatura antropomórfica irá preferencialmente delinear pontos de tangência entre o animal e o ser humano, de modo a mascarar, ou a espelhar, as características deste último, como o fizeram os mitos ou as fábulas e como o continuaram a fazer escritores de outros géneros. A denúncia à sociedade da época é uma constante. Em *El gallo pitagórico* (1845), do mexicano Juan Bautista Morales<sup>125</sup>, um galo de lutas deixa de querer ser um galo dessa categoria para passar a ser um galo filósofo, visto que se considera a encarnação de Pitágoras. Através dele, critica-se a opulência dos opressores face à fome e à miséria do povo mexicano. O opressor ganha mesmo um rosto inequívoco em casos como o do poema “Fable ou histoire” (1853), de Victor Hugo, em que um macaco se disfarça de tigre, vestindo literalmente a sua pele, para tomar o poder. Escrito numa imagética a lembrar a de Grandville<sup>126</sup>, o poema é uma alusão à figura de Napoleão III que se serve do nome do tio, Napoleão Bonaparte, para se emancipar. Num registo marcado pelo humor e por algum exotismo, o protagonista vê-se transformado num animal, como *Wagahai wa Neko dearu* (1905) – *Sou um gato* –, do japonês Natsume Soseki, para criticar a intelectualidade nipónica enfatuada da sua época. O neorealismo nordestino do brasileiro Graciliano Ramos irmana no mesmo miserabilismo o animal e o humano, em *Vidas Secas* (1938)<sup>127</sup>. Em *Animal Farm* (1945), George Orwell critica a política estalinista para chegar à conclusão de que a igualdade é uma utopia. Na tentativa de ver os defeitos ocultos do homem, Daphne du Maurier faz um relato dotado de uma plasticidade grotesca – *The Blue Lenses* (1953) – em torno de uma mulher que, depois de

---

<sup>125</sup> A obra contém uma série de interessantes ilustrações, de rasgos goyescos, que poderão ser apreciadas na consulta do facsimil disponibilizado pela web.

<sup>126</sup> Referimo-nos ao caricaturista e ilustrador do século XIX que teve a seu cargo as ilustrações das fábulas de La Fontaine.

<sup>127</sup> Cf. BURITI, AGUIAR & ESTEVAM (2013). “Graciliano Ramos e os animais”. In *Revista Cantareira*, ed. 19, pp. 18-33.

intervencionada à vista, começa a ver as pessoas de forma distorcida e animalizada. Em *Rhinocéros* (1959), Ionesco leva à cena uma aldeia invadida por este portentoso animal cuja cor cinzenta lembra o uniforme da SS do regime Nazi. Em *Truismes* (1996), a francesa Marie Darrieussecq faz uma crítica a propósito do corpo feminino na sociedade contemporânea.

Não pretendemos aqui fazer um levantamento exaustivo da presença do animal na história da literatura; sequer é nosso intuito filiar Millás a um género literário marcado por essa presença, como já referimos, não obstante o aparecimento cíclico de algumas faunas. Será o animal um modo de escrever o homem, de o fazer e refazer? Será ele, o animal deleuziano, que Millás concebe como capaz de ensinar a este, ao homem, o caminho da morte, da religião e da arte, vestes tão desajustadas das que lhes atribui Aristóteles?<sup>128</sup>

No final desta introdução, não podemos deixar de referir a distinção que Millás faz entre romances mamíferos e romances insetos. Aquando de uma apresentação do romance *La mujer loca*, o escritor informa: “Los mamíferos van evolucionando, van buscando siempre la perfección. Los insectos, como la cucaracha, llevan millones de años siendo tal como son hoy en día, siendo ya perfectos” (MILLÁS in REFLEXIONARTE, 2014: s.p.). A *Metamorphose*, de Kafka, serviu-lhe como exemplo de “sencillez compleja”, de inseto, enquanto que *Ulisses*, de Joyce, serviu-lhe como exemplo de mamífero. Com efeito, a presença do inseto é recorrente em Millás, ao ponto de podermos reconhecer no escritor, neste momento, possivelmente (e não por este motivo<sup>129</sup>), o melhor representante da influência kafkiana em Espanha. Quando em 1983 o professor catedrático e poeta Luis

---

<sup>128</sup> Mais de dois mil anos depois, Deleuze rompe com uma visão aristotélica do animal que concebe este último como um ser irracional, totalmente apartado do homem, ser racional, capaz de se pensar através da filosofia e da arte. Transcrevemos o que nos diz em relação ao Animal (da letra A do seu Abecedário): “Os animais emitem signos, não param de emitir signos, produzem signos no duplo sentido: reagem a signos, por exemplo, uma aranha: tudo o que toca sua tela, ela reage a qualquer coisa, ela reage a signos. E eles produzem signos, por exemplo, os famosos signos... Isso é um signo de lobo? É um lobo ou outra coisa? Admiro muito quem sabe reconhecer, como os verdadeiros caçadores, não os de sociedades de caça, mas os que sabem reconhecer o animal que passou por ali, aí eles são animais, têm, com o animal, uma relação animal. É isso ter uma relação animal com o animal. É formidável. CP: É essa emissão de signos, essa recepção de signos que aproxima o animal da escrita e do escritor? GD: É. Se me perguntassem o que é um animal, eu responderia: é o ser à espreita, um ser, fundamentalmente, à espreita. CP: Como o escritor? GD: O escritor está à espreita, o filósofo está à espreita. É evidente que estamos à espreita. O animal é... observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranquilo. (DELEUZE apud PARNÉ, 1988-89).

<sup>129</sup> Millás é kafkiano, não necessariamente pelo recurso à personagem do inseto, mas na medida em que descobre o bizarro no quotidiano e mostra o lado absurdo da realidade sem recorrer a um maravilhoso postigo, inverosímil, de roldana a ranger. Os seus enigmas fazem parte da sua postura de investigador peripatético que descobre na arquitetura da sua cidade, da sua casa, do seu corpo, uma lógica nova. Tudo isto é também Gregor Samsa, o resultado de uma lógica diferente, uma possibilidade remota de realidade, uma viagem a um avesso assustadoramente impensável de si mesmo.

Izquierdo se manifesta sobre a, então, escassa influência do escritor checo nos textos de expressão espanhola, cita como exemplos dessa influência, do lado hispano-americano, Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Jorge Luis Borges (1899-1986) e Santiago Monserrat (1910-1986), e, do lado espanhol, nomes como os de Carmen Martín Gaité (1925-2000) ou García Hortelano (1928-1992) (cf. RODRÍGUEZ, 1983 março). Nem Julio Cortázar (1914-1984) nem Gabriel García Márquez (1927-2014), esses expoentes do realismo mágico hispano-americano são mencionados. Millás, pertencente a um grupo geracional mais jovem, ainda nos seus inícios como escritor em 1983, estava então distante de Kafka.

## 1. As gentes caninas e roedoras – finisterra da geografia humana?

Na fronteira entre a vida selvagem e a vida doméstica, o cão surge como personagem multifacetada ao longo da história da literatura, tendo alcançado mesmo outros patamares mais enigmáticos na literatura helénica. Desse mundo, chega-nos Lélape, um prodigioso cão caçador oferecido por Zeus a Europa<sup>130</sup>; Argos, o velho cão de Ulisses que morre após reconhecer o dono no seu regresso a Ítaca, vinte anos depois da partida<sup>131</sup>; Cérbero, o cão de três cabeças que guarda a entrada do Hades<sup>132</sup>; Cila, metade cão, metade mulher, assim transformada por Circe, por ciúmes<sup>133</sup>; Ortro<sup>134</sup>, o cão de duas cabeças, irmão de Cérbero. Longe, porém, deste hibridismo mitológico, os cães contemporâneos têm já o entendimento da coabitação com o humano ainda que um cão de Baskervilles tenha assombrado gerações<sup>135</sup>. Através de um Flush<sup>136</sup>, de Virginia Woolf, descobre-se uma biografia nas memórias trazidas pelo olfato; com Mister Bones<sup>137</sup>, de Paul Auster, o mundo é apreendido com uma sensibilidade canina, mas uma gramática muito humana; com a companhia de uma cadela<sup>138</sup> de Julio Llamazares (1955), teima-se em entregar à

---

<sup>130</sup> Ovídio (2007 [8 d. C.]). *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.

<sup>131</sup> Homero (2008 [s. VIII a. C. ]). *Odisseia*. Lisboa: Cotovia.

<sup>132</sup> Homero (2004 [s. VIII a. C. ]). *Iliada e Odisseia*. Lisboa: Publicações Europa-América.

<sup>133</sup> “Ovídio conta que Glauco amava Cila e, por isso, recusou o amor de Circe. Irritada, a feiticeira quis vingar-se da rival e misturou ervas com poderes mágicos na água da fonte onde ela se banhava. Cila transformou-se imediatamente: a parte de cima do corpo ficou igual, enquanto das suas virilhas nasciam seis cães horrorosos” (GRIMAL, 1999: 89)

<sup>134</sup> “Era filho de Tífon e de Equidna e, por conseguinte, irmão de Cérbero. Possuindo a própria mãe, gerou a Esfinge de Tebas. As descrições de Ortro variam: ora é representado com várias cabeças, ora com corpo de serpente, etc.” (Ibidem: 342-343)

<sup>135</sup> Arthur Conan Doyle (2010 [1902]). *The Hound of the Baskervilles*. Lisboa: Relógio d’Água/ Biblioteca de Editores Independentes.

<sup>136</sup> Virginia Wolf (2011 [1933]). *Flush*. Lisboa: Relógio d’Água.

<sup>137</sup> Paul Auster (2009 [1999]). *Timbuktu*. Lisboa: Edições Asa.

<sup>138</sup> Julio Llamazares (2001 [1988]). *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral.



derrocada uma aldeia em vias de extinção. O paralelo entre estas duas naturezas é posto em relevo por Arturo Pérez-Reverte em *Perros e hijos de perra* (2014), tal como tão bem o logra José Saramago com os cães que povoam subtilmente a sua obra, desde o que lambe as lágrimas do protagonista, em *A Caverna* (2000) ou *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), até ao que guia a família errante numa península descolada em *A Jangada de Pedra* (1986), passando por aquele que distingue a personagem do seu duplo validando a sua verdadeira identidade em o *Homem Duplicado* (2002); mas é na *História do Cerco de Lisboa* (1989) que o cão ultrapassa o humano e se diviniza ao vermos desenhada nas suas costelas a ossatura descarnada de um Cristo sofrido, para assistirmos depois à sua aparição redentora na varanda, no fim da guerra, quando os amantes se reencontram. Também Franz Kafka – voltemos a ele – se servirá da personagem canina para as suas indagações sobre a natureza humana, através de *Forschungen eines Hundes*, um pequeno conto escrito em 1922<sup>139</sup>. Aqui o cão pensa o seu silêncio, isto é, a sua incapacidade de falar, que é, no fundo, a sua forma de sobreviver a todas as interrogações. Pelo contrário, Cipión e Berganza, de Cervantes, como já o notámos, começam por questionar-se precisamente sobre a sua capacidade de falar.

No conjunto da obra de Millás, o cão tem uma presença discreta, contudo destacaremos, entre outras, a sua passagem por *Cerberos son las sombras* (1975) e *El jardín vacío* (1981). Se na primeira a sua aparição não passa de uma alusão que é instrumento de um ponto de vista simbólico, na segunda, a sua presença faz-se notar, tanto na figura do velho cão que reconhece o dono quando este regressa ao bairro da sua infância, como na aparição de todos os outros miseráveis cães que àquele espaço são atraídos para alimentar a fatalidade. Os romances aproximam-se na medida em que ambos tentam reconstruir uma identidade em ruínas, a partir da visita ao passado: através do exercício da escrita, no primeiro caso, e da visita ao bairro da infância, no segundo. Em ambos, é um filho que se lança nessa empresa, um filho de um pai morto ou quase morto, que é também irmão daquele cuja morte respira pelas paredes da casa, com o permeio de uma aura de mistério própria do crime escondido e da cumplicidade de quem o ajuda a esconder.

Nos mesmos romances, as ratazanas fazem a sua aparição como criaturas do submundo, do qual se aproxima o homem e pelo qual se vê ora vencido, ora à beira de um qualquer resgate. Alguns autores tiram proveito do seu valor alegórico na narrativa

---

<sup>139</sup> Franz Kafka (2002 [1914-1924]). “Investigações de um cão”. In *Narrativas do espólio*. Lisboa: Companhia das Letras.

da miséria e da opressão, como John Steinbeck<sup>140</sup> e Miguel Delibes<sup>141</sup>, ou ainda na narrativa da sobrevivência face à fatalidade apocalíptica, como Günter Grass<sup>142</sup>; mas a criatura faz também sonhar a esfera do fantástico em nomes como o do autor de *Drácula*, Bram Stoker<sup>143</sup>, para citar apenas um exemplo facilmente identificável. O seu valor simbólico é ainda aproveitado por grandes homens do pensamento e da literatura, como Charles Baudelaire, Fiódor Dostoiévski, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, ou Antonin Artaud.

Veremos nas páginas que se seguem até que ponto a personagem canina e a ratal se prestam à construção de uma nova toponímia de um homem que, despido de si, se tem de entregar a uma dialética entre a sua parte a céu aberto e a outra. Procuraremos caracterizar a personagem como entidade autónoma, mas também como *o outro*, isto é, como sujeito *relativo a*.

### **1.1. Cérbero e as ratazanas – a devoração como caminho de purificação**

Retomemos a trama de *Cerberos son las sombras*, exposta no capítulo anterior, para reencontrar o filho escriba, no compartimento subterrâneo de uma vivenda, onde se distrai a construir jaulas para uma multidão de criaturas prenhes, que supomos serem ratazanas. A redação da carta ao pai é simultânea ao processo de vigia sobre o animal que se iguala com a pessoa, na medida em que também ela é vigiada, também ela devorada pelos seus pares. Estamos perante um homem esvaziado que vê na convivência com o mamífero rasteiro a oportunidade realmente anestésica de se tornar louco, condição fundamental para se entregar ao sacrifício da captura:

Lo que tal vez no te he contado es que el frío me pareció excesivo, y al hacer un gesto para sentir los pies descubrí el primer agujero. En seguida comenzaron a asomarse sin mostrar ningún respeto por mi presencia. Eran grises, andaban pesadamente, y en ocasiones se peleaban dando unos gritos horribles. Yo, que me encontraba ya muy lejano de todo (...), estuve un rato siguiendo sus andanzas y viendo en ellas una lejana posibilidad para volverme loco, por lo que enseguida lo dispuse todo para su captura. Y ahora, que pienso en las torturas a las que estarás sometido, ya veo cuán inútil es este infierno mío (...). Entretanto, uno continúa endureciéndose para no darse lástima, mientras escucha a la vieja que habla con dos hombres que preguntan por mí, y mientras las hembras cogen a sus pequeños entre las patas delanteras y se los van comiendo lentamente. Primero la cabeza, luego el resto de esa pequeña realidad lampiña, ciega, tan precaria como esta realidad algo más grande que soy yo, que en seguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen. (MILLÁS, 2011a: 149-150)

---

<sup>140</sup> John Steinbeck (2017 [1937]). *Of mice and men (Ratos e homens)*. Lisboa: Livros do Brasil.

<sup>141</sup> Miguel Delibes (2000 [1962]). *Las ratas*. Barcelona: Editorial Destino.

<sup>142</sup> Günter Grass (2015 [1986]). *Die Rättin (A ratazana)*. Lisboa: Dom Quixote.

<sup>143</sup> Bram Stoker (2014 [1914]). “The burial of the rats (O enterro das ratazanas)”. In *Contos Arrepiantes Bram Stoker*. Lisboa: Guimarães Editores.

As ratazanas, senhoras do inframundo, parecem nortear o narrador na sua descida aos infernos, aos lugares onde a sujidade se faz mais densa e se torna alimento daquele que só tem como nutrimento as sobras de si mesmo.

A cena da devoração das crias, ato animal mas também humano por analogia, é também transversal ao patamar dos deuses, como o vimos no ponto 2.3.2., do Capítulo I, ao recorrermos à figura de um Saturno devorando os próprios filhos. Relembremos, neste momento, a forma como no-la deram a conhecer Peter Paul Rubens (1577-1640)<sup>144</sup>, ou Francisco de Goya (1746-1828)<sup>145</sup>. Em Rubens, o filho de Saturno é uma criança com todas as características de uma verdadeira criança, cujos volumes infantis se veem acentuados por uma pincelada a roçar o barroco, mas em Goya, a criança é um corpo adulto miniaturizado e hirto que compromete o realismo da cena. Ambas as pinturas são sombrias, mas enquanto a primeira destaca como cenário de fundo três estrelas brilhantes, a segunda permanece na total obscuridade. A devoração das crias em *Cerberos son las sombras* anuncia a devoração do narrador protagonista pelos dois homens que falam com a senhoria e que representam o poder opressor instaurado. A personagem será assim tragada por um tirano pai político, como de resto o fora pelo infortúnio de um pai que o lançou consigo no mesmo precipício gutural: “Pero así somos, padre, caminamos hacia nuestros errores como la víctima hacia su asesino, hipnotizados por el amor a lo terrible” (MILLÁS, 2011a:100-101). Nesta fusão pai / filho, por intermeio de um terceiro corpo que é a carta, vemos possibilidade de ilustração das palavras de Mikhail Bakhtin quando refere, em *Estética de la creación verbal*, o seguinte:

*Ser significa comunicarse. (...) Ser significa ser para otro y a través del otro ser para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro.* (BAKHTIN, 1999: 327-328)

A carta, esse terceiro corpo, alimenta-se dos outros dois corpos que atingiram as margens do esgoto existencial, de que as ratazanas são as fiéis representantes no exercício das suas disputas diárias, na gula perante o sabor das feridas, no comprazimento na devoração das crias que ainda não abriram os olhos para o mundo. Ser comido é a operação do

---

<sup>144</sup> Esta obra, “Saturno devorando o filho” (180 x 87 cm), realizada em 1637, encontra-se atualmente no Museu do Prado, em Madrid.

<sup>145</sup> Esta obra, “Saturno devorando um filho” (146 x 83), realizada entre 1819 e 1823, encontra-se atualmente no Museu do Prado, em Madrid.

desaparecimento, quer na mentalidade infantil, quer na visão mitológica. O Saturno de Rubens, o do filho mais credível, em agonia, não é tanto o monstro ambicioso de Goya, sedento de poder, e preso a um artefacto réplica de um corpo feminino, mas o idoso desesperado que está já em queda. Nele, é-nos possível identificar esta estranha e trágica relação paterno-filial que encontramos em *Cerbero son las sombras*, e as três estrelas ao fundo<sup>146</sup> poderiam ser o indício de uma qualquer redenção por acontecer, como se os anéis de Saturno pudessem ser marca de aliança para todo o sempre, ou desenho da santidade sobre a cabeça dos que se entregam ao martírio. Ora, pai e filho estão juntos nessa relação eterna que a mesma dimensão sacrificial vem reforçar. Comer o corpo, ser comido, é a imolação necessária para acabar com o sofrimento.

Vimos no capítulo anterior como esta simbólica do esquiteamento, da retração do físico foi acontecendo à medida que foi tendo lugar a degradação do espírito nas personagens deste romance. Primeiro a orelha mutilada, símbolo do imperativo de lançar *para fora de si* a frustração e a dor. Segundo, o encerramento da deficiência e da morte no quarto escuro, isto é, da pequenez e da decomposição corpórea, respetivamente. Terceiro, a identificação do humano com criaturas de esgoto encarceradas num cenário de devoração saturniana. Só nesta fase da devoração, o corpo desaparece por completo e o espírito se entrega à evidência de que não há solução possível para os problemas que se colocam à existência da personagem tornada oca. Vimos, igualmente, como o narrador adolescente, na sequência dessas três etapas se torna homem: é o homem que faz a barba ao pai, que engessa o irmão e que escreve uma carta cheia de notas reflexivas sobre as suas memórias. É aqui que reside, paradoxalmente, a fecundidade de *Cerbero son las sombras*. Utilizamos o advérbio porque, com efeito, o cão Cérbero está associado à morte ou aos infernos, em todas as mitologias, seja ele Anúbis (para os egípcios), Xolotl (para os mexicanos), Garm (para os Germanos) ou T' ian-K' uan (para os chineses), como o fazem notar Chevalier e Gheerbrant (1982), que seguimos nesta incursão pela simbologia do cão. Companheiro de vida do homem, o animal assume também o papel de psicopompo, isto é, de seu guia após a morte. Esta é a sua primeira função mítica

---

<sup>146</sup> As três estrelas que o pintor pinta, são na verdade os anéis de Saturno, que o seu contemporâneo Galileu não pôde identificar de forma correta, como explica Gleiser: “Apontando seu telescópio para Júpiter, Galileu descobriu que o planeta gigante não estava sozinho. Dançando ao seu redor, ele notou quatro novos ‘planetas, jamais vistos por alguém desde o início dos tempos’. Galileu descobriu quatro das luas de Júpiter, que ele apressou-se em chamar de ‘estrelas medicianas’, num claro gesto para impressionar Cosimo II de Médici, o grão-duque de Toscana. Essa descoberta foi de extrema importância: se Júpiter gira em torno do Sol cercado por seus satélites (um termo inventado por Kepler, que se maravilhou com as descobertas de Galileu), por que não a Terra, com o seu satélite, a Lua?” (GLEISER, 1997: 142).

universalmente atestada; mas como familiarizados que estão com o mundo invisível, a sua função é também a de intérprete entre o outro mundo e este, a tal ponto que os Bantos (na África do Sul), confiando na sua clarividência, o sacrificam e dão a comer a sua carne aos aldeões quando investigam o caso de assassinatos misteriosos ocorridos na aldeia. O aldeão que ficar doente, depois da ingestão da carne canina, é o culpado.

O cão de três cabeças é em Millás não a criatura real, mas a criatura latente, o mal em potencial, que pode mudar de configuração consoante o olhar das personagens sobre ele. A sua identificação com o mundo das sombras coloca-nos no espaço cavernoso de uma alegoria platónica, é certo, mas a experiência do sofrimento que ele possibilita é a oportunidade de ascese<sup>147</sup>, pela qual se resolve a sua ambiguidade simbólica. O romance não contempla, porém, essa etapa da regeneração vital ou espiritual que Millás ansiará para as suas personagens. Teremos de ver transcorridos alguns anos após a saída a lume deste romance inaugural, para vislumbrar alguma luz por detrás desta caverna, desta prisão, desta porta do Hades.

A ratazana, para além da devoração, é a criatura ctónica que representará a atividade noturna e clandestina à qual terá de se dedicar aquele que se esconde na grande noite peninsular da ditadura e que, sonhando uma felicidade que provavelmente nunca lhe pertencerá, é como um ponteiro de relógio parado, deitado de forma oblíqua numa cama, em plano picado, a afundar-se. A ratazana é, a nosso ver, ainda o símbolo do famélico, daquele cujo osso se reconhece na epiderme e o mascara. Mas tal como num romance de Günter Grass, *A Ratazana*, ela é a espécie que sobrevive a todas as desgraças e que depois de as pressentir abandona os navios que vão naufragar. Ela é a sujidade, o excremento tornado sagrado<sup>148</sup>, pelo facto de ser intocável, como o é, numa linha diametralmente oposta, Deus. É nesta força excrementícia, húmica e sagrada, que Millás funda o seu primeiro romance com vista para o precipício.

## 1.2. A miséria de ser cão – a miséria de ser homem

Em *El jardín vacío*, o cão deixa de ser a amedrontadora criatura de três cabeças para passar a ser o miserável que acompanha o outro miserável que é o homem ou, pelo

---

<sup>147</sup> Tomemos o termo no seu sentido religioso, como o “conjunto de práticas austeras tendo em vista a realização dos designios divinos e das leis sagradas”, mas também no sentido que lhe dá a filosofia grega de “conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrolo do corpo e do espírito” (HOUAISS)

<sup>148</sup> Novamente nos parece pertinente o paralelismo com o rato de Clarice Lispector, de “Perdoando Deus” (LISPECTOR, 2006: 110-113).

contrário, para se deixar imolar por ele, no bairro em ruínas aonde volta Ramón, na tentativa de recuperar as memórias do passado. Nesse espaço sombrio vive ainda uma velha de aparência senil, a sua mãe, e um cão que parece reconhecê-lo depois de tantos anos. Vive ainda na cabeça da velha, e no ruído noturno daquelas dependências, o irmão morto na infância, Gabrielín. É a essa velha que o filho se apresenta com dois propósitos: recuperar a enciclopédia e saber se é mais parecido com a mãe, se com o pai. No *jardín de la Moñitos*, onde se sepultavam os cadáveres, na outrora fábrica do gelo e ainda na fábrica das telhas, cheira mal: a animal queimado e a amoníaco. As histórias do passado encerram, com efeito, segredos hediondos, como o da transação da cadeira de rodas para a tia Jerobita, morta pelo próprio marido à força de privação de alimentos, em troca de um favor terrível: a morte do filho deficiente do industrial da fábrica do gelo, a seu próprio pedido. Na margem de todas as tramas circulam umas cartas de uma organização fantasma prontas a promover nos espíritos mais frágeis a vingança.

É nesta atmosfera de frio, miséria e clandestinidade que as gentes caninas parecem aproximar-se das humanas e vice-versa. A primeira frase do romance – “el perro aún vivía” (MILLÁS, 2011b: 9) – coloca a tónica nessa relação de proximidade que confere ao cão a mesma dignidade de um Argos reconhecendo o seu dono, Ulisses:

El perro aún vivía. Parecía haber estado esperándolo durante meses a la entrada de la calle, pues se levantó al distinguirlo y empezó a caminar delante de él como si ya supiera que habría que seguirle. (MILLÁS, 2011b: 9)

Com a velha, o animal cria uma relação de habituação. Partilham a mesma cama e reproduzem os mesmos gestos. É pelas horas de sono daquele que a velha mede as suas. Mas é um cão sem nome, privado da mesma comida, sequer de um resto.

- Dormías – afirmó en tono de disculpa.  
- Me moría de frío. Tú, perro, échate aquí encima. Al menos sirve para calentarme la tripa. Román miró la vieja y ésta cerró los ojos. El perro también. (MILLÁS, 2011b: 10)

Cerró la puerta y recorrió de nuevo el pasillo. El perro y la vieja no habían cambiado de postura (Ibidem: 11)

- ¿Cuánto tiempo duermes ahora?  
- No sé. Como no tengo reloj para medirlo, no lo sé. Pero tanto como el perro o un poco menos. Por cierto, ¿lo has visto? (Ibidem: 65)

Bebieron un caldo con tropezos de pan y después tomaron un trozo de sangre cuajada. El perro los acechó inútilmente durante toda la comida. (Ibidem: 17)

A comunhão do animal com o humano no mesmo miserabilismo filia as personagens às de Julio Llamazares: o aragonês Andrés, de *La lluvia amarilla*, e a sua cadela, também ela sem nome. Na narração do êxodo, do despovoamento, encontramos no homem o animal ferido pela solidão e pela perda. Se, em companhia, ele tende a converter-se em lobo para os seus pares, dando razão à máxima latina *homo homini lupus*, sozinho, torna-se no frágil animal sem olfato, sem audição e sem paladar, como é o cão de *El jardín vacío*. Em *La lluvia amarilla*, a cadela é aquela que acompanha o último habitante da aldeia e que é abatida por ele num arrebatado ato de amor, ou compaixão, e desespero. Através do aniquilamento do animal, para que não sofra, o dono traça os seus próprios limites. É com o cão miserável e fiel que se identifica, ao concluir: “¿Qué soy yo, sino ya más que un perro?” ou “¿Qué he sido yo estos años, aquí solo, sino el perro más fiel de esta casa y de Ainielle?” (LLAMAZARES, 1990: 136). Estamos perante uma situação de partilha da mesma finitude, que Jacques Derrida soube poetizar ao abordar essa ligação ética fundamental entre o homem e o animal:

Là se loge, comme la façon la plus radicale de penser la finitude que nous partageons avec les animaux, la mortalité qui appartient à la finitude même de la vie, à l’expérience de la compassion, à la possibilité de partager la possibilité de cet impouvoir, la possibilité de cette impossibilité, l’angoisse de cette vulnérabilité et la vulnérabilité de cette angoisse. (DERRIDA, 2006 : 49)

O cão como limite do dono é o animal que está ao lado da morte e convive com as sombras com a mesma ligeireza dos espíritos atentos. É aquele que reconhece Ramón, o filho, mas que acompanha também Ramón, o pai, e entra em linha de conta nas suas reflexões, no meio dos vislumbres do outro mundo, isto é, do filho morto, Gabrielín:

Y escuchaba sonidos sin articular, como de un bebé que quisiera hablar sin haber aprendido a colocar la lengua. Y él oía esos gruñidos, por ejemplo, detrás de la butaca y se asomaba bruscamente, y entonces dice que veía a Gabrielín salir corriendo y que se escondía en las cortinas. Parece que razonaba no es posible: “Gabrielín no sabe andar todavía, mucho menos, correr. Además está grave. Debe de ser el perro que no puede dormir. A ver, a ver, no mires las cortinas porque las sombras reviven con la oscuridad”. (MILLÁS, 2011b: 28)

A esta visão voltaremos adiante para encontrar a barata no peito deste homem à beira da loucura, ou à beira de si. Ramón, pai, é, de facto, o homem da morte, não fosse ele o Carfólogo, estranho epíteto este que nos coloca na incerteza de estarmos perante um especialista da patologia da carfologia<sup>149</sup>, ou perante aquele que a padece.

---

<sup>149</sup> “1. Agitação contínua das mãos que parecem procurar ou apanhar objetos; 2. Automatismo, geralmente pré-agónico.” (HOUAISS). Possivelmente, Román é aquele que sofre a doença, não o que a trata, como se

O cão é ainda o limite do homem, não apenas na medida em que o acompanha nas zonas que circundam a morte – o lugar das recordações e das visões – mas na medida em que explora os limites da humanidade daquele que o acolheu no seio doméstico. É deste modo que assistimos à animalização da velha numa poderosa descrição do ponto de vista plástico:

Desde su posición veía el perfil acartonado de la vieja, su cara de tortuga en la que las arrugas y los pliegues, primero por la falta de humedad y después por las sucesivas capas de polvo encarnadas en la zona visible del cuello, en las mejillas y en la frente, se habían endurecido hasta dotar a su rostro de ese gesto de anfibio en el que incluso las mandíbulas parecían estar protegidas por un pico córneo. Veía también su cuerpo ancho y corto, de quelonio, sentado sobre la silla de ruedas de estructura esquelética, que él mismo había arreglado con la sensación de estar recomponiendo las diversas partes de un insecto milenario; un artrópodo repleto de apéndices articulados en el que las posibles deficiencias orgánicas, como la falta de la segmentación en la zona central, habían sido compensadas por las excelencias mecánicas que daban vida al aparato. (MILLÁS, 2011b: 65-66)

A velha é o réptil, o anfíbio, o inseto, a criatura híbrida metade orgânica, metade mecânica, que se deixa amalgamar numa cadeira de rodas. É uma criatura escondendo segredos trágicos que mostram outro tipo de animalização, ou de desumanização: a crueldade em torno das circunstâncias em que ocorrera a morte do filho deficiente do industrial, ou o estranho desaparecimento dos cães, no qual estaria envolvido Ramón, o Carfólogo.

La muerte de los perros solía pasar inadvertida. Había pocos y acostumbraban a morir como perros: sin señales de arrepentimiento y lejos del barrio donde habían encontrado un asilo casual, una condena atenuada. Venían del norte en grupos de nueve o diez, atraídos casi siempre por una hembra en celo. Algunos se ahogaban al atravesar el Canalillo; otros se daban la vuelta al divisar el barrio (...). Al principio no tenían más enemigos que el hambre y las ratas. Con el hambre podían llegar a mantener una relación soportable si, a falta de una casa fija, conseguían tomar como propia una calle entera. Con las ratas no alcanzaron jamás una paz duradera, ni siquiera una guerra lo suficientemente abierta como para desembocar en un conflicto estable. Tratándose de una polémica territorial, prevalecieron las ratas, que, además de discutir la superficie a los perros, poseían para ellas solas el subsuelo. (MILLÁS, 2011b: 139)

A venda dos cães para uma indústria da zona de Santamarca, a fim de ser produzido sabão e perfumes, coloca-nos na senda de um crime contra os direitos dos animais que o mesmo Derrida denuncia em *L'Animal que donc je suis*:

Tout le monde sait quels terrifiants et insoutenables tableaux une peinture réaliste pourrait faire de la violence industrielle, mécanique, chimique, hormonale, génétique, à laquelle l'homme soumet depuis deux siècles la vie animale. Et ce que sont devenus la production, l'élevage, le transport, la mise à mort de ces animaux. (DERRIDA, 2006 : 47)

---

deduz da frase “Román detuvo la actividad de sus manos y giró la cabeza como un animal que olfateara el peligro” (MILLÁS, 2011b: 133).



O dono que mata um cão para defender o interesse do animal, isto é o “interesse em não sofrer” (GALVÃO, 2016: 61) será também aquele que está movido pela compaixão a que se referem Tomás de Aquino, Montaigne, Nietzsche ou Schopenhauer, pensadores da causa animal. Mas se é certo que o animal não terá “interesse em continuar a viver”, visto que a morte não o privará, como nos humanos, “do aperfeiçoamento moral ou da busca de compreensão da realidade dado que estes bens lhe são inacessíveis” (GALVÃO, 2016: 63), também é certo que os atos de que Derrida faz a acusação, embora podendo encontrar nestes argumentos desculpabilização, revelam o horror do homem no exercício da sua supremacia. Ora, o cenário que Millás despe é precisamente esse, o do inframundo a que se refere Sobejano, no cotejo que faz com outros nomes que desenharam o horror do mundo:

El macabro espectrograma de Millás evoca de algún modo, sin menoscabo de su originalidad, los orbes postrimeros de Kafka y de Beckett, y no parece testimoniar nada que no sea la silenciosa aproximación del espanto. Algo recuerda también esta novela la infrahumanidad de *Juan sin tierra* o de *Makbara*, y la última novela de Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla* (1982), tiene sintomáticas afinidades con *El jardín vacío*: metrópolis = necrópolis, epistolografía solitaria, dispersión, pesadilla de la hecatombe, mundo-monstruo. Las novelas de Juan José Millás (*Visión del ahogado* y *El jardín vacío*) podrían situarse entre la novela poema de Benet (lírico-épico-dramática) y la novela poema de Juan Goytisolo (onírico-elegíaco-grotesca). (SOBEJANO, 1983: 113)

As ratazanas, senhoras do submundo, voltam a aparecer, tanto no conflito com os cães, do qual saem vencedoras, como já tivemos ocasião de o ilustrar, como na invasão do espaço humano, fugindo de esgoto para esgoto em busca de alimento. O facto de que uma tenha procurado o leito de morte no berço de Gabrielín é emblemático desta derrisão do mundo que retrata Millás e chega a ser tão blasfemo quanto a ocupação da manjedoura de Jesus por uma, no presépio do narrador de Günter Grass que a recebe como presente de noite de Natal<sup>150</sup>. “Ahí, en el cochecito de Gabrielín, me encontré yo una rata muerta hace unos días. Se había comido una vela y la mecha le asomaba aún por la boca”(MILLÁS, 2011b: 22). Engolida a parca luminosidade dos casebres escuros, o miserabilismo atinge os seus picos nesta imagem da criatura das trevas queimando-se na luz, que nem serve sequer para alimento do cão, na visão de uma dona ainda com compaixão por ele. Livrá-lo, porém, do alimento malcheiroso e doentio não significa

---

<sup>150</sup> Referimos-nos ao momento em que o narrador de *Die Rättin* (A Ratazana), de Günter Grass, descobre como presente debaixo do pinheiro de Natal uma ratazana. (cf. GRASS, 2015).

livrá-lo de um porvir terrífico, provavelmente relacionado com a demanda do envenenamento de criaturas expressa nas misteriosas missivas, e que a deixa da velha poderia antecipar – “habría sido mejor que se muriera cuando agarró el moquillo, pues para lo que quedó el pobre animal” (Ibidem: 22). Teremos de esperar mais deambulações de Ramón, mais entradas e saídas da casa de sua mãe, para nos depararmos com aquela que é interrogação fundamental pelo véu enigmático que transporta em si:

- ¿Dónde está el perro? – preguntó la vieja.
- ¿Qué perro?
- Tú sabes el que digo.
- El perro del que hablas, si viviera, tendría una edad que ningún perro alcanza. (MILLÁS, 2011b: 200)

Este cão é uma personagem mais do elenco de que fazem parte “los otros” (Ibidem), os familiares da personagem que estão, tal como ele, ausentes. Ele está longe de ser um *elemento decorativo*, como o são os rafeiros “inúteis à ação”, (BOURNEUF & OUELLET, 1976: 211), que apenas “acrescentam uma nota de cor local” (Ibidem: 212), contribuindo assim para o retrato miserabilista do lugar em ruínas e da época. No excerto em que o destacamos como uma criatura ausente, ele é um ser que existe na medida em que existe o vazio deixado por ele. É um vazio que fala, que diz de si, cão, mas também dos outros: é um símbolo da amnésia da velha, mas, acima de tudo, da distância percorrida entre dois tempos, desde o silêncio ao rescaldo desse silêncio. Acreditamos ser também este cão um *porta-voz do autor* (Ibidem: 230), apesar da sua inexistência. Personagens com esta função permitem “tentar seguir a evolução do pensamento dos seus criadores” (Ibidem: 231). O cão calado no rescaldo do silêncio ditatorial é já o cão que literalmente fala, anos mais tarde, como veremos no ponto seguinte.

### **1.3. Kierkegaard e o cão – um breve parêntesis sobre o lugar da Filosofia**

Num registo já distante das sombras do passado, aparentemente desprovido de drama, Millás escreve “Kierkegaard” (cf. MILLÁS, 2011g: 425-426), um conto para lá do novo milénio, no qual nos apresenta uma situação doméstica com todos os contornos da trivialidade permitida a esta esfera caseira: o narrador está a descascar feijão-verde para o jantar. O insólito acontece quando o cão se aproxima dele e começa a falar. O homem acredita estar perante uma alucinação causada pela sesta ainda recente, quando a esposa, da divisão ao lado, lhe pede para falar mais baixo. No dia seguinte, o fenómeno repete-se

enquanto está a limpar sardinhas. Desta vez o cão não fala, mas aparece com a expressão de quem quer fazê-lo, de modo que o homem decide tomar a iniciativa, ladrando. Uma nova reação da mulher tem lugar: “¿por qué ladra el perro?” (MILLÁS, 2011g: 426). Porque querera ir à rua. O dono sai com o animal e os dois ficam na rua, durante uma hora, a falar sobre Kierkegaard, sem levantar suspeitas.

Através desta mescla do trivial com o filosófico, e do animal com o humano, Millás parece repor a Filosofia no seu lugar, ao devolvê-la ao cerne de um mundo que toca diretamente o homem, na sua natureza, sem a mediação de academias. A partir desta visão muito onfrayana<sup>151</sup>, dá-nos a entender que a filosofia é possível onde é menos esperada, onde nem sequer se suspeita que ela possa acontecer, dada a extrema simplicidade das situações onde ela se manifesta e a aparente incompatibilidade que há entre ambas: o descascar do feijão-verde, o destripar da sardinha, o passear do cão. A haver ironia na escolha dos exemplos desta banalidade doméstica, esta encaminha-se, a nosso ver, contra aqueles que são incapazes de observar a realidade com o olhar puro da criança ou do animal. O ridículo está neles e não no homem que ladra. E o homem que ladra é aquele que se predispõe ao movimento da desmontagem do complexo, do regresso à coisa antes de esta ter sido equação ou tratado, do retorno a uma linguagem antes de se ter convertido num sistema duplamente articulado. Diz-nos António José Brandão, numa crítica à filosofia fechada no seu círculo académico:

De nossos dias, a filosofia é a linguagem especializada, ao serviço de uma técnica do esclarecimento de causas supostamente mais elevadas. Deixou-se pois de meditar: o homem ocupa-se com a filosofia, leciona-a, elege assuntos dela para conferências e congressos. E depois? Que adianta ao cabo de tanto porfiar? (BRANDÃO, 1973: s.p.)

A alusão ao filósofo dinamarquês Kierkegaard (1813-1855) acrescenta uma nota de humor de pendor fantástico à inverosímil situação, dado o carácter denso dos diálogos de inclinação existencial que o seu pensamento suscitará: questões como o desespero e a angústia, a liberdade de escolha, ou a fé seriam inevitavelmente convocados à conversa. Millás poderia ter optado por um filósofo cínico, tal como Diógenes de Sínope, para criar uma sintonia com a personagem do cão<sup>152</sup>, mas a opção por um filósofo, que é também

---

<sup>151</sup> Diz-nos Michel Onfray, filósofo e fundador da Université Populaire de Caen. : « (...) la philosophie est l’art de dire des choses simples de manière compliquée, l’art d’être incompréhensible. Mais il y a des philosophes qui sont en contact avec la matière réelle; les gens, les choses. J’ai fait l’histoire de cette philosophie-là. » (ONFRAY *in* GARNEAU, 2007)

<sup>152</sup> Etimologicamente, a palavra “cínico” vem do grego “cynós” que significa “relativo ao cão” ou “que se assemelha ao cão” (cf. MATSDORF, 2016). Diógenes de Sínope (séc. V-IV a.C.) é um dos filósofos cínicos

teólogo, vem distanciar ainda mais as realidades que acima chamávamos de aparentemente inconciliáveis. Um cão que pensa o Cristianismo ou o paradoxo da exigência de Deus a Abraão causa maior estranheza do que um cão que tem o pensamento à solta e pensa com o corpo todo, no mesmo lugar onde satisfaz as suas partes baixas. O filósofo cínico, ou o cão que poderia simbolizá-lo, é aquele que se aproxima de uma atitude filosófica autêntica que nos parece ser a preconizada por Millás. Se o cão está junto ao homem na sua miséria, como já vimos, se partilha por isso a sua angústia, ele também estará irmanado com ele nessa capacidade de refletir filosoficamente, com a vantagem de estar liberto das convenções inúteis. Com Elisabeth de Fontenay, a propósito dos filósofos cínicos, ousamos ver neste cão millasiano um cão que não é tão cão quanto parece, qualquer que seja a mulher que o ouça interagir com o seu marido na cozinha:

Car le paradoxe qu'ils n'ont nullement contrôlé, c'est qu'à vouloir faire la bête, ils ont fait l'ange, et qu'à force de répudier le *zoon politikon* et le *zoon logicon*, à force de vouloir faire les *zoa* (bêtes ou bestiaux) ou les prétendus vrais chiens, ils ont plutôt réussi à s'égaliser à des dieux impassibles et autarciques. (FONTENAY, 1999 : 155)

Animalizar a Filosofia, aproximá-la da arte de descascar legumes ou de desventrar o peixe é conceder ao pensamento uma oportunidade de se sujar do barro do mundo orgânico com o qual o das ideias está em profunda correlação. É através desta analogia que entendemos o cão que se dirige à cozinha. Tudo, de resto, em Millás é passível de pensamento, não houvesse nele essa inclinação para um hilozoísmo bem-humorado que é possibilidade constante de questionamento. A opção por Kierkegaard, não obstante o nosso desvio pelo filósofo-cão, é certa, dado que, estando Millás influenciado pelo existencialismo e sendo o filósofo o primeiro representante dessa filosofia, a sintonia parece-nos perfeitamente validada.

#### **1.4. As ratazanas – entre a prisão das entranhas e a consciência reflexiva**

Voltemos às sombras dos primórdios millasianos, para encarar de frente as ratazanas. Criaturas do mundo sujo subterrâneo, elas simbolizam o homem que se deixa animalizar, aquele que é capaz de descer ao patamar mais profundo da sua alma, seja pela via de uma atitude vil desprezível, seja pela via de uma vitimização que o condena, para se entregar à perdição. Contudo, a enorme capacidade de adaptação da ratazana aos ambientes mais

---

mais conhecidos e vivia, precisamente, como um cão, na rua, totalmente desprendido dos bens materiais (cf. RIBOLDI, 2015), ilustrando a ideia de que a filosofia se faz com o corpo todo e não apenas com a língua, isto é, com o discurso fechado em conceitos ou em convenções da vida social.

hostis, transformando a imundice em alimento e reproduzindo-se a uma velocidade atroz, é também metáfora dos benefícios que a descida ao covil de si, no homem, pode trazer, pela oportunidade reflexiva que tal transporta. É com esta ambivalência que nos pomos de acordo com as seguintes palavras de Kanban:

Le rat est porteur de maladie et de la mort, il souille les denrées, il renverse tout sur son passage furtif et se vautre dans la fange. (...) Mais les profondeurs, les sous-sols, la vie souterraine de l'esprit, c'est aussi l'individuation par la conscience réflexive au sens noble du terme. (KANBAN, 2014 : s.p.)

La vie souterraine est une sorte de *pharmakon* : le poison devient le remède. La pression de la conscience sur l'animalité infra-consciente civilise et cache à l'homme la face hideuse qui parfois se rappelle à lui, mais c'est aussi la puissance de la conscience réflexive, capable d'aller sonder les bas-fonds (de connaître la pensée infra-consciente) mais aussi capable d'émanciper l'esprit de ses fonctions naturelles et sociales et de créer ce dialogue intérieur de l'âme avec elle-même. (Ibidem)

Tanto as ratazanas que acompanham a escrita epistolar do narrador de *Cerberos son las sombras*, como aquela que escolhe jazer num berço cheio de memórias em *El jardín vacío*, são animais que acompanham a análise de um *eu* que tem como cama ou *divan* as próprias entranhas. Mas a analogia entre o submundo do animal e o do homem não se aplica apenas ao domínio da consciência; Millás torna-se ao mesmo tempo crítico e irónico sobre a própria organização social das nossas aglomerações humanas, pela boca de um Vicente Holgado enquanto personagem do conto “Las creencias de Vicente Holgado”:

Aprendió que las ratas tenían una organización social muy parecida a la de los seres humanos, con la ventaja sobre éstos de reproducirse a mayor velocidad y de poder alimentarse de los cadáveres de su propia especie. Eran, además, portadoras sanas de la peste bubónica, enfermedad capaz de diezmar en poco tiempo a poblaciones sanitariamente bien equipadas. Su inteligencia y su crueldad poseían rasgos marcadamente humanos y eran, como los humanos también, capaces de hacer guerras. A propósito de esto, Vicente Holgado tuvo acceso a una documentación que relataba un largo conflicto habido en Nueva York entre las ratas del campo y las de la ciudad, hacia 1920 (...). A Vicente Holgado le resultaba fascinante la idea de ese submundo al que vivíamos ajenos, pero cuyos habitantes nos sobrevivirían en el caso de una epidemia de peste que acabara con la población mundial. (MILLÁS, 2012b: 126)

Reconhece-se na personagem rato/ratazana uma superioridade em relação à humana que se constrói em três eixos: em primeiro lugar, na capacidade de reprodução em grande escala; em segundo, na de através da morte do outro, seu igual, se nutrir; em terceiro, na presença constante da epidemia em potencial, poderosa arma contra os que vivem acima do solo, alheados à sua atividade.

O conto começa com a personagem a procurar um substituto para Deus, em quem já não acredita. Numa linha de indagações conduzindo a esse ser supremo capaz de nos salvar de nós mesmos, coloca os insetos, depois as ratazanas e finalmente os extraterrestres. Se, como já vimos, numa Clarice que relembramos mais vezes, o contacto do pé com o rato ruivo imundo opera um corte com a sensação de êxtase conseguida, aqui, esse cotejo com o animal, toma o sentido inverso: a repugnância dá lugar a um género de adoração. Diz-nos a personagem que estes seres, as ratazanas, possuem uma grande capacidade de mutação e que para cada habitante das cidades existem cinco. Ora, a transfiguração, por um lado, e a essência plural, por outro, aproximam o animal do que poderia ser realmente um deus, dentro de uma iconografia das divindades hindus, como são, por exemplo, Ganesh (meio elefante e meio humano, montado num rato) ou Karni Mata (incarnação da deusa Durga, com ratos em seu redor, animais, de resto, venerados por todo o seu templo) (cf. KANBAN, 2014).

Significa isto que, partindo de um paralelo com o humano, sobrepondo-se depois a ele, Millás coloca as ratazanas na senda do mistério cosmológico, entusiasta que é das viagens pelos interstícios da vida, isto é, das “tuberías”, dos “agujeros del mundo” (MILLÁS, 2012b: 22). A ratazana sacia este desejo de sentir-se completo, como vimos com aquela que entra no sapato de Vicente Holgado, no Capítulo II. A vida subterrânea, a vida suja, que ela simboliza, é também a vida profunda que o ser humano esconde sob as máscaras sociais; mas aquele que ousa a descida à vida interior, à infraconsciência, é também aquele que inicia precisamente um movimento inverso de elevação. Queda no abismo e aspiração no firmamento farão provavelmente parte do mesmo movimento. E esta vertigem de projecção no vazio é lograda precisamente pelo movimento rápido do rato e pelo fascínio que exerce sobre este mesmo vazio a sua natureza repugnante, como o fez notar Georges Bataille que também soube erotizar o animal, tirando partido da analogia entre a vertigem orgástica e a vertigem do cosmos. Citamo-lo a partir de Arnould-Bloomfield que, numa interessante análise da alusão ao rato na obra de Bataille, detetou no vocábulo uma riqueza quase palindrómica ao associá-lo ao vocábulo “arte”<sup>153</sup>:

Cette partie des filles entre la mi-jambe et la ceinture – qui répond violemment à l’attente – y répond comme l’insaisissable passage d’un rat. Ce qui nous fascine est vertigineux : la fadeur, les replis, l’égout ont la même essence, illusoire, que le vide d’un ravin où l’on va tomber. Le vide aussi m’attire, sinon je n’aurai pas le vertige – mais je meurs si j’y tombe et que puis-je faire d’un vide – sinon d’y tomber ? Si je survivrais à la chute, je vérifierais l’inanité du désir – comme je l’ai fait mille fois dans la ‘petite mort’. (BATAILLE *in* ARNOULD-BLOOMFIELD, 2009: s.p.)

---

<sup>153</sup> O paralelo faz-se em língua francesa: “rat” vs “art”.

A dimensão erótica da queda, do refúgio na vagina de uma mulher, é em Millás afluída em *No mires debajo de la cama*, quando Vicente Holgado, sentindo-se atraído pela irmã da namorada se encontra com a coincidência de ver um cão morto na casa de banho. Temendo ser acusado da morte do animal, carrega-o dissimuladamente até ao quarto principal, debaixo de cuja cama o deposita. Como única testemunha, as calças respirando em agonia pela braguilha aberta, a que já aludimos. À cama como subsolo, segue-se a caixa de ferramentas, dentro da qual Vicente esconde o animal e através da qual é descoberto. A descrição cinematográfica da cena desenha o horror de ser posto a nu, em câmara lenta:

Pero ya la hermana pequeña había introducido la mano en la bolsa y ya extraía el cadáver del perrito estallando en el interior del cuarto de baño un fragor silencioso que al alcanzar cierto nivel liberó un grito que atravesó primero la cabeza de Vicente Holgado y luego recorrió el pasillo para salir fuera, a la calle, y recorrer las galaxias hasta rebotar en los límites del universo y regresar al cuarto de baño en cuestión de décimas de segundo. Con la eficacia de la cámara lenta, aparecieron en la puerta, al cabo de una modesta eternidad, Teresa y su madre, que contemplaron incrédulas el perro (...) que la hermana pequeña mantenía en alto con una mano mientras se mordía la otra con desesperación sin dejar de acusar a Vicente Holgado con la mirada.  
El callista tuvo envidia del cadáver del animal. (MILLÁS, 2012d: 124)

É necessária esta descida até debaixo da cama, esta paragem do tempo, para que a viagem cósmica à velocidade vertiginosa da luz tenha lugar e traga a revelação; e a revelação é, não a identificação da personagem com o crime (que não houve crime, nem correlação entre os factos), mas a revelação, para o próprio Vicente, de que a dimensão a que pertence e da qual nunca deveria ter saído é a de debaixo da cama. É através do cadáver do cão, que inveja por estar fora da realidade problemática dos humanos, que se descobre como intruso dessa mesma realidade, como o monstro de debaixo da cama. A identidade submersa eleva-se, mostra-se a nu, para se esconder depois e, finalmente, morrer: “Teresa no advirtió que debajo de la cama se encontraba el cadáver de Vicente hasta tres días después de que hubiera desaparecido” (MILLÁS, 2012d: 129). Estamos perante duas mortes debaixo da cama, ponto em que voltamos a igualar o homem e o animal no mesmo destino fatídico: ambos frágeis, perecíveis, ambos votados ao vazio.

Para concluir, voltemos ao ponto de partida, o de *Cerberos son las sombras*, onde encontramos um pai, um filho e a ratazana entre eles. Em “El hijo del señor del pijama”, da coletânea de contos *La ciudad* (2005), voltamos a encontrar esta tríade. A alusão à ratazana é rápida e surge na sequência da comparação, contudo, merece que nos detenhamos sobre ela: o narrador vê a correr em pijama, frente ao seu carro, um senhor idoso que compara a uma rata a escapar-se para o seu subterrâneo. Trata-se de um homem

que está a sofrer um enfarte e que precisa de ajuda médica. Ao ser socorrido por ele, confundem-nos, no hospital, com pai e filho, proposição que o narrador aceita. Quando este telefona para a mulher, explica o seu atraso com o enfarte do pai, justificação na qual ela não acredita por ele ser órfão. Como vimos acontecer em *No mires debajo de la cama*, a ratazana parece dar corpo à carência, mas também à ideia de vida engolidora presente em *Cerberos son las sombras*. O pai finado é essa criatura do submundo que já o era antes de estar morto, mas que no ponto seguinte veremos metamorfoseado numa criatura de um mundo cimeiro.

## 2. As aves como criaturas transfronteiriças

No “Romance del Prisionero”, em plena Idade Média, um anónimo chama-nos a atenção para os cantados diálogos amorosos entre uma *calandria* e um *ruiseñor*. Está-se no mês de maio, onde essas desgarradas são possíveis, e o trigo já vai alto. Os apaixonados dedicam-se à cultura do amor, mas num cárcere perto, um prisioneiro está privado de tudo isto. Nem sequer sabe se é de noite se de dia, a não ser através do canto de uma ave matutina. Matou-lha, porém, o guarda da prisão, a quem roga como praga um *mal galardón*. Três aves, uma trama singela e um sentido profundo capaz de manter-se cristalino durante séculos.

São numerosos os exemplos que a literatura de todos os tempos nos oferece acerca da presença das aves nas suas páginas. Propomos, nas linhas que se seguem, um percurso não exaustivo destas ocorrências. Elemento vivo de uma paisagem por vezes estática, elas ajudam à pintura do amor. Outras vezes, anunciam o indecifrável à simples perceção humana, sendo sinal de bom ou mau augúrio. Há as que parecem carregar um mistério, rasgando o véu de outras dimensões. A pomba pós-diluviana carrega no seu bico o ramo da paz. A Fénix, da mitologia grega, não deixa de renascer das suas cinzas, nos versos de Quevedo<sup>154</sup> e século após século. A garça do *Libro de Buen Amor*<sup>155</sup>, o falcão de *La Celestina*<sup>156</sup>, as renascentistas aves cantantes das églogas Garcilaso de la Vega<sup>157</sup>, o pássaro solitário de San Juan de la Cruz<sup>158</sup>, a cegonha de Samaniego<sup>159</sup>, as andorinhas de

---

<sup>154</sup> Referimo-nos sobretudo ao poema “Aminta” onde a alusão à ave é ao mesmo tempo alusão à beleza feminina e à ideia de renovação da paixão amorosa (cf. GARGANO, 2015).

<sup>155</sup> Arcipreste de Hita.

<sup>156</sup> Fernando Rojas.

<sup>157</sup> Garcilaso de la Vega

<sup>158</sup> “Cântico espiritual” (1622).

<sup>159</sup> Félix Samaniego é conhecido pelas suas fábulas.



Gustavo Adolfo Bécquer<sup>160</sup>, ou os pássaros origami de García Lorca<sup>161</sup>, fazem da ave um ser vivo versátil, capaz de se adaptar a todos os momentos literários com a simplicidade de um bater de asas. Algumas aves ganham nome próprio: *Never More*, Moisés e Vicente, corvos de diferentes penas, sejam elas de Poe, Orwell ou Torga, respetivamente. Outras pegam-se ao ecrã do cinema como um tailleur à silhueta esbelta de uma Tippi Hedren: são os pássaros de Daphne du Maurier que Hitchcock soube amestrar magistralmente<sup>162</sup>. Expressão do terror como da quietude, a ave, pela sua plumagem, pelo desenho do seu voo, ou pela especificidade do seu canto, é capaz das mais belas metáforas. Jacques Prévert faz do poema “Page d’écriture”<sup>163</sup> um autêntico *Flash Mob*, ao resgatar de uma aula aborrecida de aritmética uma criança que vê um pássaro a voar. A coreografia convida também a arquitetura, de aparência inquebrantável, a participar nela: as paredes desabam tranquilamente, os vidros voltam a ser areia, a tinta volta a ser água, as carteiras voltam a ser árvores, o giz volta a ser falésia e o aparo volta a ser pássaro (cf. PRÉVERT, 2007: 146). Se mantivermos a imagem da coreografia, da dança, a analogia com Millás é inevitável quando em *El orden alfabético* se descreve a seguinte cena:

El libro del profesor, que permanecía abierto sobre su mesa mientras él hablaba, se agitó brevemente y luego se elevó en el aire, como un pájaro, utilizando sus hojas a modo de alas. Tras un par de vueltas de reconocimiento alrededor de la clase, se dirigió a una ventana abierta y salió. [...] Entonces se escuchó a nuestras espaldas un revuelo de hojas y al volvernos vimos que todos los libros abiertos vibraban sobre los pupitres, y al poco, con más o menos dificultades, se elevaban también y seguían la trayectoria del primero. (MILLÁS, 2012c: 22-23)

Com semelhante vivacidade e autenticidade, Prévert oferece-nos ainda uma lista de conselhos para fazer o retrato de um pássaro no poema “Pour faire le portrait d’un oiseau” (cf. PRÉVERT, 2007: 155-156), cuja mensagem culmina na mesma ideia de liberdade, sendo quase um manifesto contra o encarceramento. Voltamos assim ao poeta anónimo do “Romance del prisionero”.

As primeiras linhas do verbete “Aves”, do *Dicionário dos Símbolos*, oferecem-nos uma frase introdutória, de aparência previsível e compreensão fácil: “o voo das aves predispõe-nas, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982: 99). Ora, nesta frase simples, encontramos precisamente o carácter transfronteiriço deste animal, fator que nos interessa para compreender o seu aparecimento na obra de Millás. Há, realmente, nos seus apontamentos

---

<sup>160</sup> Poema “Volverán las oscuras golondrinas”.

<sup>161</sup> Poema “Pajarita de papel”.

<sup>162</sup> Referimo-nos ao filme *The Birds* (1963), de Hitchcock.

<sup>163</sup> Da coletânea *Paroles* (1946).

oníricos, aqueles que em particular cotejam uma certa dimensão mística, um recurso à figura da criatura cujo voo é contemplado por um narrador quase tomado pelo êxtase. Vejamos como, através do romance *Que nadie duerma* (2018) e alguns contos de *Los objetos nos llaman* (2008) e *Articuentos completos* (2011), Millás concebe esses voos, os desmonta e no-los serve com a sua paradoxal singeleza.

### 2.1. Um pássaro dentro da cabeça – entre a realidade e a alucinação

No conto “Fantástico” (cf. MILLÁS, 2011g: 351-352), um pássaro voa *dentro* da mente do narrador e este consegue vê-lo a sair pela janela logo pela manhã: “No quiero decir con esto que el pájaro no estuviera fuera, sino que lo que llamamos ver es, en cierto modo, reflejar” (Ibidem: 351). Millás volta a uma problemática de eleição sua: a da relação entre o *de dentro* e o *de fora*, que tem por base um específico ponto de vista adotado. A partir deste relativismo, levanta questões cujas respostas terão de ter em consideração a perspectiva. O que parece um conhecimento básico, de tão evidente, *a priori*, pode tornar-se complexo, conforme se analisem os enfoques alternativos:

Recordé una escena de un programa infantil de la tele en que un muñeco animado intentaba explicar al público la diferencia entre dentro y fuera. Ahora estoy dentro; ahora estoy fuera, decía saliendo y entrando de un recipiente. Lo repitieron muchas veces, lo que me tendría que haber hecho sospechar que la diferencia entre una cosa y otra no está tan clara. Eso sin contar con que para estar dentro de una cosa has de estar fuera de otra. (MILLÁS, 2011g: 352)

O pássaro é o elemento que está no cerne da ambiguidade, mas que, ao mesmo tempo, permite a desambiguação, como num pueril poema de Manuel António Pina<sup>164</sup>, na medida em que veicula uma metáfora primordial, acessível, reconhecível por todos: nas suas asas, uma liberdade alheada de qualquer *balletero* que esteja nas imediações. O pássaro millasiano é, contudo, um pássaro fugitivo – “huía dentro de mí como hubiera huido dentro de un espejo” (MILLÁS, 2011g: 351). Era como se fugisse da sua própria imagem projetada, desse duplo sempre caro ao escritor. Esta fuga, verdadeira prosa da estranheza, constitui a primeira recusa da figura de um *eu* que não se reconhece como tal; como consequência desta reação, a realidade altera-se instantaneamente e incorpora-se toda ela no interior da cabeça do narrador, como se para se aceitar o *eu* fosse necessário aceitar-

---

<sup>164</sup> Referimo-nos ao poema infantil “Um pássaro na cabeça” cuja primeira estrofe é a seguinte: “Sou o pássaro que canta/ dentro da tua cabeça/ que canta na tua garganta/ canta onde lhe apeteça”. Faz parte da coletânea com o mesmo nome: *Um passáro na cabeça* (1983).

se o *tudo*, numa operação higienizadora a que não serão alheios os motivos escolhidos dessa realidade doméstica e rotineira do asseio:

A partir de ese instante, la realidad cobró una rara calidad alucinatoria. El agua de la ducha, el lavabo, el bidé, el retrete, todo eso que pasaba fuera ocurría inmediatamente dentro, al modo de un eco. Yo mismo era un eco. Cuando me miré en el espejo, comprendí que yo estaba dentro de mí afeitándome, peinándome, cepillándome los dientes. (MILLÁS, 2011g: 351-352)

O *eu* como um eco é uma caixa-de-ressonância capaz da magia da vibração através do *outro*. De súbito, as ruas, os carros e os semáforos entram também na cabeça do narrador. A realidade com os seus incidentes – um atropelamento sem feridos – ganha vida na sua cabeça. Tudo está, de resto, no interior dela, porque uma ave assim o permitiu com a sua fuga de um espelho imaginário. Estar dentro de si, sem tomar a distância necessária para se poder ver num espelho, é provavelmente a maior experiência da interioridade, daí que se chegue à seguinte conclusão:

(...) seguí mi camino por el interior de mí mismo, recorriendo las calles que dentro de mi cabeza me conducían a casa. ¿Y los ciegos, dirán algunos, están dentro o fuera? Los ciegos están, si cabe, más dentro de sí mismos que nosotros. Mira con qué agilidad se mueven gracias a la punta del bastón, por el interior de su cabeza, y por el de la nuestra, que quizá sean la misma. (MILLÁS, 2011g: 352)

Voltamos a uma das temáticas presentes no Capítulo II, ao conceber a não-visão do cego como uma verdadeira clarividência. Trata-se de uma visão apurada pela capacidade de fazer a experiência interior das imagens, como se, ao retirá-las do lado de fora, este ficasse totalmente vazio, sem possibilidade de competir com o lado de dentro. O pássaro que voa é aquele que tem a capacidade de sobrevoar a paisagem, de ver as coisas exteriores se apequenarem, ou se diluírem, pela distância que toma delas, em suma, de vê-las desaparecer. Coroando este vazio com a sua coreografia, viverá seguramente a experiência da interioridade. Ora, é através dele que a personagem humana faz a mesma experiência. Tudo se passa no lado de dentro e não do lado de fora porque “le ravissement n’est pas une fenêtre sur le dehors, sur l’au-delà, mais un miroir” (BATAILLE, 1980b : 69).

No conto “Tendón flexor” (cf. MILLÁS, 2011g: 474-476), a personagem humana vive igualmente um processo de identificação com o pássaro, desencadeado por uma pergunta que ouve na rádio: “¿por qué los pájaros duermen de pie?” A resposta é dada por um catedrático que explica à audiência que as aves têm nas patas um tendão flexor que funciona como o travão de mão dos automóveis que as segura nessa posição, dando-

se o caso de muitas poderem, por isso, também permanecer de pé depois da morte. É a partir deste momento que, à semelhança do conto que acabamos de analisar, o pássaro entra na cabeça do narrador:

La imagen del pájaro muerto sujeto a la rama me perseguirá durante las horas siguientes, quizá durante el resto de mi vida. Veo el cadáver del animal sujeto al cable del teléfono, como si no pasara nada. El viento despeina de vez en cuando sus plumas. Alguna, al haberse extinguido las funciones vitales, se cae y vuela hasta el suelo. Quizá se cuele por la ventana de una casa abierta. Tal vez un niño la coge y juega con ella sin saber que es la pluma de un difunto... (MILLÁS, 2011g: 475)

O pássaro morto, agarrado aos cabos da eletricidade ou do telefone, diz-nos o narrador, é a metáfora dos homens mortos que continuam a ir de um lado para o outro com as suas pastas pretas. E chega depois à seguinte evidência:

Ahora estoy sentado frente al ordenador. (...) Pero la imagen del pájaro muerto y calvo sujeto a la rama (¿o era al tendido eléctrico?) gracias al tendón flexor continúa persiguiéndome. Escribe sobre él, me digo, escribe sobre él porque será el modo más eficaz de escribir sobre ti, que es lo que estás deseando. (Ibidem: 476)

Estamos perante a identificação consumada. Aparentemente, há neste pássaro estático, morto, mas com a aparência do vivo, algo da escultura do *Museo de la Desesperación* que analisámos no capítulo anterior, mas enquanto, em *Volver a casa*, estar morto é um estado desejável, ou um clímax já atingido, neste, é um espelho terrífico no qual se reflete uma morte que se impõe furtivamente e que não tem capacidade para se fixar numa outra dimensão que não seja esta, a terrena, a do homem de mala ou pasta. No ponto seguinte, veremos em que consiste a passagem a essa dimensão etérea e tranquilizadora, para lá do defunto pasmado no ponto morto dos seus membros.

## 2.2. “Ese pájaro negro seré yo” – o pestanejar da eternidade

Recordemos o conto analisado no Capítulo II, “El olor de gasolina”, para reencontrar o pássaro preto que voa num céu parado pela eternidade, na linha do horizonte<sup>165</sup>. Nele, o narrador conta-nos um episódio da sua infância: um passeio de vespa com o pai até a

---

<sup>165</sup> A alusão à linha do horizonte como lugar onde acontece o mistério encontra paralelo com a voz de Le Clézio, na perspectiva daquele que se inicia aos mistérios da vida, a personagem adolescente de *Lullaby*. Transcrevemos o seguinte excerto: “C’était comme si elle pouvait enfin, après la mort, examiner les lois qui forment le monde. C’étaient des lois étranges qui ne se ressemblaient pas du tout à celles écrites dans les livres qu’on apprenait par cœur à l’école. Il y avait la loi de l’horizon qui attire le corps, une loi très longue et mince, un seul trait dur qui unissait les sphères mobiles du ciel et de la mer. Là-bas, tout naissait, se multipliait, en formant des vols de chiffres et de signes qui obscurcissaient et s’éloignaient vers l’inconnu. (...) mais on ne pouvait pas les comprendre, parce que leurs signes n’appartenaient pas aux hommes.” (cf. LE CLÉZIO, 1970)

Sierra de Madrid. Num determinado ponto, o progenitor para a moto face a um cenário gigantesco, um quadro marcado por uma incerteza resultante daquela hora do dia que separa a noite do dia, e diz ao filho que naquele momento poderá acontecer qualquer coisa. A respiração de ambos sustém-se, o silêncio e a quietude enchem-lhes o peito, mas nada acontece. O pai explica então ao filho que quando ele se tornar adulto e ele já não for vivo, há de voltar àquele local, no seu próprio carro, para contemplar a paisagem, e se vir um pássaro a voar, esse pássaro será ele. A profecia do pai cumpre-se sendo o narrador já adulto, e este chora por aquele como jamais o tinha feito.

No voo da ave negra encontramos a verdadeira dimensão da morte, aquela que toca de perto o momento exato que antecede a criação do mundo. Millás amplifica o termo, tornando-o maiúsculo – “Creación” (MILLÁS, 2008: 83) –, converte-o num velho conhecido de respeito isolando-o do seu complemento determinativo, soleniza-o, oferece-lo como antecipação poética da revelação. Só neste cenário tácito e genesíaco é possível o aparecimento da ave negra que o narrador descreve como desaparecendo na escuridão, fazendo jus à crença em almas-aves, transversal a muitos povos, e que o ancestral mito da Fénix renascida, o símbolo da ressurreição, tão bem foi ilustrando<sup>166</sup>.

A reencarnação do morto numa ave é tratada com um prosaísmo em nada consonante com o lirismo deste conto em “El canario” (cf. MILLÁS, 2008: 120-122), quando uma viúva descobre que o falecido marido é o canário que tenta dizer-lhe algo, na loja de animais a caminho do cemitério. Convencida de tal facto, compra-o e leva-o para casa, onde observa as mesmas reações incómodas que ele tinha enquanto homem. Cansada de tais atitudes, decide asfixiá-lo e atirá-lo pela sanita. Dias depois, volta a encontrar o marido, numa outra loja de animais, encarnado num hámster. Nova compra, novo comportamento agressivo, novo crime. A sucessão de mortes e de reencarnações do mesmo morto parecem deixar a mulher frustrada, pelo que anseia encontrar o marido encarnado num animal de grande porte por um simples motivo: para poder matá-lo realmente.

---

<sup>166</sup> Semelhante abordagem da figura do pássaro é feita pelo contemporâneo de Millás, Juan Goytisolo. No final de *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), o pássaro ressuscita de maneira serena e diáfana, substituindo o sofrimento pela luminosa felicidade. Influenciado pela literatura mística de San Juan de la Cruz, em particular por *El cántico espiritual*, Goytisolo constrói um romance ambíguo onde a desolação tem lugar, mas onde a redenção acaba por se fazer anunciar por um pássaro-rei cuja identidade se desconhece.

Y no pienso dejar de ahogarle hasta que entre en razón, aunque se reencarne en un perro de presa, o en un tigre. En realidad, es lo que estoy deseando, que se me aparezca en un animal grande, para tener la sensación de matarle de verdad. Con los animales pequeños, aunque el crimen no deja de darme gusto, tampoco acabo de saciarme. (MILLÁS, 2008: 122)

O canário, como réplica do homem em forma de ave, está próximo de um outro pássaro que todos os dias volta para a jaula tapando com desespero a porta com o bico, no conto “Mecánica popular”, como quem volta ao corpo depois de uma viagem extracorpórea: “el animal debía de creerse que la jaula formaba parte de su cuerpo, de manera que no podía permanecer fuera de ella sin tener la impresión de estar fuera de sí” (MILLÁS, 1994 agosto).

O pássaro negro – não o do sol-posto, mas o da madrugada – volta a aparecer num conto comentado anteriormente: “La ropa interior de las mujeres” (Idem, 2008: 186-188). Trata-se de uma ave, provavelmente um melro, que rouba a *lingerie* de uma mulher, substituindo o conteúdo das suas gavetas por folhas de árvores. Os seios da mulher transformam-se em bicos de ave para poder amamentar o seu filho bebé, que se converte num pássaro. Nas árvores do exterior, a sua roupa interior está pendurada mantendo uma aparência intacta, como se tivesse sido alimentada pela seiva das árvores.

Parece-nos evidente o reconhecimento que Millás faz da superioridade das aves, quer como lugar onde a alma encontra repouso, quer como agente da regeneração da natureza, mas o escritor não deixa de ser mordaz, ao criticar a atitude dos homens que se preocupam mais com a vida de uma ave salva do que com a de um homem. Num país onde existe a pena de morte, os Estados Unidos, um peru obtém anualmente o perdão presidencial para ser poupado do forno na véspera do Dia da Ação de Graças. Millás reage:

El pájaro es un pájaro, ya lo sabemos. Posee una cabeza extraña, con carnosidades rojas que se prolongan en el cuello, en forma de moco, y un cuerpo que en nada se parece al nuestro. Tiene alas y patas y unas uñas capaces de sacarte un ojo de la cara, de dónde si no. Además, es ovíparo y procede de los antiguos dinosaurios, mientras que nosotros somos mamíferos y venimos de una rata. No tenemos nada que ver, de acuerdo, pero a mí me llaman más la atención las cabezas de los hombres, sus manos, sus sonrisas, sus gestos de diversión frente al animal alborotado (MILLÁS, 2017 janeiro).

O homem torna-se então num animal estranho, razão pela qual o escritor diz, na mesma crónica, num rasgo de ironia que o caracteriza, sentir necessidade de se olhar frente ao espelho, na companhia do seu cão, para ver qual dos dois é o mais estranho. Contudo, não é só o homem que é capaz dos maiores gestos de indiferença, ou mesmo de crueldade,

contra os da sua própria espécie – na ocorrência, os que povoam os corredores da morte. Também as aves são capazes da mesma violência quando reconhecem o seu igual, como se descreve no texto com o título direto e inequívoco de “El pájaro”, objeto de abordagem didática, que narra a história de um pássaro que vive com uma aparência de peixe, mas com uma identidade de pássaro – “Dentro de aquel cuerpo, como en las profundidades de una mazmorra, se debatía su identidad de pájaro” (MILLÁS, 1992 julho)–, poderosa crítica ao que poderá ser a intolerância contra os transgéneros. Uma vez saído do seu corpo falso, não pode gozar-se da sua verdadeira identidade porque outro pássaro o devora:

Un día especialmente soleado ascendió hacia la superficie del mar para contemplar el vuelo de una gaviota, que enseguida comenzó a acercarse a él con la naturalidad de un congénere. Antes de que pudiera reaccionar, fue atrapado y conducido a la arena, donde fue troceado y deglutido, adoptando al fin la forma de su identidad. Nunca llegó a enterarse de su nuevo aspecto. (MILLÁS, 1992 julho)

É na barbaridade que aves e homens se assemelham, na capacidade de se arrancarem os olhos – *cría cuervos y te sacarán los ojos*, diz o provérbio. Somos pássaros pretos que reconfortam, mas também pássaros pretos que segregam a angústia dentro do peito, o temor. No grasnar amedrontador desta ave negra, ouvimos repetidas vezes o *cras* latino a repetir “amanhã”; trata-se do dia seguinte como espaço da ameaça, da incerteza ou da pura cobardia de não se enfrentar o “hoje” com a verdadeira devoção daquele que procura um encontro com o divino<sup>167</sup>.

### 2.3. “Algo va a suceder” – a comunhão pela devoração

O acontecimento que une pai e filho no vislumbre da Serra de Madrid é lembrado por Millás numa recente entrevista (cf. CRUZ, 2018: s.p.) aquando da publicação de *Que nadie duerma*, romance que conta a história de Lucía, uma mulher que se torna taxista e percorre as ruas de Madrid, como quem percorre as de Pequim, com a esperança de encontrar um vizinho pelo qual se apaixonara, depois de ouvir a ópera de Puccini, *Turandot*, através da ventilação da casa de banho. O primeiro e único encontro da protagonista com o vizinho coloca-a perante a evidência de que ele é um homem-pássaro, não só porque tem “la nariz en forma de pico de águila y el pelo blanco exageradamente desordenado” (MILLÁS, 2018: 30), mas também porque se apresenta com o nome de

---

<sup>167</sup> Referimo-nos ao exemplo de Santo Expedito, muitas vezes tentado pelo Diabo sob a forma de corvo, repetindo-lhe em sonhos “*cras*” (“amanhã”), incitando-o a protelar indefinidamente o momento da sua conversão. (cf. SILVA, 2012:67).

Calaf. É através deste detalhe que se estabelece uma relação com a biografia de Lucía. No seu décimo aniversário, tinha-lhe sido oferecido pelos pais um pássaro, vindo da China, chamado Calaf, “de pico excesivo y que, de tan negro, parecía azul” (Ibidem: 15). Nesse mesmo dia, a mãe, ao urinar no jardim, tinha sido atacada por um pássaro negro no pescoço o que lhe provocara a morte, mas também a ressurreição, e uma segunda e definitiva morte, menos de um ano depois. A filha convencera-se de que a mãe era uma mulher-pássaro. De facto, no rosto da moribunda, tinham-se acentuado os traços de ave, e os olhos extraviados pareciam seguir a trajetória do voo de uma andorinha. As últimas palavras da defunta, “Algo va a suceder”, passaram a acompanhar a filha, como um presságio que só as plumas das aves podem transportar. Com o passar do tempo, também Lucía começou a sentir-se uma mulher-pássaro, “quizá pertenecía a un mundo que había comenzado los primeros contactos con ella” (Ibidem: 80).

Todo o romance é um voo de ave, uma tentativa quixotesca de encontrar o real na realidade inventada, mas é também, e sobretudo, uma tentativa de saciamento, da ordem do material, como do espiritual. O bico do pássaro é, em simultâneo, símbolo do sustento, mas também veículo do divino. Na rigidez da sua matéria córnea se reflete também a sua função protetora. Ora, Lucía é como um Quixote em auxílio das *donzelas menesterosas*: primeiro tem relações com o canceroso assumindo-se como “mamá pájaro” (Ibidem: 69), depois consola o rapaz de dezoito anos oferecendo-lhe os seus seios, cinquenta euros e uma mensagem de autoestima: “el milagro eres tú” (Ibidem: 157). A ideia de sustento está em íntima relação com esta entrega ao outro.

Da nutrição à devoração o caminho é curto, como vemos acontecer numa mãe freudiana, sempre ausente de falo, sempre ávida do seu filho, razão pela qual Jacques Lacan fala na “crainte d’être dévoré par la mère” (1956/57: 106). Por outro lado, a voracidade pode estar também do lado da criança que ao devorar o seio da mãe a esvazia de todas as coisas boas (cf. KLEIN, 1985). Lucía é a filha que assistiu ao momento exato em que a mãe se convertera em mulher-pássaro. Com a morte desta foi-lhe como que devorada metade da sua própria humanidade. É deste modo que se transforma em mulher-pássaro, saciando quem dela precisa, como se fosse um anjo, mas também devorando quem ama. A cena final remete-nos para o canibalismo süsskindiano de *O Perfume* que neste momento relembramos:

Precipitaram-se para o anjo, caíram-lhe em cima, prostraram-no por terra. Cada um queria tocar, cada um pretendia a sua parte, possuir uma pequena pluma, uma pequena asa, uma centelha do seu fogo radioso. Arrancaram-lhe as roupas, os cabelos, arrancaram-lhe a pele, cravaram-lhe as unhas



e os dentes na carne, atacaram-no como hienas. Contudo, um corpo humano é duro e não se esquarteja facilmente; os próprios cavalos têm dificuldade em fazê-lo. Não tardou, igualmente, a divisar-se o brilho dos punhais que se abateram e cortaram; machados e facas silvaram ao atingir as articulações, ao quebrar os ossos que estalavam. Num curto espaço de tempo, o anjo foi desmantelado em trinta bocados e cada membro da horda empunhou o seu bocado e, cheio de uma gula voluptuosa, afastou-se para o devorar. Meia hora depois, Jean-Baptiste Grenouille havia desaparecido da superfície da terra até à última fibra. Quando, após terem terminado o seu repasto, os canibais se reencontraram à volta da fogueira, ninguém pronunciou palavra. (...) Aqueles homens e mulheres tinham já na consciência um assassinio ou qualquer crime ignóbil. Mas comer um homem? Nunca na vida se teriam julgado capazes de uma coisa tão horrível. E admiravam-se, mesmo assim, por terem cometido aquele acto com tanta felicidade e não sentirem, à excepção da falta de à-vontade, o mínimo peso na consciência. (...) Nas suas almas tenebrosas surgiu um repentino palpitar de alegria. E nos rostos pairava-lhes um virginal e suave brilho de felicidade. Era indubitavelmente esse o motivo por que receavam erguer os olhos e fitarem-se. Contudo, quando se arriscaram a fazê-lo, primeiro de fuga e depois abertamente, não conseguiram reter um sorriso. Sentiam-se extraordinariamente orgulhosos. Era a primeira vez que faziam qualquer coisa por amor. (SÜSKIND, 1999: 272-273)

Ora, Lucía é aquela que perfura com o seu bico o pescoço daquele que ama, mas também o seu ventre, até ao seu fígado. Comendo-o, provocará a sua morte, fará dele objeto seu. É neste ato simultâneo de horror e prazer que as duas personagens alcançam um tipo de plenitude terrífica, num parêntesis da realidade que lhes proporciona uma experiência da universalidade em sintonia com as sonoras manifestações do alto:

Lucía se desnudó (...).

- Lámeme con tu lengua de pájaro – le dijo.

El hombre, obedeciendo, se aplicó a la tarea. Los genitales físicos que lamía eran los de Lucía, pero los metafísicos pertenecían al águila, de modo que la mujer y el pájaro que convivían en el mismo espacio tuvieron un orgasmo simultáneo cuyos efectos sonoros compitieron con los de la tormenta que discurría afuera. (MILLÁS, 2018: 211)

O homem agonizante é aquele que se entrega ao momento, que se deixa excitar, como o protagonista de *Volver a casa* que se masturba antes de se tornar estátua:

Botas gemía entre el placer y el horror mientras su erección crecía. Cuando la boca de la mujer llegó al hígado gracias a la eficacia del pico de águila, se corrió con el gemido de un moribundo, alcanzando su semen la altura del techo (Ibidem).

O alto, simbolizado primeiro pela tempestade, depois pelo teto, é o lugar a que se aspira quando se nasce e quando se morre, é o encontro entre o genesiaco e o apocalíptico de que o ato sexual e o da matança, expressos nesta cena macabra, são claros exemplos. Saciada a personagem feminina depois do ato da devoração, é o telefone que a desperta para o voo necessário, como se ela fosse uma criatura telecomandada por uma entidade à distância, como veremos acontecer noutros casos.

Cuando el telefonillo volvió a sonar, se acordó del pasajero que no era un pasajero, al que había llevado al Complejo Policial de Canillas. Contó tres timbrazos más. Al cuarto, se dirigió a la ventana, la abrió y se arrojó al vacío en medio de la tormenta. (Ibidem: 212)

Quando pensamos que a porta definitivamente fechada da obra de Millás está a acontecer, eis que somos surpreendidos pela força da gravidade, pelo fim do milagre fugidio, e tudo está por refazer: “Cuando apenas había volado unos metros, el cuerpo de la mujer se desprendió del cuerpo del águila, cayendo con violencia por los efectos de la gravedad” (Ibidem), mas a ave, essa, continua a voar em direção aos raios da trovoada.

### 3. Os insetos como modelo de perfeição

Criatura repugnante ou temida, o inseto está na base do desenho da insignificância, da jocosidade ou do praguejamento numa boa parte da literatura que explora os seus limites metafóricos. As vespas de Aristófanes<sup>168</sup>, com o seu ferrão a nascer do traseiro, tornam burlesca a figura dos juizes corruptos (cf. MORET, 1997a: 331); em *La Paz*<sup>169</sup>, do mesmo dramaturgo, o protagonista sobe ao céu montado no escaravelho para contar a Zeus as desgraças que assomam Atenas (cf. Ibidem). Também o poeta latino Marcial no século I d. C. se apoia na abelha e na formiga, mortas por uma gota de âmbar, para criar a sua poesia satírica. A morte dos insetos no afogamento em vinho foi, de resto, tema difundido pela poesia burlesca no Renascimento e no Barroco espanhol, como o reconhece Rodrigo Cacho Casal, citando como um dos exemplos o célebre verso de Quevedo: “Bebe vino precioso con mosquitos dentro” (CACHO CASAL, 2003: 207). Também o poema épico burlesco, *La Mosquea*, de José de Villaviciosa (1589-1658), coloca lado a lado um exército de formigas contra moscas, mostrando as primeiras a sua teimosia e as segundas a sua avareza, ante um pedaço de sangue podre de uma serpente, como o verifica Mr. Sismonde de Sismondi, numa crítica tão eloquente quanto mordaz àquele que considera ter talento para uma verdadeira epopeia, não fosse o investimento para cantar “semejantes sabandijas” (SISMONDI, 1842: 46). Para lá do *Siglo de Oro*, o inseto continua a acompanhar uma certa “pequenização” do mundo, para ganhar, mais tarde, contornos mais surreais ou aterradores, como acontece com Allan Poe<sup>170</sup>, Franz Kafka<sup>171</sup> ou, para citarmos um exemplo em língua espanhola, Federico García Lorca<sup>172</sup> (cf. MORET,

---

<sup>168</sup> *As Vespas*, de Aristófanes, foi levada à cena no ano 422 a.C.

<sup>169</sup> *La Paz*, de Aristófanes, foi levada à cena no ano de 421 a.C.

<sup>170</sup> POE, Edgar Allan (2010 [1843]). *The Gold Bug (O escaravelho de ouro)*. Lisboa: Lisboa Editora.

<sup>171</sup> KAFKA, Franz (2009 [1915]). *Die Verwandlung (A Metamorfose)*. Lisboa: Editorial Presença.

<sup>172</sup> *Poeta en Nueva York (1929-1930)*. Disponível na Biblioteca Virtual: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131535.pdf> [Consultado a 07.07.2018].

1997b). Mas assume também contornos mais poéticos, com um Gabriel García Márquez a fazer surgir borboletas amarelas na antecipação da personagem amada<sup>173</sup>, por exemplo, ou ainda, largos anos antes, um Gérard de Nerval (1808-1855) a catalogar estas mesmas criaturas como sendo harmonias aladas entre a planta e o animal (cf. Ibidem). Só a borboleta (e, provavelmente, a abelha) é afastada assim do universo depreciativo em que se movem os outros insetos; num período clássico mais arcaico, porém, todos os insetos gozam ainda de uma dignidade diferente:

La primera sorpresa que nos reservan los griegos es la ausencia de perjuicios negativos, y casi podríamos decir, la dignidad que se otorga a los insectos en las obras maestras de la tragedia y de la epopeya. A los mejores poetas griegos no les pareció fuera de lugar hablar de la mosca o el mosquito, como ocurre en los géneros nobles de las literaturas europeas modernas. Tenemos la clara impresión de que aún no existían jerarquías insalvables en la visión humana del mundo animal: de la avispa se podía hablar en los mismos términos que del león (MORET, 1997a: 331).

Ora, é esta dignidade que Millás parece devolver aos insetos, cujo corpo segmentado<sup>174</sup> e a capacidade de metamorfose oferece, na sua ótica, o melhor exemplo de perfeição. Desconhece-se no escritor qualquer gosto pela entomologia, a não ser a banal curiosidade infantil pelo inseto, a mesma que leva, provavelmente, um filho a descobrir, não sem angústia do pai, o significado de “vida efímera” (cf. MILLÁS, 2011g: 441-442). Longe de uma *afición* à Nabokov ou à Saint-Léger (cf. MORET, 1997b), ou das simbologias trazidas por títulos como, *Les Mouches* (1943), de Jean-Paul Sartre, ou *Les Fourmis* (1949), de Boris Vian, Millás faz da personagem inseto uma personagem de pleno assento na sua obra, como o fez também o seu contemporâneo Javier Tomeo, conhecedor da biologia destas personagens, assim como das suas virtudes comportamentais, à maneira de Esopo. Como afirma Marco Kunz, “polulan entre los textos de Millás las hormigas, moscas, cucarachas y demás artrópodos, migrantes entre dos mundos” (KUNZ, 2009: 255). E esse “entre dos mundos” é o lugar privilegiado da greta, da fenda, do interstício, o lugar do transfronteiriço.

A nossa análise destas personagens será apoiada por alguns contos de *Cuerpo y prótesis* (2000), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003) e *Articuentos completos* (2011). Apoiamo-nos também nos romances *La soledad era esto* (1990) e *Mi verdadera historia* (2017).

---

<sup>173</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2016 [1967]). *Cien años de soledad* (*Cem anos de solidão*). Lisboa: Leya.

<sup>174</sup> Etimologicamente, a palavra “inseto” provém do latim: *in* + *séctil*. Sendo o *séctil* o que pode ser cortado, o *inséctil* é o que não pode ser cortado. (HOUAISS)

### 3.1. Formigas, moscas e gafanhotos – seres superiores inverosímeis

Mesmo para os menos instruídos nas fábulas de La Fontaine<sup>175</sup>, nos provérbios bíblicos<sup>176</sup> ou nos estudos daquele que é alcunhado como O Senhor das Formigas<sup>177</sup>, são conhecidas as virtudes laboriosas destas pequenas faunas e a sua atividade industriosa na organização da vida em grupo. Millás reconhece-lhes essa força e uma capacidade de lutar contra o pânico que é, mais do que um exemplo de conduta, um modelo de sobrevivência, um plano de emergência bem delineado. Elogia-lhes a organização, a rotina e a sua capacidade de nutrir o humano assomado pela fatalidade:

Era la hora de la siesta y, de súbito, en medio del calor, sucedió una explosión universal a la que solo sobrevivimos el hormiguero del jardín y yo. Pasados los primeros instantes de terror, y una vez resignado a la catástrofe, consumía el tiempo sentado en una piedra, observando las costumbres de las hormigas con la pena de no haber leído más atentamente los mimecólogos de la época, cuando aún había hombres y libros sobre la superficie de la Tierra. De vez en cuando, alargaba la mano, tomaba un puñado de insectos y me los metía en la boca para aliviar las acometidas del hambre. La red formada por los pequeños seres se recomponía con una rapidez prodigiosa, en un proceso de cicatrización acelerado. Recibía todo lo que necesitaba, pues, instrucción y alimento, de las hormigas, que me enseñaron, entre otras cosas, la importancia de la rutina en la lucha contra el pánico. (MILLÁS, 2011g: 14-15)

É este mesmo poder de organização e a ideia de fecundidade associada às formigas que destacam Chevalier e Gheerbrant:

Segundo o pensamento cosmogónico dos Dogons e dos Bambaras do Mali, a formiga desempenha um papel importante na organização do mundo. No princípio, na altura da primeira hierogamia Céu-Terra, o sexo da terra era um formigueiro. Na última etapa da criação do mundo, este formigueiro tornou-se uma boca, de onde saíram o verbo e o suporte material, a técnica de tecelagem, que as formigas transmitiram aos homens (GRIM *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982: 336).

Ao ser sucessivamente a genitália da terra, a sua boca, a sua palavra, a formiga, qual um dançarino de Pina Baush ou Olivier Dubois<sup>178</sup>, unta-se de terra, dialogando assim com o cosmos a um ritmo lento, esmagando a gravidade. Ela é essa criatura que laborando, organizando-se em linhas bem tecidas, se torna de facto grafema, arranjo gráfico visto da

---

<sup>175</sup> Referimo-nos a fábulas como “La cigale et la fourmi”.

<sup>176</sup> Referimo-nos ao seguinte conselho dos *Provérbios*: “Vai ter com a formiga, preguiçoso! Observa o seu comportamento e aprende! Ainda que não tenha nem chefe, nem governador, nem superior, contudo sabe que deve trabalhar bem no Verão, juntando alimento em vistas do Inverno. Mas tu preguiçoso, tudo o que sabes fazer é dormir! Quando é que te levantas e despertas? ‘Deixa-me dormir mais um bocado!’ E continua, pestanejando mais um bocado, cruzando mais um bocado os braços, ficando mais um bocado na cama! É assim que a pobreza te chegará, como um ladrão — sem estares a contar. E a miséria te destruirá, como por um bandido armado.” (Bíblia, 6:6 – 11).

<sup>177</sup> Edward Osborne Wilson (1922) é biólogo, investigador em Harvard. É especialista em formigas. Nos anos 1970, criou a sociobiologia, um campo científico que estuda as sociedades dos insetos.

<sup>178</sup> Referimo-nos ao coreógrafo francês contemporâneo, autor da coreografia “Souls” (2014).

perspetiva vertical dos homens cujos sentidos não captam a sua refinada linguagem química. Primeiro, linha de tear, depois, grafia do cursor do computador, a formiga inscreve-se nessa “dizibilidade” do mundo que une tecelagem e escrita, como se entre as linhas da primeira coubesse toda a realidade passível de ser expressa pela segunda, um género de intermeio entre o céu e a terra, molduras do universo que é cenário do parto da misteriosa anatomia humana:

Na tradição do islamismo, o tear simboliza a estrutura e o movimento do universo. No norte de África, nas mais humildes cabanas dos maciços montanhosos, a dona de casa tem sempre um tear: dois rolos de madeira sustentados por dois montantes; uma moldura simples... O rolo de cima tem o nome de rolo do céu, o de baixo representa a terra. Estes quatro bocados de madeira simbolizam todo o universo.

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está terminado, a tecedeira corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazer isso, pronuncia a fórmula da bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo acontece como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982: 637)

No ir e vir do movimento da tecelagem, análogo, na nossa perspetiva, ao do ato carnal amoroso, inscreve-se pois esse *fazer* através do tecido que é a escrita:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES, 1987: 82-83)

Em *A linguagem indireta e a voz do silêncio*, Merleau-Ponty defende que a ação de escrever como a de tecer se opera do mesmo lado: do avesso (cf. 1991: 45). E o avesso poderá ser em Millás todo um *software*, por oposição ao *hardware*, quando as formigas saem do seu patamar terreno para neles se imiscuir:

Si permanezco inactivo más de diez minutos, víctima del desaliento o de la pereza, salen en grupo de entre las teclas señaladas y parecen una hemorragia de letras. (...) Pero, ayer mismo, un artículo de treinta líneas se desmoronó ante mis ojos cuando me disponía a repararlo. Y es que no estaba hecho de letras, sino de hormigas que se asustaron por los movimientos del cursor (MILLÁS, 2011g: 404).

Noutro conto, as formigas estão já mortas, mas nem por isso deixam de ser menos letra:

Mis letras, sobre papel, parecían hormigas que se agrupaban en torno a un significado para formar palabras. Cuando reviso aquellos manuscritos llenos de hormigas muertas – de palabras tachadas – todavía reconozco en ellos el pensamiento del bolígrafo con el que los escribí. (MILLÁS, 2011g: 462)

A letra, a palavra e o texto são cada vez menos o escritor para passar a ser, sucessivamente, o inseto vivo, o inseto morto e o objeto capaz de forjar a aparência do inseto morto, na ocorrência, a caneta. É ela, como o lado de fora do escritor, que escreve. Noutra ocasião, é a mosca, que vai surgindo no ecrã, a responsável pela coluna jornalística:

Una de ellas [las moscas] se coloca sobre la pantalla del ordenador, fascinada por sus reflejos verdosos, y sigue dócilmente la trayectoria del cursor. Las letras van apareciendo a medida que recorre la pantalla, como si fueron producciones de su abdomen. Me hago, pues, la ilusión de que el texto es de ella; quizá sabe que tiene que morir con el frío de una de estas madrugadas de septiembre y quiere contar al universo cómo se soporta una existencia de mierda que por fortuna solo dura un verano. (MILLÁS, 2011g: 529)

Numa metáfora a que já recorremos anteriormente, a linguagem sai das entranhas, do ventre, e surge aqui com a mesma urgência da de um condenado à morte. Tecida a sua obra, a mosca expira e o escritor fecha sobre o cadáver minúsculo o computador, como quem fecha um caixão. Tal como acontece com a formiga morta que se faz letra, a escrita ultrapassa a vida ou é dela uma continuação. Provavelmente será esse o desejo do rapaz que quer tirar a própria vida, em *Mi verdadera historia*: converte-se numa libélula morta, numa maiúscula passível de interessar a leitura do seu pai, e assim passar a ser visível a seus olhos. Passar a ser. A obra (escrita) transcende a criatura, e enche-se de um espírito que parece proceder de uma qualquer fórmula guardada na transcendência, a mesma transcendência que, no século XVIII, Jacques-Bénigne Bossuet chama de Deus, num texto de pendor filosófico-religioso onde se refere à engenhosa obra dos insetos:

Ce que nous voyons de plus ingénieux parmi les animaux, sont les réservoirs des fourmis, les toiles des araignées, et les filets qu'elles tendent aux mouches, les rayons de miel des abeilles, la coque des vers à soie, les coquillages des limaçons et des autres animaux semblables, dont la bave forme autour d'eux des bâtiments si ornés et d'une architecture si bien étendue. Et toutefois ces animaux n'ont d'ailleurs aucune marque d'esprit, et ce serait une erreur de les estimer plus ingénieux que les autres puisqu'on voit que leurs ouvrages ont en effet tant d'esprit, qu'ils les passent, et doivent sortir d'un principe supérieur. (BOSSUET, 1722: 51)

Sem explicar este intraduzível “princípio superior” a que se refere Bossuet, o professor Bernard Gaudin elucida-nos quanto à superioridade do inseto aludindo ao mecanismo da sua natureza:

Quiconque s'est amusé à observer une araignée descendre au bout de son fil a pu la comparer à l'alpiniste faisant du « rappel ». Comme lui, elle descend régulièrement (...); une première différence cependant entre les deux sortes d'acrobates, c'est que l'araignée ne risque pas de manquer de fil puisqu'elle le secrète à volonté ; la deuxième différence, toujours à l'avantage de l'araignée, c'est que cette dernière sait remonter à une allure vertigineuse, au point qu'on croirait la voir aspirer son fil. (GAUDIN, 1975: 96)

A inesgotável substância segregada pela aranha faz parte da sua biologia; não lhe é externa. É neste género de princípio de autossuficiência que o inseto se faz arquiteto. O ser humano, pelo contrário, necessita de ter talento e ferramentas, de se aperfeiçoar como arquiteto, escritor ou artista para atingir a plena maturidade da sua funcionalidade, daí que Millás afirme:

El insecto es un animal muy misterioso por su perfección, por su funcionalidad (...). En él, nada sobra ni nada falta. Y además es perfecto desde hace millones de años. Es decir, lo que diferencia un mamífero de un insecto es que nosotros estamos en continua evolución, por eso somos imperfectos. (MILLÁS *in* PÁGINA 2, 2012: s.p.)

No conto “Dios” é-nos mesmo insinuado que os olhos dos insetos são uma extensão ou uma representação dos olhos de Deus:

En el campo suceden muchas cosas. Ahora mismo se ha detenido sobre el teclado del ordenador un saltamontes que mira con un ojo lo que escribo y con el otro me contempla a mí. Es evidente que no sabe lo que ve, pero no importa porque no mira para él, sino para alguien lejano: para Dios. Dios está ciego, de otro modo no se entiende que haya creado tantos ojos, y tan diferentes, para controlar el universo. La suma de la mirada del saltamontes y la mía arroja un resultado de superficies horadadas y cuerpos cavernosos por cuyos túneles se arrastra Dios intentando entender su creación. (MILLÁS, 2011g: 12)

Tal como a mosca e a formiga, o gafanhoto também se manifesta através do computador, e uma nova teia ganha forma no desenho dos múltiplos olhos – o dos insetos e o dos escritores – por cujas gretas Deus penetra. É interessante verificar que o próprio Deus é visto como um ser que não é perfeito, dado que há da sua parte uma tentativa de compreensão da sua obra. Quanto ao inseto, reconhecem-se-lhe marcas da perfeição: não necessita da materialidade do estômago, tem uma missão rápida que carece dos grandes rodeios daquele que faz a sua tosca aprendizagem terrena, e respira de forma mais pura:

Me preguntó una periodista que por qué mis columnas solían componerse de tres párrafos y le dije que porque tenían la pretensión de parecerse a un insecto de los dotados (...) de cabeza, tórax y abdomen. (...) Si algo me gusta de la columna es su caducidad. La mayoría de ellas se escriben, se publican y mueren en 24 horas. Algunos insectos no viven mucho más. (MILLÁS, 2011g: 159)

De hecho carece de estómago, pues a la naturaleza le parecía un derroche dotarlo de un órgano que, con las prisas, no iba a llegar a utilizar. Me gusta también mucho de los insectos el hecho de que tengan una respiración traqueal. Las tráqueas son más limpias que los pulmones (...). Tienen, en fin, un diseño más funcional, más avanzado, con menos averías. Y para besar son también más prácticas que los pulmones, ya que puedes permanecer pegado a los labios del amado o amada sin tenerse que separarse cada poco para tomar aire. (Ibidem: 160)

Aliada, deste modo, à supremacia de um dizer e de um tecer que a natureza específica do inseto engendra e edifica, a supremacia amorosa faz-se nessa capacidade de enleio que é

ósculo ininterrupto, um género de filosofia chinesa da respiração na justa medida. Mas o erotismo do inseto millasiano ultrapassa esse gesto que a escultura do beijo parado sublima, como na estatuária de Canova<sup>179</sup>, para se esculpir, como veremos em breve, em toda uma estética do desabrochar que ultrapassa a da morte, de que temos vindo a falar.

Para o Millás de uma infância sublimada pela existência de uma rua que é todo um universo, apenas acessível aos que o palmeiam a partir da clandestinidade do observatório de uma cave, para esse Millás, a mosca é a fada dos pobres, aquela que, junto com o hálito dos homens, acaricia, com as suas inofensivas excreções, a comida exposta nas mercearias, numa época ainda desprovida de hipermercados e de pudores ou preciosismos de ordem sanitária – “teníamos con las moscas una relación más fraternal que ahora” (MILLÁS, 2009a: 45). A nutrição e a dejeção juntas, o movimento de entrada e o de saída, a assimilação e a segregação, fazem parte de toda uma equação que a mosca monta com a facilidade dos que não carregam fardos às costas. E o fardo supremo, para cada um dos seres humanos, é, mais do que a pobreza, o próprio corpo. Progredir é passar o fardo da sua pobreza a outro, sendo que no último tramo do progresso não haverá fardo algum, nem sequer de natureza muscular, conclui o narrador (cf. *Ibidem*: 47). Daí se deduz que os insetos possam estar nesse patamar e sejam espíritos. As moscas, como o referimos, são fadas:

Las moscas eran hadas, como suena, créalo usted o no: a mí me concedieron muchos deseos y todavía hoy, en los momentos difíciles de mi vida, no es raro que una mosca se me pose en el dorso de la mano en señal de apoyo o solidaridad. (MILLÁS, 2009a: 46)

Se até ao momento, estamos sempre na proximidade de uma revelação induzida pelo inseto, em “La Mosca” (cf. MILLÁS, 2011e: 85-87), há *algo* que é efetivamente experienciado quando este provoca na personagem que o observa a vivência de um momento de plenitude fora do seu corpo:

Quizá por eso sintió que sus piernas, dentro de los pantalones, dejaban de pesar, convirtiéndose en dos hilillos de los que los zapatos eran como dos pesas colgadas en el extremo del cordón. Entonces, el director de producto, que estaba a su lado, le dio un golpe con el codo y la mosca voló, devolviendo al adúltero a su condición de director personal con problemas de espalda. Pero ya no fue capaz de olvidar la plenitud de aquellos segundos durante los que había sentido que nada del mundo real, o de lo que hasta entonces había llamado de mundo real, le concernía. (MILLÁS, 2011e: 86)

---

<sup>179</sup> Referimo-nos particularmente à “Eros e Psique”, de Antonio Canova (1757-1822).



Estaba contemplando una mosca que se había posado sobre mi bolígrafo y de repente comencé a alejarme, a alejarme... me desapareció la espalda y noté en la boca el sabor que tenía la mosca en la suya (Ibidem: 87)

Ser o outro ao mesmo tempo que se é si mesmo, ser parte integrante de uma unidade, é a experiência holística por excelência, que congrega em si toda uma cosmologia, toda uma espiritualidade, de impossível desmontagem, e que Millás resolve, ou deixa por resolver, através do ceticismo das suas personagens:

-(...) Izquierdo, el de la contabilidad, empezó con sensaciones de este tipo y ha tenido una trombosis. (Ibidem: 86)

-Bueno, a esas cosas antes se le daban interpretaciones metafísicas, pero no tienen nada que ver con el espíritu. Una zona del cerebro se queda unas décimas de segundo sin el caudal habitual de oxígeno y uno de repente cree que está recibiendo un mensaje del más allá. No hay nada más allá de la sangre. (Ibidem: 86-87)

-¿No crees que podrá ser algo espiritual o psicológico?

-¿Qué tonterías dices? (Ibidem: 87)

São personagens que traem, que recusam a crença na aventura mística; representarão elas uma cumplicidade com o grande séquito de descrentes que comparecem aos diálogos acesos com as suas certezas, ou antes servirão de esteio à impotência daquele que se vê sem ferramentas para dissecar a experiência da elevação e que com elas se desculpabiliza da culpa de não o poder fazer? Independentemente da essência destas personagens que se afiguram como contraponto de uma determinada visão que Millás procura com insistência circular, o certo é que o inseto se inscreve numa dimensão superior, sendo que a porta de acesso a essa dimensão é quase sempre a escrita – o computador, a caneta, o tear. Mas não é só o escritor que se encontra com o inseto; este também aparece ao leitor, como acontece no conto com esse mesmo título, “El lector”, no qual um iniciado, lendo um livro de Biologia, assiste à fuga da palavra *cucaracha* numa das páginas e à devoração, letra a letra, da palavra *cadáver* pela palavra *mosca*. O exercício da devoração, do desaparecimento, adensa-se quando um outro movimento antagónico se lhe opõe, o do aparecimento:

No se había repuesto del susto el iniciado cuando la expresión *aparato reproductor*, que aparecía en negrita, quizá porque estaba preñada, se aproximó al vacío dejado por la palabra *cadáver* y la volvió a parir en dos o tres minutos con caracteres idénticos a la devorada por la mosca de los sarcófagos. (MILLÁS, 2009a: 37)

Entre o aparelho reprodutor e o cadáver impõe-se uma curtíssima distância, um parêntesis de vida ou um hiato, equiparado à existência efémera, transitória, instantânea, de uma

mosca. Nela, um único sentido: devorar o parido depois de morto. Voltamos a ter presente as dicotomias acima enunciadas e a ler no inseto que as abarca uma equação simples, sem fardos. A mosca está assim próxima do mistério da morte, mas também do de uma natividade que parece repetir-se indefinidamente, a partir de um útero persistente, teimoso, cheio de humores e em negrito. O jovem leitor procura uma explicação no oftalmologista e no psiquiatra, mas é o endocrinologista que o esclarece:

(...) no era raro que en el interior del ecosistema libro sucedieran estas atrocidades orgánicas mientras permanecían cerrados. Pero cuando ocurrían a la vista del lector significaba que este debía dedicarse a escribir con la seguridad de que de su pluma sólo saldrían frases vivas, dotadas de metabolismo, vesículas y humores. (Ibidem: 38)

O inseto sobrevoa tanto a escrita como o mistério. Há, de facto, entre os três uma cumplicidade que leva ao questionamento, como num interrogatório feito pelo adulto à criança inocente ainda perto de uma verdade original:

Mi hijo entra y me pregunta qué quiere decir efímero. Otras veces, en lugar de con una palabra, viene con un insecto para que le diga su nombre. Cuando un niño abre la mano y te muestra un animal, es como si tú mismo vieras por primera vez a ese animal. (...) No siempre trae insectos o palabras. A veces, llega a casa con objetos cuya utilidad ignora. Yo tengo la costumbre de siempre preguntarle de dónde ha sacado tal cosa o tal animal. (...) Con las palabras pasa igual. “De dónde has sacado esa palabra”, le pregunto. (MILLÁS, 2011g: 441)

No ponto seguinte, veremos como o olhar ingénuo da criança se transformará num olhar de rapaz, que em breve se tornará num homem; é então que o inseto se faz concupiscente e feminino.

### **3.2. O erotismo do inseto e as possessões do seu corpo pelo humano**

A visão infantilizada de um Millás menino de bairro põe-nos em contacto com um primeiro vislumbre do inseto como criatura portadora de erotismo, numa época, dominada pela pobreza, em que qualquer novidade era passível de causar excitação nos pequenos a caminho da puberdade. Em “A Mosca” diz-nos o seguinte:

A mí me acaloraba mucho la palabra metamorfosis, pero lo que me ponía al borde de la parada respiratoria era el recitado de ese proceso que atraviesan las moscas: huevo, larva, pupa e imago alada (MILLÁS, 2011g: 107).

Em “Biografia de una mosca”, o olhar de Millás já não é o da criança imaginativa que tem inveja das sugestões eróticas que pode causar no amigo a visão de uma Sininho de Peter Pan, essa fada de James Matthew Barrie que é a fusão da menina com o inseto;

encontramos, sim, um Millás adulto, curioso, ávido do conhecimento científico e que procura os especialistas certos para uma grande lição de biologia. Num registo a lembrar o de um relatório de laboratório, o autor empenha-se em dar-nos uma visão detalhada de todo o processo de transformação da mosca, atingindo o humor a expressão máxima quando Millás recupera os seus pensamentos eróticos da infância em relação à metamorfose da mosca. Desta vez, não é a Sininho que é chamada à narrativa, mas as figuras de Ingrid Bergman e Kate Moss. Quando a mosca, na sua fase de pupa, sai do casulo para se transformar em inseto adulto, ela é a modelo britânica despiando uma combinação de nylon ajustada ao corpo. Nisto reside o verdadeiro milagre da natureza que Millás lamenta não ser anunciado com a música de violinos. Sabemos que a metamorfose se dá não sem dor: a saída do casulo estreito, no caso das borboletas, por exemplo, é lenta e dolorosa; somente no movimento de fricção e de dificuldade é que as asas se irrigam, se abrem, e, em suma, se fazem o que são. Provavelmente, é no movimento difícil deste parto, como de todos os partos, que encontramos o eco das seguintes palavras de Georges Bataille, a propósito da sua dissertação sobre a continuidade e a descontinuidade dos seres:

Há pouco, tive de reconhecer que as considerações sobre a reprodução dos seres ínfimos podiam passar por insignificantes, indiferentes. Falta-lhes o sentimento de uma violência elementar que anima, quaisquer que eles sejam, os movimentos do erotismo. Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. Mas refletimos sobre as passagens da descontinuidade à continuidade dos seres ínfimos. Se nos referimos à significação desses estados para nós, compreendemos que a separação do ser da descontinuidade é sempre a mais violenta. O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos. Desanimamos face à ideia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar. Não podemos assimilar muito simplesmente os movimentos dos animálculos engajados na reprodução aos do nosso coração, mas, por mais ínfimos que sejam estes seres, não podemos pensar que o ser neles se opera sem violência: é, na sua totalidade, o ser elementar que está em jogo, é a passagem da descontinuidade à continuidade. Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído — que se constitui na descontinuidade — não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. (BATAILLE, 1980: 15)

Poderemos afirmar que a condição para a passagem de um estado a outro, isto é, de um estado descontínuo a um estado contínuo, opera-se, em Bataille, nos moldes de uma violência, como marca de autossuperação, e que essa violência é habitáculo do próprio erotismo. Ora, é, a nosso ver, no esforço do inseto que se transforma e se faz gente que Millás vislumbra um erotismo a cotejar o do filósofo francês, mas com contornos paramountianos, de que o nylon à Soto Climent<sup>180</sup> é provavelmente a sugestão mais

---

<sup>180</sup> Referimo-nos à obra plástica do artista mexicano Martín Soto Climent (1977).

interessante, não obstante terem já as figuras femininas em questão o peso que se lhes conhece. No conto “La mujer del autobús”, é o rosto de uma mulher anónima que Millás coloca no do inseto com quem sonha e que amestra para tirar notas de cinquenta euros das caixas multibanco. Num plano de lupa, oferece-nos este retrato:

Entonces comprobé con asombro que su rostro era humano, como en una película de terror que vi cuando era niño. Tenía dos ojos y una nariz y una boca perfectamente conformados, aunque carecía de orejas. La cara era idéntica a la de una mujer con la que coincidí por la mañana, en el autobús, cuando me dirijo a la oficina. Se trata de una mujer que me gusta mucho y a la que observo con disimulo durante todo el trayecto, aunque jamás me he atrevido a dirigirle la palabra (MILLÁS, 2011g: 390)

Embora o inseto volte a ter cara de inseto, uma vez o narrador acordado do sono, o conto termina com a não comparência da mulher do autocarro na sua rotina de deslocações diárias, evidência da fusão de identidades, ante o olhar daquele que se recreia a erotizar, como a criança de bairro explorando a rua.

Em *La soledad era esto*, não é já o observador que transforma o objeto do seu olhar; ele é o próprio objeto. A intertextualidade com Kafka é explícita:

Decidió irse a la cama y leer hasta que las palabras atrajeron el sueño. Una vez acostada, tuvo un recuerdo, igualmente gratuito, para Gregorio Samsa, a quien tanto había amado en otro tiempo, y pensó que durante los últimos años también ella había sido un raro insecto que, al contrario de Kafka, comenzaba a recuperar su antigua imagen antes de morir, antes de que los otros lo mataran. El pensamiento consiguió excitarla, pues intuyó que si conseguía regresar de esa metamorfosis las cosas serían diferentes, pues habría salido de ella dotada de una fortaleza especial, de una sabiduría con la que quizá podría enfrentarse sin temor a los mecanismos del mundo o a quienes manejaban en beneficio propio, y contra ella, tales mecanismos. (MILLÁS, 2011d: 99)

Voltar do estado de inseto para o de humano, é voltar com a experiência da sabedoria das coisas, mas ao contrário do homem adúltero, com que fechámos o ponto anterior, a mulher de *La soledad era esto* torna-se numa entidade segura de si: não se convence, como aquele, dos argumentos do ceticismo dos outros, antes se sente possuída por um género de excitação capaz de a tornar dona de uma inteligência diferente para lidar com o mundo sem medo. Cremos não ser aleatória esta diferença de atitudes entre a personagem masculina e a feminina perante a experiência de ser inseto. Antes reforça a capacidade feminina para um tipo de gozo que, sem qualquer blasfémia, ousaríamos cotejar com o prazer paroxístico das místicas. A experiência do exílio de si no infinito poderia estar, em Millás, sintetizada simbolicamente nesta criatura ancestral que o Antigo Testamento tratou como uma ferramenta de Deus contra os poderosos do Egito: pragas de mosquitos, moscas e gafanhotos, contra aqueles que visaram impedir ao homem escravo, o exílio, a

possibilidade de se fazer homem no regaço divino (cf. Ex. 7, 14-12, 33). A mulher que acorda novamente mulher depois de ter sido inseto é aquela que escapa ao escrutínio do outro, que se salva por voltar à dimensão que não é a da mítica insignificância asquerosa destas gentes diminutas. Nessa capacidade de se vestir e de se despir através do outro, encontramos um erotismo ausente no homem que fica com um nó na garganta quando todos desvalorizam a sua aventura mística.

Também a criança passa pela mesma vivência, contudo, a sua experiência afasta-se da do homem e ultrapassa a da mulher, como se pode ler no seguinte fragmento de *El mundo*:

En efecto, di un estirón. Cuando salí de la cama, una semana más tarde, los brazos y las piernas me habían crecido de un modo anormal. Además, estaba muy delgado. Tenía de mí la percepción de un insecto palo. En cuanto a la realidad, no dejaba de dar vueltas. Averigüé en seguida que aquel raro estado se llamaba convalecencia. La convalecencia tenía algunas virtudes de la fiebre, pues todo, desde ella, parecía nuevo, sin estrenar, incluido el propio cuerpo. (MILLÁS, 2010b: 68)

La convalecencia de aquellas anginas duró mucho, toda la vida en realidad, pero a los dos o tres días de abandonar la cama dejé de ser objeto de preocupación para los mayores y regresé a mi invisibilidad anterior. Lo primero que hice fue visitar al Vitaminas, que al contemplar mi transformación corporal aseguró que parecía un niño araña. (Ibidem: 70)

Novamente encontramos a situação febril, a doença, como condição da transformação, da viagem. A criança preocupa-se em relacionar-se com o mundo de uma maneira nova, adaptando o que lhe ficou da experiência à realidade envolvente. A sua primeira inquietação é com a linguagem. As palavras acontecem-lhe então de maneira substancial na boca, como fragmentos de uma verdade que não se deixa dissipar pela descrença dos outros, ao contrário do que acontece com o homem adúltero que toma a resolução de ir ao cardiologista.

É interessante verificar que é precisamente este homem lascivo, propenso ao exercício do amor e do sexo fora do espaço doméstico, que não se deixa erotizar, isto é, embarcar na viagem sinestésica do desejo de estar *no outro* ou de *ser o outro*. Porém, o homem adulto em que se transforma a criança com febre continua a ser capaz desses voos, sempre que a temperatura do corpo aumenta ou a ela se lhe acrescentem as segregações da angústia, essa angústia que Bataille diz tratar de transformar “en délice” (1980: 47). Tal é-nos reportado quando o narrador de *El mundo*, o próprio Millás ficcionado, descreve a sua passagem por uma festa depois da experiência do regresso à sua rua da infância, estando quase em estado de transe. No seguinte fragmento, vemos como tenta passar para o espaço da festa através da habitação vizinha, onde está a decorrer um velório:

Passar de un lado a otro no era más que un problema de oportunidade y decisión. Pensé en mí en términos de insecto. Imaginé que era una mosca. ¿Quién, en un velatorio o una fiesta, presta atención a una mosca? Entonces, con movimientos animales, tras comprobar que nadie me miraba por este lado ni por el otro, salté. Resultó asombrosamente fácil, pero todo era así de fácil con aquellas décimas de fiebre o de euforia en las que vivía instalado. (MILLÁS, 2010b: 97)

A sensação de facilidade, leveza e até volatilidade é ampliada quando lhe oferecem haxixe:

Por mucha voluntad que pusiera, mis pies se quedaban siempre a tres o cuatro centímetros del piso, como si hubiera un colchón invisible entre éste y aquéllos, lo que me obligaba a caminar haciendo un poco de equilibrio. (Ibidem: 98)

Ser-se inseto é estar à margem das contrariedades sociais e operar movimentos que o corpo preso nas convenções humanas é incapaz de executar. Nesta mecânica da repressão erótica, encontramos em *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, um pertinente exemplo no que à comparação homem/inseto diz respeito. Se o homem se vê reprimido pela Igreja e pelas convenções sociais, o inseto vê-se reprimido pelos obstáculos naturais, mas enquanto, no primeiro, os agentes opressores são construção sua, no segundo, escapam-lhe totalmente. Nesta obra, a personagem do tio trata de salvar uma mosca de afogar-se, isto é, de evitar que uma noviça volte para o convento. O cenário da casa escura está povoado de aranhas e habitado pelo incompreensível. Ora, o mistério é a aura do erotismo. Sem o primeiro, o segundo está definitivamente em risco. O mistério, como um hiato entre o que é e o que poderá ser, é o espaço onde se instalam a criatividade e a sensibilidade; provavelmente o “macio nada-de-mim” a que se referia Clarice Lispector (2012: 33), refrescada na atmosfera de um milagre. Ao ser misterioso, o inseto millasiano cumpre toda uma simbólica do erotismo que a passos largos se aproxima de um qualquer refrigério para um mundo lasso de si e ávido de outras magnitudes.

A efemeridade do inseto é também condição do seu erotismo, da sua infabilidade, do seu mistério, em suma. Ela dita um ponto de tangência que é intermitência da morte, uma *petite mort*, uma impressão de absoluto. Ela é o que leva à inquietude, à interrogação. Retomemos o momento em que o filho do conto “Efímero” abre a mão para mostrar o inseto ao pai, isto é, o momento em que lhe pergunta o significado de *efímero*:

No recuerdo la primera vez en que yo mismo tropecé con ese término, efímero, ni si fue en la basura o en un libro. Pero recuerdo la primera vez que, por pura inconsciencia, tomé una cucaracha entre los dedos. Hoy no me atrevería. Tampoco me atrevería a coger la palabra efímero. No por asco, sino por miedo al contagio, así que la dejo, para que desaparezca cuando limpien el polvo. (MILLÁS, 2011g: 442)

É através do pó, que alguém há de limpar, que o pai procrastina o encontro com a verdade fundamental – que somos perecíveis –, e é através desse pó, símbolo da nossa derradeira transformação, que daremos tratamento ao ponto seguinte.

#### **4. Ácaros e multidões microscópicas – as gentes tapete**

À medida que a nossa animália perde em volume, aproximamo-nos de outras personagens de presença mais discreta que, porém, não deixam de chamar a atenção de Millás. Trata-se daquelas cuja existência se reveste de invisibilidade perante a percepção humana, não obstante a pluralidade de indivíduos que a compõem e a sua vizinhança com o homem. Num conto intitulado “Los pobres”, Millás descreve-as do seguinte modo:

La realidad está llena de seres microscópicos que dependen de nuestro sudor, de nuestra caspa. Así, cada vez que nos peinamos, colonias enteras de microorganismos cuya patria es la moqueta del cuarto de baño, permanecen con la boca abierta hacia el cielo esperando ese raro maná que le envían los dioses. (MILLÁS, 2009a: 21)

Lo que llamamos polvo está compuesto en realidad de un conjunto de partículas, entre las que se incluyen esqueletos de ácaro, patas de insectos diminutos, excrementos infinitesimales y las células muertas de la piel. Todo esto flota en el aire, a nuestro alrededor. Si no nos espantamos de ello, es porque no lo vemos. (Ibidem)

O mote para esta enumeração parte de uma obra de David Bodanis, *The Secret House* (1986), referência indicada pelo próprio Millás, na qual se relatam as 24 horas de um dia de uma casa normal que, povoada por seres microscópicos, é o cenário de fenómenos químicos e biológicos, inaudíveis ao nosso ouvido e invisíveis ao nosso olhar. Longe desta perspetiva científica do fenómeno, a menção a estas entidades é feita também na literatura e desde tempos muito distantes. Na *Odisseia*, de Homero, refere-se, por exemplo, que o cão, Argos, estava cheio de carraças, e, na Bíblia, é frequente a alusão à sarna que, como se sabe, é produzida pelos ácaros.

Millás interessa-se por estas gentes discretas na medida em que, através delas, pode tirar proveito da ideia de relatividade que o apaixona: se existe todo um ecossistema a que podemos ter acesso espiando-o por microscópio, até que ponto constituiremos também nós, humanos, o foco de espionagem de outras criaturas? A sua visão voltairiana<sup>181</sup> recreia-se sistematicamente neste tipo de jogo, explorando sempre o caminho inverosímil, a perspetiva inusitada.

---

<sup>181</sup> Novamente nos referimos ao recreio em torno das (des)proporções e das expedições presentes em *Micromégas* (1752).

Em *Lo que sé de los hombrecillos*, o tamanho diminuto do duplo do narrador funciona como um microscópio sobre a imundície que povoa a sua casa e denuncia a sujidade em que se encontram os lares considerados limpos:

Pues bien, desde la perspectiva del hombrecillo, la casa se encontraba sucia, incluso muy sucia. Tenía que evitar, por ejemplo, los bordes de las patas del sofá y de los muebles grandes en general, pues estaban llenos de un polvo antiguo que dificultaba su respiración (y la mía) y en el que se pegaban sus zapatos (que eran los míos). En algunos rincones apartados (detrás de un gran aparador que teníamos en el salón, por ejemplo) descubrimos una telaraña no lo suficiente grande como para constituir un peligro mortal, pero indeseable desde el punto de vista de la higiene. (MILLÁS, 2010c: 57)

Mas se a sujidade é real no excerto que acabamos de apresentar, Millás não deixa de a converter numa metáfora, quando usa também estas faunas para estabelecer um paralelo com as humanas, e é aqui que a crítica social, mordaz, acutilante, ganha corpo, como veremos através de alguns contos de *Primavera de luto* (1989), *Cuerpo y Prótesis* (2000), *Los objetos nos llaman* (2008) e *Articuentos completos* (2011), mas também através dos romances *El jardín vacío* (1981) e *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995).

#### **4.1. Carraças e carapaças duras – edifícios para a dor de não ser ninguém**

Recuemos, uma vez mais, a *El Jardín vacío*, para relembra o estado de um pai, Ramón, face à não assunção da morte do seu filho, Gabrielín, e a consequente insistência em reconhecer nos ruídos da madeira da casa velha o choro do pequeno:

Recuerdo que entre los pelos del pecho, revueltos y sudados, me pareció ver el cascarón, ya seco, de una cucaracha.  
-¿Y qué era?  
-No sé; ya digo que a mí me pareció una cáscara de cucaracha, como ésas que abandonan por ahí cuando cambian la piel.  
-Las cucarachas no cambian la piel. Lo que ocurre es que su capuzón está recubierto de quitina y, aunque el cadáver se pudra, el caparazón siempre queda intacto. Viene a ser como el esqueleto de las personas.  
-Bueno, lo que quieras. Pero ya digo que tenía los pelos del pecho erizados por el sudor y una cosa negra un poco combada entre toda la maraña. (MILLÁS, 2011b: 29)

A carapaça dura do inseto que perdura para lá de si é a metáfora da relutância hirta de um pai em aceitar a morte de um filho. No emaranhado dessa tecelagem que são os pelos do peito, aqueles que cobrem a caixa emocional humana, a “cosa negra” desenha um novo mistério que tem muito do ritual da tatuagem e da máscara a que já aludimos citando Foucault. A tentativa de segurar a morte, de através dela sujeitar também a vida num instante, encontra, na carapaça da barata já desaparecida, a continuidade necessária entre



um e outro estádio. No trajeto da seiva da madeira ruidosa à quitina da carapaça silenciosa, parece esboçar-se um périplo que é biografia daquele que luta contra o esquecimento e contra a hipótese de não ser ninguém. O homem que tem a carapaça do inseto no peito é aquele que recusa, pois, a ostracização, para utilizarmos um termo que, decomposto, vai ao encontro da ideia da rigidez da carapaça.

Em “Delirios normales” (cf. MILLÁS, 2011g: 65-68), a carapaça do viúvo que recusa aceitar a morte da mulher consiste na insistência em vestir uma segunda roupa sobre a primeira e em revestir o estômago com uma segunda refeição:

En la última época de su vida, mi padre se ponía un traje encima de otro. Creía que tenía dos cuerpos y que su obligación era vestir a los dos. (MILLÁS, 2011g: 65)

Como mi madre había muerto antes que él, algunos de mis hermanos sostenían la idea que el segundo cuerpo de mi padre podría ser el de ella. Según la teoría, al no ser capaz de asumir su fallecimiento, la había “incorporado” a su existencia, de tal modo que ahora era simultáneamente nuestro padre y nuestra madre. (Ibidem: 66)

O segundo fato, como segunda epiderme, torna-se de facto uma carapaça que oculta a dor da perda do outro e que materializa realidades que não existem. O viúvo que tinha trabalhado como responsável de um grande armazém de vestuário tinha também vivido uma vida imaginária como maestro de uma orquestra. Nunca o fora, porém. É nesta vida negada pela realidade de um fato apenas, de uma refeição somente, que o homem se realiza e que se constrói como ser dotado de carapaça, aquela capa dura que suplanta a vida sofrível de epiderme única e sem alternativas. A carapaça torna-se então numa mortalha especial capaz de transitar para além do morto:

Cuando falleció, y aunque algunos de mis hermanos se opusieron, ordené que lo amortajaran con dos trajes, uno de verano y otro de invierno. De esto hace ya cuatro o cinco años, pero me he acordado ahora porque también yo he empezado a sentir que poseo dos cuerpos. Es una sensación extraña, como si el cuerpo espiritual se hubiera materializado. (Ibidem: 68)

O narrador vê-se, deste modo, tomado da mesma impressão do pai, agora morto, e explica-o com uma nova teoria: o segundo corpo é o corpo espiritual tornado matéria. A solidificação da alma descobre-se na metáfora da carapaça intacta do inseto, que sobrevive à decomposição do bicho. Parecer-nos-á uma estranha analogia para assunto tão sublime, contudo, quantas vezes a transcendência não esteve próxima do húmus, assim bem como da lama, do lixo ou das fezes?

Esta ideia da carapaça como algo de valor dual está expressa em “El escarabajo” onde se afirma que o escaravelho leva sobre si o seu próprio caixão, mas que esse mesmo corpo produz o quebrar do ceticismo, o encontro com o vislumbre de algo totalmente desconhecido:

La primera vez que das con un escarabajo debajo de una piedra es como ese instante único en que notas la agitación de un pensamiento escéptico debajo de una idea convencional: te abres sin querer a formas de conocimiento cuya existencia ni siquiera habrías podido sospechar. Y si le das la vuelta a la idea, o al escarabajo, verás que su abdomen, en forma de bóveda, constituye un firmamento inabarcable, con sus cuerpos celestes y sus agujeros negros, por cuyos túneles, igual que por el interior de una galería de madera, podrías acceder a las zonas más enfermas de ti para cronometrar, como el golpeador, la agonía de conceptos inhábiles. (MILLÁS, 1996 agosto).

No conto “Ella agonizaba en la cocina”, a carapaça de uma lagosta ganha protagonismo quando provoca naquele que a observa a angústia mais profunda. Voltamos a estar perto do cenário da morte, mas, desta vez, enquanto espetáculo da agonía:

Fue directamente a la cocina y advirtió que el ruido procedía de la pila donde agonizaba la langosta. (...)Su aprensión por el animal creció al contemplarlo, más que como un alimento de lujo, como un ser que se debatía entre la vida y la muerte separado de su medio natural. El crustáceo movió los ojos y él imaginó lo terrible que debía ser agonizar encerrado dentro de aquel duro caparazón. “Tal vez ahora está gritando – pensó – pero grita en una frecuencia que yo no puedo recibir.” (MILLÁS, 2013b: 180-181)

O silêncio gritante de estar fechado, o silêncio daquele que está entre a vida e a morte, encontra na carapaça forte do inseto, como do crustáceo, a densidade da matéria que o proíbe de se fazer ecoar. Mas a armadura é também condição de autodefesa, como acontece com a carraça que, no seguinte excerto de *El mundo*, vemos ser elogiada na capacidade de ter paciência:

Se decía entonces de las garrapatas que cuando las condiciones ambientales les eran desfavorables, se ensimismaban, creando una corteza dura alrededor de sí en cuyo interior permanecían hasta que llegaban tiempos mejores.  
-Una garrapata – me explicó un día el Vitaminas – puede estar cincuenta años en la rama de un árbol esperando que pase un perro para dejarse caer. Me pareció un ejercicio de paciencia increíble. (MILLAS, 2010b: 71)

A qualidade de que enrijece é, de facto, decorrente de uma capacidade de espera que tem na paciência a virtude fundamental, aquela que Plutarco afirma ser mais poderosa do que a força<sup>182</sup>. Esperar é da dimensão do artesanal, não da impreparação instantânea. A carraça que espera sobre a árvore o sangue da vítima, a lagosta que provoca no seu

---

<sup>182</sup> Em *Vida de Sertorius*. Disponível (na versão original e na tradução francesa) em: <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/sertoriuspierron.htm> [Consultado a 18.05.2017]

observador a compaixão e a necessidade de se desconectar com todo um universo de luxúria gastronómica, a mancha negra no peito eriçado do homem que recusa conceber um filho morto, relacionam-se com o outro através do sofrimento; há sempre um imolado em qualquer destas três situações. A carapaça é como um casulo ou um *microchip* onde se instala a dor ou uma memória da dor. Outras vezes, ela é como uma redoma de vidro feita dos gestos mecânicos de uma rotina sem sentido:

Hay días en los que te levantas una esquina de la realidad, descubres todas sus costuras, revelándose así su condición de decorado. (...) Te incorporas de la cama extrañamente tranquilo. Haces las cosas que se hacen en el baño. (...) Luego sacas el perro y te cruzas con los que a esa hora pasean el suyo. (...) No hay nada que no hayas visto todos y cada uno de los días de tu existencia desde que vives en ese barrio, pero por alguna razón inexplicable hoy asistes a esa puesta en escena desde una especie de campana de cristal que te aísla de lo que ves sin impedir que lo veas. Hay en el ambiente una especie de silencio sordo, de atmósfera budista. (...) Doy gracias a Dios por haberme ayudado a crear esta atmósfera budista. (MILLÁS, 2011g: 347-359)

A carapaça serve ainda de imagem quando se trata de definir as diferentes categorias literárias, como vimos acontecer com o inseto ou com o mamífero, quando no conto “Una vocación de clase media” (cf. MILLÁS, 2008: 87-101) se concebe a *tortuga laúd* como um romance cujo argumento sai disposto em escamas até atingir a forma de uma carapaça gigante:

La trama, pues, estaría dentro y constituiría la zona blanda de la novela, mientras que la forma estaría representada por la concha. En caso de que la novela falleciera (...) y el argumento desapareciera por la descomposición inherente a la carne, perduraría el esqueleto externo como testimonio formal de aquella obra maestra. Al recordar que con las conchas de las tortugas se hacían peines y broches para el pelo, le dio un poco de aprehensión la idea de que su libro pudiera alcanzar la posteridad convertido en un objeto de perfumería (...) y pensó que por esa noche había dedicado bastante tiempo a la inmortalidad. (MILLÁS, 2008: 91-92)

A tartaruga-de-couro, pelo seu tamanho avolumado e pela sua condição de espécie em vias de extinção, inspiraria desse modo um romance de peso no ornamento, que conferiria a glória ao aspirante a escritor de renome, daí a sobreposição irónica do mundo da perfumaria, justificando uma possível crítica contida no título do conto. Para levar a cabo esse projeto que lhe conferiria um lugar nas enciclopédias do futuro, como inventor de um género novo, a personagem só necessitaria do apoio da mulher, defensora destas tartarugas do pacífico, e do dinheiro da pensão de invalidez do seu cunhado paráltico.

Neste caso, como nos dois anteriores mencionados, a carapaça cobre aquele *que não é*, mas que vive na alienação de *que é* alguém. E não ser ninguém, crendo precisamente o inverso, constitui a mais curta distância entre o parasitado e o parasita. Com este último, chegamos ao ácaro, mas também ao porco europeu e a todos aqueles

que contribuem, sem disso se darem conta, para a formação de um ecossistema de gentes diminutas mas altamente danosas.

#### **4.2. O ácaro na fábula social – similitudes com o porco**

Recordemos, como já enunciamos na introdução a este ponto, a forma como Millás se apropria da multidão de unidades infinitesimais vivendo nas fissuras da nossa vida doméstica, para traçar um símile com a multidão de pobres que, não obstante serem muitos, parecem passar inadvertidos ao olhar da sociedade:

Sin embargo, quizá la realidad visible no sea muy distinta: el 80 por ciento de la población mundial está constituido por pobres que no vemos, aunque ellos viven con la boca abierta, como bacterias, esperando que les caiga algo de nuestros cubos de basura: viven de las escamas muertas que desprendemos al andar. (MILLÁS, 2009a: 21-22)

Mais do que uma crítica aos governantes, tais palavras parecem dirigidas àqueles que esperam, com atitude inerte, que lhes sejam oferecidas regalias que lhes permitam uma sobrevivência na sociedade laboral, de modo parasitário.

Na crónica “Ácaros”, a crítica vai expressamente dirigida aos governantes de uma Espanha de Felipe González. Em primeiro lugar, Millás descreve com uma precisão quase enciclopédica o ácaro:

Los ácaros son unos bichos muy pequeños, de cuerpo discorde y globuloso, que tienen la cabeza pegada al tórax y un abdomen hinchado. Como pertenecen a la familia de los arácnidos, están provistos de cuatro pares de patas peludas en forma de estilete. Su respiración es traqueal o cutánea, según los casos, y están atravesados por un tubo recto, en cuya parte terminal hay unos conductos excretores. Al ser parásitos, poseen un aparato bucal destinado a la succión bastante desarrollado. (MILLÁS, 1991 outubro)

Seguidamente, ao realizar uma observação microscópica da vida dessas comunidades, faz um paralelo com a humana, numa visão marcada pelo humor resultante da adaptação das rotinas das pessoas às rotinas das “gentes ácaras”:

En realidad, era como ver a gentes de otro planeta haciendo su vida. Observé que, por lo general, van de un lado a otro, como yo, sin dirigirse a ningún sitio. Algunos se detenían mucho rato en un lugar y hacían cosas con las patas, como si estuvieran en la oficina, pero la película no era lo suficientemente microscópica como para ver los papeles que movían. Otros se detenían a cruzarse con alguien y parecían discutir sobre asuntos particulares o de la colonia. Se abrazaban, en fin, hacían sus necesidades, dormían, se reproducían. (Ibidem)

Finalmente, a crítica social faz-se ouvir:

Aunque sus rostros eran raros debido al excesivo desarrollo del aparato bucal, observé en algunos de ellos rasgos de gente conocida, y eso me puso un poco enfermo. Imagínense lo que es comprobar que en el colchón donde uno duerme vive, por poner un ejemplo, una colonia de gente del PSOE. Y es que lo pequeño y lo grande se cruzan en un sitio donde ambos mundos resultan idénticos. No sé, quizá nosotros seamos los ácaros de alguien a quien producimos alergia. (Ibidem)

Este é o Millás colunista, pronto a olhar com uma visão clínica o estado do seu país e do mundo, no que à corrupção e à exploração das classes desfavorecidas pelas dirigentes diz respeito. Esta visão aguda chega também à sua produção literária, umas vezes menos subtilmente do que outras, como acontece em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, onde uma asiática habituada a ser explorada em Singapura, na encadernação de contos encantados da Dinamarca, tem a oportunidade de viajar à Europa, habitat dos *cerdos europeos* que vão consumir essas histórias. Da sua boca de mulher miserável de bordel, da sua boca animal e inocente, maravilhada com um mundo a tocar nuvens fictícias, sai-lhe o agradecimento ingénuo, repetido, como que a troco da inserção de moedas numa qualquer ranhura da sua biologia robotizada: “me llamó cerdo europeo varias veces, no tenía palabras para agradecerme el viaje” (MILLÁS, 2010a: 194).

No conto “El cerdo” (cf. MILLÁS, 2011g: 679-681), esta temática do porco volta a ser abordada quando Millás se refere a uma realidade social cheia de contradições, dando-nos justamente o exemplo dos livros de contos cheios de valores democráticos mas encadernados por uma mão-de-obra explorada e da mesma idade dos leitores dos livros, para chegar à conclusão de que todos contribuimos para a perpetuação dessa miséria:

Toda esta confusión se resume en un anuncio de prensa que estos días me ha llamado la atención. “Le criamos su cerdo”, dice. Y es verdad, lo crían, lo matan y te envían sus partes por una mensualidad inferior a la que normalmente daríamos a una ONG. Ese cerdo, al que nunca veremos la cara porque está globalizado, somos nosotros mismos. Habría sido imposible hallar una metáfora mejor del mundo. Amamos a distancia, matamos a distancia, y nos devoramos unos a otros a través del mercado global. (MILLÁS, 2011g: 680-681)

Do ácaro para o porco, para lá da generosa distância voluminosa que os separa, encontramos um mesmo aproveitamento do outro no ato da devoração de tudo, e a devoração está próxima do parasitismo. Através dela, reduz-se o corpo do outro até ao seu aniquilamento. O *cerdo europeo*, tal como o ácaro, é, igualmente, personagem de uma fábula que se inscreve nesse grande relato da opressão. O narrador de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, que durante todo o romance se fornece desse exércitos de *eus* para escapar a uma realidade cheia de hipocrisias com as quais não concorda, esse narrador é aquele que pouco a pouco se vai livrando de um corpo que durante anos o amarra, para concluir a sua cruzada alimentando-se, paradoxalmente, dos baldes do lixo. Já não é um

porco europeu, nem sequer um porco em sentido restrito, mas aquele que vive com a prostituta que o acompanha numa viagem fora do corpo facultada pela ingestão de lixo e de droga, da imundice em suma.

Ora, é precisamente a experiência da recusa de ser *cerdo europeo*, de ser ácaro, que permite ao narrador ser criatura sem corpo, isto é, invisível a olho nu. Ele é como a bactéria benéfica que se alimenta da maléfica, para a poder destruir.

Cabe-nos ainda notar que, na fábula social criada por Millás, tanto o ácaro como o porco parecem encontrar no pelo o antídoto para o veneno ou para a conspiração que carregam em si. Se em *El jardín vacío* a carapaça que se descobre entre uma pilosidade retorcida pela vida tende a simbolizar a impenetrabilidade da ideia de morte naquele que se recusa a aceitá-la no seu peito, em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, o bigode postiço, os cabelos da taróloga ou a poção capaz de contrariar a calvície dos homens bem-postos da sociedade, constituem igualmente elementos que impermeabilizam o sofrimento, objetivando-o no seu contrário: o apaziguamento, o alívio, o lenitivo que dá vida. Dir-se-ia que através da força capilar, do pelo ou do cabelo, provenha ele do homem ou da mulher, Millás torna também concreta a ideia de acrescento, de possibilidade, de camada a lembrar as da cebola com que infantilmente encontra conexão com o cabelo: “me crece el pelo porque a los muertos continúa creciéndoles durante una temporada, sobre todo si han comido mucha cebolla, y en casa se comía mucha cebolla” (MILLÁS, 2010a: 75).

O pelo, como tessitura na qual se revolvem as gentes tapete que são os ácaros, o pelo como textura e epiderme das gentes porcinas, encontra assim um género de rival no pelo do peito do homem, tal como no pelo que se separa dos corpos para se deixar tornar postiço. Em última análise, este pelo com o qual o primeiro rivaliza é um pelo que tem a capacidade conectora dos fios que ligam, conduzem e religam, daí que a sua presença se nos afigure como fundamental na recusa de venenos sociais trazidos pela figura do ácaro ou do porco europeu. A necessidade de se encontrar a ponta de um novelo, já exposta noutra ocasião, de criar uma tecelagem coesa, é conseguida pela escrita. É através dela que a personagem se refaz, se depura; mas também o leitor participa dessa depuração, porque

(...) le texte est un corps virtuel, « fantôme » auquel le lecteur doit prêter son corps propre. Il doit en outre accepter d'être habité, vampirisé par lui, pour que le texte accomplisse son œuvre; le corps du lecteur en est comme possédé, et le texte-cadavre (lazaréen/vampirique), peut reprendre vie, comme alimenté par le sang neuf qui l'irrigue à nouveau, dérivé de son « prête-corps ». (FINTZ, 2009: s.p.)

O leitor assim vampirizado é aquele que reconhece uma crítica social que atinge a *sua* época, o *seu* ambiente, ou mesmo a sua própria pessoa, esquecida de si à força de usar as máscaras sociais que a corrompem. Descobrir-se carrasco, tal como o é o seu superior, o seu par, ou o seu vizinho, é deixar-se trespassar pelo corpo do texto e uma oportunidade também de se refazer através dele, de, como leitor, se tornar agente da mudança na sociedade que se denuncia.

## **5. A animalidade múltipla, a ampliada e a reduzida – a busca de uma experiência universal**

Voltemos, uma vez mais, à personagem da asiática de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, a prostituta da *sex-shop* do piso inferior ao do narrador, para encontrar nela a capacidade de se transfigurar em diversos animais, a pedido deste, que ejacula abundantemente ao ser chamado por ela de porco europeu:

Además de obtener de ella movimientos mecánicos excelentemente simulados, conseguí que se transformara sucesivamente en perra, rata, serpiente, escarabajo y tortuga, entre otros animales dotados de un sexo universal. Uno de los pocos animales que nunca le pedí para interpretar fue el cerdo, porque ese papel lo reservaba para mí: había un pacto implícito según el cual, cuando el juego alcanzaba un límite determinado, ella se volvía hacia el lado del escaparate donde permanecía yo y me gritaba:

-¡Cerdo europeo! (MILLÁS, 2010a: 68)

É interessante verificar que, na gradação utilizada por Millás, este reserva para último lugar a figura da tartaruga, como se ela fosse o recetáculo de uma qualquer superioridade inabarcável pelos outros animais, uma potência capaz de conduzir à experiência do “sexo universal”, isto é, a um género de experiência pan-erótica ao modo de Bataille (cf. 2007: 46), identificada com o movimento rotativo da Terra. Com efeito, devido à sua longevidade, à atitude de calma e a uma aparência marcada pelos olhos bem abertos, ela é, em muitas culturas, considerada o mais sábio dos espíritos no reino animal. A tartaruga representa mesmo a ordem cósmica: a sua concha simboliza o céu, e o corpo, a terra. A partir destas duas partes, terá posto em marcha a criação do universo, daí que ela seja também o símbolo da maternidade e da criação. Porém, ela não contém apenas um simbolismo feminino; ela é também o símbolo da masculinidade que se deve ao movimento da sua cabeça para fora da carapaça, em analogia com a ereção do falo. Entre

o polo masculino e o feminino, entre o céu e a terra, ela possui poderes de adivinhação, daí que na China arcaica os processos adivinatórios se baseavam no estudo dos estalos provocados sobre a parte plana do casco da tartaruga (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982: 635-636). Ora, a metamorfose da prostituta asiática neste animal é a senha de entrada do narrador numa realidade que lhe permite a experiência do todo, e a sua ejaculação universal é expressão desse desejo de plenitude.

A metamorfose da mulher ocorre por etapas: antes de ser tartaruga, ela é cadela, ratazana, serpente e escaravelho. Com os três primeiros animais, Millás expressa a emergência da satisfação das partes baixas do homem, ao convocar aqueles que estão em contacto com o solo e, inclusivamente, com o subsolo; com o escaravelho, afasta-se desse chão sórdido, dessa emergência ditada pelas caves do homem, pela sua genitália, para se elevar. Voltamos ao inseto, como ser de perfeição, e ainda que este se alimente dos excrementos dos mamíferos herbívoros, é aquele que, como um Midas, transforma o lixo em ouro. Efetivamente, dada a sua capacidade de rebolar sobre si mesmo, em virtude do próprio esforço e da sua capacidade de concentração, como se se autogerasse, ele é considerado o Ovo do Mundo; para os egípcios, é o símbolo cíclico solar e um símbolo de ressurreição, razão pela qual era incrustado no peito das múmias; é também a representação do sol que renasce de si mesmo, como um deus que sempre volta. (Ibidem: 293).

Se o escaravelho aparece vinculado à morte, a tartaruga, como vimos, surge conectada à ideia de origem de vida. São estes dois polos que interessam ao narrador na experiência da universalidade, daí que vá também assumindo a essência do morto, sempre em paralelo com a do homem que tudo erotiza, aquele que concebe a ranhura, qualquer que seja a sua orgânica, como um Courbet<sup>183</sup> em potencial. A prostituta do escarapate é a estranha mescla dessa orgânica a descoberto com o mecanismo de um jogo de criança, e isto com o permeio de uma animalidade aumentada. A mulher-cadela, passível de uma pincelada de tonalidade rude, reguiana ou freudiana<sup>184</sup>, essa mulher é a mesma que se some no esgoto de si e do outro, na pele de uma ratazana, para rastejar nas sibilantes da sedução ao desempenhar o papel da serpente, sempre libidinosa, aquela que, segundo Keym, é um complexo arquetípico ligado à fria, pegajosa e subterrânea noite das origens, aquela que é a consciência diurna da vida do submundo (*apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982: 595). A reputação bíblica da serpente, porém, não lhe permite o

---

<sup>183</sup> Referimo-nos à pintura “L’origine du monde” (1866), de Gustave Coubert.

<sup>184</sup> De Lucian Freud; não de Sigmund.



comando da situação: ela continua a ser um autômato nas mãos do “cerdo europeo” cujo sêmen mancha o recibo com o valor a pagar. A grotesca animalidade da mulher-cadela ganha em delicadeza quando o escaravelho e, de seguida, a tartaruga assumem os lados mais importantes do prisma desta bizarra transfiguração. É nessas faces que o narrador se espelha enquanto criatura, também ela, múltipla.

Em *Papel Mojado*, a junção de vários animais numa mesma figura humana tem lugar na personagem do anão Campuzano, o rosto de uma estranha sociedade farmacêutica que se encontra sob investigação e que acaba por ser descoberta como manobra de falsificação de dinheiro. As descrições, a lembrar os *anime* nipónicos, encontram nos recantos mais sombrios o traço das mais inusitadas metamorfoses:

Intenté mirar a Campuzano, pero eso me producía desazón. Tenía los ojos de una paloma y parecía tan asustado como un animal de esa especie. (...) Observé que sus labios eran de papel de fumar, aunque algo rosados. (MILLÁS, 2000: 25)

Su voz estaba más cerca del garlido de una gaviota que del sonido de distintos pájaros que había representado hasta el momento. (Ibidem: 26)

-No te preocupes – contestó –, el señor Campuzano (...) es una especie de réptil perfectamente estudiada y catalogada. (...) De lo que hay que cuidarse realmente es de su mordedura, que ocasiona una urticaria temporal parecida a la que produce el jugo que sueltan las orugas, esas larvas de mariposa que tienen forma de gusano. (Ibidem: 28)

Ahora sí que escuché un silbido de serpiente que me heló la sangre. Cuando me fue posible levantar los ojos, la cara de Campuzano se sostenía sobre un cuello sometido a toda clase de tensiones musculares. Sus ojos se movían en la órbita precisa que distingue a ciertos animales, momentos antes de atacar. (...) Era uno de esos monstruos, a los que acompaña el efecto de una respiración asmática (...) (Ibidem: 29)

Estamos diante de uma nova sucessão de animais que vai da pacífica pomba ao monstro de respiração cavernosa e amedrontadora. Millás desfaz o novelo da camuflagem da qual se veste sucessivamente o anão, para chegar à sua verdadeira identidade de predador. Não será por acaso que se chama Campuzano, de tão forte vizinhança fónica com o vocábulo *gusano*, o verme que, embora pequeno, é o principal devorador do homem depois de que este cessa em definitivo a sua atividade biológica. E o que resta depois desta atividade terminada é efetivamente o papel, seja este o dinheiro, seja a página de literatura que antecipa a realidade, manipulando-a e confundindo-se com ela. Vemos assim que, mesmo através desta personagem vérmica, Millás faz a experiência da universalidade, que é, à semelhança do que vimos noutras ocasiões, essa experiência do papel: o papel como expressão de uma determinada vida fingida e corrupta, como a do *social demócrata* de *Tonto*, *Muerto*, *Bastardo e invisible*, por um lado, e, por outro, o papel como segunda pele

ou segunda vida, a verdadeira, como a daquele que se escreve, neste romance, tal como em tantos outros. A ficção faz a vida, interpreta-a, dá-lhe corpo. O suicídio de Campuzano é condição de acesso a essa realidade para lá da biologia, um voo até aos intestinos da escrita. Ser ave, réptil e verme é a experiência catártica do papel, como se zoomorfizando o homem se pretendesse atingir o seu instinto mais elementar passível de ser expresso numa síntese, numa mensagem elementar.

O inverso dessa maneira de se ser múltipla, plural, ainda que obedecendo a uma sequencialidade no tempo, será a experiência da singularidade, de ser um só, mas um só ampliado, contendo em si a síntese de todos os outros:

A veces imagino un pulmón que fuera la suma de todos los pulmones (...). (...) Solo habría en el mundo un hombre y una mujer, pero tendrían un tamaño enorme. Y habría un solo perro, pero un perro gigantesco también, pues vendría de la adición de todos los perros. Y un solo gato, desde luego y un solo gorrión, pero estamos hablando de un gorrión con un tamaño colosal, imaginenselo. En buena lógica, habría también una sola bacteria, un único virus, una sola rosa, sólo un clavel, una espina nada más, una lágrima... (MILLÁS, 2011g: 136-137).

Ser cão, ser gato, ser pardal, ser bactéria, sendo o único cão do mundo, o único gato, o único pardal ou a única bactéria, é uma nova tentativa para o abraço universal em Millás. Numa estética à Jeff Koons<sup>185</sup>, insuflada, agigantada até uma potência hercúlea, o escritor procurará, à semelhança do artista plástico, explorar ao máximo a sua capacidade de expressão e atingir o mais alto nível de consciência. A animália ampliada propõe uma reformulação do Éden em que homem e mulher, mantendo a sua condição de unicidade, deverão adotar um tamanho colossal. O homem monumento e o animal monumento, como hologramas de uma realidade projetada, acabam por fazer parte de um ser *uno*, e esta parece ser, no nosso ponto de vista, a grande busca de Millás. A sua sedução pelo tema ocorre em várias circunstâncias, como na seguinte, quando refere que no extremo da ampliação, está a síntese, responsável de resto por aquela:

El sueño del hombre es tener concentrado mucho poder en un espacio muy reducido. La caja fuerte representa ese ideario, lo mismo que el mando a distancia. (...) Hay un cuento de Borges, *El Aleph*, donde se habla de un punto en el que sucede de forma simultánea todo lo que la realidad se nos muestra sucesivamente. (...) Tenemos tendencia, en fin, a la sinopsis. (MILLÁS, 2011g: 151)

---

<sup>185</sup> O artista plástico Jeff Koons (1955) é o autor de esculturas agigantadas que mesclam uma visão infantil do mundo com outra de cariz erótico. São da sua autoria peças como *Puppy*, o cão gigante à entrada do Museu Guggenheim em Bilbao, ou os “Ballon dogs” ou as “Tulips”.

Num rasgo que poderia ser inspirado de uma teoria quântica, Millás estabelece as conexões a que, desde o primeiro momento, habituou os seus leitores. Em *El mundo o cão que urina* é o responsável por uma certa experiência da universalidade, isto é, de ser todos ao mesmo tempo:

Recuerdo que pasó a nuestro lado un perro al que observé como si se tratara del primer perro de la Creación. Nunca un animal de esa especie había reclamado mi atención de aquel modo. Al detenerse para mear, levantando la pata, nos observó con el mismo asombro con el que nosotros lo observábamos a él. Quiero decir que se trataba de un asombro de ida y vuelta, un asombro que compartíamos con la normalidad con que compartíamos la calle, como si el perro y nosotros fuésemos extensiones de la misma sustancia. (MILLÁS, 2010b: 72-73)

A sensação de pertença a uma substância única continua quando veem Luz, sentada na aula de datilografia. O vislumbre das suas cuecas vem acrescentar uma tonalidade genesíaca aos acontecimentos mais do que um tom erótico: na vulva escondida, esconde-se também o milagre que, não durando mais do que umas décimas de segundo, se reproduz infinitamente:

La puerta de la academia a la que iba Luz se encontraba abierta (...). Al percibir nuestra presencia, se retiró la venda y nos miró, nos miramos, intercambiando algo que era de los tres, pero también del perro con el que nos acabábamos de cruzar. Fueron unos segundos de una intensidad irrepitible. Luz nos guiñó el ojo y sonrió. Luego, al ajustarse la falda debajo de los muslos, para evitar que se arrugara, nos mostró sin querer, durante unas décimas de segundo, el borde de sus bragas. Aquellas décimas de segundo no han dejado de durar, todavía estoy dentro de ellas. Si yo hubiera sabido dibujar, habría dibujado obsesivamente, durante el resto de mi vida, aquella visión. (Ibidem: 73)

A experiência da universalidade passa também pelo tamanho diminuto, num cotejo que Millás faz com a indústria farmacêutica, quando a dimensão reduzida chega ao cão portátil, de bolso: a necessidade de companhia pode ser resolvida por um Yorkshire capaz de dormir numa caixa de sapatos, como nos é explicado no conto “Sin receta” (cf. MILLÁS, 2011g: 664-665). O animal converte-se então num mecanismo de dimensão discreta, regulador da angústia, como se explica através desse paralelo com a indústria farmacêutica:

Históricamente hablando, fue la industria farmacéutica la primera en darse cuenta de la importancia de lo pequeño. De hecho, las píldoras, que podrían tener el tamaño de un bocadillo, suelen ser diminutas. Y cuanto más pequeñas, mayor su eficacia. (...) El otro día me encontraba sentado a la barra de una cafetería y le oí decir a la señora de al lado que tenía jaqueca. Al poco metió la mano en el bolso y en lugar de sacar una pastilla, extrajo un caniche venido a menos, un yorkshire quizá. Pensé que se lo iba a tragar con un vaso de agua (sin masticar, rogué mentalmente), pero dejó que correteara un poco la barra y enseguida lo volvió a guardar más aliviada. (MILLÁS, 2011g: 664-665)

Com esta nota de humor, marcada por uma imagética surrealista, Millás constrói uma imagem do animal que ultrapassa a síntese e que se aproxima, por isso, do universo da robótica das gentes mecânicas que nos ocuparão em parte no capítulo seguinte.

## **CAPÍTULO IV**

### **O corpo inventado**

#### **Alternativas da existência**

*J'arriverai peut-être un jour au pays où il ne manque rien ; mais jusqu'à présent personne ne m'a donné des nouvelles positives de ce pays-là.*

Voltaire, *Micromégas*.

Analísamos, no segundo capítulo, a forma como a personagem humana se vai despojando aos poucos do seu corpo humano para se deixar coisificar até atingir a expressão do inanimado, do objeto, físico ou virtual, em suma, de uma não-vida orgânica nos moldes do humano. Vimos também, no terceiro capítulo, como a par com estas novas personagens, outras não-humanas demarcam o seu terreno, ignorando as diretrizes das visões antropocêntricas: trata-se dos animais de sempre, mas com as feições e as roupagens que Millás lhes confere. Neste quarto capítulo, continuaremos a lançar um olhar atento sobre a personagem não-humana, particularmente a que resulta da criatividade do escritor, marcada por uma forte vertente fantástica. Se as que nos ocuparam nos dois anteriores capítulos são passíveis de serem encontradas nas nossas deambulações quotidianas, ou, quando muito, nos nossos pequenos devaneios bebidos da matéria do real, as que nos ocuparão nas próximas páginas, atravessarão o espaço onírico ou a mesa de torno do inventor adepto do *bricolage* e do bisturi, para se constituírem como entidades imprevistas, por vezes híbridas, que contribuem para a formação de um universo de estranheza cuja naturalidade de contornos Millás foi aprimorando ao longo dos anos.

Daremos uma atenção especial às **gentes miniatura**, os *hombrecillos* e as *mujercillas*, protagonistas de uma obra cujo título lembra um tratado sobre criaturas assinado por uma criança: *Lo que sé de los hombrecillos*. A miniaturização do homem não é, porém, tema estranho à literatura universal. Sobejamente conhecida é a obra *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift, com lilliputianos de quinze centímetros de altura a abrir caminho ao relativismo filosófico de Voltaire desenvolvido em *Micromégas* (1752). Entre a literatura para adultos e a literatura para a infância, Lewis Carroll experimenta, em *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), esse relativismo, ora agigantando, ora diminuindo a personagem de Alice. Anos antes, Hans Christian Andersen cria a personagem polegarzinha para o conto *Tommelise* (1835), apostando também na pequena escala. Esta tendência para a distorção de escalas faz igualmente eco nas artes plásticas e no cinema, e são vários os artistas que provocam o espetador com escalas distanciadas da sua. De entre os exemplos que podemos retirar das obras dos escultores contemporâneos Claes Oldenburg (1929), Ron Mueck (1958) ou Tomoaki Suzuki (1972), são os deste último os que parecem aproximar-se mais dos *hombrecillos* millasianos. O artista japonês dá vida a esculturas em miniatura que posiciona em espaços grandes e abertos e que reproduzem tipos humanos com uma verosimilhança improvável para aquela escala. No cinema, Jack Arnold realiza *The Incredible Shrinking Man* (1957),

a história de um homem que se vê encolhido e perseguido por um gato e uma aranha, adaptação de uma obra de Richard Matheson. Em *Habla com ella* (2002), Pedro Almodóvar oferece-nos um parêntesis do cinema mudo com a curta-metragem *El Amante Menguante* que conta como uma cientista diminui o seu amante e como este, ainda assim, consegue tocá-la amorosamente. Em *Downsizing* (2017), a que aludimos no primeiro capítulo, Alexander Payne oferece-nos um mundo pequeno para viver, como alternativa ao nosso.

Das gentes miniatura empreenderemos um salto para as **gentes transumanas**, normalmente personagens femininas robotizadas, como uma já conhecida prostituta do sex-shop que sonha com a Dinamarca, uma colega da Faculdade de Filosofia e Letras de temperatura permanentemente baixa, ou um manequim transpirando das axilas. Antecipação do que pode ser a mescla da biologia com a tecnologia, estas gentes desafiam também a fronteira que há entre o homem e o animal, entre o humano e a máquina, entre o corpo e o espírito. Millás camufla-as, no entanto, com o véu da insuspeita, essa aparência da normalidade muito a seu modo, a desafiar o absurdo. Longe estaremos, porém, das personagens que coloriram as páginas de ficção científica com os seus cromados e as suas cores metalizadas.

Em terceiro lugar, dedicaremos a nossa atenção às **gentes extraterrestres**, categoria na qual incluiremos também os monstros. Uma vez mais, nos afastamos de criaturas a lembrar a de Frankenstein e de todas aquelas que a literatura do horror e a de ficção científica moldou, nas suas reentrâncias repugnantes, como nossos diferentes.

São inventadas as personagens que se encaixem em qualquer uma destas categorias na medida em que resultam de um *assemblage* que, deliberadamente, Millás elabora, como um Bordalo II<sup>186</sup> atento às sobras dos dias, pequenas e grandes invisibilidades aos olhos dos outros, mas não aos seus. A personagem surge, acontece, faz-se, na medida em que Millás a descreve, como se a surpreendesse em flagrante ou como se a desmascarasse.

## **1. Da natureza dos *hombrecillos* e das *mujercillas* – uma proposta de higienização do original através da réplica**

Em *Lo que sé de los hombrecillos* (2010) narra-se a história de um professor universitário que vê a sua rotina no plano doméstico ser interrompida pelo aparecimento repentino de

---

<sup>186</sup> Artista plástico de *street art*, autor de *Big Trash Animals*.

homens em miniatura, que se movem com grande ligeireza pelo espaço da casa, sem quaisquer pudores em relação à presença humana. São magros e vestem um fato cinzento, camisa branca e gravata escura. Usam chapéu, como os atores americanos de outras épocas. Um deles é o duplo do professor universitário, tendo sido construído a partir dele, isto é, à sua imagem e semelhança. Através desta réplica de si mesmo, o narrador vive os seus desejos mais secretos, sem o crivo de inibições de nenhuma ordem. Também por intercessão da sua réplica, tem acesso ao mundo dos *hombrecillos*, assim bem como através do álcool, do tabaco e da febre – condições recorrentes a esta passagem de uma realidade a outra. No lado de lá, conhece a *mujercilla*, um género de abelha-mestra de cujos ovos nascem mais *hombrecillos* que gozam do mesmo prazer sexual que ela, como se cada indivíduo fosse parte de um corpo único.

Nas páginas que se seguem, analisaremos a natureza polifacetada destes seres com a aparência dos humanos, mas que contêm características dos insetos, das aves e dos répteis, seres estes cuja criação terá sido influenciada pela leitura de *As Aventuras de Gulliver* ou pelas fantasias da própria mãe de Millás, a acreditarmos na coincidência total entre a entidade autoral e a narradora no conto “Mujeres Grandes”:

A mi madre le gustaban las historias de los hombrecillos que cabían en la palma de la mano. Todos los años, cuando comenzaba el invierno y sacaba los abrigos del fondo del armario, nos decía: “Mirad bien en los bolsillos, no vaya a haber hombrecillos y les hagáis daño al meter las manos.” Si nos veía entrar en una habitación a oscuras, nos pedía que lleváramos cuidado para no pisarlos, y por las mañanas, antes de ponernos los zapatos, teníamos que comprobar que no se había colado ninguno en su interior. Una vez me regalaron un gato, pero mamá me convenció que lo devolviera, no porque a ella no le gustaran los gatos, sino por el peligro que podía constituir para los hombrecillos. (MILLÁS, 2008: 16)

No conto “La misma frase”, e a acreditarmos nessa mesma coincidência entre a entidade autoral e a narradora, vemos como a fantasia passou da mãe para o filho:

Tenía un compañero cojo de nombre Antonio que caía a veces por las escaleras. Yo siempre esperaba que se rompiera para ver salir de él a un pequeño ejército de antonios cojeando por las dependencias del colegio. Aunque luego, en la asignatura de ciencias naturales, me dijeron que por dentro estábamos hechos de otro modo, siempre me imaginé a mí mismo lleno de juanjos que disminuían de tamaño a medida que se acercaban a lo más profundo de mí mismo. (MILLÁS, 2008: 24)

O *hombrecillo*, como exteriorização do homem, é aquele que, paradoxalmente, se lhe apresenta como um ser estranho, mas que ao mesmo tempo lhe revela as suas próprias faces. Revitaliza-se, deste modo, o mito de Jano, ou o fenómeno das identidades múltiplas, como o fizera, em 1886, o escossês Robert Louis Stevenson, com o romance



*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, no qual a personagem, no afã de separar a sua face boa dos instintos mais vis, inventa uma poção que o transforma periodicamente numa criatura sem pudor nem escrúpulos, Mr. Hyde. A coincidência fônica com o vocábulo inglês “hide” coloca-nos face a um *Senhor Esconder*, assim conjugado no infinitivo, qual senhor da ação escondida, ajustado ao tamanho reduzido do *hombrecillo* que habita os esconderijos do homem grande. A personagem é então como um fantasma que acompanha a personagem viva, o que a tradição alemã designou de *Doppelgänger*:

[Doppelgänger] Es un término alemán para designar a un hombre maléfico, un doble malo, un doble malvado, una tradición oral muy fuerte en los países nórdicos y centroeuropeos, que atraviesa todas las literaturas (...). Este sujeto diabólico se mueve con idéntica soltura tanto en la gran literatura como en la novela popular. Mi novela se inscribe en esa tradición. (MILLÁS in CRUZ, 2010: s.p.)

Veremos como a descoberta de uma identidade de substrato provocará o homem nos seus alicerces, ao mesmo tempo que o conduzirá a um melhor conhecimento de si. É provavelmente através do olhar que o escritor tem sobre esta criatura pequena, diminuída até à irrealidade, que melhor entendemos as palavras de José-Carlos Mainer, quando afirma que “la realidad parece trocarse como a través de una lupa de muchos aumentos” (MAINER, 2005: 167).

Os temas do fantástico, teorizados por Tzvetan Todorov em 1968, encontram neste romance matéria ilustrativa sobeja. Todorov classifica os temas do fantástico em temas *del yo*, aqueles relacionados com as metamorfoses e os desdobramentos da personalidade (cf. TODOROV, 1981: 79), e os temas *del tú*, que tratam da relação do homem com o seu desejo (cf. Ibidem: 147). Nos temas *del yo*, o herói vê-se surpreendido pela presença de seres sobrenaturais que “suplen una causalidad deficiente” (Ibidem: 81). Estes temas também podem ser referidos como os temas da relação do homem com o mundo. Não se trata, porém, de uma relação baseada na ação, na interação, mas na perceção – “estamos, en términos freudianos, en el sistema percepción-conciencia” (Ibidem: 88). A partir deste conceito de perceção, o sentido da vista torna-se fundamental, pelo que se podem clasificar estes temas como *temas de la mirada* (cf. Ibidem). O fantástico, neste romance de Millás, parte do universo individual do protagonista, o narrador, cujo mundo normal é invadido por um acontecimento que é impossível de explicar pelas leis desse mundo familiar, e esta é a noção de “fantástico” em Todorov (cf. Ibidem: 18). Nos temas *del tú*, assiste-se a uma vivência excessiva da sexualidade, transformando-se o desejo no que tem de mais obsceno. Todorov nota que o incesto é

uma das variantes mais frequentes do género fantástico (cf. *Ibidem*: 96). Ora o Olegario de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, que se deita com a mãe e casa com a irmã, vê-se, neste romance, ultrapassado por uma multidão de *hombrecillos* que participam numa orgia com a única mulher do reino: a mãe. Outra variação do desejo inclui a crueldade. Veremos como esta atuará nas nossas personagens. Todorov nota que se os temas *del yo* implicam uma atitude passiva, os *del tú* retiram o homem da sua posição de sujeito para o colocar numa relação dinâmica com os outros. Como a relação com o outro se faz através da linguagem, estes temas podem ser classificados também como temas *del discurso* (cf. *Ibidem*: 101).

### **1.1. Mamíferos, insetos, aves, répteis ou moluscos? – O *hombrecillo* e a *mujercilla* como objetos de uma classificação impossível**

De difícil catalogação, dado o bizarro da sua essência e aparência, o *hombrecillo* não se afigura como uma simples repetição do homem à escala diminuída. Do humano, terá a mesma propensão para o *voyeurisme*, quando o que está em questão é a matéria erótica, a mesma inclinação para uma certa forma de se deixar sujar, um pendor para o mal, em suma. Experimentará, como o homem, esse rei dos mamíferos, o prazer do tabaco, do álcool e do sexo, numa ambiência de bons rapazes que parece *a priori* não deixar dúvidas sobre a sua natureza humana. Porém, reconhece-se nele, amiúde, a marca do inseto quando o narrador estica um braço para o apanhar num movimento rápido como “para cazar moscas” (MILLÁS, 2010c: 9), ou quando este se refere ao grupo de *hombrecillos* como “a un enjambre” (*Ibidem*: 44), ou ainda quando reconhece na mulher que põe ovos um inseto, “una libélula con formas humanas” (*Ibidem*: 49).

Em situação de luta corpo a corpo o *hombrecillo* torna-se mesmo num inseto por completo, na sua pequenez insignificante, tal como o próprio narrador, a versão ampliada e humana de si. Uma vez chegados ao lado da realidade onde vivem os *hombrecillos*, o narrador deixa-se convencer pelo seu duplo a passar pela experiência de matar um dos seus, colhido ao acaso na rua. Quando tal ocorre, a cena ganha contornos que a analogia com um episódio da vida selvagem coloca em relevo:

En el transcurso de la pelea tuve la impresión de que sin dejar de ser formalmente un *hombrecillo* adquiría las habilidades de un insecto, quizá de un arácnido, y lo mismo ocurría con nuestra víctima. Así, mientras forcejeábamos, me vinieron a la cabeza las imágenes de una batalla a muerte entre una araña y un saltamontes a la que había asistido hacía años en el campo. El saltamontes, no muy grande, había caído en la red de la araña, que se apresuró a inmovilizarlo entre sus patas tanteando su cuerpo en busca del lugar adecuado para inocularle veneno. El saltamontes, pese a que sus movimientos estaban ya muy limitados por la materia pegajosa de la tela y la presión

mecánica de las patas de la araña, se defendía con una desesperación tranquila, si fuera compatible. Lo más sobrecogedor de aquella lucha era que se producía en medio de un silencio espeluznante y de una indiferencia total por parte de la naturaleza. (MILLÁS, 2010c: 110)

Tal descrição posiciona-nos no caminho de uma polémica sobre o que poderá constituir o ato de matar na escala do inaudível. O homem diminuto, que comunica só por ultrassons que o ouvido humano não capta, ou telepaticamente, é por isso o objeto de uma indiferença total por parte do outro e da própria natureza, indiferença esta que desculpabiliza o ato da matança selvagem. O guincho do porco, o relinchar do cavalo ou o ronco profundo do elefante provocarão a sensibilidade do ouvido humano e de toda a natureza, mas para os insetos não há onomatopeias capazes de despertar a compaixão humana. Matar nesta escala assemelha-se a um ato banal, quase involuntário, como pestanejar. Millás como que propõe uma reflexão sobre o paradoxo que é o sincronismo entre o silêncio e a brutalidade do acontecimento. É a violência gratuita e a indiferença face a essa gratuitidade que dita a escolha dos adjetivos *sobrecogedor* e *espeluznante*, que a grande natureza tácita coroa. Millás parece levar-nos a crer que matar por matar, mesmo um ser considerado de importância moral infinitesimal, é um ato a evitar, como o considera a ética de Jeffrey Lockwood:

Nous devons éviter les actes qui sont susceptibles de tuer ou de faire souffrir de manière non négligeable des insectes dans les cas où cela ne nuit pas, ou seulement de façon négligeable, à notre propre bien-être. (LOCKWOOD, 1998 : s.p.)

De très nombreuses données empiriques confortent l'idée que les insectes ressentent la douleur et sont conscients de leurs sensations. Dans la mesure où leur douleur leur importe, il est dans leur intérêt de ne pas y être soumis, et leurs conditions de vie sont aggravées par la douleur. De plus, en tant qu'êtres conscients, les insectes ont des projets concernant leur propre avenir (même s'il s'agit d'un avenir immédiat) et leur mort met fin à ces projets. (Ibidem)

Concluído o ato mortífero, o narrador sente no corpo a confirmação de que é mais inseto do que homem, pese a verificação diante do espelho de que continua a ser homem:

Así, al revolverme entre las sábanas en busca de una postura física que calmara mi inquietud, pensaba en mis brazos como “apéndices”, tal como los libros de ciencias naturales se refieren a determinadas extremidades propias del mundo animal. No era todo: de vez en cuando, y por culpa sin duda del alcohol y la nicotina, me llegaba desde el vientre hasta la boca un jugo ácido que por alguna razón imaginaba que era propio del aparato digestivo de algunos escarabajos. La sugestión alcanzó tal grado que hube de salir de la cama para comprobar que continuaba siendo hombre. Y en la cama de al lado dormía una mujer que era mujer de arriba abajo. Ninguno de los dos teníamos artejos o apéndices, sino brazos y piernas y dedos y falanges... y sin embargo, la sensación de que participábamos de un modo u otro de ese territorio del mundo animal no me abandonaba. (MILLÁS, 2010c: 115-116)

Embora os elementos relacionados com o universo dos insetos estejam omnipresentes, são também abundantes aqueles que fazem alusão ao das aves. Efetivamente, ambos os mundos chegam a cruzar-se na descrição das atividades da *mujercilla* quando se refere que ela depositava os ovos de favo em favo de mel (Ibidem: 49); sendo inseto – um género de abelha-mestra, como já o referimos – ela é também aquela que põe ovos:

(...) la mujercilla iba de una celda a otra, se bajaba ligeramente las bragas (o bien se retiraba delicadamente con los dedos la zona que cubría su sexo), se agachaba y su vagina rosada (de un atractivo metafísico) se dilataba para dejar caer el huevo. Los huevos brillaban como si en su interior, en vez de un embrión, hubiera una luz encendida. (Ibidem: 50)

Este fenómeno híbrido, que, segundo o narrador, é biológico e metafórico ao mesmo tempo, está na origem do nascimento dos verdadeiros *hombrecillos* que, nascendo já com a aparência de homem adulto, são, ainda assim, amamentados pela *mujercilla*:

Todos ellos se dirigían ordenadamente a la celda en la que reposaba la reina, cuyos pechos, entre tanto, se habían hinchado sin perder un ápice de su belleza. Entonces se retiraba con cuidado el sujetador biológico, para dejar los pezones al aire, y les daba de mamar (...). (Ibidem: 51)

Estamos perante uma “mujercilla mamiovípara” (Ibidem: 132). Mas recuemos ao momento da cópula, para melhor vislumbrar nessa mulher diminuta, e em toda a sua tribo, o traço da ave:

También exploré sus labios y su boca, en cuyo interior, tras una empalizada de dientes diminutos, había una lengua afilada, como de pájaro, cuya capacidad de penetración resultaba sorprendente. Alcanzamos el éxtasis a la vez, sin frontera alguna entre su orgasmo y el mío, y con los ojos abiertos, mirándonos el uno al otro (...). El resto de la población de hombrecillos disfrutó tanto como yo de aquella cópula pequeña, una cópula como de casa de muñecas, en la que, en vez de gemir, piábamos como pájaros. (Ibidem: 88).

Facilmente nos projetamos numa acústica de aviário cujo odor já nos havia sido anunciado antes: “olía a gallinero” (Ibidem: 43). A esta mulher com seios, mas com boca de pássaro, assim como a estes homens sedentos do seu amor, voltaremos adiante.

Apontemos ainda as sumárias alusões que fazem do *hombrecillo* também um réptil. Se por um lado ele é comparado a uma simples lagartixa, é, por outro lado, graças à sua locomoção ligeira e veloz – “su delgadez le proporcionaba la agilidad de un réptil bípedo” (Ibidem: 16) –, colocado em contacto com o universo do famoso réptil atleta spielbergiano. O bipedismo como forma de abandono do rasteiro, como elevação, como velocidade, como fuga ao predador, mas como provocação também, é aqui enunciado por

Millás que nos oferece uma imagem muito gráfica das pernas do *hombrecillo*, pelo seu comprimento inusual, e que, apesar de aparentemente desprovidas de uma elasticidade do domínio do fantástico, parecem prontas a remeter-nos para um símile com a imagética da banda desenhada ou com habilidades à Daniel Dunglas Home<sup>187</sup>.

Fizemos alusão, até ao momento, ao aspeto geral do *hombrecillo* de compleição pequena como a do inseto, comunicando, como ele, através de ultrassons que se confundem, aos nossos ouvidos, com o silêncio; aludimos à sua forma de reprodução como a da ave, ao seu modo de locomoção como o do réptil; fizemos referência à sua maneira de comer mamífera: mamando do peito de uma mulher. Dedicemos, pois, neste momento, alguma atenção à sua carne, através da descoberta que o narrador faz ao encontrar um caracol pequeno e partido na alface: “la textura de su carne me recordó la de los hombrecillos” (Ibidem: 20). Trata-se pois de uma carne tenra, de uma massa visceral abundante que justificará, porventura, a avidez do *hombrecillo* na busca de novas experiências corpóreas. Interessante é verificar que a própria roupa está feita dessa carne: “aquele atuando formaba parte de su cuerpo, es decir, que el traje era de carne y la camisa era de carne y la corbata era de carne y el sombrero era de carne” (Ibidem: 32). No uso desta coordenativa excessiva, infantil, cadenciada, Millás costura uma indumentária que não existe como tal. Esta roupa, como verdadeira segunda pele, sintoniza-se com as coisas de dentro, empapando-se na mesma viscosidade da massa visceral quando absorve urina, dejeções e ejaculações, dispensando ser trocada ou lavada, como se a orgânica tivesse um mecanismo de higiene de autogestão. Mas se é carne o fato, a camisa, a gravata e o chapéu do *hombrecillo*, o mesmo não poderá dizer-se em relação às cuecas da *mujercilla*, que embora pegadas à sua carne, são de natureza vegetal, ou, no mínimo, têm um “no sé qué de vegetal” (Ibidem: 51). Nesta incerteza, nesta dificuldade de delimitação da matéria de que é feita a *lingerie*, vemos, tal como o narrador, um novo obstáculo para a classificação destas gentes miniatura. Sabe-se, porém, que essa matéria não é exterior a elas e que faz parte delas como uma característica mais, quer da sua individualidade, quer da sua espécie. A tentativa de atribuir percentagens às diferentes naturezas que compõem os *hombrecillos* é abalada, no desejo de aritmética do narrador: eles não serão afinal cinquenta por cento ovíparos e cinquenta por cento mamíferos, se a tal percentagem tiver de se retirar o valor suficiente para se ter em conta a *lingerie* da *mujercilla*, “cuya trama

---

<sup>187</sup> Daniel Dunglas Home (1833-1886) foi um médium escocês, conhecido pela sua capacidade de levitar, de ser insensível ao fogo e de poder esticar partes do seu corpo. Sobre tal personalidade, consulte-se a segunda parte trabalho de investigação do Pe. François Brune, *Les miracles et autres prodiges* (2000).

oscilaba entre lo vegetal y lo animal” (Ibidem: 50) e que era “enormemente delicada y tenue, como formada por hilos de humo” (Ibidem: 44).

Para Enrico Lodi, o detalhe da indumentária que é também corpo vem abalar uma dicotomia muito da ordem de uma realidade de aparências que está bastante longe da ideal que preconizam os *hombrecillos*:

También desde el punto de vista orgánico, el hombrecillo parece representar aquella plenitud negada en la vida ordinaria; sus trajes, por ejemplo, forman parte de su propia materia biológica y anulan de esta manera la dicotomía típicamente occidental entre apariencia y realidad. Gracias a él, además el profesor puede duplicar su visión, ver intensamente, amplificar sus placeres e incluso acceder al mundo mágico de los hombrecillos (...). (LODI, 2015: 127)

Com esta nota que parece amalgamar as fronteiras entre o que é e o que parece, encontramos o indefinível *je ne sais quoi* a que se refere Millás com “un *no sé qué* de vegetal”, um género de qualidade inatingível que faz de quem “a veste” um ser distinto e atraente. Assim são os *hombrecillos* e as *mujercillas* na sua capacidade de sedução do ser humano que tomam de assalto. O território do seu corpo é congregador de diferentes espécies como se nele estivesse contido um pouco do Éden, o palco da sedução primeira, mas também do pecado original.

## 1.2. Superando carências: o nascimento dos *hombrecillos* – a via natural e a artificial

Vimos anteriormente que o nascimento dos *hombrecillos* se dava nas circunstâncias de uma fecundação ovípara, a partir dos ovos de uma única mulher, capaz de abarcar a maternidade e a sexualidade de toda uma comunidade; contudo, o narrador apresenta-nos uma outra forma de fabricação de *hombrecillos*, uma reprodução artificial apoiada por cada um dos órgãos de um tipo de indivíduo emissor, neste caso, ele mesmo. Vejamos como se explica esse fabrico:

En esto, sufrí uno de esos episodios catatónicos que se traducen en que quieres hablar o moverte y no eres capaz de hacerlo, pues los músculos no te responden.

(...)

Sentí unos golpecitos, como de pasos, en el pecho (...). Finalmente, logré levantar un poco los párpados y distinguí a tres o cuatro hombrecillos a la altura de mis tetillas, muy atareados en algo que no conseguí averiguar. (...)Entonces uno de los hombrecillos se dirigió a mí por telepatía.

-Procura no moverte – dijo.

-No me moveré – respondí (...).

-Estamos fabricándote un doble de nuestro tamaño – añadió -. Hemos tomado una pequeña porción de cada uno de tus órganos para completarlo.

(...)

-No te apures – me tranquilizó –, hemos tomado porciones tan pequeñas de sus diferentes regiones que no notarás nada, quizá alguna dificultad para pronunciar la erre, así como insignificantes molestias motoras los primeros días. (MILLÁS, 2010c: 26-27)

A construção de um indivíduo a partir de outro, em tudo semelhante a ele, coloca-nos no contexto de um tema que provocou controvérsia no final do milénio e que continua a gerar discussão: o da clonagem humana. O clone, como um “banco de órgãos vivo” seria, pois, um corpo criado *através* do outro e *para* o outro, no sentido de o servir em caso de carência. Ora, o nosso *hombrecillo*, uma vez formado a partir do homem na sua versão original, é justamente aquele que vai fazer face às carências deste, permitindo-lhe a vivência dos desejos mais obscuros, apagados por um quotidiano que não tem espaço para eles, como o resume de maneira clara Ricardo Senabre, numa resenha sobre este romance, para o *El Cultural*:

Con una existencia progresivamente amputada - de la que son indicios su alejamiento de las tareas profesionales, el enfriamiento de sus relaciones familiares y sociales o incluso su renuncia al tabaco -, el narrador ha ido acumulando en su interior una suma de frustraciones y deseos reprimidos, de tal modo que el *hombrecillo* que finalmente se le asigna, creado para ser su alter ego - en un desdoblamiento típico de Millás -, representa la posibilidad de llevar a cabo todas aquellas aspiraciones secretas, aquellos anhelos domeñados y ocultos, aquellas privaciones forzosas - desde la bebida o la ruptura del orden y la pulcritud del hogar hasta las fantasías sexuales, e incluso algunas graves y malignas tentaciones - que han constreñido durante años el desarrollo normal de su personalidad. (SENABRE, 2010: s.p.)

Neste sentido, o *hombrecillo* permite ao narrador uma descida às caves de si, como já vimos acontecer outras vezes em Millás, e sobre cujos lugares nos debruçamos já. A aventura do álcool e do tabaco, da febre e do sono, do coito e da masturbação, do desleixo e da imundice, atingem o seu limite máximo com o assassinato de um *hombrecillo* pelo puro prazer de matar. A façanha não se repete, porém, do lado da realidade mais audível, mais acessível a olho nu, mais controlada, pelo que a ação de assassinar, condição que o duplo impõe ao original para poder voltar à experiência do orgasmo com a *mujercilla*, a ação de assassinar, dizíamos, é praticada, não sobre um outro igual ao homem, mas sobre um outro que os da sua espécie subjugam a favor dos prazeres do estômago. A matança acontece em relação a um crustáceo num cenário que alia o crime à gastronomia e à concupiscência. O homem controlado por uma sociedade de vigia, isto é, aquele que evita o crime para com os seus pares, porque o ato seria audível e observável, torna-se num homem controlador, fazendo uso da sua superioridade em relação ao animal utilitário, fonte de alimento e de prazer. O crustáceo sobre a banca da cozinha, não é mais a lagosta que suscita na personagem a piedade e a angústia, como vimos acontecer no conto “Ella

agonizaba en la cocina” (cf. MILLÁS 2013b), mas o objeto vivo de uma necessidade vil de ver a morte acontecer nos moldes de uma narrativa lenta e terrífica<sup>188</sup>.

O *hombrecillo* é, pois, aquele que incita o homem a voltar a uma animalidade de que também é feito e a sujar-se através dos atos mais sombrios (o assassinato), mais carnis (o sexo) e, à maneira bakhtiniana, mais inerentes à sua condição de ser vivo (os atos de comer e excretar) porque:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção mas também, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (...). o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1993: 19)

Mas se a orgânica do *hombrecillo* consegue uma higienização autónoma dos seus eflúvios, como vimos anteriormente, na medida em que o corpo reabsorve a imundice por ele emanada, com o homem grande, tal operação não tem lugar; no entanto, a sujidade orgânica entra em apoteose quando o narrador desfruta de todas as toxinas que o seu corpo liberta, e neste paradoxo, que é a festa da espurcícia, se deixa limpar, num género de catarse. O emérito professor universitário é como a criança por educar que experimenta, como consolo das suas insatisfações, o sabor do seu muco nasal. Vendo-se sem a mulher, depois de esta se ausentar por motivos de trabalho, o narrador cai na mais profunda negligência de si, que, no seu ponto de vista, não é mais do que o descanso de tudo:

Comía en la cama (...) bebía en la cama, me masturbaba en la cama, todo ello mientras mantenía con el *hombrecillo* conversaciones telepáticas que no iban a ningún sitio. (...) Le gustaban los nuevos olores de mi cuerpo, igual que a mí, que me llevaba con frecuencia la mano a los sobacos o a la entrepierna y después a la nariz o a la lengua, para gozar con todos los sentidos posibles de la sima de la suciedad en la que me había precipitado. (MILLÁS, 2010c: 168)

A realidade, todavia, ainda está longe do cenário por ele imaginado, uma fantasia que volta à roupa íntima feminina como às folhas desordenadas de um outono rebelde:

---

<sup>188</sup> De certo modo, a cena antecipará a própria separação entre a personagem e o seu duplo quando o crustáceo é aberto ao meio: “Lo impresionante, como había comprobado ya en otras ocasiones, fue que aquellas dos partes separadas continuaban vivas, aunque ignoro como se relacionaban entre sí. (...) En el caso del bogavante, las funciones vitales se mantuvieron en las dos mitades de su organismo un rato después de que las arrojara sobre la plancha, donde se agitaron al asarse sobre los jugos liberados por las entrañas del crustáceo. (...) Aun medio hecho, continuaba moviendo las patas y abriendo y cerrando lentamente sus pinzas. El *hombrecillo* y yo asistíamos al espectáculo con la fascinación y la extrañeza de quienes habían sido en otro tiempo un solo individuo constituido por dos territorios orgánicos alejados entre sí”. (MILLÁS, 2010c: 176)



A veces, imaginaba que la sima me atrapaba de tal forma que no era capaz de abandonarla y que mi mujer, al volver a casa y abrir la puerta, recibía en plena cara aquella bofetada de olores inconvenientes: el del alcohol, el de mis vómitos, el del tabaco, el de mi suciedad corporal, el de las sábanas sudadas, el de las sartenes sin fregar... La imaginaba cerciorándose primero de que había entrado realmente en su casa y luego la distinguía avanzando con gesto de aprensión por el pasillo, en dirección al dormitorio. Veía su expresión de horror al descubrirme sobre su cama, desnudo (a excepción de un collar suyo, de perlas, que había logrado fijarme en el sexo de modo que sus cuentas me acariciaran el escroto), sin afeitarse, sin ducharse, greñudo, obsceno, rodeado de platos llenos de colillas y de botellas de vino vacías, pero también de sus bragas y sus sujetadores, que aparecían aquí y allí como los restos de un naufragio. (Ibidem: 169)

Já antes o professor universitário havia experimentado este gozo, sacralizando a sujidade através de um agradecimento na ordem do divino, como se a excrescência de si fosse também uma forma de se ultrapassar, de atingir a plenitude esvaziando-se da imundice:

Tenía las ingles inundadas de semen y había empapado también el pijama y la bata, pues la cantidad de aquella polución no se correspondía de ninguna manera con mi edad. Por lo demás, la copa de vino se había derramado y el cigarrillo se había apagado en el suelo, dejando una marca en el parqué.

Me sentí sucio y agradecido a la vez. También pleno y vacío. (Ibidem: 90)

Creemos poder afirmar que o *hombrecillo* permite ao seu original a vivência de uma descarga emocional, muito ao modo aristotélico, que lhe permite deixar em estado de repouso as amarras que habitualmente o condicionam.

Entre este *hombrecillo* artificial, e o outro, que nasce de uma fecundação natural, parece haver uma *performance* diferente no que à relação com o narrador diz respeito. Enquanto todos os *hombrecillos* nascidos da *mujercilla* são indiferentes à personagem humana que os visita e parecem constituir parte de uma entidade única como se tivessem os seus órgãos e sentidos conectados, os artificiais – neste caso, o único artificial que nos é dado a conhecer – só mantêm uma unidade com o homem que esteve na génese da sua feitura e exercem sobre ele uma influência considerável, mesmo quando a questão da unidade é posta em perigo. Resulta daqui a ideia de que a fabricação artificial do *hombrecillo* é menos eficaz do que a fecundação natural, porque, não só coloca em risco a unidade, como efetivamente cria a dualidade, a desunião. Entre a personagem humana e o *hombrecillo* há desentendimento a dado momento, quando não estão de acordo quanto ao assassinato de um homem:

-Ha sucedido algo –dije – que no estaba en el programa.

-¿Qué es lo que no estaba en el programa?

-Que tú y yo fuéramos dos. (Ibidem: 144)

A dualidade assume a sua expressão máxima quando a desagregação do *hombrecillo* ocorre através de um género de operação de desmembramento do homem grande, estando a personagem num dos seus estados de catatonia, o mesmo que permitiu a fabricação do seu duplo. Assim como ocorreu a sua construção, ocorre, pois, a sua desconstrução. Imaginamos com facilidade uma ambiência de estaleiro, com homens pequenos a laborar como formigas, sem explicações, nem esclarecimentos, ao ver esses *hombrecillos* atarefados a subirem pelo seu corpo deitado. Um deles, contudo, findo o serviço, recomenda-lhe que durma, informando-o de que quando acorde, sentirá um novo ânimo para prosseguir com a sua vida. Ao desaparecer o *hombrecillo*, o professor universitário volta realmente a uma vida regrada, e lavado que está da própria lama, depois de ter sido provocado nas suas fundações, sente-se totalmente revigorado. Comparável a uma “purificação pelo delírio” das práticas rituais anteriores a Platão, a que alude Rocha Pereira (cf. ROCHA PEREIRA in ARISTÓTELES, 2011: 15), esta catarse tem também o sentido depurativo da “purgação médica” já presente nos diálogos de Platão.

O *hombrecillo* natural continuará, porém, a ter uma existência do outro lado da greta da realidade, como se a sua dissolução não fosse possível, ou seja, como se estivesse na esfera da imutabilidade, uma eternidade que a perfeição do ovo, de onde nasce, parece anunciar. Na linha desta perfeição, desenhada pela circularidade e cor nívea do ovo, encontremo-nos com Clarice Lispector, num dos seus mais herméticos contos, “O ovo e a galinha”: “De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu. – O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que se foi ovalando” (2006: 47). A comunhão do ovo com a transcendência e a sua inserção na magia do cosmos fazem dele um elemento que se expressa através de um silêncio que permite o vislumbre de realidades invisíveis, das quais Deus faz parte. Assim sendo, o ovo está associado ao mistério, e a narradora, como membro de uma sociedade secreta, sente-se o depósito desse mesmo mistério: “Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. (Ibidem: 46)

Estamos perante uma *mujercilla* clariciana, carregando em si um silêncio líquido e paradoxal porque frágil mas resistente à morte. É uma mulher que, embora tendo a mesma função da galinha, em nada se coaduna com o perfil que traça dela: “Fora de ser um meio de transporte para o ovo, a galinha é tonta, desocupada e míope. Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo?” (Ibidem: 49) Se o ovo é a contradição da galinha ele é necessariamente uma forma de inteligência, provavelmente

a mesma que o protagonista considera capaz da simbiose total entre a biologia e a economia, pela sua autossuficiência:

Él es su propia despensa, crece a costa de sí. En cuanto al oxígeno, lo toma en parte de la cámara de aire formada entre la membrana y la cáscara, en uno de los extremos, y en parte del exterior, a través de los 7.500 poros que posee el huevo. (MILLÁS, 2010c: 25-26)

É nestas investigações que o narrador, alter-ego do escritor, angaria o material onírico que lhe servirá de base às suas incursões a uma antecâmara, ou a um advento, dos factos. Ele próprio se vê em sonho no interior de um ovo, lugar privilegiado a partir do qual assiste ao espetáculo da multiplicação das células. Poderíamos ver em tal projeção um anseio pela vinda de um novo homem, como aquele concebido por Dali, esforçando-se para sair de um ovo cuja casca, a lembrar uma pele elástica, desenha os continentes da terra<sup>189</sup>. Mas a observação do ovo de uma perspetiva exterior traz também importantes revelações ao narrador:

Un simple huevo de gallina, en cambio, se me revelaba como un acontecimiento profundamente real. Y lo que le otorgaba el estatus de real no era su materialidad (...) sino lo que tenía, curiosamente, de alucinación, que era casi todo, desde la cáscara a la yema, pasando por la mengana interior y la clara. Ahora, cada vez que abría un huevo para hacer una tortilla, me relacionaba con él como con un sueño (...). (Ibidem: 133)

Questionamo-nos, neste momento, se o ovo, como lugar do fundamental, estará também na génese da *mujercilla*, a única do seu género no país dos *hombrecillos*. Acreditamos que sim e, facilmente, a imaginaremos rompendo a clara, para guardar no rosto o visco da transparência, como numa Virgem de António Teixeira Lopes, de corpo reclinado sobre os pequenitos. A eterna questão da anterioridade relativa da galinha (neste contexto, da *mujercilla*) e do ovo volta a colocar-se: quem veio primeiro? Socorremo-nos dos escolásticos, com o permeio de Chevalier e Gherbrant para o explicar: “o ovo está na galinha e a galinha está no ovo, responde Silésius. A dualidade está contida potencialmente na unidade; a dualidade resolve-se na unidade” (CHEVALIER & GHERBRANT, 1982: 499).

O projeto do *hombrecillo* construído acaba por falhar, porque falha também o projeto da unidade, apenas logrado com o *hombrecillo* verdadeiro, isto é, o concebido por fecundação natural. Com efeito, no mundo dos *hombrecillos*, ao contrário do que acontece no mundo dos homens, onde também se move o *hombrecillo* artificial, cada elemento

---

<sup>189</sup> Referimo-nos à pintura “Criança geopolítica assistindo ao nascimento do novo homem” (1943).

comunga de todos os outros elementos, como se, nesse lado da realidade, estivessem os arquétipos das ideias. Vejamos o que nos diz o narrador:

(...) vi al hombrecillo al portal de su casa, o lo que fuera el lugar aquel, cuyas escaleras acometió en medio de una tormenta de alucinaciones intensísimas. Así, por ejemplo, aquella escalera era en realidad *la escalera* en el sentido platónico del término. Al ascender por ella a su domicilio, ascendía a todos los domicilios posibles, al *domicilio*, cabría decir. En aquel hombrecillo con fiebre, fumado y borracho, se resumían asimismo todos los amantes y todos los asesinos y todos los ladrones que habían subido o bajado unas escaleras a lo largo de la historia. Pero también en él se concentraban todos los padres de familia y todos los estudiantes y todos los animales domésticos que habían utilizado a lo largo del tiempo aquella curiosa construcción. (MILLÁS, 2010c: 122-123)

Daqui se conclui, e enlaçando com o anteriormente exposto, que, sem ovo, não pode haver unidade absoluta. Este tem uma dimensão cósmica, tal como se definira noutros momentos: “de densidad infinita, perdido en el océano (...) una vez que estallara, ya no podría dejar de expandirse” (MILLÁS, 2010a: 96); e, como tal, tudo o que dele se gere estará universalmente em comunhão. Conclui-se, por outro lado, que a construção do *hombrecillo* artificial mais não é do que um mecanismo provisório que visa higienizar o homem através da vivência das suas identidades pequenas, escondidas e fúngicas, vindas das zonas mais húmidas de si.

O homem, tal como a normalidade no-lo deu a conhecer, é sempre um ser carente, manco de algo, que necessita do *hombrecillo* para ter acesso a outros pontos de vista inacessíveis à sua dimensão natural. Tanto o *hombrecillo* natural como o artificial estão aptos a suprir esta carência, apesar de ser maior a fragilidade deste último do que a do primeiro. Poderíamos ver nesta debilidade o resultado de um género de contágio com o mundo dos homens, e corrobora-a o facto de os *hombrecillos* saírem a coxear do bolso do narrador, como se tivessem sido magoados por ele.

Qualquer que seja a sua génese, os *hombrecillos* vão ao encontro do afã de Millás de construção de uma realidade alternativa, na qual possamos refletir-nos e analisar-nos com as devidas distâncias, pensando-nos a partir de outro tipo de carência, instalada sobre o que poderíamos chamar de vitalidade mais adormecida: uma vigília não tão alerta, uma sobriedade cedendo à ebriedade, um corpo abandonando-se à fadiga da febre. É nestas circunstâncias, isto é, na prática dos hiatos existentes no ato de estar desperto, sóbrio ou vital que ocorre o surgimento do *hombrecillo* no plano do narrador, qualquer que tenha sido a sua forma de natividade.

### 1.3. Uma forma de comunicação do outro mundo

Partilhando, como já vimos, características dos insetos, os *hombrecillos* acabam por ter o mesmo modo de comunicação deles, umas vezes, através de ultrassons inaudíveis ao ouvido humano, outras, emitindo “un zumbido semejante al del revoloteo de los insectos” (MILLÁS, 2010c: 114), no entanto, a única forma que o narrador e o seu duplo utilizam para comunicar é a telepatia. Aqui reside uma novidade no Millás que, até ao momento, nos tem apresentado a escrita como expressão e continuação de si, a escrita como um corpo alternativo, ou o único possível face à inevitável mortalidade.

Antes de nos debruçarmos sobre essa forma de comunicação telepática, vejamos como a escrita, ainda assim, se apodera da mente do professor universitário, pronto à narração de uma nova fantasia erótica:

(...) en esto, mi mujer me pedía que introdujera letras por el culo. Yo aplicaba mi boca a él y recitaba lentamente el alfabeto: a, be, ce, de, e, efe... (...) Las letras minúsculas se perdían pues en el interior de su cuerpo, como murciélagos en las profundidades de una cueva y al poco comenzaban a salir por su boca formando palabras (tabaco, vino, jugo, sexo, etc.) que yo lamía de sus labios como el que lame la miel de un panal. (Ibidem: 98)

É interessante notar a inversão de papéis ocorrida entre os polos cavidade bucal vs cavidade anal: o ânus, último conduto do processo da digestão, transfere para a boca essa realidade da matéria processada tornada dejetos. O orifício anal é como uma boca a que se dá de comer. As palavras vão de um orifício a outro no sentido contrário ao do trato digestivo. E o dejetos é, neste contexto, a palavra suja, a que propicia a catarse. O recurso a dois orifícios do sistema digestivo (um género de sistema digestivo invertido) não poderia ilustrar melhor a definição de uma catarse tomada como processo biológico:

[A catarse é um] processo natural ou artificial de eliminação de resíduos corporais que estão estorvando o bom funcionamento do organismo. O excesso de determinadas substâncias deve assim ser expurgado do corpo a fim de que nele a saúde volte a existir (PUENTE, 2002: 9).

Lamber as palavras-fezes como quem lambe o mel constitui provavelmente parte da operação de higienização do homem a que temos vindo a referir-nos e a condição necessária para se entender uma forma de comunicação que suplanta a palavra, que não cabe nela, nem em nenhum mecanismo binário subjacente à sua produção. A telepatia extravasa a prosa dos “orifícios entre-e-sai”, como o são a boca e o ânus, ultrapassa a poética da inspiração vs expiração, vence a dupla articulação, o significante e o significado. Para a telepatia não há maiúsculas nem minúsculas; nem surdas nem sonoras; nem orais nem nasais; nem consoantes nem vogais. A recorrente dualidade em que está

envolta a palavra dissipa-se no plano telepático. A telepatia é contrária a esta dualidade porque, como explica Todorov referindo-se ao seu recurso no género fantástico, “el objeto deja de estar separado del sujeto, la comunicación se establece de manera directa, y el mundo entero queda insertado en una red de comunicación generalizada” (TODOROV, 1981: 86).

Só numa dimensão uma é possível a emissão, transmissão e receção de informação que não recorre ao verbo. Ora, o *hombrecillo*, ao trazer essa possibilidade de comunicação, é portador de uma forma de linguagem própria do seu reino, de um mundo mais pleno, diríamos, do outro mundo. Diz-nos Enrico Lodi:

El aspecto verdaderamente inédito aportado por *Lo que sé de los hombrecillos* consiste, sin embargo, en un pasaje del ámbito de la neurosis hacia el de la psicosis, con además el acierto narrativo de que el lector comparte las obsesiones del autor hasta casi el final de la historia. De hecho, los hombrecillos representan para el protagonista la posibilidad de la plenitud que le es negada en la vida ordinaria pero, al propio tiempo, dan forma a un grave malestar del protagonista. Este no puede administrar la fractura entre su economía psíquica y el ‘contrato social’ con los demás, y por lo tanto cumple, como es propio de los psicóticos, lo que Lacan denomina “forclusión de lo simbólico”, o sea, la proyección delirante hacia el exterior de lo que la mente ya no puede contener. (LODI, 2015: 126).

Lodi como que chama a atenção para a impossibilidade de conciliação entre um psiquismo ávido das coordenadas da plenitude e um respeito pelas normas de uma conduta social estrita. A linguagem telepática própria desse reino, que carece das estruturas do mundo físico e social, coincidiria, então, a nosso ver, com uma outra linguagem que é a da intimidade de um *eu* na gestão da contradição que acabamos de enunciar. A “voz da consciência”, que o nosso imaginário infantil vê como um grilo falante de Pinóquio<sup>190</sup>, seria, pois, uma voz interna e silenciosa que nos encaminhasse para uma vivência mais sublime de nós mesmos, e ainda que a de Millás esteja longe dos moldes em que a definira Rousseau<sup>191</sup>, parecendo precisamente o seu inverso, ela acaba por cumprir os mesmos fins que são o de levar o homem a questionar-se e a aspirar a uma vida plena. A descida aos infernos de Millás é apenas um caminho alternativo para o homem acordar revigorado do seu sono. O *hombrecillo*, como catalisador da oportunidade de transgressão, é aquele que coloca o homem perante a possibilidade de

---

<sup>190</sup> Carlo Collodi, *As Aventuras de Pinóquio* (1883). O grilo, incorporado na história mais tarde, é uma personagem miniatura cujo chapéu e o fraque facilmente o aproximam do *hombrecillo* que, como vimos, comunga de características da sua espécie, a dos insetos; mas se o grilo falante acaba por ser o equilíbrio entre a insensatez e a moderação, o *hombrecillo* é um convite permanente à experiência da desmesura.

<sup>191</sup> “Consciência! Instinto divino, voz imortal e celestial, (...) juiz infalível do bem e do mal, que torna o homem semelhante a Deus” (ROUSSEAU *apud* N.J.H. DENT, 1996: 79).

fazer o que deseja no plano da maquete, da miniatura invisível, das situações sem consequências. A qualquer momento poderá sair do jogo, dizer que afinal não existem *hombrecillos*, que nunca existiram, mesmo que o denuncie o olhar de uma criança que viu com os próprios olhos o “sumidero” onde se escondiam. Ora, a oportunidade de colocar para o exterior o *objeto* de que é continente, de o transformar em *dejeito*, é também uma oportunidade de se constituir como *sujeito* livre da impureza contida. É provável, porém, que o ensejo não passe disso mesmo, para que o exercício continue e se perpetue.

O *hombrecillo*, que apenas aparece diante do narrador e de ninguém mais, encarna, na sua miudeza, a complexidade do ser humano que se apresenta ao exame da consciência; ele é, ao mesmo tempo, a personificação dessa consciência, a voz interior tornada pernas longas de inseto bem trajado. “Escapar a la presencia de un mundo esencialmente imperfecto” (NAVAJAS *apud* TOUMBA HAMAN, 2014: 270-271), vivendo o ser em toda a sua imperfeição, é provavelmente a maior operação de higiene de si, como se da soma de negativos resultasse o positivo. O *hombrecillo* que surge entre o sono e a vigília, ou mesmo durante o sonho, é, neste sentido, como uma longa poluição noturna: de um lado o jugo que envergonha, do outro, o que fecunda. Pode o homem nunca aceder ao outro mundo, mas sonha-o seguramente.

#### **1.4. A *mujercilla* – carne, monumentalidade e amor**

Através do seu duplo, o narrador descobre o reino dos *hombrecillos*. A descrição dos cenários aponta para generalidades às quais não podem faltar as *calles* e as *plazas* e, por mais do que uma vez, faz alusão a uma certa fisionomia das cidades da Europa central. Quanto à descrição da personagem, esta parte de uma “focalização” (uma focalização sinestésica) que resulta numa “visualização” e também em processos ligados aos restantes órgãos dos sentidos: “olfação”, “audição”, “degustação” e “tactura” (VIEIRA, 2008: 301).

Sabemos, desde logo, que cheira a galinheiro. Estamos distantes das jaulas construídas para as ratazanas de *Cerberos son las sombras*, assim como da maquete da Dinamarca de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, mas o mundo pequeno como realidade alternativa ao mundo grande volta a ter lugar. Esse mundo é presidido por uma rainha a quem o narrador atribui qualidades superlativas e cuja beleza refere ser desconhecida no mundo dos homens: “Todas las celdas permanecían vacías excepto la del centro, donde había una mujercilla – (...) – de una belleza atroz, de una hermosura violenta, de una perfección cruel” (MILLÁS, 2010c: 44). A sua descrição demora-se nos detalhes da roupa

interior que, como já vimos, constitui parte do seu corpo; no seguinte excerto, explica-se como decorre o ato amoroso entre ela e o *hombrecillo*:

Sí le estaba permitido, en cambio, retirar a un lado la parte de las bragas de humo bajo la que se ocultaba el sexo de la reina para extasiarse ante la naturaleza de aquel conjunto de pliegues de carne íntima hinchados por la excitación e inundados por un jugo incoloro (...). La manipulación amorosa debía llevarse a cabo con un cuidado enorme, con unas maneras exquisitas, para no provocar heridas, derrames o desgarros ni en las propias prendas (recorridas por nervaduras finísimas semejantes a las que en las hojas de los árboles o en las alas de las mariposas cumplen las funciones de vasos sanguíneos) ni en las paredes del vestíbulo vaginal, constituidas por un tejido esponjoso muy sensible. Los colores de esta antecámara, siendo en general rosados, se oscurecían en las zonas más recónditas, como aquella donde se abría el misterioso túnel cuyos bordes acariciaron los dedos y después la lengua del *hombrecillo* (y mis dedos y mi lengua en consecuencia). (MILLÁS, 2010c: 45)

Vegetal e alada, a *lingerie* que cobre as partes íntimas da *mujercilla* é como que um símbolo do carácter inefável do seu sexo; no entanto, trata-se de um sexo democrático, pois está à vista da comunidade, em praça pública, e todos os indivíduos vivem, como já vimos, o gozo amoroso no próprio corpo através do corpo *hombrecillo*, conectados que estão entre si. Num afã de inteligibilidade, o narrador acaba por afundar-se ainda mais na matéria do mistério:

Poseído por una curiosidad emocional que me impelia a investigar con detalle cada una de las partes de aquel conjunto de órganos, intenté memorizar su disposición, su temperatura, su humedad, su consistencia, lo que no resultaba fácil, pues aquella carne poseía la inestabilidad del magma (también su fiebre). El modo en que el *hombrecillo* y yo nos hurgábamos en aquellas profundidades sugería que había en ellas algo esencial para nuestra existencia. (Ibidem: 45-46)

Se até ao momento a *mujercilla* se nos afigura como pertencendo a uma espécie híbrida entre o mamífero e o ovíparo, partilhando também com o mundo vegetal algumas características, a partir desta constatação do narrador, ela passa a incluir também características do mundo mineral; no entanto, o facto de a carne ter a instabilidade do magma não significa que seja o magma em si, mas a comparação, junto à alusão a uma profundidade enunciada no plural, remete-nos, de imediato, para o universo vulcânico. A *mujercilla* é como uma rocha vida, uma espécie de monumento natural que a sua existência sem par vem confirmar. Ela possui a interioridade da terra e a volatilidade dos materiais que contendem com os intestinos telúricos. A sua temperatura é a da febre: alta. Na realidade, parece encerrar em si o fogo, esse poderoso símbolo da paixão e do sexo, mas também da faísca divina no cerne de cada um, daí que o narrador se sinta na proximidade de algo essencial para a sua existência e para a do seu duplo. Para voltar a



ter a experiência do orgasmo com a *mujercilla*, terá de obedecer à chantagem da sua versão pequena: matar alguém. É aqui que o mítico par Eros e Thanatos se encontra, porque o desejo de matar acaba realmente por se manifestar, apesar de constituir inicialmente uma ordem. O ato amoroso e o ato da matança coincidem na seguinte descrição de *Desde la sombra*, como coincidem também o aturdimento mental e o esgotamento físico:

En efecto, cuando la pareja explotó en un orgasmo escandaloso y simultáneo, cuyas ondas llegaron a la cueva del fantasma como si, más que hacer el amor, se estuvieran matando, todos sus músculos se relajaron como si también él acabara de eyacular. (MILLÁS, 2016: 149)

Com efeito, é a partir da experiência erótica com a *mujercilla* que o narrador inicia o seu caminho de decadência, na vivência da transgressão, como quem, entregando o outro ao sacrifício, se entrega também à fogueira que purifica.

O amor, a morte e o fogo unem-se num mesmo instante. Através do seu sacrifício no coração da chama, o efêmero dá-nos uma lição de eternidade. A morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos inteiros para a outra vida. Perder tudo para tudo ganhar. A lição do fogo é clara. (BACHELARD, 1989: 23)

A monumentalidade da *mujercilla*, atestada pelo seu cotejo com a rocha e pela centralidade que ocupa na praça do reino dos *hombrecillos*, é ainda reforçada por um certo lado sacro resultante do facto de ser ela a depositária de ovos com luz própria de onde saem todos os *hombrecillos* do reino. É nesta maternidade ampla que habita o sagrado. Se ela é a única mulher, seria também a única mulher disponível para copular com todos os *hombrecillos*, seus próprios filhos. Não nos é dado, todavia, nenhum detalhe desses incestos, razão pela qual acreditamos, com o narrador, ser o objetivo do nascimento artificial de *hombrecillos* evitar a endogamia e as suas consequências degenerativas. Desta feita, a eleição do duplo do narrador para copular, não terá sido ao acaso.

A intocabilidade da figura materna, a veneração a que está sujeita, contribui para a sua monumentalidade, para a fixação de uma determinada conceção de perfeição. Não é a primeira vez que Millás converte a carne em monumento, mas este é diferente daqueles a que nos habituou<sup>192</sup>, pois investe no mistério da natividade e não no da morte. A estatuária com que os outros casos possam confundir-se é aqui substituída por uma

---

<sup>192</sup> Relembremos, a título de exemplo, a escultura de *Volver a Casa*.

ideia de movimento que Millás não deixa de matizar pela quietude esperada numa estátua ou num monumento: “El hombrecillo jugó hasta el delirio mientras la mujercilla se dejaba hacer y hacía al mismo tiempo, como si poseyera el secreto de la pasividad activa, o de la actividad pasiva” (MILLÁS, 2010c: 46). No oxímoro aqui enunciado, encontramos, como em todos os oxímoros, a fórmula do indescritível, do inexplicável, tão próxima do absurdo como do mistério, dependendo da perceção de quem o observa. A este, sucedem-se outros, em avalanche:

(...) había una suerte de panal en cuyo centro se hallaba de nuevo la mujercilla reina en actitud receptiva para la cópula.

El espectáculo era al mismo tiempo delicado y atroz, sutil y obsceno, verdadero y falso, incluso orgánico y espiritual. La mujercilla permanecía en su celda en una actitud pasiva, aunque sólo en apariencia, pues pronto advertí que se trataba de una pasividad ágil, de una quietud móvil, de un sosiego feroz. Como en la ocasión anterior, sólo llevaba encima aquella ropa interior sutil cuyo tejido, que era somático, se relacionaba con su sexo y con sus pechos de un modo inexplicable, pues aunque formaba parte de ellos, su elasticidad le permitía desplazarse para dejar al descubierto la vulva o los pezones. (MILLÁS, 2010c: 85-86)

Na força metafórica destes oxímoros, no paradoxo que apresentam, na transgressão que lhes avaliza a poesia, descobrimos também uma hipótese de sublimação, um género de ilusão um degrau acima da realidade, uma epifania, talvez, e que o fragmento seguinte parece confirmar:

Y ella recogía con los dedos parte de los jugos que se derramaban por la cara interna de sus muslos y los llevaba hasta mi lengua, que jamás había probado nada parecido, pues ni el sabor ni la textura de aquel elixir pertenecían a este mundo.

Sobra decir que copulamos con desesperación y tranquilidad al mismo tiempo, en un acto que tenía todas las características de los sucesos reales y de los acontecimientos imaginarios, pues ambos territorios se habían fundido una vez más de modo inexplicable. (Ibidem: 87-88)

Estamos na proximidade do oxímoro mais célebre da história da literatura portuguesa, que sobreviveu a Camões e a tantos outros naufrágios da épica do amor, independentemente das suas longitudes, esse amor que é fogo que arde *ad aeternum* sem se ver. Efetivamente, a experiência que o *hombrecillo* tem com a *mujercilla* – e, com ele, todos os *hombrecillos* e o narrador – é uma experiência que ultrapassa o ato carnal, que o mistura com algo de terrivelmente sublime, sendo uma experiência do amor na sua forma arquetípica, como o sublinham alguns parêntesis, tais como “con sumo amor” (Ibidem: 87). “O amor afirma, o ódio nega” (FERREIRA, 2001: 40), poderíamos dizer. E o ato de amar faz acontecer, faz ser.

O amor, como o proclama uma homilia católica de um sexto domingo de Páscoa, um amor da ordem do eterno e translúcido à verdade, um amor que suplanta Eros para ser

Ágape, é o amor que se vive nesse mundo dos homens miniatura; um mundo de luz (relembremos os ovos luminosos) e de amorosidade, de que a experiência somática da vivência do outro é a mais profunda manifestação. Colocar-se na pele do próximo é, provavelmente, pois, o mais eficaz mandamento para um mundo melhor. É nele que o amor encontra a forma de expressão mais pura, seja ele ditado por Buda, Cristo ou Maomé. Ora, este reino dos *hombrecillos*, profundamente feminino, ao qual só se acede através da experiência do corpo anestesiado dos estímulos da realidade, parece desvendar esse desejo de regresso a uma espécie de essência, de fórmula mínima, condensada, de que a miniaturização pode ser o símbolo, tal como o ovo, ou um útero onnipotente, como veremos no Capítulo V.

## **2. A robotização do feminino – atalhos entre o ser e o não-ser**

A prótese, que foi objeto de parte da nossa atenção no segundo capítulo, reaparece neste momento como elemento integrante de um conjunto maior. Ela é o constituinte que denuncia o indivíduo transumano ou o robot com a aparência humana; e este encontra-se com a personagem humana contaminando-a com o seu mecanicismo. Nesta maquinização do sujeito, se abrem novos caminhos na busca da identidade, porém, estes constituem mais atalhos do que efetivas direções a seguir. Neste tópico, veremos como a robotização da mulher vai interagir com um indivíduo constantemente em busca de si. Teremos, como base da nossa análise, novamente o romance *Volver a casa*, no qual – relembremos – a personagem, que trocara a identidade com o irmão gêmeo na juventude, volta para a recuperar. A dado momento, encontra-se com Beatriz, uma admiradora sua, ou do irmão escritor, com quem desenvolve uma aventura sexual que é também ocasião para se conhecer a si mesmo, esvaziando-se de qualquer ideia preconcebida de identidade. Trata-se de uma mulher mecânica, de uma boneca, que maneja o postigo com a mesma desenvoltura de uma outra Beatriz, a bruxa de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, que oferece à personagem o cabelo para o seu bigode postigo, base também do produto que o fará dominar, ironicamente, certa espécie de perfil humano marcado pela hipocrisia. Também neste romance, a asiática do sex-shop, de cujo lado animal já fizemos a análise, se revelará maquinal, fechada que está na sua *vitrine* de mulher-objeto e, mais tarde, na maquete de uma história infantil que esconde nos seus recantos o desamparo daqueles que vendem a sua motricidade fina com a miséria de quem nada mais tem.

No conto “Una historia real de replicantes” (cf. MILLÁS, 2011g: 24-27), Millás propõe-nos como arrojada teoria a ideia de uma vida anterior a esta, que concebemos como verdadeira, uma vida na qual teríamos sido robots, condição à qual gostaríamos de voltar, como se regressássemos ao puro *hardware* (o *software* seria o sopro divino que facultaria a vida anímica ao corpo). Em “Él no sabía quien era” (cf: Idem, 2012b: 67-76), a sensação de se sentir um robot não remete para uma verdade original, mas para um estado alterado da consciência produzido pela droga ou pela vivência de um sofrimento atroz, ao ponto de não se saber mais quem se é. Também os manequins, próximos dos robots, continuam a exercer fascínio sobre o narrador que os observa, e se é certo que alguns até transpiram das axilas manchando a roupa que vestem, também é correto que determinados humanos jamais transpiram, tal como acontece com a colega da faculdade de Filosofia e Letras, do primeiro conto acima mencionado, que o narrador duvida ser de verdade ou mentira. Nas veredas que se abrem entre estes dois polos, Millás indaga sobre os limites do ser e do não-ser, convidando-nos a fazer parte das suas habituais deambulações, confundindo-nos e implicando-nos nas suas teias, como se nos fizesse cúmplices dos seus exercícios indagativos ou talvez cobaias.

Não será alheia à criação destas personagens a influência da ficção científica, de que foram precursores, em pleno século XIX, Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818) ou Robert Louis Stevenson (*O Médico e o Monstro*, 1886). Já no século XX, os nomes incontornáveis de Arthur C. Clarke (1917-2008), que conhecemos graças ao mítico filme *2001: Odisseia do Espaço*<sup>193</sup>, e Isaac Asimov (1919/20 -1992), também levado ao grande ecrã com *Bicentennial Man*<sup>194</sup>, tornam-se exemplos do que pode ser a robotização do homem controlado por uma inteligência artificial exterior a ele, por um lado, ou a humanização do robot, por outro. De um lado, uma consciência a esvaír-se – “Dave, my mind is going. I can feel it.”<sup>195</sup> – do outro, um regozijo pela pertença à raça humana – “I would rather die a man than leave all the eternity as a machine”<sup>196</sup>, deixas que o cinema não faz esquecer. E é de tal ordem o peso da sétima arte que em “Una historia real de replicantes” (cf. MILLÁS, 2011g: 24-27), Millás refere a influência que exerceu sobre

---

<sup>193</sup> *Odisseia no Espaço*, Stanley Kubrick, 1968.

<sup>194</sup> *Bicentennial Man*, Chris Columbus, 1999.

<sup>195</sup> Fala de *Odisseia no Espaço*, disponível em: [https://archive.org/details/video\\_20160419](https://archive.org/details/video_20160419). Minuto 1:52:45 a 1.53.02. [Consultado a 03.04.2017].

<sup>196</sup> Referimo-nos a uma fala de *Bicentennial Man*, presente entres os minutos 01:54:42 e 01:54:52.

ele o filme *Blade Runner*<sup>197</sup>, “donde salía una replicante bellísima, una mujer que marcó a toda una generación sin ser una mujer de verdad” (Ibidem: 25)<sup>198</sup>.

A presença de um outro maquinal na esfera do humano tem ainda a ganhar com uma referência a Homero e à figura de Hefestos, a que já aludimos no segundo capítulo, se tivermos em consideração a façanha operada por este deus, na *Iliada*, quando, ao criar os seus próprios serventes de metal, dá origem a um género de personagem automática, feita de ouro, detentora de inteligência e com capacidade de falar; Hefestos seria como que um primeiro deus da robótica, aquele capaz de albergar em si a tensão entre o saber e o fazer, isto é, entre o sonho do inventor e o pramatismo do engenheiro (cf. LAUMOND, 2012).

O robot millasiano, no entanto, escapa a toda uma estética do metal e não necessita de finas capas de cromo, nem da incandescência da eletromecânica. Trata-se de um humanoide totalmente disfarçado no *habitat* dos humanos, aquele que habita a sua pele lançando o narrador na dúvida. Não raro, estas personagens são femininas, como se houvesse nelas a semente de uma Brigitte Helm ganhando vida, qual uma diva de um cenário de ópera<sup>199</sup>, ou a expressão ingénuo de uma Andrey Hepburn estampada no rosto de Sophia aprendendo a interpretar o que dizem os humanos<sup>200</sup>. Ele é, como o morto que se apresenta vivo, a personagem do fronteiroço, da ambiguidade, da relatividade, e uma tentativa mais de o escritor se aproximar do mistério da estranheza de viver. Através dos romances *Volver a casa* (1990), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) e *Desde la sombra* (2016), assim como de alguns contos de *Ella imagina* (1994) e *Articuentos completos* (2011), apresentamos nas páginas seguintes a hipótese de leitura que acabamos de enunciar.

---

<sup>197</sup> *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.

<sup>198</sup> A robótica no cinema assume, de resto, um papel importante em toda a história da sétima arte a par com o vislumbre de novos mundos e de novas gentes. Elencamos os seguintes exemplos a partir da seleção apresentada em *501 must-see movies* (cf. BEARE [ed], 2007): *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Lost Horizon* (Frank Capra, 1937), *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), *War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953), *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956), *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *Silent Running* (Douglas Trumnull, 1972), *Westworld* (Michael Crichton, 1973), *Close Encounters of Third Kind* (Steven Spielberg, 1977), *Star Wars* (George Lucas, 1977), *Superman* (Richard Donner, 1978), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Scanners* (David Cronenberg, 1981), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *The Terminator* (James Cameron, 1984), *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), *The Fly* (David Cronenberg, 1986), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), *The Matrix* (Andy Wachowski e Larry Wachowski, 1999), *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) e *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002).

<sup>199</sup> Referimo-nos à atriz que dá corpo à mulher que se torna também robot em *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)

<sup>200</sup> Referimo-nos a Sophia, a robot com inteligência artificial apresentada na *Web Summit* de Lisboa, em 2017.

## 2.1. Beatriz e Juan – criações do Além ou do engenho humano?

Em *Volver a casa*, o protagonista envolve-se com uma mulher que lhe faz companhia no hotel onde tenta gerir os seus problemas de identidade e a consequente relação com a sua cunhada Laura, que fora inicialmente sua mulher. Esta companheira que o visita no hotel e que exercita nele tanto o desejo sexual como o questionamento ontológico é uma *médium* que diz, num primeiro momento, ser relações públicas. Chama-se Beatriz e tem todas as características de uma boneca ou de um manequim:

Juan advirtió que en el movimiento de su cuello, de sus manos, había un artificio que remitía a los movimientos de una muñeca.

(...)

Juan acabó su whisky y permaneció allí, sentado, escuchando a la mujer, fascinándose progresivamente por la perfección de su mecanismo, de sus válvulas. Recordó un cuento de terror, cuyo autor y título había olvidado, que trataba de eso, de una mujer que resultaba ser una muñeca mecánica, un invento, que al arrojararse por una ventana, o por una torre, se desmembraba sin sangrar, sin modificar la sonrisa helada de su rostro. (MILLÁS, 2013c: 84-85)

Recordó a Beatriz la noche anterior, en la cama, con el antifaz negro tapándole los ojos y los tapones blancos obstruyéndole el conducto de los oídos. La imagen recordaba sin esfuerzo a la de un maniquí abandonado sin vestir en un almacén de una tienda de modas. (Ibidem: 112)

Noutros momentos, porém, a boneca ganha os contornos de uma máquina, desprovida de qualquer biologia. Ao oco do seu interior, corresponde uma aparência de autêntica perfeição:

Beatriz, seguramente, no ensuciaba la ropa porque parecía no sudar; el interior de su cuerpo carecía de jugos, de glándulas, de órganos oscuros capaces de secretar algún líquido que provocara alteraciones en su piel. Era perfecta con sus ojos pequeños y su boca grande y pelo corto. (Ibidem: 113)

Subitamente vemo-nos numa ambiência à Ira Levin<sup>201</sup>, capaz de tornar a perfeição artificial numa perfeição epidémica e medonha. O mesmo sentimento terrível acaba por alcançar o protagonista de *Volver a casa*:

De súbito, sus movimientos le empezaron a parecer algo mecánicos, como le había pasado con Beatriz. Efectivamente, Laura se movía con la perfección de muñeca articulada. Juan tuvo un movimiento de terror al pensar que quizá toda la humanidad, excepto él, estuviera compuesta de robots que imitaban perfectamente el movimiento de los seres humanos, aunque no lograban reproducir con igual precisión el modo de sentir y de pensar de estos. (MILLÁS, 2013c: 215)

---

<sup>201</sup> Ira Levin (1929-2007) escreveu o romance *The Stepford Wives* (1972) adaptado ao cinema mais tarde, por duas vezes, com um intervalo de cerca de 40 anos. O filme retrata uma sociedade perfeita de um bairro de Connecticut, no qual todas as mulheres são belas e submissas aos seus maridos. Trata-se de robots feitos a partir de mulheres reais a quem se procedeu a uma lavagem cerebral.

As mulheres nestes moldes são também consideradas uma construção arquitetónica, um monumento, não com a mesma autenticidade da monumentalidade da *mujercilla*, mas como algo procedente do cálculo humano, de uma época da infalibilidade da geometria, do cânone nascente:

Su cuerpo era perfecto; producía la impresión de que entre sus huesos y su masa carnosa hubiera un equilibrio indestructible, una proporción que remitía al mundo de la arquitectura clásica. (Ibidem: 186)

A mulher-monumento converte-se, por outro lado, também no espaço do sagrado quando Juan sonha com ela, como se se tratasse de um anjo entre Deus e o diabo:

El sueño estaba lleno de ingredientes sexuales ocultos, como el viaje que había emprendido a Barcelona. Por una esquina del cuadro, donde se representaba la batalla entre el diablo y Dios, apareció Beatriz con su vestido negro, su antifaz negro y sus tapones de cera blancos. Juan le decía que no se metiera en aquello, que no era asunto suyo, pero ella avanzaba, ciega, en dirección a Dios y sus bellezas eran comparables. (Ibidem: 101)

Não obstante a fetichização diabólica da figura feminina, através da indumentária negra e do uso da máscara, é para o divino que ela se encaminha, sendo a sua beleza comparada à de Deus. Os olhos e os ouvidos vendados permitem-lhe a ousadia do avanço até à figura do criador. Quando a personagem que sonha se desperta, sente necessidade de vomitar; nesse momento, na rádio, uma mulher defende a tese de que o leite de biberão é melhor para os bebés do que o leite materno. O vómito como movimento de exteriorização, de rejeição, face ao leite, como movimento íntimo, de assimilação, são como as duas faces de um mesmo fluxo, o acre e o doce, o demoníaco e o angelical. Curioso é verificar que é na artificialidade que reside a qualidade do leite. Também no carácter artificial de Beatriz reside a sua supremacia. Tudo nos leva a crer que ela faz parte de uma invenção dos homens, os mesmos que enviaram satélites para o universo interplanetário. Mas não é só a rádio que tem a sua voz nesta linha de suposições. Outro aparelho, a televisão, acaba por nos dar informação sobre a desmaterialização, sobre a necessidade de dissolução do corpo numa arquitetura, num objeto ou numa paisagem, qual um Jacinto – sempre Jacinto – engessado de *Cerberoson las sombras*.

En ese momento, en la pantalla del televisor pasaban las últimas imágenes de *El estrangulador de Boston*: el cuerpo de Tony Curtis, vestido de blanco, se diluía en el blanco de la pared a medida que la cámara se alejaba. En aquel cuerpo ya no había un estrangulador, tampoco un fontanero; se trataba de un cuerpo vaciado de toda iniciativa, de un molde en el que encajaban perfectamente todas las formas posibles del horror. (Ibidem: 185)

As personagens parecem estar na esteira de uma comunicação por satélite, cada vez que o rádio ou a televisão emitem uma informação que parece simbolicamente falar sobre elas. Contudo, tal não é suficiente para desenvolver a defesa da ideia de uma origem da personagem no engenho do homem. A dúvida sobre quem estará por detrás do mecanismo dela – o homem ou um ser divino – parece encontrar resposta numa assunção de Beatriz, que nos leva a acreditar na responsabilidade, ou na intervenção, de uma personagem intermédia, os mortos:

Generalmente damos por sentado que nos movemos de un lugar a otro por propia iniciativa, cuando, en realidad, muchas veces vamos a un lugar en vez de ir a otro movidos por una voluntad ajena a la nuestra.(Ibidem: 146)

-¿Y cuáles son esas voluntades que nos guían? – preguntó.  
- Generalmente pertenecen a los muertos (Ibidem: 147)

Os mortos, essas entidades que analisámos no final do Capítulo II, surgem como seres que coabitam com os vivos, mas que levam sobre eles a vantagem de ver, precisamente por estarem desprovidos de um corpo material que produz cegueira:

Estamos todos juntos, pero los vivos no vemos a los muertos a menos que estemos dotados de poderes psíquicos. Los muertos, en cambio, desposeídos de cuerpo material, que produce ceguera, nos ven, nos oyen, y poseen cierta capacidad, algunos sobre todo, para dirigir nuestro destino (Ibidem: 146)

Ora, o que faz Beatriz ao usar vendas para os olhos e para os ouvidos é desprover-se da sua materialidade, a que acima aludimos, de modo a alcançar o que com o corpo não alcançaria, e fá-lo também influenciando Juan que, como já vimos, opera do mesmo modo. Para voltar a um estado livre da angústia de existir desconhecendo quem é, para regressar a um estado permanente da identidade, Juan começa a usar também uma mascarilha, a criar uma capa de verniz com o suor sobre os poros da sua pele, para que se enrijeça numa espécie de eternidade. Mas antes de se fazer escultura, ele faz-se também robot, e é como tal que se pensa:

¿Qué importa mi identidad? ¿Qué identidad se puede atribuir a un robot? Me basta con saber que en la habitación, sobre la cama, hay una mujer que me espera (...). Soy una máquina, no importa si me llamo Juan o José: eso no altera el hecho de ser una máquina que abre puertas, enciende cigarrillos, llora y ama a otras máquinas que se cruzan en su recorrido. (Ibidem: 141)

Esta autocrítica da personagem parece corroborar as palavras de Rojas Yedra ao referir que “cuando Millás trata el tema de la enajenación, la falta de identidad, el fracaso o la



vacuidad existencial, suele usar la figura del robot como metáfora” (2017: 169). Assim será de facto o perturbado Juan, de identidade trocada com o irmão, mas não Beatriz, a mulher-robot que parece ter contacto com um além e estar mais próxima de uma maquinaria divina do que de uma tecnológica.

Juan reconhece-se pois numa máquina que está, contudo, ao serviço dos outros, que é, diríamos, altruísta quando caminha pela cidade acreditando que, se deixa de andar, uma catástrofe acontecerá à humanidade:

Sintió que el equilibrio del mundo dependía de que él no dejara de andar. Los transeúntes con los que se cruzaba no sabían que su vida dependía de que él no dejara de andar. (MILLÁS, 2013c: 209-210).

(...) dedujo que si había varias personas en el mundo encargadas de andar para que el universo no se destruyera, lo lógico era que estas personas se turnaran entre sí para facilitar a todas un periodo de descanso. De manera que él ya podía sentarse en la cama y descansar mientras otro, en alguna parte del planeta, tomaba el relevo. Le agradó la idea de pensar que ese otro fuera su propio hermano y se lo imaginó recorriendo las calles de Barcelona como un loco hasta el amanecer. (Ibidem: 225)

O robot como formatação dos movimentos do corpo não alcançou, na passagem do novo milénio, o êxito com que os homens haviam sonhado, meio ou um século antes. Como refere o filósofo francês Michel Serres, a robótica, não obstante ter alcançado progressos, não atingiu os patamares desejáveis, porque foi mais fácil formatar as operações do espírito com a informática, do que formatar as operações do corpo, entre as quais, a complexa locomoção antropomórfica (cf. POLACCO, 2009). Mas este aparente fracasso da indústria robótica na imitação eficaz da locomoção bípede humana, ativada por um sem-número de músculos, é ultrapassado por Millás quando coloca a tónica no movimento como condição de um género de salvação coletiva e de ressurreição pessoal. Não parar de andar, qual um senhor Somer de Süskind<sup>202</sup> a caminho do desaparecimento nas águas do mar, é o movimento para o cansaço absoluto, e o cansaço a este nível torna a morte desejável:

Al poco miró al cielo y le pareció que las estrellas tenían un comportamiento algo extraño, como si se movieran de su sitio. Pensó que el universo empezaba a derrumbarse y comenzó a andar de nuevo. Inconscientemente, se dirigió al hotel. Estaba tan agotado que dio los últimos pasos dormido. (...) Creyó que iba a dormir o, con más suerte aún, que iba a morir pues notaba una presión insoportable en el pecho. (Ibidem: 224)

---

<sup>202</sup> SÜSKIND, Patrick (2012 [1991]). *A Historia do Senhor Sommer*. Lisboa: Sextante Editora.

Juan acaba efetivamente por morrer quando ocupa o lugar da estátua de cera no *Museo de la Desesperación*. É ali que encontra a paz vinda do Além e onde o seu corpo físico parece encontrar o corpo astral:

Se masturbó despacio, con los ojos abiertos. Luego puso los ojos en blanco, sintió una paz indescriptible y se dejó llevar por ella a territorios que nunca antes había conocido. Sintió a la altura del cuello, un bulto raro, como si bajo su piel, enterrada, hubiese una cadena. “El cordón de plata – pensó – no es mal final para mi primera novela”. (Ibidem: 252)

Neste processo de passagem da condição de humano vivo a humano morto, intervém, pois, a necessidade de se fazer robot ou estátua ou escultura. Se a locomoção em Juan não o denuncia da sua condição de máquina, o mesmo já não se poderá dizer da locomoção de Beatriz, ou até mesmo de Laura. O movimento cadenciado pelo artifício instaura-se como uma ponte entre o movimento natural do vivo e a ausência total do movimento do morto. Nesse movimento intermédio, robotizado, reconhecemos o espasmo do médium, e Beatriz é essa figura que estabelece a comunicação entre Juan e a sua mãe morta, de que resulta o fecho da história em torno da estátua de cera do *Museo de la Desesperación*.

Mais do que uma construção engenhosa do homem, ela, Beatriz, é o resultado das manobras do Além. Se Millás opta pela imagem do robot para traçar este paralelismo com o reino dos mortos é, provavelmente, porque concebe que ambas as realidades supõem uma extensão de vida para lá das nossas limitações, para lá da nossa condição humana, mas também porque faz supor que ambas as realidades têm em comum o facto de constituírem mundos paralelos ao existente. Também a questão do tempo – a que já fizemos atrás referencia, através de Santo Agostinho – parece irmaná-las de algum modo na medida em que tanto no reino dos mortos como no virtual não há uma ideia linear de temporalidade.

## **2.2. A asiática do sex-shop – Ser *hardware*, caixa e escravo**

Em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, alguns figurantes apresentam-se ao narrador como entidades mecânicas de um mundo brinquedo, repetindo indefinidamente os movimentos como se mediante a introdução de uma moeda numa ranhura do seu território assim atuassem, ao modo das estátuas humanas e outras animações de rua. A mulher que sacode os tapetes na varanda, o rapaz negro que entra no autocarro, ou a prostituta da cabine do sex-shop, a que já aludimos por mais vezes, mais não são do que variantes

humanas das personagens realmente mecanizadas que o narrador, sendo criança, contemplava com o pai numa loja à saída da missa:

La escena representaba un cuarto de estar de clase media (...); sentado a esa mesa camilla aparecía un abuelo de gesto bondadoso que liaba eternamente el mismo cigarrillo, ajeno por completo a una escena brutal que se llevaba a cabo en otra habitación, donde una autómata con cara de loca y pelos de estropajo golpeaba con una escoba a una criada de ojos achinados que miraba al espectador como implorando su ayuda. Muchas noches fantaseé con la posibilidad de meter la mano en la caja y rescatar a la criada china para llevármela a mi cuarto, a mi cama, donde quedaría a salvo de los golpes de la loca. (MILLÁS, 2010a: 165)

A descrição desta cena de abuso de poder do opressor sobre o oprimido, abre caminho à crítica de Millás em torno de formas contemporâneas de escravatura, e a imagem do robot torna-se profícua na expressão dessa mesma crítica, se tivermos em conta a própria etimologia do vocábulo:

The etymology of the word “robot” is extremely interesting. Karel Capek, Czech playwright created the term, using it for the first time in R.U.R. (Rossum’s Universal Robot), a sci-fi drama in which the protagonist pursues the utopia of a world free from physical fatigue (Capek 1920). To achieve this ideal, the protagonist builds androids made of organic material. Androids – in other words, anthropomorphic robots – that the author calls “robot”, from the Czech word “ronota” which means “hard work”, “slavery”. Therefore, the robot is a technical product that can carry out heavy work without the control and guidance of a human being, releasing him from physical fatigue as, in ancient times, slaves released free citizens from the burden of manual work. Modern slaves, designed to receive and execute orders; passive servants to serve man’s desire of happiness. This is the ideal. (GRION, 2016)

Ao contrário do que vimos no ponto anterior, onde o robot constituía um género de intermediário superior entre o homem e um patamar mais elevado da sua essência, aqui ele é uma entidade ao nível do escravo, inferior ao homem livre. Ora, é a robotização do homem, a sua conversão por parte de outrem à condição de servo, que Millás coloca a nu, socorrendo-se de uma imagética infantil, rudimentar e artesanal, de fácil assimilação. A criada da maquete açoitada permanentemente por ter quebrado uma porcelana chinesa é, por analogia, a mesma prostituta cuja mão-de-obra havia sido explorada na sua infância pela indústria dos contos de fadas. Estamos mais próximos de um imaginário a lembrar Collodi<sup>203</sup>, do que de um universo à maneira de Fritz Lang<sup>204</sup> ou de Stanislow Lem<sup>205</sup>:

(...) en el interior de mi cabeza, el rostro de la china del sex-shop y el de la mujer de la caja de autómatas se confundían, quizá fueran la misma, aquella autómata de mi infancia podría haber sufrido un proceso de extrañamiento por el que se había transformado en una mujer de carne y

---

<sup>203</sup> Carlo Collodi (1826-1890), autor de *As Aventuras de Pinóquio*.

<sup>204</sup> Fritz Lang (1890-1976), realizador de *Metropolis* (1927).

<sup>205</sup> Stanislow Lem (1921-2006), autor de *Golem XIV* (1981).

hueso, hay precedentes, Pinocho, que era de madera, se alienó en un niño de carne. (MILLÁS, 2010a: 166)

O uso do verbo “alienar”, escolhido por Millás, constituiu uma feliz opção para a elucidação do que pode ser a passagem de um estado mecânico a outro carnal, isto é, a passagem para um estado *afastado de si*. Com efeito, o substantivo “alienado” vem do verbo latino *alienare* que significa “ceder, vender, afastar, tornar estrangeiro, alterar, transtornar, perturbar e perder os sentidos” (HOUAISS).

Tornar-se carne, depois de ter sido máquina, implica um desajuste com a realidade envolvente, um resgate nem sempre logrado, no qual, porém, a troca do inanimado pelo animado faria acreditar. Quando o narrador consegue cumprir o sonho da infância e salvar de dentro da caixa de vidro a criada açoitada, ambas as personagens – a da caixa do cenário da infância e a da *vitrine* do sex-shop – se tornam na mesma identidade, e embora a condição da primeira mude em relação à segunda (aquela está *de dentro*, esta está *de fora*; aquela é mecânica, esta é de carne e osso), as duas mantêm-se à margem de algo, eternamente excluídas, eternamente rejeitadas por uma Dinamarca de fadas servidas de bandeja aos *cerdos europeos*, eternamente exploradas enquanto, ofegantes, os opressores aliviam a genitália em chama. A criança explorada no seu trabalho infantil de encadernação de contos torna-se na adulta fechada numa *vitrine* onde exhibe um corpo que é objeto do prazer dos outros. Verdadeira máquina à maneira de um *Orgastron* de Woody Allen<sup>206</sup>, a prostituta da fala minimal está longe da dignidade do humano.

Escrava duas vezes, robot a dobrar, a asiática é o símbolo de um mundo caixote onde uns agentes encaixotam e outros se deixam encaixotar, o que explica porventura a obsessão do escritor pela caixa<sup>207</sup> ao longo da sua obra. Ora, o robot cumpre perfeitamente essa simbólica do contentor que antecede o conteúdo, do dispositivo físico que sustém a memória, do equipamento que segura a função; em suma, o robot é a carapaça metalizada que alberga o concetual, a ideia, a relação com o mundo. Porém, o resgate da sua condição

---

<sup>206</sup> Referimo-nos à comédia de ficção-científica *Sleeper* (1973).

<sup>207</sup> A este propósito, parece-nos pertinente a transcrição integral da seguinte síntese da existência, tendo como referente a metáfora da caixa: “De hecho, si tuviera que representar mi vida con algún objeto, lo haría con un conjunto de cajas: Nos hacemos en un estuche orgánico, en una caja que llamamos útero; pasamos los primeros meses en cochecitos o cunas que parecen cajas sin tapadera; cuando empezamos a andar, nos encierran los pies en unas cajitas que llamamos zapatos; luego, lo que más nos gusta de ir al colegio es el plumier, otra caja, a veces de dos pisos, como uno que tenía la rica de mi clase, que se cerraba con una persianita como la de los burós; más tarde vinieron las cajas de zapatos, en las que ya hemos visto que cabe un mundo; y después, la caja grande, el armario, cuya oscuridad carece de fondo; más tarde el coche, que es una caja móvil, otro estuche con el que vamos de acá para allá como la yema dentro de la cáscara del huevo... Y, en fin, la caja de ahorros y de las cerillas y la registradora y la fuerte y la tonta y la de reclutamiento: todas conducen a la última caja, el ataúd. (MILLÁS, 2012b :13)

de caixa falha – a asiática continua a comportar-se como um robot –, como se nesse pessimismo onde o *hardware* vence o *software*, Millás formulasse uma nova crítica, desta vez, ao mau uso do sopro de humanidade com que o homem fora bafejado, como se explica no conto “Una historia real de replicantes”, no qual se esboça a teoria de que antes de sermos homens teríamos sido robots:

Dios hizo al hombre de barro, es decir, construyó un muñeco. Luego le introdujo el software, es verdad, pero aquellos minutos o segundos durante los que sólo fuimos muñecos se quedaron en nuestra memoria de reptil.

(...) Seguramente hubo una época en la que fuimos robots y a la que inconscientemente desearíamos volver. (MILLÁS, 2011g: 26-27)

Ao pessimismo millasiano, acima enunciado, opõe-se o otimismo de Michel Serres, que voltamos a citar, e com o qual permaneceremos num parêntesis que nos parece útil abrir em torno da questão do *hard* e do *soft*, para usar uma terminologia anglo-saxónica, também cara a Millás: “Où, dans le chemin, quittons-nous le dur, pour le définitivement doux ? Quand ? Nous ne vivons pas loin de cette date” (SERRES, 1985 : s.p.).

E em que consiste *le dur* e *le doux* ? Num pequeno ensaio intitulado precisamente “Doux et dur” (cf. Ibidem), transbordante de uma sinonímia a roçar o poético e de enumerações igualmente líricas, rico no uso da metáfora e no recurso ao mito, musical e cativante na sua cadência límpida, o filósofo francês dá-nos a entender que o “dur” é o poder, a força, a matéria, e que o “doux” é a mensagem, a circulação de informação. Mas se o “dur” vence no plano do imediato, o “doux” vence no plano da duração, daí o célebre aforismo: “le doux dure, le dur ne dure pas” (SERRES, 2008: 115). Partindo deste binómio, Serres faz a apologia da linguagem como mecanismo capaz de converter o “dur” em “doux”:

Le donné qu'on disait brut appartient souvent, non toujours, à l'échelle entropique : bouscule les muscles, déchire la peau, brûle les yeux, fait saigner le tympan, arrache la gueule, alors que le donné dans le langage se présente toujours doux. Doux se range dans des énergies petites, celles des signes.

(...)

La vie comme telle exploite cette distinction. Elle va de la dureté à la douceur. Son élan se dirige du matériel vers le logiciel, de l'énergie à l'information.

(...)

Notre corps chaud, puissant, résistant, dur, donc, objet comptable à l'échelle entropique, associe et mêle cette dureté à la douceur des énergies petites, information d'abord, sens et langage enfin. Comme si la vie marquait, dans cet élan, un stade. Notre corps mélange dur et doux et donc produit et reçoit un mélange du même ordre. Etat milieu en cet élan ou ce progrès. (SERRES, 1985: s.p.)

O caminho, segundo Serres, faz-se, pois, do *duro* para o *suave* – ou do barro para o sopro divino, para usarmos a metáfora de Millás acima enunciada. O corpo humano, comungando das duas realidades, é também o elo de ligação entre elas.

A asiática do sex-shop é, porém, um corpo incapaz de realizar esse enleio, porque foi demasiado atacado pela força do *duro*: o trabalho de escrava. Sem outro manuseio da linguagem que a repetição oca de *cerdo europeo*, ela é também uma personagem vazia que não conhece, e traduzimos Serres, “o reino suave, acetinado, licoroso, tenro, requintado, lógico e rigoroso” da linguagem (SERRES, 1985: s.p.). Ora, se a linguagem – a escrita, para sermos mais precisos – foi, em tantas outras ocasiões, como temos vindo a ver, ponte para o acesso a um outro território do *eu*, a sua ausência é sinónimo de impossibilidade, de impermeabilidade, de precariedade desse mesmo ser, porque “a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 1987: 33). A rudeza da lata, disfarçada de carne humana, não deixará habitar-se pelo sopro suave humano enquanto o verbo não se mesclar nessa mesma carne.

A pessoa faz-se dessa amálgama que encontra na rigidez da carapaça uma promessa de epitáfio, isto é, de eternidade. Foi assim em *Cerberos son las sombras* e em *Volver a casa*. Deu-se a sublimação, esse fenómeno que Serres recupera do mundo da química, referindo-se a ele como a passagem do estado sólido ao gasoso, e que ilustra perfeitamente o processo da busca da transcendência, da superação de si. O corpo – muitas vezes morto, hirto, estático – é o ponto de partida da palavra – redentora, plástica, volátil.

Ao afastar a asiática do sex-shop desse paradigma, Millás parece anunciar que o caminho para a *suavização*, isto é, para a sublimação, permanecerá árduo enquanto toda uma sociedade continuar a trabalhar na invenção de um mundo de mentira, isto é, marcado pela ausência de palavra, que explora o fraco ou o despreza. É então que um Millás preocupado com o seu tempo e com as questões do seu país e do seu mundo, se junta ao outro Millás de voos mais galácticos, e a crítica aguda, emoldurando uma contemporaneidade muito nossa, se faz ouvir, como no seguinte excerto da crónica “Lo que nos pasa”:

En una época de mentiras públicas diarias, lanzadas a granel en los telediarios, en las emisoras de radio y hasta en el Congreso de los Diputados, la verdad debería declararse Patrimonio de la Humanidad o ser objeto al menos de los cuidados de las especies en extinción. (...) En una época en la que se contempla pasivamente cómo un grupo de inmigrantes se ahoga intentando alcanzar la orilla o, peor aún, se contribuye a que mueran con disparos de pelotas de goma, los que se llaman a sí mismos defensores de la vida deberían incinerarse a lo bonzo ante el Ministerio del Interior

para poner en evidencia el cinismo gubernamental. En una época en la que los bancos roban a sus clientes, en la que a los políticos se les descubren cuentas en Suiza un día sí y otro también, en la que los enfermos agonizan y mueren en los pasillos de los hospitales, en la que el peso de la carga fiscal cae sobre las clases medias y bajas, y en la que se amnistia a los defraudadores de gran tonelaje, el periodismo de denuncia debería conocer uno de sus momentos de gloria: deberíamos hacer cola por la mañana, a la espera de que abrieran los quioscos, para conocer el escándalo del día. (MILLÁS, 2014 fevereiro)

Dotada de um mesmo grau de pessimismo, encontramos em Gonçalo M. Tavares a mesma dicotomia *duro/ mole*, que chama a atenção para a existência de uma realidade cada vez mais desumanizada:

A imagem técnica, da máquina, como matéria distinta do corpo, é ancestral: existiu sempre a sensação assustada de que o ferro é *outra coisa*, que se distingue da carne. Céline em *Viagem ao Fim da Noite*, na descrição do trabalho dos operários no meio de máquinas, escreve: “Agora, tudo o que olhamos, tudo o que a mão apalpa é duro”<sup>208</sup>. (...) A natureza mole como que vai desaparecendo (...) enquanto o mundo duro não se dobra facilmente (...) eis que a máquina ganha metros quadrados à carne, à *moleza*. (TAVARES, 2013: 102)

O desfecho da relação do narrador com a asiática do sex-shop dá-se em torno de um contentor do lixo, onde, nas sobras dos outros, as personagens procuram tesouros. Mais fatalista do que um caixão, esta última caixa com a qual a asiática se identifica vem coroar um pessimismo que tem como único consolo a alienação através das drogas:

La ayudé a seleccionar los tesoros que contenía el cubo de basura, que era de juguete también, como las casas y las fuentes, y en ese instante supe que una vez que regresara al hotel (...), volvería con ella y viviríamos los dos sin cuerpo (el suyo seguramente continuaba en un burdel de Malasia), alimentándonos de los cubos de basura, después de todo quizá tampoco aquello fuera Dinamarca, sino un espejismo producido por las drogas que habíamos tomado los dos antes de entrar en el cartucho donde quizá yo me la estaba follando por dos duros con la furia del que no ha sido nadie y baja de vez en cuando al barrio chino para obtener una dosis de realidad. (MILLÁS, 2010a: 203)

O narrador que sofre o abandono de si é, quase por contágio, mais do que por uma cumplicidade com a indústria do erotismo, aquele que se deixa fechar na mesma caixa onde o gemido animal substitui o verbo. A genitália dura, anónima, muda, está ainda longe de um caminho de suavidade que preconiza Serres:

La question de la connaissance, du sensible et du langage, se pose dans cet éventail gradué, parmi ce spectre, dans son empan de la dureté à la douceur, intervalle séparé, cloisonné, mélangé d’obstacles, de chemins et de chicanes. Boîte dans des boîtes où le son du canon se fait peu à peu confidence chuchotée.  
Où, dans le chemin, quittons-nous le dur, pour le définitivement doux ? Quand ? Nous ne vivons pas loin de cette date. (SERRES, 1985 : s.p.)

---

<sup>208</sup> CÉLINE, L.F. (1997). *Viagem ao fim da noite*. Frenesi (sítio eletrónico): p. 238.

### 2.3. Marta, a colega de Filosofia – robot, manequim e desejo

Vimos, até ao momento, como a robotização das personagens femininas está inevitavelmente associada à sedução, ao erotismo. O cinema corrobora essa ligação, quer nos exemplos que já mencionamos – *Metropolis*, *Blade Runner* ou *The Stepford Wives* –, quer em outros tais como *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine*<sup>209</sup>, *Westworld*<sup>210</sup>, *Ex Machina*<sup>211</sup> ou, mais recentemente, *Ghost in the Shell* – onde à protagonista lhe é dado um segundo corpo, uma segunda pele, como à cativa Vera do Dr. Robert Ledgard<sup>212</sup>. Já assistimos a esta sensualidade no capítulo sobre insetos, onde uma Kate Moss, na imaginação do narrador, despe a combinação, também como se fosse uma segunda pele. No ato instantâneo do bicho como do robot, o narrador cruza-se com o que a seu ver é motivo de deleite e matéria para a fantasia pronta a ativar a sua própria mecânica.

Em “Una historia real de replicantes”, à qual já fizemos referência, a personagem robotizada é Marta, uma estudante da Faculdade de Filosofia e Letras que tem a particularidade de estar sempre fria:

Al tomar mi taza de café con ella, rocé disimuladamente el dorso de mi mano con el de la suya y sentí un escalofrío. Imaginé que se trataba de un robot imperfecto, al que sus inventores no habían logrado dotar de la temperatura del cuerpo humano, lo que me excitó sobremanera. Conviene tener en cuenta que acabábamos de ver *Blade Runner*, donde salía una replicante bellísima, una mujer que marcó a toda una generación sin ser una mujer de verdad. (MILLÁS, 2011g: 25)

Millás centra a sua atenção num ponto que é recorrente na sua obra: o da temperatura corporal. Se a febre tem vindo a ser uma aliada na possibilidade de evasão e na conquista de uma certa plenitude, a baixa temperatura deveria operar em sentido diametralmente oposto: o frio seria assim o *duro* a que aludimos no ponto anterior, e o calor seria a possibilidade de vaporização, de sublimação, de *suavização*. Ora, é de facto o que parece acontecer quando vemos a personagem feminina a ver frustrada uma passagem por uma área onde a palavra, a retórica, impera – o Direito – e por outra, igualmente assente na linguagem, onde parece também enganar-se – a Filosofia. Interessante é verificar que o filho da personagem encontrará o seu lugar na Política, isto é, o lugar da retórica mentida, ou da não-palavra. Voltamos às condições anteriormente elencadas para a permanência da personagem na sua condição de robot; contudo, algo acontece: a dúvida. É o narrador quente, excitado, que faz o primeiro passo no sentido da

---

<sup>209</sup> 1965. Realização de Norman Taurog.

<sup>210</sup> 1973. Realização de Michael Crichton

<sup>211</sup> 2014/ 2015. Realização de Alex Garland.

<sup>212</sup> Referimo-nos ao filme de Pedro Almodóvar *La piel que habito* (2011). Elena Anaya representa Vera.



suavização, da linguagem, e coloca as questões: “¿Será esta chica una replicante? ¿Y yo? ¿Seré yo de verdad o la copia de mí?” (MILLÁS, 2011g: 25). A indagação nasce do desejo de fusão com o outro, da necessidade de saber os limites da verdade e da mentira.

Analisámos, noutras ocasiões, o modo como o duplo acontece: através da confusão ou intermitência de vivências entre dois irmãos gémeos, por intermédio da projeção numa pequena réplica de si mesmo, através da experiência extracorpórea provocada pela febre, o álcool, a droga ou o sono. Vimos como o outro foi surgindo como um ser familiar e estranho ao mesmo tempo, como, não raro, se revelou mais verdadeiro e original do que o *eu* do lado convencional da realidade. Neste momento, importa ao narrador saber onde está a verdade, e a verdade consiste em saber quem é o robot, quem é o humano:

Precisamente, el protagonista masculino del film duda acerca de sí mismo, ignora si es un hombre de verdad o un robot. Tiene recuerdos, sí, y memoria y manos, tiene deseos y objetivos vitales. Tiene piedad y miedo e hígado. Tiene todo lo que tiene un hombre, pero ¿cómo saber si se lo han introducido en la mente, a la manera de un programa informático, o la ha construido él como se construye una existencia? (MILLÁS, 2011g: 25)

Encontramo-nos diante de uma nova forma de inteligência capaz de competir com a de Deus, que ao contrário de rivalizar com Ele, trabalha no mesmo campo, como afirma Raymond Kurzweil, numa entrevista televisiva realizada por Eduard Punset:

Me gusta pensar en la evolución (la evolución biológica que condujo a la evolución tecnológica), como una especie de proceso espiritual, porque ¿qué es lo que vemos en la evolución? Vemos entidades que se vuelven más inteligentes, con más conocimiento, más creatividad, más belleza y... ¿qué es Dios? ¿Cómo se ha descrito Dios? Dios es una idea y se refiere a una capacidad ilimitada en todos estos aspectos (inteligencia, creatividad, belleza, conocimiento) y la evolución avanza exponencialmente en esa dirección (...) por tanto la evolución se mueve en una dirección espiritual y cada vez se parece más a Dios; es un proceso espiritual – esta es mi manera de verlo. (KURZWEIL in PUNSET, 2009)

Muito antes desta programação à distância, conseguida pelos avances tecnológicos, já uma consciência cósmica tinha criado existências capazes da criatividade, da fruição estética, da relação com o sagrado. Os homens eram sujeitos de uma biografia realmente vivida, depositários de memórias, antecipadores do futuro, e mesmo depois da subtração total dos sentidos, experimentavam-se, no espaço etéreo do seu misticismo, como consciências contínuas, ligadas a uma maior. Perante o fascínio destas possibilidades, vulgares umas, extraordinárias outras, a tecnologia aspira a alcançar semelhantes resultados, explorando órbitas para lá de um corpo que é fruto da biologia.

O robot de Millás é, neste conto, uma mulher capaz de despertar no outro o desejo, uma mulher aspirante a licenciar-se na área da Filosofia. Acordar o amor e questionar a existência são ações que extravasam a carapaça, a lata, a mecânica movida por roldanas ou a inteligência programada remotamente. Poderíamos afirmar que é o *duro* que provoca o *suave*, mas dificilmente se saberá se o *suave* é capaz de transformar o *duro*. Dito de outro modo, o robot ou o manequim poderão provocar o homem de carne e osso, aquecê-lo, mas o inverso já não será verificável. As criações ao modo de um estúdio *Abyss Creations*, com mulheres-robot falantes, feitas de fibra sintética e com órgãos genitais realistas aquecidos (cf. ANFRAY & CARPENTIER, 2017), acenderão os seus usuários, tal como um manequim de postura tácita e misteriosa face ao olhar do narrador millasiano, mas o contrário permanece uma incógnita, não obstante o desejo deste mesmo narrador, de reciprocidade, ou, ao menos, de cumplicidade:

Desde muy pequeño, me han gustado los maniqués. Incluso los maniqués cutres de mi infancia, que vivían en el interior de escaparates desastrosos, llamaban mi atención. Daba un rodeo increíble al volver al colegio para pasar delante de una mercería en la que había una mujer de cartón piedra a la que vestían y desnudaban a la vista de todos. Yo lo observaba desde la acera de enfrente, por vergüenza, con la respiración entrecortada. Llegué a imaginar que entre aquel maniquí y yo se establecía una complicidad secreta. (MILLÁS, 2011g: 26)

¿Desean los maniqués a los hombres como los hombres a los maniqués? Quizá sí. No hay más que mirarlos a la cara (a los maniqués). Pero a medida que uno se hace mayor, se vuelve también más exigente. (Ibidem: 27)

A vontade de entrar na esfera do manequim é também expressa em *El orden alfabético* quando se alude à imagem em que se bate nele com os nós dos dedos, para comprovar se é oco, como se se lhe pedisse permissão para entrar. Entrar no domínio do oco, do buraco, faz parte da imagética do mistério em Millás. “Quizá había una comunidad secreta de gente hueca” (2012c: 194), diz-nos o narrador fascinado com o processo de esvaziamento da pessoa, na sequência de uma cirurgia à personagem feminina a quem retiram um tumor. Remover tudo, fazer do terreno cansado um terreno em repouso, pode ser o começo de um novo repovoamento. Como se não bastassem os 7.000 biliões de habitantes que povoam a terra, o homem mantém vivo o afã da alteridade, da invenção de um outro que possa imitar os da sua espécie, que seja provido da matéria *dura* que lhe permita dar um passo atrás no sentido de entender em que ponto do percurso se equivocou com a capacidade que lhe foi dada de ser *suave*. O robot, bem como o manequim, permite assim uma nova partida.

O desejo não assume apenas um matiz sexual, antes se traduz por um gênero de atração amorosa pela insuficiência do outro, como acontece com o narrador do conto “Primer amor” (cf. MILLÁS, 2011g: 30-31), apaixonado pela rapariga do braço de madeira, ou o narrador de *El orden alfabético* que considera os manequins de que gosta *cutres*, isto é – poderemos dizer –, mancos de beleza. Desta carência, surge um desejo que é necessidade de oferecer proteção, daí que a asiática tenha sido resgatada da sua cabine do sex-shop, tal como a criada, eternamente açoitada, retirada da sua maquete. Este desejo aproxima-se do amor à maneira de Emmanuel Levinas: “amar é temer por outrem, levar ajuda à sua fraqueza” (LEVINAS, 1980: 235). Mas nem em Millás, nem em Levinas, a “fraqueza” assume o significado que lhe é dado no dicionário. A prótese da rapariga de “Primer amor” acresce, não diminui; a ausência de calor da estudante de Filosofia é um “portento” (MILLÁS, 2011g: 25), não um handicap; a asiática, prisioneira do seu corpo-objeto, é afinal uma Gretel que descobre uma caixa com moedas de ouro e o caminho para casa. A fraqueza, em qualquer um destes casos, torna-se na marca mesmo da alteridade.

Há, para além do desejo sexual, amoroso, outro desejo ainda maior: o metafísico. A invenção tecnológica, próxima da invenção divina, pela partilha do mesmo intuito de beleza e perfeição, como vimos acima, permite ao homem desejar o que não existia, mas passou a existir graças ao avanço da tecnologia, e desejar ainda a realidade por inventar. Como diz Lévinas, trata-se de desejar “a verdadeira vida ausente” (1980: 21) dado que “o desejo metafísico tende para uma coisa inteiramente diversa, para o absolutamente outro” (Ibidem). Nesta ordem de ideias, parece-nos evidente que o que Millás sugere é o carácter essencial do *outro* para a constituição do *eu*. Diz-nos a autora de *O Homem e o Divino*:

A visão do próximo é o espelho da nossa própria vida; vemo-nos ao vê-lo. E a visão do semelhante é necessária, precisamente, porque o homem precisa de se ver. Não parece existir nenhum animal que precise de contemplar a sua figura no espelho. O homem procura ver-se. E vive em plenitude quando se olha, não no espelho morto que lhe devolve a sua própria imagem, mas quando se vê a viver no espelho vivo do semelhante. (ZAMBRANO, 1995: 249)

Ora, um colega da universidade é um dos melhores exemplos de paridade que podemos encontrar, tendo em consideração que é nesse momento académico, transitório entre a vida imatura e a adulta, coincidente com o início da aventura de descoberta do lugar social, que as relações com outro sangue, outras temperaturas, outros cheiros, outras

famílias, se estreitam. O desejo começa nesta sedução pelo que é diferente mas próximo ao mesmo tempo.

#### 2.4. O manequim da *vitrine* e o mordomo do armário

O fascínio infantil pelos manequins, a que há momentos se aludiu, continua a manifestar-se no homem adulto, quando o boneco é recuperado do contentor do lixo pela personagem do conto “El hombre que salía todas las noches” (cf. MILLÁS, 2012b: 189-192). Trata-se de uma trama simples, algo ingénuo e previsível: o homem casado, que sai todas as noites, deixa o seu lugar na cama junto à mulher ocupado por um manequim, de modo a que ela não se dê conta das suas repetidas saídas. A esposa começa a ficar mais bem-disposta com a suposta mudança de comportamento do marido, mas a preocupação deste aumenta pois vai notando um esgar de sorriso no rosto do boneco, sempre que regressa a casa embriagado. Metáfora de uma crítica em relação aos comportamentos extraconjugais de risco para a relação, o manequim representa *o outro* capaz de usurpar o lugar do *eu*, numa estética a lembrar Óscar Wilde<sup>213</sup>. O roubo é de tal ordem que um dia a personagem se dá conta de que o corpo da mulher começa a ganhar a consistência hirta do manequim:

Finalmente, una mañana, al despertar, comprobó que ella no se movía. Al principio pensó que se había muerto por el grado de rigidez y frialdad que mostraba su cuerpo. Pero al observarla más atentamente comprobó que su carne se había transformado en una especie de material duro cuyo tacto evocaba el del cartón de piedra o el de una resina sintética. (MILLÁS, 2012b: 192)

A usurpação do lugar do outro aproxima esta cena da última parte do romance *Desde la sombra*, que relembramos neste momento: Damián torna-se no *Mayordormo Fantasma* de uma casa alheia depois de passar a viver oculto num armário. Durante o dia ocupa-se das limpezas sem que ninguém, a não ser a dona da casa, se dê conta, acreditando tratar-se da ação de um fantasma<sup>214</sup>. Quando vê que, na ausência de Lucía, o marido, Fede, recebe a amante cheia de ideias assassinas em relação a ela, apropria-se dessas mesmas ideias para o matar a ele, alérgico que é ao veneno de vespas. Tal acontece quando a mulher está a passar uns dias em casa da mãe. Quando esta regressa, o marido já está morto, e é então que Damián decide sair do armário para se encaixar no corpo dela adormecido, descrevendo-se esta fusão como um nascimento, um regresso a casa:

---

<sup>213</sup> Referimo-nos ao clássico *O Retrato de Dorian Gray* (1890).

<sup>214</sup> A história é recuperada do conto “Una carencia íntima”, da coletânea *Primavera de luto* (cf. MILLÁS, 1989: 81-91)

Aguardó no obstante unos minutos más (...) y comenzó a nacerse. Abrió la puerta falsa y desde ella entró en el armario de madera, haciéndose paso entre los vestidos de Lucía como si fueran membranas orgánicas, mucosas que tenía que atravesar en su recorrido hacia la vida de fantasma real que le aguardaba. (...) Damián dijo: soy yo, no sufras y tras desprenderse del chándal se metió en la cama tomándola por la espalda, acoplándose a ella como la música a la letra (...). Entonces, dentro de su cabeza, escuchó la voz:

- Ya has llegado – le dijo.

- ¿Adónde? – preguntó Damián.

- Adonde quiera que fueses – respondió la voz.

Y eso fue todo. (MILLÁS, 2016: 206)

Trata-se de um regresso a casa que nos aproxima do final de *Volver a casa*. Nem o gesto monstruoso do assassinato do marido, através da simulação de um acidente com vespas, nem o roubo inicial que justificara o refúgio no móvel, culpabilizam o protagonista face ao leitor. O delito faz parte da gestação da personagem no útero que é o armário. Ali vai perdendo corpo ao mesmo tempo que se apura no gesto da escuta como acontecera com Juan/José Estrade na experiência da privação de visão ou da sujidade corpórea, ou ainda com o narrador industriado pelo *hombrecillo* para se deixar transgredir. A longa estada no armário fá-lo parecer um Robinson Crusoe (cf. *Ibidem*: 181). Há, no processo que antecede o nascimento, uma aura sacrificial que já vimos, no ponto 1 desde capítulo, ser condição fundamental para a regeneração, para a realização de si mesmo. Mas se a alusão à figura do naufrago remete para uma forja solitária, a imagem não deve induzir-nos em erro: a personagem continua a fazer-se a expensas do outro. Damián existe em função de Lucía mas também porque existe Febe. Como notámos no ponto 1 do Capítulo II, a personagem “está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões” (BOURNEUF & OUELLET, 1976: 199).

Voltemos ao conto “El hombre que salía todas las noches”, para retomar o momento em que o marido adúltero descobre a mulher na cama como se tivesse ganhado a rigidez do manequim:

Se levantó con un horror atenuado por la perplejidad de la resaca, se vistió y fue a buscar su maniquí al maletero. Lo colocó junto al cuerpo de la mujer y ambos muñecos rodaron hacia el centro de la cama, como si se buscaran. Los tapó, salió de casa, y desapareció entre el tráfico sin que se haya vuelto a saber nada de este hombre. (MILLÁS, 2012b: 192)

A fusão dos dois corpos um no outro, pela partilha do mesmo material corpóreo, é reveladora da forma como a natureza humana da mulher se rende à natureza inerte do boneco, porém o gesto do encontro é mais característico do animado que do inanimado, daí que o “contágio amoroso” tenha antes sido feito, não do inerte para o humano, mas do humano para o inerte. Com efeito, a avidez do abraço denuncia um desejo de verdade

que, paradoxalmente, foi potenciada pelo intermeio de um artifício com a aparência do humano. Trata-se de um género de retorno à verdade primordial do barro, do tempo em que o homem ainda não se havia deixado corromper. E o regresso à idade do barro pode ser também o regresso à infância de cada um, como acontece no conto “Mi dedo índice”, onde a aparente cumplicidade entre o narrador e o manequim se converte num espelho que devolve ao observador, mais do que a imagem de si, um pedaço do seu paraíso perdido:

El niño llevaba un uniforme colegial y una mochila. La madre, una falda escocesa, una blusa blanca, una rebeca azul y un bolso de los de bandolera. Ninguno de los maniqués tenía cabeza, lo que cada vez es más frecuente. En esta ocasión me conmovió tanto esta ausencia que estuve un rato poniendo rostros a la mujer y al niño. Durante unos instantes me sentí transportado a la época en la que me llevaba de la mano al colegio. (MILLÁS, 2011g: 147)

Mas recuemos, para uma sinopse do conto: o narrador, chegado a uma cidade desconhecida, observa os manequins de uma *vitrine* que parecem mãe e filho, apesar de serem procedentes de fábricas diferentes – uma mãe adotiva, um filho adotado, provavelmente. Têm a particularidade de não terem cabeça, pelo que o narrador, no exercício mental de lhes inventar um rosto, não apresenta outras alternativas que não o rosto da própria mãe e o de si mesmo quando criança. O processo de identificação completa-se com a verificação de que o manequim infantil não tem uma falange no dedo indicador da mão direita, tal como ele, que a havia perdido numa brincadeira com o irmão Ramón. O narrador decide então comprar aquelas roupas:

Al regresar al hotel, extendí las prendas sobre la cama y tuve la revelación de que aquel vestuario era real. Quiero decir que quizá era lo único real de mi vida. He tenido en ocasiones la sensación de vivir situaciones irreales, pero nunca la de encontrarme ante un exceso de realidad. (MILLÁS, 2011g: 149)

É no contacto com as roupas, que o narrador esconde e cheira de vez em quando, que ele se encontra com ele mesmo. Trata-se de roupas dotadas estranhamente da consistência das coisas estáveis, permanentes, maciças.

Neste percurso de identificação de si para consigo mesmo, importa salientar três aspetos que operam na perfeição este movimento de fora para dentro. Em primeiro lugar, a ausência do rosto, em segundo, a ausência da falange do indicador e, em terceiro, a ausência de corpo nas peças de roupa estendidas sobre a cama: três ausências que o olfato vai preencher como fio conector de negações que são pura presença. Ora, a ausência preenche-se da memória: só deste modo ganha a consistência das coisas presentes. É

assim que vemos o narrador recuperar o seu rosto infantil, um rosto que já não é, isto é, um rosto pretérito. A criança, alicerce do homem, é provavelmente o lado mais verdadeiro que um indivíduo pode ter, ou o lado mais poético, se atentarmos às palavras de Gaston Bachelard: “[as imagens das crianças] falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta” (BACHELARD, 2009: 95). É a partir desta poesia que se estrutura o impossível, aquilo que é aparentemente irrecuperável como a reprodução de um quadro já ido: mãe vs filho (voltaremos a ele no Capítulo V). A memória constrói-se do rosto para o corpo todo, passando pelo dedo indicador. É nesta ponta, que aponta, que se encontra a chave do mistério: o manequim é o narrador. O corpo subtrai-se nesta operação, como já vimos noutros momentos, para ganhar uma significação interna, mais intensa, mais cheia do *eu*, como se houvesse um *exceso de identidade*, capaz de dar a percepção ao sujeito de estar a viver um *exceso de realidade*. Não que se negue o corpo em Millás, pelo contrário: é no seu transbordo provocado pelo toque do índice, na assimilação da sua substância inteira, no seu extravasamento para um género de segunda pele, que é o vestuário, que se dá a epifania, tal como vemos acontecer em *Laura e Julio*. Assim como o morto continua a viver na poltrona onde se sentou anos a fio, ou nos sapatos que guardam a forma dos seus pés, também a roupa guarda memória de si, como um chipe que se tenha desincrustado do seu lugar original. É na ausência dotada de todas estas substâncias que o narrador se encontra com uma realidade mais real que nenhuma outra, dando ênfase à ideia platónica de que a realidade verdadeira está de um qualquer outro lado *aqui* bem perto. Na crónica “Quizá no salga nunca”, o escritor diz-nos o seguinte:

El escaparate es, por definición, “el otro lado”. Si se pudieran calcular las horas que el que suscribe ha pasado con la cara pegada al cristal de un escaparate, el resultado nos asombraría. De haber empleado ese tiempo en estudiar, podría ser notario. Los escaparates de las pastelerías, de las jugueterías, de las librerías... Los escaparates de las tiendas de confección, donde reinaban mujeres indiferentes, de mirada perdida. Los escaparates de las tiendas de sexo, de las ferreterías, de los ordenadores portátiles. Los de los grandes almacenes, los de las tiendas de ultramarinos, los de las agencias de viajes. Los escaparates pertenecían a una dimensión paralela a la realidad (MILLÁS, 2010 novembro)

Elemento mais a acrescentar ao elenco de caixas que anteriormente inventariamos com recurso a uma longa citação de Millás, o escaparate, que guarda na sua etimologia também a ideia de armário<sup>215</sup>, alcança uma maior amplitude no termo *vitrine*, importado do francês: na sua base latina, a presença do *vitrum* que designa a planta que se aplicava, no

---

<sup>215</sup> O termo “escaparate” vem do holandês médio, “shaprade”, que significa armário. In: <https://educalingo.com/es/dic-es/escaparate> [Consultado a 28.03.2018]

passado, sobre os vidros. A *vitrine* é assim planta – e, por conseguinte, raiz e terra – mas também vidro – a dureza e a fragilidade ao mesmo tempo. Votamos à dicotomia que nos ocupou nos dois pontos anteriores, para entrever nesse corpo sólido, transparente, refletor, a capacidade de proporcionar àquele que se detém diante dele, uma incursão pela raiz de si e pelos afluentes, ora duros ora suaves, que conduzem a esse encontro.

### **3. As gentes marcianas – um caso de camuflagem**

No nosso imaginário coletivo, o extraterrestre assume uma fisionomia própria que, de tão disseminada no universo do cinema, da banda desenhada e da literatura de ficção-científica e do fantástico, acaba por já não constituir uma personagem estranha à nossa perceção e sensibilidade. A especulação nesse terreno da vida inteligente fora do planeta Terra leva-nos à presença de personagens de aparência viscosa, verdes, de olhos ampliados de mosca e membros esguios, ou à presença de seres cinzentos ou de cor amendoada, de baixa estatura, olhos igualmente grandes, de boca e narinas mínimas, chegados em discos voadores, a meio da noite, num qualquer dos estados de uma América profunda dos anos 50, ou numa Barcelona dos anos 90. Os extraterrestres de Millás são seres camuflados entre a espécie humana, na vizinhança com o próprio narrador, seres capazes de lançar a dúvida sobre se ele mesmo, o narrador, não será também um extraterrestre.

O fantástico em Millás destabiliza os códigos do que se convencionou constituir o real, abalando convicções e sacudindo a frágil relação entre o possível e o impossível, o real e o imaginário. Veremos, nas páginas que se seguem, o modo como estas personagens aparecem dissimuladas na sua obra contista, sem que em nenhum romance lhes seja dado o protagonismo. Será, neste contexto, forçoso também analisar a relação de proximidade entre a entidade extraterrestre e o ser estrangeiro, adotado, desenquadrado. Com efeito, em Millás, a presença do marciano, ou do extraterrestre, cumpre essa função enfática em relação à sensação de estranheza do homem contemporâneo na sociedade que habita, e, neste sentido, estará mais próximo do absurdo disfarçado da quotidianidade de Quim Monzó (1952) ou de Vila-Matas (1948), do que da declarada simpatia pelo género de ficção científica de Manuel de Pedrolo (1918-1990), Gabriel Bermúdez Castillo (1934), José María Merino (1941), Domingo Santos (1941),



ou Eduardo Mendoza (1943)<sup>216</sup>, para focar somente alguns exemplos, todos eles anteriores à *Generación Hispación*, que desde sobretudo os anos noventa tem vindo a ser impulsionadora do género em Espanha (cf. BERMÚDEZ CASTILLO & BALLABRIGA PINA (ed.), 2008).

Através do romance *Letra muerta* (1984) e de alguns contos de *Ella imagina* (1994), *Cuerpo y prótesis* (2000), *Los objetos nos llaman* (2008) e *Articuentos completos* (2011), seguimos o rasto da personagem de outro planeta, não para antecipar um determinado porvir, mas para redirecionar perspetivas sobre a existência. O aparelho tecnológico é posto de parte e o mundo físico, da ciência, dá lugar ao espaço metafísico, e, neste âmbito, estamos diante de um género de ficção-científica do espírito, que nos aproxima, como já vimos acontecer, das deambulações dos mortos pelos bairros das cidades ou das viagens de natureza telepática, extracorpórea, do narrador.

### **3.1. A verdadeira pátria – entre a hipótese científica e a divina**

O cotejo desses universos – o da ficção científica e o da espiritualidade – é posto em evidência no conto “Las creencias de Vicente Holgado” (cf. MILLÁS, 2012b: 125-128), onde se narra a necessidade do protagonista em acreditar em entidades exteriores a ele, depois de ter deixado de acreditar em Deus. Insetos, ratazanas e extraterrestres constituem essas três entidades nas quais vai acreditando sucessivamente, pelo simples facto de o transcenderem de algum modo. Efetivamente, vê nos insetos e nas ratazanas uma capacidade de sobrevivência às mais adversas condições, muito superior à dos seres humanos; porém, tanto uma crença como outra acaba por cansá-lo. Nesta constante reformulação de crenças – crítica à sociedade instável – antevemos a propensão do homem contemporâneo para o cansaço, a inconstância, a incoerência. O homem contemporâneo, como assassino de Deus à maneira nietzschiana, subjugado à razão esclarecida, é, no entanto, aquele que vive debaixo da capa da hipocrisia porque embora proclame não acreditar, continua a ter necessidade de o fazer, no seu afã de busca de absoluto. Fechada a porta de Deus, dos insetos e das ratazanas, a personagem volta-se para os extraterrestres, reconhecendo neles não já uma superioridade física, ou uma maior resistência à mortalidade, mas uma oportunidade de redenção:

---

<sup>216</sup> A partir de Bermúdez Castillo e Ballabriga Pina (2008), referimos os seguintes títulos: de Pedrolo, *Mecanoscrito del segundo origen* (1974); de Bermúdez, *Viaje a un planeta Wu-Wei* (1976), *El señor de la rueda* (1979) e *Mano de Galaxia – Golconda* (1987)); de Merino, a *Novela de Andrés Choz* (1976), de Mendoza, o romance já referido *Sin noticias de Gurb* (1991). De Domingo Santo há a destacar a sua fecunda atividade como editor do género.

Convencido de que entre nosotros había seres de otros planetas o de otras galaxias que habían venido a salvarnos de nosotros mismos, se dedicó a investigar entre sus vecinos y compañeros de trabajo buscando en ellos signos que delataran alguna condición extraterrestre. Lo que más ambicionaba en esos momentos de su vida era ser elegido como intermediario entre esos seres y los habitantes de la tierra. Se imaginaba en la radio, en la televisión, en los teatros y en los campos de fútbol transmitiendo los mensajes de los bondadosos seres galácticos. (MILLÁS, 2012b: 127)

Enquanto a alusão aos insetos e às ratazanas não salienta características superiores de ordem moral – antes se alude, no caso das ratazanas, à sua crueldade –, no que diz respeito aos extraterrestres, a bondade está em destaque, o altruísmo, a capacidade de salvar o outro. Ora, estas são características que os aproximam inequivocamente da ideia de Deus, esse ser que concebemos como sumamente bom.

A personagem de Vicente Holgado vai então à procura dessas criaturas extraterrestres através do telefone<sup>217</sup>, marcando números ao acaso, tendo fé numa qualquer providência que o coloque em linha com alguma dessas mesmas criaturas. É então que entra a figura do narrador, que atende a chamada e que, desde a sua omnisciência, colabora com a personagem, assumindo-se como um extraterrestre. Diz que provém da galáxia Hansel e que a sua palavra-passe é Gretel. Millás volta deste modo a apropriar-se de algumas linhas deste conto, recolhido pelos irmãos Grimm, que ganha aqui uma nova leitura. Enquanto com a asiática do sex-shop a equiparação da prostituta à figura de Gretel significará o oferecimento da própria carne ao outro através do martírio da exploração quer laboral, quer sexual do corpo, neste conto, a carne parece equiparar-se ao alimento espiritual. Ser carne para o outro pode ter a mesma dimensão espiritual que o cristianismo lhe deu. Ora, ser Gretel é ser sacrifício da carne, nessa ótica, mas também redenção. Recuperando a trama deste conto da nossa memória coletiva, é fácil estabelecer o paralelismo entre o que acabamos de enunciar e a história da menina e do seu irmão que são postos fora de casa por uma madrasta, se perdem no bosque, são tomados como reféns de uma bruxa e salvos da cena antropofágica pela astúcia da menina. Mas o célebre conto é ainda mais do que isso: na sua dimensão própria de conto infantil, é uma espécie de odisséia condensada da descoberta do caminho de regresso a casa, isto é, a descoberta da palavra-passe, para usarmos a terminologia de Millás. Regressar a casa, através dos extraterrestres, é regressar a outra terra que não aquela em que nos coube viver. “Todos estamos más o menos fuera de lugar mientras vivimos” (MILLÁS, 2011c:

---

<sup>217</sup> É interessante verificar que não é a primeira vez que Millás utiliza o telefone como forma de conexão com o outro mundo. Em “Llamada de ultratumba” (cf. MILLÁS, 2008: 51-53), a avó falecida entra em contacto com o seu neto através de uma chamada. Este é, de resto, um mecanismo mediúnico que interessa aos Espíritas e que não será alheio ao conhecimento de Millás.

86), concluiu o escritor em sintonia com Heidegger quando diz que a “apatridade é o destino do mundo” (HEIDEGGER, 1987: 66). No conto “El origen de la vida”, afirma que a nossa verdadeira pátria possa ser extraterrestre:

Se van acumulando poco a poco indicios de que el origen de la vida es extraterrestre. (...) Digo que ya lo sabíamos porque si fuéramos de este mundo no nos sentiríamos extranjeros en él. La verdad es que nunca nos hemos encontrado a gusto aquí; es cierto que nos maravillan los almacenes africanos y las puestas del sol sobre el mar de Grecia, y que nos quedamos con la boca abierta frente a excesos como las cataratas de Niágara, pero también es verdad que hay un momento de la tarde, cuando el sol está a punto de caer, pero no cae, en que sentimos en el pecho una opresión algo angustiosa. (...) Nos gusta el mundo, en fin, porque está lleno de cosas raras, como las piedras y los árboles y los océanos, pero nunca nos hemos encontrado en él como en casa. (MILLÁS: 2011g: 102)

À ideia cristã de corpo, carne, sacrificio e ceia, condensada na figura de Gretel, que problematizámos atrás, acresce este tópico também do domínio do cristianismo: o de uma terra prometida, para além desta, de onde viemos e para onde vamos.

A personagem que faz os telefonemas e que descobre um extraterrestre acaba por sofrer uma nova desilusão que implicará uma recondução das suas crenças: o interlocutor afirma ter a forma de barata, por ainda não ter descoberto maneira de adotar a forma humana, pelo que a personagem voltará a acreditar nos insetos. O antropomorfismo que tanto apoiou a imagem dos deuses mitológicos do mundo antigo, como o das religiões dominantes do planeta, é aqui descartado, pelo que a personagem, tão insatisfeita quanto ávida de respostas, se resolve por uma postura que parece não ser definitiva. Millás termina o conto com a ideia de que a busca insana de absoluto, oscilando entre a inconstância e o fanatismo, pode levar à loucura. O final da história é prosaico e anedótico:

De este modo Vicente Holgado volvió a creer en los insectos, a quienes dedicó su vida durante una larga temporada. O sea, hasta que sus vecinos lo denunciaron por tener el piso lleno de cucarachas, moscas, moscardones, tijeretas, arañas, etcétera. Entonces, llegó una brigada del Ayuntamiento y lo desinsectó sumiendo a Vicente en la locura. (MILLÁS, 2012b: 128)

Mais do que uma crítica ao falso ateísmo que move o homem – ou à falsa fé, conforme a perspetiva –, o conto revela-se como uma oportunidade para pensar a relação da crença numa vida inteligente, com a fé num Deus onipotente. Este é um debate que, de resto, tem vindo a suscitar curiosidade também da parte científica, como o afirma o astrónomo português Carlos Oliveira, em parceria com Martin Griffiths:

The relationship between the belief in intelligent life in the cosmos and the belief in God is a complex, multi-faceted one. Theologians have relied upon faith, debate and argument to promote the existence of a God whose creative magnificence encompasses the entire universe rather than being confined to one planet in our solar system. Scientists rely upon the extrapolation of chemistry, astronomy and biology to infer the existence of life elsewhere. With as yet no proof for either camp, it comes as no surprise that these two subjects often appear together and their relationships debated. (GRIFFITHS & OLIVEIRA, 2009)

Parece-nos, neste momento, pertinente uma rápida incursão pelo romance *Letra muerta* para nos cruzarmos com um novo cotejo entre o ser robotizado, abreviado pela estranheza, e o ser superior que, de algum modo, o controla. O romance tem ainda a carga sombria, lírica e introspectiva dos primeiros romances de Millás. Ambientado numa instituição religiosa, dele poderíamos ainda dizer que, tal como os anteriores, se reveste de um pendor secreto, epistolar, sempre à beira de um vazio, como num quadro de De Chirico. A história é a seguinte: Turis, o narrador, está num convento e escreve num caderno os acontecimentos diários e os que o conduziram à sua situação atual. Tinha sido escolhido por uma organização terrorista para se infiltrar na Igreja. Porém, fragilizado pela morte da mãe, por uma hepatite e pelos amores por um rapaz do convento chamado Jesús, decide que é ali o seu lugar. Com a misteriosa personagem de Seis Dedos, realiza o trabalho diário da horta e com os padres acaba por encontrar resposta para algumas dúvidas existenciais. Neste caminho espiritual que a personagem realiza, interessam-nos particularmente duas outras que se encontram com ela, e em cuja caracterização encontramos rasgos de ficção científica, umas vezes mais discretos, outras, mais vivos. A primeira personagem é a de Seis Dedos:

No parecía tener frío ni sufrir outro tipo de carencia; observé que ejercía sobre sus miembros un extraño dominio perfectamente adecuado a la expresión de sus necesidades: sobre las manos y los dedos, con los que podía alcanzar la parte más remota de su cuerpo para rascarla o tocarla sin ningún fin determinado; sobre los ojos, con los que dominaba un radio de acción escaso, pero suficiente para su situación en el mundo; sobre la boca, en fin, en la que sujetaba un palillo o algún otro objeto limpiador, pero también sobre los pies, con los que podía trasladarse de un lugar a otro con la seguridad de un mecanismo algo pesado, aunque de movimientos implacables, perfectamente ajustados al terreno en el que se desenvolvía. (MILLÁS, 2011c: 30)

É, contudo, a personagem José que mais parece recortada de um perfil de ficção-científica. Millás coloca-o num patamar de paridade com as pessoas tocadas pela mais simples banalidade. José acaba por ter em comum com um ser superior a unicidade: ele é um ser uno que reúne em si todos os homens no que estes têm de mais trivial. É nesta pluralidade que está a sua particularidade mesmo que seja uma particularidade construída de trivialidades. O protagonista, Turis, chega mesmo a dirigir-se a ele como a uma

multidão: “No se os ve para nada” (MILLÁS, 2011c: 59). Para além deste aspeto, há a considerar outro que é recorrente em Millás e que se prende com os elementos capilares de força sansónica, divina. Não se trata já de o bigode que vimos surgir, em toda a sua potência, em outras ocasiões, mas do pelo saindo do ouvido, o pelo como fio de ligação, o pelo como conexão não do plano da fonação mas da audição, como se no comércio do *ouvir mais do que do falar* estivesse a chave de um mistério. Com efeito, José é o responsável pelo recrutamento de homens para uma organização que se apresenta, em todo o seu secretismo, sem nome, mas com letra maiúscula apoiada por um artigo definido. Interessa definir a realidade da qual José quer resgatar Turis: uma vida amorfa, feita de sentimentos como o rancor, e cuja única cor é a televisão a cores que acaba de chegar. O aparelho eletrónico, como já vimos em *Volver a casa*, volta a surgir com o seu paralelo “radiação vs revelação”, numa tentativa de imiscuição da tecnologia nos terrenos do espírito, contudo, a revelação apenas corrobora uma certeza que a personagem assinala: “estas radiaciones debieron provocar algunas modificaciones en mis órganos o capacidades de percepción, pues desde entonces siempre me he aburrido en color” (MILLÁS, 2011c: 59). A tecnologia, portadora desta certeza, abre caminho à chegada da personagem de José, cuja descrição o aproxima de um robot. Na nova alusão aos pelos dos ouvidos, entrevemos também a capacidade de conexão da personagem através da sua função intermediária entre a entidade superior que o manipula e a entidade que o contempla e que ele atrai:

Entonces, en ese mismo momento, y debido a un cambio producido por la luz local, reparé por vez primera en la magnitud de la mata de pelo que salía a José de las orejas. Y esa rareza única a lo largo de un cuerpo dominado por la trivialidad me pareció un signo de la misma familia que aquellos otros encargados de evocar en el entendimiento la idea de algo secreto o clandestino. A partir de ese momento, el sujeto que me hablaba se descompuso al menos en dos partes, aunque ignoro si tal análisis fue llevado a cabo con la complicidad de mi imaginación (...). Lo cierto es que la voz, que hasta entonces le había pertenecido de manera inequívoca, comenzó a parecer un añadido extraño a la primera concepción de aquel cuerpo. Se trataba de una voz artificial o sintética cuyo verdadero emisor no era José, sino algo o alguien que desde lejos dominara su voluntad, aunque a veces no consiguiera sincronizar perfectamente los gestos del sujeto parlante con el tema desarrollado por la voz. (MILLÁS, 2011c: 61)

Desumanizada deste modo a personagem de José, a sua fisionomia volta a aparecer de forma criptada no verso das folhas onde Turis escreve. Seja o retrato robot de um suspeito criminoso, ou um deus de sangue de um sudário, esta imagem revela o robot, o extraterrestre ou o ser sobrenatural por detrás do homem. É o extraterrestre que Rojas Yedra vê com desconfiança:

Millás cree, y sus textos lo atestiguan, que el ser humano está rodeado de máquinas cuya inteligencia debería inquietarnos. Desde la aparente seguridad de nuestras vidas cotidianas hasta las extensiones-prótesis de nuestro cuerpo, nos recuerda que la identidad del hombre de hoy vive en frágil equilibrio, expuesta a los límites de la existencia humana ante el avance de la tecnología; que nuestras capacidades intelectuales y sensoriales tal vez puedan llegar a automatizarse como ya lo están la mayor parte de nuestros comportamientos. (ROJAS YEDRA, 2017: 175)

Mas contrariamente a esta certeza de Rojas Yedra, não concebemos a personagem extraterrestre a partir do ponto de vista da suspeita, nem acreditamos que ela possa constituir uma ameaça ao humano; antes revela da sua propensão para ficcionar o que vê, para criar a crença, para estabelecer pontes. Ora, é neste jogo de ambiguidades, próprias do enigma, que a personagem transfigurada, com recurso à dimensão do extraterrestre e do extraterreno, se constrói, para, de algum modo, cativar a personagem da dimensão terrestre e terrena. No ponto seguinte, veremos como a separação entre os protagonistas destas duas dimensões não é tão linear como possa parecer e que uma mesma viagem as pode colocar lado a lado.

### **3.2. O homem e o marciano – passageiros de uma mesma viagem**

A exploração do outro que procede de um planeta diferente vai, em Millás, da busca espiritual, para o relato sociológico de pendor crítico. No conto “El autobús de costa a costa” (cf. MILLÁS, 2009a: 391-404), são vários os tipos de indivíduos que se vão sujeitando à análise discreta do narrador. A viagem torna-se num pretexto para este exercício de explicação do outro, que poderia ser também um exercício de explorações mais profundas, a atentarmos nas seguintes palavras do narrador de “Turistas”:

El viaje es, pues, quizá como el sentimiento religioso, una condición mental, una dimensión del alma que se joroba cuando la codifican. Así, del mismo modo que las religiones y las sectas han codificado la religiosidad (...), las oficinas de turismo han trivializado el sentimiento del viajero, despojándolo de todo significado trascendente. (MILLÁS, 2009a: 117-118)

O narrador do primeiro conto mencionado deixa, contudo, de parte a transcendência, para, à maneira das agências de viagens, trivializar o sentimento do viajante, tal como do viajante, ele próprio. É aqui que a crítica social mordaz se faz ouvir, quando identifica os outros passageiros como marcianos, de modo a ridicularizar os seus hábitos de vida estranhos, ou até grotescos, daí que a introdução de esdrúxulas misturas na construção dos tipos humanos contribua para a sua desumanização, com um importante traço de humor. A primeira figura extraterrestre que surge é a de uma rapariga marciana que tem o dedo mindinho rígido e que lê Susana Tamaro, um livro recomendado por

extraterrestres. Segue-se-lhe um grupo de outros marcianos que voltam de um concerto rock. Ataque à cultura pop e do *best-seller*, estes rasgos constitutivos das personagens juntam-se a outro: o do silêncio a que elas estão votadas. Se a primeira parece não passar a confiança suficiente para que o narrador inicie uma conversa com ela, as segundas encontram-se totalmente adormecidas, com as botas agonizando em lama. É a cultura da não-comunicação, da ausência da palavra, da narrativa do emoji simbolizada na sola do sapato que parece tentar comunicar. A falta de contacto com o outro estende-se à falta de contacto com a paisagem exterior, que é substituída pelo vídeo, onde filmes com argumentos a lembrar os de *Titanic*, em que os tripulantes só olham para o mar com a desgraça já iminente, relembram o movimento centrífugo dos umbigos: “El vídeo es el ombligo de los autobuses de línea: la cicatriz original que muestra de dónde venimos y quizá adónde vamos” (MILLÁS, 2009a: 395). Neste olhar para si mesmo, coloca Millás a carga negativa do egocentrismo, mais do que qualquer outra carga. Com efeito, não se trata do olhar da profundidade, mas de um olhar vazio que corrobora a ideia de que nem sempre a viagem é a metáfora da dimensão a que se fez referência no início deste ponto. E explica, mais tarde, o narrador:

La gente se cree que basta seguir el curso de un río para llegar a lo más hondo de uno mismo, cuando el mundo está lleno de individuos fuera de sí por haber ido de acá para allá sin ton ni son. (Ibidem: 398)

Efetivamente, o próprio narrador não consegue um olhar de profundidade sobre si mesmo, dado que não se dá conta de quem é realmente sob o disfarce de jornalista que leva vestido. Num diálogo a lembrar os de Alice, de Lewis Carroll, é-lhe revelada a sua identidade por uma estudante de jornalismo chamada Verónica:

-En este trayecto – dijo – siempre van un montón de estudiantes, un che guevarra y un señor con un maletín negro.

En efecto, al poco subió un *che guevara* perfectamente caracterizado y Verónica me hizo un gesto de complicidad. Pero el autocar arrancó sin que apareciera el señor del maletín y se lo reproché.

-El señor del maletín negro eres tú – aseguró.

Le hice ver que iba con unos vaqueros sucios y un chaleco adquirido en una tienda de supervivencia del Coronel Tapioca idéntico al que se puso Borrell para visitar el desatre de Doñana. Pero ella sonrió como si ya conociera el truco.

-Te puedes disfrazar de lo que quieras, pero eres el señor del maletín. (Ibidem: 397)

O homem da pasta preta, tão próximo do *hombrecillo* que nos ocupou no início deste capítulo, poderia, também ele, ser um extraterrestre, capaz de uma existência tão singular, como este, ou tão paranormal, como acontece com outras personagens de características

similares. Em “Enrique fue a la cárcel” (cf. MILLÁS, 2008: 233-235), o homem da pasta preta, com fato e gravata, é aquele que aparece no armário da personagem, durante a noite, para lhe dizer que é um chefe de pessoal e para exigir o dedo mindinho em troca do não-despedimento do pai. Já em *El mundo*, uma personagem com semelhantes características é o senhor com um nome que é um erro ortográfico, *Tálvez*, aquele que aparece e desaparece na ocasião em que o narrador, enquanto adolescente, comete um ato de vandalismo na via pública. Se no primeiro caso, a personagem é um género de servidor do Diabo, ou o próprio Diabo, no segundo, é Deus:

Comprendí que el señor Tálvez era Dios. Lo fuera o no, su curiosa actuación cambió mi vida. Nunca volví a cometer un acto incívico, no ya por miedo a que me apareciera, sino por temor a decepcionarle. Un buen educador (también un buen padre) debería ser capaz de llevar a cabo intervenciones de este tipo, tan indoloras, pero tan eficaces, tan oportunas y precisas. Tálvez no ha dejado de aparecerse nunca. Aún hoy, cuando estoy a punto de hacer algo que no debo, se manifiesta dentro de mi cabeza preguntándome por qué. (MILLÁS, 2010b: 123-124)

A clássica voz da consciência, que as representações gráficas desdobram em dois sujeitos de tamanho mínimo, encarnando o diabólico e o angélico, em torno da cabeça do sujeito de tamanho real, é transportada para estes homens de fato, gravata e pasta, de aparição misteriosa, pertencentes a um qualquer universo para lá do real, nos espaços de uma consciência de delimitação física impossível. Este espaço etéreo, desconhecido, como o da realidade extraterrestre, coloca a personagem na proximidade de uma bifurcação, sem saber se pertence à estirpe de Caim, se à de Abel.

O narrador que viaja entre marcianos é um deles para si mesmo, e o sentimento de estranheza e bastardia acompanha-no vida fora, obcecando-o a cada esquina da realidade, como veremos no ponto seguinte. Sentir-se filho adotivo de pais que não o são de verdade, experimentar o desterro na pele de estrangeiro no bairro ou no país onde sempre se viveu, eis uma manifestação do que pode ser perceber-se como extraterrestre sendo-se humano.

Numa nova crítica aos hábitos da sociedade, Millás volta a usar a imagem do extraterrestre, não já para aludir àquele que segue de maneira cega a rotina das massas, mas para aludir precisamente ao inverso deste perfil: àquele que não segue o movimento da onda humana dos que desenvolvem os mesmos hábitos como um movimento obrigatório. Tal é referido num conto também sobre viagens – “El viaje a ninguna parte” onde se precisa o sentido de “viagem espiritual”, sugerindo-se ao leitor um itinerário



dentro da própria casa com um copo de água na mão. O narrador propõe que se observe os objetos do quotidiano com um olhar novo, como se se tratassem de uma alucinação:

No se asuste si pierde pie y hay un punto en el que duda de si usted es usted, su padre o quizá aquel tío abuelo que se suicidó con la garganta seca. La confusión identitaria (...) forma parte de la travesía espiritual, de la metáfora. El viaje, a menos que uno se empeñe en visitar las Montañas Rocosas o simplezas del estilo, sirve para convertirnos en otros. De hecho, cuando llegue usted al salón de casa no será el mismo. Ahora bien, lo mejor de todo es que ni su mujer, ni sus hijos, nadie, notará que usted ya no es el que era, de manera que si le gusta la casa, el cónyuge y los niños puede quedarse a vivir en ella haciéndose pasar por el esposo, el padre, el propietario. (MILLÁS, 2009a: 235)

Estamos perto da alienação que Quim Monzó nos faz viver em “Casa con jardín”, onde a personagem, ao terminar de pagar as prestações da casa, volta a ela depois de um dia de trabalho e não reconhece nem o espaço, nem a mulher, nem o cão. “Nunca había estado allí. Estas paredes, estos muebles no tienen nada que ver ni con él ni con su casa” (MONZÓ, 2001: 162). A expressão do mundo irreconhecível, bizarro, extraterrestre, confunde-se com a definição mesmo de *grotesco*, de Kayser:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza como uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto exige ainda uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (...) O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. (KAYSER, 2003: 159)

Nesta ordem de ideias, o primeiro marciano com que um indivíduo pode cruzar-se é, justamente, aquele que partilha consigo os hábitos de uma existência comum. Nessa crosta dos dias, os que dormem na mesma cama são os mesmos que a dado momento se afiguram como estrangeiros, como numa peça de Ionesco<sup>218</sup>. A obra millasiana anseia

---

<sup>218</sup> Transcrevemos um excerto de *La cantatrice chauve* (1950): «M. Martin - Mon appartement est au cinquième étage, c'est le numéro huit, chère Madame.

Mme Martin - Comme c'est curieux, mon Dieu, comme c'est bizarre! Et quelle coïncidence! Moi aussi j'habite au cinquième étage, dans l'appartement numéro huit, cher Monsieur.

M. Martin - Comme c'est curieux, comme c'est curieux, comme c'est curieux et quelle coïncidence! Vous savez, dans ma chambre à coucher j'ai un lit. Mon lit est couvert d'un édredon vert. Cette chambre, avec ce lit et son édredon vert, se trouve au fond du corridor, entre les *water* et la bibliothèque, chère Madame!

Mme Martin - Quelle coïncidence, ah mon Dieu, quelle coïncidence! Ma chambre à coucher a elle aussi un lit avec un édredon vert et se trouve au fond du corridor, entre les *water*, cher Monsieur, et la bibliothèque!

M. Martin - Comme c'est bizarre, curieux, étrange! Alors, Madame, nous habitons dans la même chambre et nous dormons dans le même lit, chère Madame. C'est peut-être là que nous nous sommes rencontrés!

Mme Martin - Comme c'est curieux et quelle coïncidence! C'est bien possible que nous nous y soyons rencontrés, et peut-être même la nuit dernière. Mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur.» (IONESCO, 1993 : 29-30)

pela reconfiguração, pelo reencontro, pelo momento em que todos os senhores e senhoras Martin ionescanos do planeta (e para além dele) se reconheçam, daí que, com frequência, as suas personagens se sintam adotados em busca das origens verdadeiras.

### **3.3. A única pátria é a viagem – o viajante como ser estrangeiro e ser estranho**

Numa palestra intitulada “Réflexions sur l'étranger”, Julia Kristeva afirma que “la seule patrie est le voyage” (cf. KRISTEVA, 2014 outubro), afirmação que se presta à ilustração do que temos vindo a analisar. Há, em Millás, com efeito, um paralelismo importante entre o estrangeiro, território para além da viagem, e o estrangeiro, identidade que empreende essa mesma viagem. O valor simbólico do caminho é sobejamente conhecido da literatura de todas as épocas, e em todas as línguas haverá Quixotes na corda bamba entre a loucura e a lucidez, a captar o mundo absurdo que os outros não veem. D. Quixote é, neste sentido, o grande extraterrestre da literatura espanhola, porque mantém, sem o saber, os outros na ilusão de que o absurdo está nele, o absurdo entendido como realidade estranha e irreconhecível.

As personagens de Millás não reconhecem a sua Espanha como pátria, daí que procurem as suas verdadeiras origens na Alemanha, na Dinamarca ou na República Checa. Em “Una reparación imposible”, o narrador diz: “soñé que mis padres vivían y eran alemanes, por lo que tomé el tren y atravesé media Europa para encontrarme con ellos” (MILLÁS, 2011g: 281). Tal ideia é repetida em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, quando empreende uma viagem à Dinamarca para conhecer a sua mãe verdadeira:

Yo podía haber ido directamente a casa de mis padres, tenía derecho, pero preferí buscar un hotel (...). Me senté en el borde de la cama y lloré un rato para liberar la energía acumulada por tantas emociones, luego saqué de la cartera la tarjeta de mis padres daneses y llamé por teléfono para comunicarles que estaba en la ciudad y que quería verles. Lo cogió una mujer que no era mi madre, la habría reconocido en seguida, pregunté por él, por papá, que era con él que podía entenderme en castellano, pero el teléfono iba pasando de unos a otros, como si la casa estuviera llena de gente que no me comprendía, finalmente colgaron quizá pensando que se trataba de un error. (MILLÁS, 2010a: 197)

Esta incomunicabilidade em cadeia, nova metáfora do trajeto cheio de obstáculos, encontra um ponto de tangência interessante em *Dos mujeres en Praga*, quando as mentiras se encadeiam num jogo pérfido que tem, paradoxalmente, como afã a verdade. Luz Acaso é uma mulher de quarenta anos que procura um escritor para escrever a sua biografia, um relato povoado de factos que nunca ocorreram na sua vida. Ao biógrafo, Álvaro Abril, as informações falsas que ela lhe transmite não o constroem; são ficções,

para ele, normais. Quem pensa assim é um homem que está persuadido de que é um filho adotado. Dá-se o acaso de que Luz Acaso, que se diz prostituta, possa ser a sua verdadeira mãe, visto que quando era adolescente dera um filho para adoção. Um terceiro elemento faz parte desta história: o narrador, que também acredita ter sido adotado por se ter dado conta da existência de um ser igual a ele, um irmão gêmeo, um “outro eu” visto do lado de fora. Dá-se ainda a probabilidade de ser ele o pai de Álvaro Abril. Nesta complicada teia de mentiras e possibilidades, na qual as personagens vão acreditando, há ainda a personagem Maria José que finge ser cega de um olho para melhor perceber o lado esquerdo da existência, num apartamento que partilha com Luz Acaso, em Madrid, mas que ambas julgam estar localizado em Praga.

Pelo delito, as personagens atingem um certo poder de libertação do corpo que consiste sobretudo em livrá-lo da força gravitacional das “cumplicidades sociais” que o escritor recusa. O corpo que se restringe ao lado esquerdo da existência, o corpo questionador, que se deixa amputar em prol da escrita identitária, que se transforma em cinzas – como veremos no capítulo seguinte, tendo ainda por base este romance –, este corpo é o invólucro de alguém que recusa a identidade biológica que lhe foi atribuída pela sociedade como uma mentira, alguém que procura a verdadeira identidade biológica, que é ponto de partida da sua aventura existencial. A literatura do bastardo torna-se então a literatura das possibilidades, daquele que busca, do que se move entre duas ausências, isto é, “deux ailleurs” (AGIER, 2011: 58). De um lado, encontra-se a realidade que é a percepção de um coletivo, do outro, aquela que é fruto de uma subjetivação de quem não se enquadra na vivência da primeira. O estrangeiro em Millás, tal como o extraterrestre, deve ser entendido como um ser fronteiro, entre a realidade e a irrealidade, mas que não deixa de ser manco em ambos os territórios. Ser outras raças, outras longitudes, é provavelmente o melhor caminho para se ser *si mesmo* sem, não obstante, por isso, ter a responsabilidade de se conhecer melhor, como explica o escritor Paul Auster, também dado ao desenho da estranheza de viver, em *Winter Journal*, numa tradução francesa de Pierre Furlan:

Parce que tu ne sais absolument pas d'où tu viens, tu as décidé depuis longtemps de supposer que tu es un mélange de toutes les races de l'hémisphère oriental, en partie africain, en partie arabe, en partie chinois, en partie indien, en partie caucasien, que tu es le creuset de nombreuses civilisations contradictoires à l'intérieur d'un seul corps. C'est surtout une position morale, une façon d'éliminer la question de la race – (...) – et tu as par conséquent décidé en toute conscience d'être tout le monde, d'englober tout le monde en toi afin d'être plus pleinement et plus librement toi-même, car savoir qui tu es reste un mystère que tu n'as aucun espoir d'élucider en jour. (AUSTER, 2013 : 131)

A pátria é o lugar daquele que não tem assento no espaço e no tempo que lhe couberam em sorte, é o lugar de um *trans-mundo* qualquer que seja a caverna de onde se parta: a platónica ou a de um sepulcro cristão. Sendo a vítima dessa fatalidade, ou o contemplado por essa graça, o escritor segue em frente na sua trajetória, porque o mundo que habita é o lugar do trânsito para a verdadeira pátria.

La primera condición para escribir es ser un inadaptado, porque el que está adaptado para qué va a escribir o a leer. El escritor y el lector se acercan a la literatura porque les da representaciones de un mundo en el que caben. (MILLÁS in GARCÍA, 2016: s.p.)

Só aquele que é capaz de fazer a perceção da anormalidade na normalidade pode entregar-se ao exercício das letras, como nos elucida o escritor:

Si no te extrañas de la realidad no puedes escribir sobre ella. Es decir, alguien que tiene una relación normal y buena con la realidad podrá hacer otras cosas pero no escribir. Se escribe para comprender el mundo, que son las mismas razones por las que se lee. Cuando un joven empieza a leer es porque siente frente al mundo una extrañeza que al leer se atenúa. (MILLÁS in GALLO, 2016: s.p.)

O terreno da estranheza é, pois, o terreno da escrita, no qual se aventura o que tem dúvidas, o que não compreende, o que está longe de estar confortável. Nas palavras de Nietzsche encontramos cumplicidade com as de Millás:

E é que somos fatalmente estranhos a nós mesmos, não nos compreendemos, temos que confundir-nos com os outros, estamos eternamente condenados a esta lei: “Não há ninguém que não seja estranho a si mesmo”. (NIETZSCHE, 2007: 7)

O escritor é aquele que se faz viajante por se sentir ausente no mundo, e fá-lo através da escrita, por vezes sem sair do seu quarto, como uma Emily Dickinson<sup>219</sup>, ou abandonando essa mesma escrita a favor de uma errância literal pelo mundo, como Arthur Rimbaud<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> A escritora americana Emily Dickinson (1830-1886) escreveu toda uma obra poética enquanto reclusa voluntária nos seus próprios aposentos, uma obra que só foi conhecida depois da sua morte. O título de um poema, “I’m Nobody, who are you?” anunciou uma exposição em sua homenagem, em 2017, no museu e centro de investigação nova-iorquino Morgan Library.

<sup>220</sup> Arthur Rimbaud (1854-1891) errou muito por África, caminhou muito a pé, deixando de o poder fazer quando lhe foi amputada uma perna, pouco antes da sua morte.

## **CAPÍTULO V**

### **Para além de todos os corpos**

#### **Ser a mãe morta, ser uno**

*La vida consiste en pasar de un útero a otro.*

Juan José Millás

*Désormais et à jamais je suis moi-même ma propre  
mère.*

Roland Barthes

O nosso percurso pelo diversificado campo das personagens estranhas ao humano coloca-nos na senda de um reino mais virtual do que real, por constituir o terreno de todas as aspirações. Nele parecem encontrar-se, ou dissolver-se, as personagens, pelo aparecimento de uma outra capaz de congrega as funções de todas, sendo a primordial a de levar o homem para a dimensão última, onde se descobre na sua verdadeira essência.

Para que possamos traçar o perfil desta personagem que, pela dimensão em que se encontra, está já desprovida da sua natureza de pessoa – e com ela, da sua matéria corpórea – interessa-nos relembrar de forma muito breve as anteriores, sobretudo as que consideramos providas de uma importância maior. A coxa que desenha com o seu bastão uma mensagem no solo, somente decifrável a partir de um ponto de vista superior, contém em si algo de um Cristo que nunca vemos escrever, no Evangelho, a não ser quando o faz com o seu bastão na areia. Igualmente capaz de uma síntese através da escrita, e com ela, de uma elevação transcendental, é aquele que vai aos poucos desfazendo-se de corpo, até se tornar numa personagem invisível ou num morto. Assim é o protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, que se refaz através do corpo do papel, mas também o narrador de *Cerberoson las sombras*, que se escreve a si e ao irmão morto, a partir da sua clandestinidade subterrânea, ou ainda o irmão gêmeo de *Volver a casa*, que se esculpe numa estátua que é entidade tripla. Os faltos de corpo compensam-se na abundância da matéria do inefável: da carência erguem a prótese que lhes permite atingir o que com o corpo formal não conseguem alcançar, um género de ponto morto ou de parêntesis existencial que lhes possibilita planar na substância da plenitude. Tal capacidade aplica-se também aos *hombrecillos* que, com o seu tamanho reduzido, conseguem, não só aceder ao outro lado da realidade através dos *agujeros*, como também tirar partido da sua presença discreta aos olhos e ouvidos humanos. Livres destes julgamentos, livres da culpa, podem mover-se no lodo das inclinações mais vis que atraem o homem à vivência catártica do lado sujo de si. O *outro*, feito à imagem e semelhança do homem, não terá uma função muito distanciada de um outro *outro* que se afasta dele por fazer parte de outra espécie. Com efeito, vimos como o animal se foi irmanando com o homem, outras vezes enfrentando-o para lhe revelar um pouco mais de si. Os cães, criaturas do farejo como lambedores de lágrimas, mostraram-se como seus fiéis companheiros de miséria em *El jardín vacío*, ao mesmo tempo que uma fronteira dos seus limites, mas foram as ratazanas que lhes revelaram as cavernas do ser. No seu exemplo de sobrevivência face à adversidade, encontra o homem uma força subterrânea que o projeta para o céu. É então que o pássaro surge, como criatura transfronteiriça, numa hora do dia em que a noite se

prepara para chegar. Trata-se do instante sempre por alcançar, do mistério que só o inseto, em toda a sua perfeição, terá o dom de poder cotejar. E é este que rivaliza com o escritor, criando um tecido paralelo ao tecido do texto. De todos os animais apresentados por Millás este é o único que escreve. O inseto faz-se escritor, como o homem se faz animal. A permuta dispensa o ridículo e também o humor que este, quando muito, será um efeito colateral da ironia e dos paradoxos do escritor, como afirma o próprio Millás<sup>221</sup>.

Ora, o que todas estas personagens mantêm em comum é o facto de constituírem veículos para a personagem humana chegar à sua identidade original. Com esta noção de originalidade aproximamo-nos do lugar das origens; mas desse lugar emissor de vida só se tem notícia através dos recetores, que são as entidades a que temos vindo a aludir, mas também os indivíduos robotizados, seres mecânicos e telecomandados que mantêm em comum com o homem e com aquelas o facto de serem antecidos por algo que os transcende, seja esse *algo* uma mão divina, uma inteligência artificial, ou simplesmente uma cosmologia dotada de uma organização perfeita, um universo que já o era muito antes de o quererem conhecer.

Se sairmos da escala do universo para a escala da vida de cada um, o nosso universo é um útero. A entidade emissora que nos antecede, fabrica e comanda é a mãe. A obra de Millás poderia ser um tratado sobre a entidade materna, um longo relato jamais acabado, nascido do divã do psicanalista, sobre essa iniciação aos mistérios da vida que é a mãe. O narrador de *El mundo*, fundido no próprio escritor, faz dela uma síntese perfeita ao referir-se aos boleros: “comprendí como en una revelación que la receptora de este género popular dedicado a los amores imposibles, desgraciados, quiméricos, jamás es la mujer: es la madre.” (MILLÁS, 2010b: 213)

Com a entidade materna, fechamos a nossa lista de personagens millasianas tocadas pela estranheza. A criança de *El orden alfabético*, que começou a transpirar depois de imaginar que desapareceria do dicionário a palavra “mãe”, converter-se-á no adulto com dificuldades em desfazer-se das cinzas da progenitora<sup>222</sup>, aquele que já não sabe até que ponto ele mesmo não será ela. Abre-se assim a golpe de enxada o caminho para que a mãe – esse *Outro Primordial*, a que se referia Jacques Lacan<sup>223</sup> – se faça

---

<sup>221</sup> Cf. 2.3, Capítulo I.

<sup>222</sup> Episódio narrado quer em *El mundo* como em *Dos mujeres en Praga*.

<sup>223</sup> “On aura noté que Lacan écrit l’Autre avec un A. Il le symbolise par cette Lettre majuscule. Le grand Autre désigne l’ensemble de ces autres qui ont précédé sa venu au monde, qui ont parlé de lui, qui lui parlent, et à qui il s’adresse. Lacan, à l’occasion, spécifie la notion en parlant de l’Autre primordial qui désigne plus spécifiquement la mère (ou celle qui en occupe la fonction), ou bien *l’Autre de la loi* qui désigne la *fonction paternelle* plus que le géniteur proprement dit. Nous venons de voir (...) que l’Autre

princípio e fim e seja o modelo do uno. Não estamos já perante uma mãe cujos peitos nus são o prémio do menino derrotado<sup>224</sup>, a mãe quezilenta pronta a levar vantagem sobre o pai<sup>225</sup>, ou a mãe pragmática que promete ao filho tudo consertar, até a própria mortalidade<sup>226</sup>, mas diante de uma mãe para lá de todas as fronteiras, uma mãe finada que teima em jamais morrer.

É das mães defuntas que a literatura se nutre, não das vivas, ousaríamos dizer. De outra forma, não seriam tão desgraçados os órfãos de Charles Dickens<sup>227</sup>, nem tão densas as palavras “jamais plus” de Roland Barthes<sup>228</sup>, esse choro em crescendo de um piano de Richard Clayderman<sup>229</sup>, ou tão comoventes os versos de Juan Gelman recordando a época em que nadava nas águas amnióticas<sup>230</sup>. Albert Camus não seria um estrangeiro tão alheio a si mesmo<sup>231</sup>, Simone de Beauvoir não reafirmaria com um misto de indiferença e compaixão a sua relutância face à crença na imortalidade<sup>232</sup>, nem Georges Simenon estaria na posse de um conhecimento da mãe a desabrochar, se esta não fosse já defunta<sup>233</sup>. A morte de uma mãe, seja qual for a relação que se tenha cultivado, parte em duas partes a vida da filha (cf. FREIXAS, 2006). Assim o pensará Soledad Puértolas ao formular o desejo, em *Con mi madre*, de “que mi vida con ella y mi vida sin ella se enlacen” (cf. PUÉRTOLAS, 2006). A morte da mãe como marco, é também processo, na ótica de Laforet, filha, quando assistimos aos últimos dias da escritora, sua mãe<sup>234</sup>, num esquema narrativo de segunda pessoa, a mesma enunciação cara a José María Gironella na longa carta à mãe, a que acrescenta o epíteto de “morta”<sup>235</sup>, e a expensas da qual aflora todo o século XX espanhol. Esta mãe-resumo da história pessoal, mas também da de um país, é uma mãe que, em Millás, se sintetiza sobretudo no plano da universalidade, uma mãe cósmica, uma mãe genoma, a ser lida ininterruptamente até ao céu.

---

désigne chez Lacan un lieu, le *lieu de l'Autre*. Ce vocable est l'équivalent du terme freudien Autre scène (ein anderer Schauplatz) qui désigne cet *Ailleur* où se déposent les signifiants refoulés.” (RAVAZET, 2016 : 111)

<sup>224</sup> Cf. o conto “Papeles pintados” (MILLÁS, 2008 : 45-47)

<sup>225</sup> Cf. o conto “Ganas de bronca” (Ibidem: 43-44)

<sup>226</sup> Cf. MILLÁS, 2010b: 69.

<sup>227</sup> *Oliver Twist* (1838) é um exemplo do protagonismo órfão na obra de Charles Dickens. O recurso a esta figura é, de resto, recorrente na literatura inglesa Vitoriana.

<sup>228</sup> Cf. *Journal de deuil* (2009 [1977-79]). Paris: Éditions Le Seuil/Imec, p. 21.

<sup>229</sup> Referimo-nos à peça musical “Lettre à ma mère” (1979), do álbum *Deluxe* (1980). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eb85oDGLjeY>

<sup>230</sup> Cf. *Carta a mi madre* (1989). Buenos Aires: Libros de Tierra firme.

<sup>231</sup> Cf. *L'étranger* (1942). Paris: Éditions Gallimard.

<sup>232</sup> Cf. *Une mort très douce* (1964). Paris: Éditions Gallimard.

<sup>233</sup> Cf. *Lettre à ma mère* (2009 [1974]). Paris: Le Livre de poche.

<sup>234</sup> Cf. *Música blanca* (2009). Barcelona: Destino (Planeta).

<sup>235</sup> Cf. *Carta a mi madre muerta* (1992). Barcelona: Planeta.



## 1. O rosto da mãe e o rosto do filho – um rosto único

Temos vindo a assistir ao deambular do protagonista millasiano – muitas vezes identificado com o narrador, e este, por sua vez, com o autor (sobretudo em *El mundo*) – por um axadrezado percurso onde, indo de si para si mesmo, encontra o outro, seu diferente. Sendo o primeiro *outro* do *eu* a figura da mãe, importa neste ponto analisar o modo como a personagem se vê projetada nessa referência e a maneira também como esta última se desprende de um significado pessoal, de uma dimensão humana, para passar a ser uma criatura abarcadora de todas as manifestações essenciais da existência. Teremos sobretudo presente o romance *El mundo*, cujas primeiras páginas anunciam o seguinte:

A mamá le dolía siempre algo y siempre estaba embarazada. Sus hijos fuimos parte de sus enfermedades. No tuvo hijos, tuvo síntomas. Yo fui el síntoma preferido de mi madre. Cuando caía enfermo, me llevaba a su cama, a cuyos pies había un armario de tres cuerpos con un espejo en el centro. En aquel espejo fue donde al mirarme la vi a ella.

La ventaja de ser tantos hermanos (nueve) es que llegó un momento en el que los mayores perdieron el control sobre nosotros. Podías desaparecer durante horas sin que nadie te echara de menos. En cierta ocasión, pasé una tarde entera dentro del cuerpo central de aquel armario: una tarde entera al otro lado del espejo. No hay mucho que añadir porque no vi nada. En el otro lado no hay nada, quizá en éste tampoco. (MILLÁS: 2010b: 33)

O filho que se vê ao espelho e encontra a imagem da mãe é também aquele que se encontra com a experiência do vazio, através do processo de negação daquilo que vê. Ao encarar “o nada” do outro lado do espelho, depara-se também com o “nenhum rosto” que resulta da soma de duas potências positivas: o seu rosto vivo e o rosto vivo da mãe.

Que contributos para o desenho deste outro, que é a mãe, poderão trazer as capacidades camaleónicas do filho, pronto a fabricar-se como um outro diferente? Em que medida o rosto materno, assim negado por este filho, poderá sofrer uma *desterritorialização*, primeiro para outro ponto do corpo, depois, para o outro lado do corpo? E que anúncio traz essa *desterritorialização*? Nas páginas que se seguem procuraremos responder a estas e outras questões, através dos romances *El jardín vacío* (1981), *Letra muerta* (1984), *El mundo* (2007) e de contos de *Los objetos nos llaman* (2008) e *Articuentos completos* (2011).

### 1.1. Negando o “vivo retrato” da mãe – metamorfoses do rosto do filho

Colecionador de conjuntos de palavras agrupadas aos pares, Millás descobre com perplexidade a combinação “vivo retrato” quando, em criança, o definem dessa forma em relação à mãe. A sua identidade social, aquilo que é face ao olhar dos outros, ergue-se, pois, tendo em conta um outro polo. Ser parecido com a mãe é ser também a mãe, porém,

para o pequeno protagonista de *El mundo*, o perigo da veracidade desta segunda premissa, leva-ao exercício constante da transfiguração do seu rosto:

Su vivo retrato era yo. Tenía su nariz, su boca, sus dientes, su pelo. Cuando me veía a mí, se veía a ella misma, como Narciso en el reflejo del agua. Yo, en cambio, no me veía en ella. Yo no me veía a mí ni en el espejo. Pero parece que la deseaba, y mucho. A esta conclusión llegué en el diván. (...) No me veía en el espejo porque cuando me asomaba a él descubría, en efecto, el rostro de mi madre sobre mi cuerpo infantil. Era un espanto. Entonces tomé la decisión de no parecerme a ella y ése fue el proyecto más importante de mi vida. Me miraba en el espejo y ponía caras. “Poner caras” era un modo de buscar una identidad. Me pasaba horas poniendo caras que no se parecieron a la de mi madre. (MILLÁS, 2010b: 30)

No parecerme a mi madre. Comencé a comparar sus gestos y los míos, su entonación de voz y la mía, sus giros verbales y los míos... Me quedé espantado al comprobar que era, en efecto, una réplica suya. Hablaba como ella, movía los brazos como ella, intentaba imponer mis opiniones como ella. Durante años (durante toda la vida en realidad), estuve desmontándome y volviéndome a montar de otro modo. (Ibidem: 31-32)

Vemos, num primeiro momento, como o filho nega quem o concebeu à sua semelhança, a mãe, como se “com efeito o rosto humano transporta[sse] no seu rosto uma espécie de morte perpétua” (ARTAUD, 2004: 141). É-nos fácil indagar sobre a sua repulsa por ela: verá refletido na sua imagem provavelmente o que terá de mais recalcado em si mesmo. Ao invés de ver aparecer no espelho Narciso, vê surgir a sua sombra. A aversão parece nascer desta intrusão do pior da mãe em si e vice-versa, mas até que ponto esta renúncia por uma mãe, apesar de tudo, transbordando de amor – “cuando yo digo que mi madre me prefería, quiero decir que estaba enamorada de mí” (Ibidem: 30) – não guardará o rancor pelo corte com a terra do sol e do mar, essa Valencia que ficou como paisagem estática para trás e se deixou impor por uma capital que não existe? Até que ponto o rosto de Madrid anónimo não será o rosto de uma mãe que se dilui na arte de fazer pela vida, demasiado gasto pela aspereza dos dias? A mãe como cidade – a perdida e a outra – parece-nos ser o lugar do que já não é e o da inquietação presente. É esta mãe que é responsável, no limite, por tudo o que de negativo possa ocorrer na vida do filho, inclusive o decorrente do facto de ser tão amado por ela, como o traduz o encontro entre Turis, de *Letra muerta*, e a mãe moribunda:

- Te queda muy bien la sotana, hijo. Te disimula la tripa. Para estar viva, hubiera preferido que no te metieras a religioso. Pero de muerta me gusta verte así. Y es por egoísmo, sabes. Ya me lo he confesado. Si no he de tenerte, prefiero que no estés con ninguna otra mujer. Pensé que con tal declaración de amor quedaba al descubierto algo de lo que nos habíamos alimentado durante años y cuya sustancia yo había ignorado hasta este mismísimo momento. Recuerdo haber tenido en ese instante un sentimiento de agresión hacia la moribunda, pues su declaración de amor señalaba al mismo tiempo el origen de mis dificultades con las mujeres y la causa de mi torpeza ante la vida. (MILLÁS, 2011c: 128-129)

Nem Turis, nem o narrador de *El mundo*, então criança, se sentem a salvo, apesar do amor que a mãe lhes dedica – um amor exclusivo no primeiro caso, outro de filho predileto, no segundo. De resto, é essa preferência que os deixa mancos de algo, e neste aspeto Millás desafia Freud, que afirma precisamente o contrário:

Quand on a été le favori incontesté de sa mère, on en garde pour la vie ce sentiment conquérant, cette assurance du succès, dont il n'est pas rare qu'elle entraîne effectivement après soi le succès (FREUD, 1985 : 206-207)

Num segundo momento, vemos como o filho, perante a recusa em ter o rosto da mãe, começa a manipular todos os músculos da sua cara para ser um outro diferente: “Aún hoy, cuando me cruzo por la calle con alguien a quien no me apetece saludar, altero mis facciones de manera que no se me reconoce” (MILLÁS, 2010b: 31). Este ser camaleónico procura, em primeiro lugar, o caminho da “desidentificação”, para depois, a despeito da criação de que é objeto, se converter no sujeito da sua própria criação, inventando-se constantemente, de forma autónoma, a mesma a que Foucault chamava de “creación permanente de nosotros mismos en nuestra autonomía” (FOUCAULT, 2003: 76), abrindo passagem para o caminho da “desidentificação”, a *désidentité* a que se refere Grossman:

Il s'agit à la fois de défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise, une image-mirage statufiée (mon père, ma mère, cet autre en face de moi qui me ressemble, cet homme/cette femme que j'incarne) et d'inventer les figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement (...). La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment. Alors l'identité est un théâtre. L'inverse même de la représentation narcissique de soi, cette mise en scène qui se joue sur la scène vide d'une psyché désertée. (GROSSMAN, 2017: s.p.)

A identidade como teatro começa então a ser posta em marcha quando as personagens fingem ser coxas (e relembramos, a título de exemplo, a personagem do conto já aqui analisado “El cojo contrariado”), canhotas (como a María José de *Dos mujeres en Praga*), ou estar vivas (muitos são os mortos que fingem estar vivos, desde o protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* até aos protagonistas de contos como “La vecina difunta” e “La muerta”). O teatro socorre-se de acessórios como próteses, bigodes, perucas e mascarilhas. “Los *quid pro quo* en torno a un bigote falso se asocian estrechamente a la iconología del cine mudo y por supuesto a los juegos infantiles” (MAINER, 2009: 39), de modo que todo um jogo do “faz de conta” é acionado com os contornos agrídoces de uma patética comédia de cinematógrafo. O fingimento, tão caro à literatura – e não é necessário que recordemos o verso pessoano –, desvincula-se do seu significado distendido, para recuperar a maleabilidade contida no significado original.

Em latim, *fingere* quer dizer modelar na argila, depois dar forma a qualquer substância plástica, esculpir, donde dar feição a, afeiçoar (cf. HOUAISS). Todo este trabalho de modelagem pede a colaboração de uma voz que narre as sucessivas novas identidades. Só na espiral do relato escrito, como do oral, é possível a criação de uma identidade flexível, capaz de desafiar o definido, o imutável, o geneticamente assumido como constante. Não ser o rosto da mãe é, na nossa ótica, negar o continente a que se pertence e é, provavelmente, começar a ser pai.

Em toda a obra de Millás, a figura paterna está envolta de outra ternura a que não será alheia a ambiguidade de sentimentos do filho em relação à mãe, ambiguidade esta que sustenta a aparência de uma aversão, razão talvez pela qual o protagonista de *El jardín vacío*, Román, volta ao espaço da infância para anunciar à mãe o propósito do seu regresso: “A que me digas, al cabo de los años, a quién me parezco más, si a mi padre o a ti” (MILLÁS, 2011b: 22). Símbolo da fragilidade, o pai encarna a possibilidade de ser humano em toda a sua fraqueza, mas é também ele que, desde o seu silêncio, é capaz de levantar algumas pontas do véu que cobre a existência. Com efeito, é o pai que apresenta ao filho a Enciclopédia como se de um país longínquo se tratasse, em *El orden alfabético*; é ele que lhe dá o mote da razão de existir da escrita, como algo que cauteriza a ferida – abre-a e cicatriza-a em simultâneo – em *El mundo*; é ainda ele que lhe mostra a paisagem do fim da tarde como um mistério e uma promessa de amor eterno em “El olor a gasolina”. Mais: o homem do pensamento literal, pouco dado a mistérios – que esse era o território da mãe – deixa-lhe afinal um ao morrer: um ás de espadas na manga, e é irónico constatar que a carta do triunfo seja precisamente deixada como legado ao filho pelo pai fracassado.

Mi padre guardaba un as en la manga. Durante unos minutos permanecí perplejo. No era jugador de cartas, ni de ninguna otra cosa, por lo que aquello sólo podía tener un carácter simbólico. Lo curioso es que mi padre tenía un pensamiento muy literal. La carta en la manga lo delataba. Fui al cajón donde guardaban la baraja con la que se jugaba en Navidad y no le faltaba el as. Lo había traído de otro sitio. Mi padre me dejó de herencia, además de la chaqueta, un secreto. (MILLÁS, 2011g: 845)

De um lado, a mãe explosiva, tal como a conhecemos de “Ganas de bronca” (cf. MILLÁS, 2008: 43-44), sempre pronta ao argumento contra, de outro, o pai calado. Porém, ele torna-se no dono de uma determinada linguagem que se sobrepõe à fala materna, e neste ponto, seguimos o que alvitra Lucy Irigaray sobre essa conquista do pai:

A relação com a mãe é um desejo louco, porque é o 'continente escuro' *par excellence*. Ela permanece nas sombras de nossa cultura, é escura e infernal. ... Essa experiência primária não é

muito popular entre os psicanalistas: na verdade, eles recusam-se a vê-la - há o perigo da fusão, morte, sono letal, se o pai não interferir para cortar esta ligação desconfortavelmente próxima da matriz original. Será que o pai substitui o útero com a matriz de sua linguagem? Mas a exclusividade de sua lei recusa toda representação daquele corpo primeiro, daquele lar primeiro, daquele primeiro amor. Isto é sacrificado e constitui matéria para um império de linguagem que privilegia tanto o sexo masculino que o confunde com a raça humana. (IRIGARAY, 1993: 10-14)

O pai sobreposto à mãe é um pai que tem um nome, Vicente, de ocorrência circular na obra de Millás. Quanto ao nome da mãe, é interessante referir que este não chega ao leitor, a não ser por uma única ocasião, fora do texto. Uma influência da masculinidade de que também é feito começa a emergir no filho que parece querer trazer a ele a presença do pai. O facto de fazer do rosto uma máscara é já de si uma marca dessa masculinidade, se acreditarmos também nas palavras de Gil Calvo, parafraseado por David Álvarez:

Gil Calvo define la máscara como una prótesis de naturaleza fálica, porque alude metafóricamente a la erección de su propietario. Si esto es así, una máscara ostentada permanentemente aspira a un estado de permanente erección, y su propietario se sentirá castrado cuando haya sido desenmascarado. (DAVID ÁLVAREZ, 2013: 39)

Não obstante o avance da figura do pai, a figura materna tende a não se dissolver, a tornar-se rebelde no que diz respeito à questão dessa negação do filho. Em *El mundo* utiliza-se precisamente este adjetivo como qualificativo das cinzas da mãe. Ela não se deixa, pois, apagar, daí que a tarefa do filho no exercício da transfiguração do rosto se repita ao longo da obra millasiana. A través da aventura do disfarce, vive a transgressão do incesto, como acontece por exemplo com Olegario de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, mas é pela via da metamorfose que acaba por viver a transgressão maior, ao transformar-se involuntariamente no delinquente do tio Emilio que matara de desgosto os avós, depois de tirar uma fotografia no *fotomatón*:

(...) me daba terror que papá se diera cuenta de que yo era el sinvergüenza de su hermano y cayera fulminado por el dolor o me echara de su casa a patadas. Y a papá todavía se le puede engañar, pero mamá es muy perspicaz. Parece una bruja. Ha sabido todas las cosas importantes que me han sucedido en la vida antes que yo.

(...) En general procuro no pensar nada delante de ella porque tiene la capacidad de escuchar los pensamientos de los otros con unas orejas invisibles que, como es natural, a simple vista no se ven. De todos modos, me puse en la peor de las situaciones y decidí que negaría ser el tío Emilio hasta el final en el caso de que me acusaran de no ser yo. (MILLÁS, 2008: 48-49)

A situação assemelha-se-nos a algo trágico: ele não só não opta por aquele rosto – é-lhe imposto pelo acaso –, como também não consegue ver-se livre dele. A máscara colada à cara é ironicamente mantida nela pelos pais: “Es inútil que finjas (...) , nos hemos dado cuenta de que eras Emilio (...)” (MILLÁS, 2008: 50). O filho acaba então por se converter

no tio ao sair de casa dos pais, depois de os roubar. “Uno no es en la vida lo que quiere, sino lo que le piden los otros” (ibidem), conclui-se. A transfiguração máxima é esta que escapa ao controlo de uma vontade, e que é cunhada pelos outros, neste caso, a mãe e o pai, que o fazem de acordo mútuo, como raramente vemos acontecer no casal. Estamos perante um novo fracasso do filho, portanto, este que a todo o custo tenta perder os traços da mãe, sem encontrar, por outro lado, nos rostos masculinos da família hipótese de salvação.

Em “Una metamorfosis completa”, corrobora-se esta fatalidade, quando uma das tias do narrador se vai progressivamente transformando em homem, fazendo de conta que nada está a acontecer. Uma vez mais, é na família paterna que o filho millasiano procura a argila de que necessita para se fazer. Debalde. Apaixonado pela filha dessa tia, questiona-se se também ela um dia será como a mãe, isto é, um homem, e se nesse dia deixará de a desejar. A ideia do final da paixão traz-lhe o mesmo alívio que a certeza da morte:

A los pocos días, coincidí con Mercedes, mi prima, en una cafetería cercana a mi despacho y tomamos un café.

(...)

Entonces vi que se parecía mucho a mi tía cuando era joven y sentí una congoja tremenda al conjeturar que con los años también ella podría convertirse en un hombre. Aun así, pensé, continuaré queriéndola, a menos, claro, que yo me haya transformado en el ser incomprensible que en cierto modo ya soy. Cabía en lo posible, en fin, que dejara de quererla, lo que en cierto modo me pareció un alivio, como esos días en los que te levantas, te duchas, te afeitas, sales a la calle, llegas al trabajo y agradeces al cielo la seguridad de que tarde o temprano te tienes que morir. (MILLÁS, 2008: 74)

A metamorfose da tia e a possível metamorfose da prima abrem espaço para a consciência de que existir é uma angústia, e, ainda mais, se amando. Voltamos assim a um Turis fracassado pela força de um amor materno ávido de exclusividade, provavelmente o mesmo amor que se declara em *El Mundo* – “Mi madre me quiso. Quiero decir que me preferió” (MILLÁS, 2010b: 29) – e pela intercessão do qual nenhum rosto parece assentar na face daquele que o procura: “Yo no me veía a mí ni en el espejo” (Ibidem: 30).

## 1.2. O rosto da mãe – cara, carícia e mão

Poucas são as alusões ao rosto da mãe na obra de Millás, por comparação às que se fazem em relação ao seu carácter, no entanto, o extravasamento no rosto do que pode constituir uma personalidade a roçar o transtorno é indicador do quanto esse mesmo rosto constitui uma plataforma transfronteiriça entre a parte de dentro e a parte de fora, para fazermos

valer a conhecida afirmação de Cícero, que correlaciona rosto e alma através da metáfora do espelho<sup>236</sup>. A mãe, tal como é descrita em *El mundo*, tem essa capacidade de tornar o de dentro fora quando é surpreendida pelo pânico:

Cuando mamá enloquecía, me daba pánico. Expresiones hechas como “estar fuera de sí” o “estar fuera de quicio” describían bastante bien su manera de ser. Su melena, cuando estaba fuera de sí, parecía una mancha de tinta que cambiaba de forma al agitar la cabeza. De tan espesa que era, los cabellos carecían de individualidad. Fue una mujer sumamente desdichada, pero también, de alguna forma incomprensible, sumamente feliz. Quizá en los momentos de mayor felicidad alcanzaba un raro éxtasis de dicha. Padecía, en fin, de una infelicidad que la hacía feliz (el bisturí eléctrico). (MILLÁS, 2010b: 34)

A mulher desgrenhada como que por um acesso místico, rasgada na sua interioridade, gritando, como a voltaremos a ver fazer no ponto seguinte, seminua, num corredor que poderia bem ser uma ponte munchiana, essa mulher é a que permite o paradoxo de ser feliz sendo infeliz, mas é também a mulher portal, para nos sintonizarmos com as palavras de Nathalie Dugravier-Guérin, comentando o rosto:

Le visage s’inscrit tout d’abord dans un espace à deux dimensions (visage offert à la perception). Cet espace de l’intimité m’échappe, se déploie à mon insu : je ne le perçois pas moi-même. Le visage est alors lui-même, en tant que peau, une interface entre deux espaces, le dehors et le dedans. Ceux-ci ont ici un statut proche de celui d’un seuil au sens architectural du terme. En tant qu’intériorité, cet espace à deux dimensions s’ouvre sur une troisième, l’intériorité que le visage sépare, cache ou protège du monde extérieur. (DUGRAVIER-GUÉRIN, 2012: 25)

Há, com efeito, a dimensão do rosto que não é vista pelo próprio, a dimensão do rosto que é vista pelo outro e a dimensão de uma interioridade que pode ser escondida ou revelada por esse mesmo rosto. E o que revela o rosto materno, em Millás, não obstante a falha de detalhes precisos, é um caráter patológico que o filho acaba por herdar à morte da mãe:

El día número cinco me tumbé en el diván, con ella [la psicoanalista] a mis espaldas. Era muy silenciosa, hablaba muy poco, pero me hizo saber de alguna manera que una de las formas más comunes de negar la muerte de una persona consistía en convertirse en ella. En otras palabras, yo, con aquel escandaloso cuadro sintomático, me había convertido en mi madre, la reina de los síntomas. (MILLÁS, 2010b: 40)

Semelhança física e semelhança de personalidade coincidem de tal modo que a imortalidade da mãe parece começar aqui. Aquela que prometera ao filho jamais morrer viverá nele depois de finada. A promessa, selada com uma carícia no rosto da criança, cumpre-se no adulto para sempre:

---

<sup>236</sup> “O rosto é o espelho da alma”, *De Oratore* (46 a.C.).

- ¿Creías que me moría, eh?

Yo me eché a llorar. Entonces me acarició la cara, prometiéndome que nunca moriría, cosa que creí. La promesa funcionó al principio como un bálsamo; más tarde como una amenaza. Por aquellas fechas, falleció la madre de un compañero del colegio. Fue la primera vez que vi un huérfano. Yo lo miraba con cierta condescendencia, con la superioridad que proporciona el conocimiento que tu madre es inmortal.

Y de mayor, comprendí que la promesa era una amenaza. Comprendí que, en efecto, mi madre no moriría ni después de muerta. Las fuerzas de la naturaleza no mueren, se dispersan, y mi madre era una fuerza de la naturaleza. (Ibidem: 37)

A carícia na cara é o gesto de uma mãe amorosa, pese a que seja também uma mãe transtornada, antagónica, muitas vezes estoica, outras, calculista, na conceção do filho. Neste gesto de amor se diz todo um afeto que teima em ser negado, porque o afeto que reside no não-dito pode afinal ser a manifestação suprema de um amor.

Le geste de la caresse se fait trajet vers autrui, jusqu'au contact. (...) Par la caresse, Autrui s'accueille, l'espace se fait recueillement. La caresse se fait alors geste au sens de récit : geste d'un dire insuffisant, d'une parole défaillante. Toujours en marge des mots, dont elle prend en charge la carence, la caresse est métaphore. Elle porte le poids de la légèreté des mots. Paroles incarnées par la caresse amoureuse, paroles en gestation pour la caresse de l'enfant, paroles insolentes devant la souffrance d'autrui : lorsque les mots n'ont plus rien à dire que leur impuissance, la caresse se fait Dire ; elle en désigne l'espace bien souvent inaccessible par les mots : lieu de la distance infinie où s'étire la plus grande proximité, oxymore du corps qui s'échappe dans son approche, la caresse est la poésie du corps. (DUGRAVIER-GUÉRIN, 2012 : 45)

A mão que permite a tangência converte-se no *locus* de um segundo rosto que pode configurar um ser materno inteiro, quando o filho que vai pela mão da mãe para o colégio, uma vez adulto, se dá conta do peso que tem a expressão “a mão da minha mãe”: “la mano de mi madre, ¿cuántas veces ha de emplear esta expresión un hombre que relata su vida?” (MILLÁS, 2010b: 19). A mão da mãe, como toponímia da biografia do filho, faz-se expressão, veicula uma identidade, em suma, *rostifica-se*, como se houvesse nessa total coincidência do *rosto/mão* um sincronismo também extensivo ao par *mãe/mão*, já de si cúmplice pela semelhança gráfica. A face viva da mãe encontra-se, pois, nesta *rostificação* a que aludimos, neologismo que tomamos de Deleuze e Guatarri:

La main, le sein, le ventre, le pénis et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied sont visagéifiées. (...) C'est précisément parce que le visage dépend d'une machine abstraite qu'il ne se contentera pas de recouvrir la tête, mais affectera les autres parties du corps, et même au besoin d'autres objets sans ressemblance. La question dès lors est de savoir dans quelle circonstance cette machine est déclenchée qui produit visage et visagéification. (DELEUZE e GUATARRI, 1980 :43)

A máquina abstrata de fazer rostos não seria ela movida pelos afetos não-ditos, pelo amor não declarado, por essa ternura, em suma, que não se diz nem com palavras nem com gestos, a que se refere o hedonista Onfray, recordando a infância humilde (cf. ONFRAY,



2009)? O rosto da mãe, desviado para o lugar onde acontece a carícia, a mão, começa então a ser o rosto de todas as ações do mundo, isto é, de todas as ações essenciais do mundo, como o resume o conto “Manos”, a partir da perspectiva da carência:

Un hombre o una mujer sin manos no se pueden lavar la cara, ni atarse los zapatos (...). No pueden leer ni dibujar el rostro que acarician (...). No pueden, al salir de una pesadilla, frotarse los ojos con alivio, ni colocar la palma o el envés sobre la frente de su hijo para medirle la temperatura. (...) No podrían sin manos una mujer o un hombre sacar un conejo de la chistera ni unas monedas del bolsillo ni pintarse las uñas, ni clausurar los párpados de los padres fallecidos con los ojos abiertos. (...) Un bebé sin manos no tiene donde almacenar la memoria de la ropa interior de su madre, ni la textura de sus pezones. (MILLÁS, 2011g: 130-131)

O bebé que toca o peito da mãe é aquele que fechará mais tarde os seus olhos mortos. Pode forçar o esquecimento dos mamilos, ao ponto de pensar que nenhuma mulher os tem, como veremos em seguida, mas não provavelmente este momento ou todos aqueles em que lhe pegou na mão.

A mãe que perdura através da mão é também aquela que aponta para direções diferentes. Ela é, de resto, ela mesma essas direções. Se, por um lado, cumpre as funções maternas em toda a sua amorosidade, por outro, mostra o abismo que se traduz, como vimos no ponto anterior, na impossibilidade de o filho encontrar um rosto que lhe assente em toda a sua inteireza.

(...) a autoridade mágica do feminino, a sabedoria e a elevação espiritual além do intelecto; aquilo que é bom, protector, paciente, o que sustém, aquilo que favorece o crescimento, a fecundidade, a alimentação; o instinto ou o impulso compassivo, aquilo que é secreto, escondido e obscuro; o abismo, o mundo dos mortos, o que devora, o que seduz, aquilo que envenena, aquilo que angustia, o inelutável (o destino). (JUNG *apud* GORRESIO, 2005: 162)

O filho que se descobre no segredo obscuro é aquele que sabe que afinal, do outro lado do espelho, há algo: ele, uma entidade que, esteja de que lado estiver, não pertence ao mundo opaco que lhe coube viver. “Sabías que no pertenecías, que no pertenecíamos, al mundo al que habíamos ido a parar” (MILLÁS, 2010b: 33-34). No uso da forma plural do verbo está o anúncio da fusão do filho na mãe, a assunção de uma mesma condição, o desejo implícito, não de um regresso ao útero, mas de uma reposição de um erro.

## **2. O corpo da mãe – o lugar da intocabilidade**

Percorrendo a obra de Millás, damo-nos conta da existência de um território feminino por desbravar, uma geografia sexuada que encontra no olhar da criança a veneração, e que não se desvanece, no seu erotismo, à medida que o adolescente se converte no adulto dado

a fantasias. O corpo materno torna-se no lugar da mulher primeira, mas também da mulher última quando envelhece e experimenta a morte física. Neste ponto, veremos como se processa a passagem de um território cheio de sugestões lascivas a outro como continente do mistério.

O corpo proibido, cheio de um visco que atrai, acaba por ser um corpo sagrado, dotado de um outro visco que sela. Nesta ambiguidade se constrói a figura da mãe. Para o filho de *El mundo*, para sempre permanecerá a dúvida sobre o que está subjacente à oferta que a mãe lhe faz, estando ela a amamentar o seu irmão mais novo:

Al poco de nacer mi hermano pequeño, estaba yo un día viendo cómo mi madre le daba de mamar, cuando se volvió hacia mí y me ofreció el pezón.  
—¿Quieres tú también? — dijo.  
Me quedé espantado. Tenía ocho o nueve años. Creo que salí corriendo al dormitorio. Trabajé esta escena durante horas en mi análisis, sin alcanzar ninguna conclusión. (MILLÁS, 2010b: 29)

Neste simples acontecimento de contornos estranhos é possível ler toda um caráter intocável do corpo da mãe que, ainda assim, se oferece com ingenuidade ao olhar do filho e é pasto sobejo das suas inquietações mais profundas, como veremos de seguida, com o apoio em *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *Dos mujeres en Praga* (2002), *El mundo* (2007) e em contos de *Los objetos nos llaman* (2008).

### **2.1. Erotização do corpo materno – os seios, entre a bastardia e a legitimidade.**

Em “Papeles Pintados”, o narrador relembra um episódio da infância, no qual recorda que, a pedido da mãe, deveria ir à droguaria da esquina para dizer a frase “empapelar es más sencillo que pintar”, a fim de ganhar um prémio. Como ainda é cedo, a mãe, que acabara de acordar, encontra-se seminua no corredor e o filho não consegue desviar a atenção dos seus seios. Ao correr, a imagem volta-lhe à memória:

Un infierno de mujeres desnudas me cubrió de nuevo la visión. Y aunque logré deshacerme de ellas, quedaron flotando por aquí y por allá hombros y pechos sin cubrir. Dios mío, no he podido olvidar el baile de aquella multitud de pechos, mientras trotaba hacia la gloria o hacia Canarias, que estaban en la misma dirección. (MILLÁS, 2008: 46-47)

Através desta transfiguração da realidade, próxima de uma alegria de viver picassiana, ou uma guerra e paz com as tonalidades do mediterrâneo<sup>237</sup>, defrontamo-nos com um mundo

---

<sup>237</sup> Referimo-nos aos quadros “La joie de vivre” (1946) e “La guerre et la paix” (1952).

de contradições que é de resto caro à poética dos seios, esse objeto de desejo, fonte de prazer mas também de alimento, *locus* da mulher, mas também da mãe.

A criança sem fôlego do conto tem a sua primeira crise de lipotimia e descobre que ao virar da esquina só existe o inferno. Resta-lhe o consolo do vislumbre do peito materno, e concluiu-se à guisa de aforismo: “El sexo es el premio de los perdedores” (Ibidem: 47). A imagem, mais do que o objeto em si, torna-se no motor de vida do filho, como se a sua engrenagem somente pudesse ser movida pelo poder mágico da fantasia. Já em *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, o contacto com os seios da mãe faz-se de modo tangível, mas ao despertar-se, o narrador verifica que tudo se tratara de um sonho e que tivera uma poluição:

Tomo sus pezones entre mis dedos y algo se empieza a desatar dentro de ella, porque se hace frágil y me mira con la expresión de los mártires, o sea, una mirada que pide que continúe desatando su cuerpo para alcanzar la perfección, y su cuerpo se deshace entre mis manos, (...) penetra en mí a través de mis manos, como una crema a través de los dedos. El caso es que abro los ojos imaginariamente y veo la habitación, estoy sobre la cama y me he mojado, ella va a venir en seguida a cambiarme. (MILLÁS, 2010a: 124)

No ato de “desfazer” a mãe a partir do mamilo, o filho fá-la mais perfeita, ao mesmo tempo que ele mesmo se nutre dessa perfeição. Tal como numa pintura de Rubens, onde uma filha amamenta o próprio pai, às escondidas, na prisão<sup>238</sup>, este filho empreende uma tentativa de resgate da mãe. Trata-se da mãe verdadeira, mas ela não sabe. Novamente o veremos a caminho da Dinamarca, mas é sem vida que a encontra, prostrada numa urna, onde outro filho a chora. Filho e mãe continuarão encarcerados, a um passo da oportunidade de se moldarem na mesma massa líquida. O seio de perfeito encaixe freudiano numa boca impúbere, torna-se inevitavelmente rutura quando cessa a função nutritiva e começa a sexual, daí que o sonho do filho se desmorone ao ver-se molhado, daí que jamais haja um encontro entre ele e a que se supõe ser a sua mãe verdadeira. Esta rutura é desenhada, desde logo, pelo narrador-autor de *El mundo*, quando se refere à relação “antiedipiana” vivida com a mãe, e expressa em *Cerberos son las sombras*:

Le he dado muchas vueltas al pezón, más que a un nudo, como si el pezón no fuera más que eso: un nudo que venimos a la vida a desatar, a deshacer. Casi no tenemos otra función que la de deshacer el nudo del que nos alimentamos al venir al mundo y que luego encontramos en todas las mujeres. A veces lo deshacemos con los dientes. (MILLÁS, 2010b: 33)

---

<sup>238</sup> Referimo-nos à pintura “Simon and Pero (Roman Charity)”, de 1625, exposta no museu Rijksmuseum, na Holanda, na qual o pintor dá vida a esse exemplo de devoção filial. O tema (da autoria do escritor latino de Valerio Máximo) deu origem a várias interpretações pictóricas, pela mão de outros artistas.

O ato de morder, tão próximo do prazer inerente às atividades de sugar e digerir, próprias de uma fase oral da sexualidade, está também próximo da manifestação de uma agressividade em relação a um objeto do qual se pretende uma libertação. Ao prazer da primeira mordidela, soma-se a angústia da dor (cf. FREUD, 2009). No plano biológico, tais fases correspondem a um antes e a um depois da dentição da criança. Ora, em Millás, esta intervenção dentária revela tanto de um lado infantil primordial, animal, canino, como de uma atitude canibalesca que visa a morte do outro, esse fim definitivo através do qual é possível a reconciliação, como veremos no ponto seguinte.

Tanto na mãe verdadeira como na falsa, a presença do mamilo é fundamental, mas enquanto na primeira ele é o espaço da proibição e tem de ser anulado, na segunda, a sua permanência como objeto do desejo é reveladora da falsificação na qual pode estar mergulhada a maternidade. Nesta ordem de ideias, é fácil aceitar a posição da personagem Álvaro Abril, de *Dos mujeres en Praga*, o qual usa como elemento distintivo entre as duas mães o facto de ser possível, com a adotiva, a fantasia sexual, o que é inconcebível com a biológica:

¿Sabías que durante mucho tiempo deliraba contigo? Quizá sí. ¿Recuerdas que en el cuarto de baño de casa había un cesto de mimbre para la ropa sucia? Muchas veces, cuando adivinaba que ibas a darte una ducha, yo me ocultaba dentro de ese canasto y te veía por entre los vacíos del tejido de mimbre. (...) El descubrimiento del pezón fue como el de una enfermedad adictiva, pues si bien al principio lo detesté, luego ya no podía vivir sin él. (...) Los he buscado luego en mil mujeres distintas sin hallarlos en ninguna. (MILLÁS, 2007: 188)

Allí estaba yo, observando tus volúmenes desnudos, cubierto por la ropa sucia de la casa (...). Mi memoria olfactiva me devuelve siempre que se lo pido el olor de aquellas prendas que también he buscado en la ropa de otras mujeres, con poco éxito para decirlo todo.

Has de saber, madre, que con frecuencia contrato a prostitutas que vienen a mi casa y a las que pido que se duchen delante de mí mientras yo huelo su ropa. (Ibidem: 189)

Y bien, el resultado de aquel intercambio de satisfacciones entre tu cuerpo y el mío fue que deseé ser adoptado más que ninguna otra cosa en el mundo, pues si era adoptado podía disfrutar sin culpa de aquellas experiencias delictivas. (Ibidem: 191)

Daqui se conclui que o corpo proibido é o lugar da mãe verdadeira, o corpo inacessível, o corpo incessantemente a desfazer-se a cada tentativa de aproximação. Se há toque ou possibilidade de toque, há imediatamente dissolução. Millás precipita-nos numa teia estranha quando leva à presença de Álvaro Abril uma mulher que necessita de ajuda para escrever a sua biografia. Trata-se de Luz Acaso, uma viúva que, no emaranhado de histórias inventadas, se refere a um filho bebé por ela abandonado na adolescência e que, atualmente, teria a idade de Álvaro Abril. Mais tarde, confessará não

ser ela a verdadeira viúva, mas uma outra mulher cujo nome o jovem escritor reconhece, depois de contratar os seus serviços de prostituta, e que ele associa à figura materna:

Y en esse mismo instante se detuvo un táxi frente a su portal y vio descender de él a una mujer de negro que sin duda era el fantasma que él mismo había reclamado por teléfono unos minutos antes: era su madre muerta, porque Álvaro tenía dos madres como más adelante se verá.

La madre muerta llegó al piso en cuestión de segundos. Era una viuda madura, efectivamente, de unos cuarenta y dos o cuarenta y tres años (...).

La viuda madura llevaba debajo del abrigo negro un jersey negro y una falda negra y unas medias negras, y todo el conjunto estaba un poco desgastado (...).

- ¿Y bien? – preguntó ella –, ¿qué clase de número te gusta?

- Me gustaría que te ducharas – dijo él.

- ¿Quieres que nos duchemos juntos?

- No, quiero que te duches tú sola, mientras yo te miro. (MILLÁS, 2007: 41)

Apenas o uso de uma *lingerie* vermelha – roupa improvável numa mãe verdadeira – vem desfazer a relação de analogia perfeita entre esta personagem e a real progenitora de Álvaro Abril. A reconexão volta porém a fazer-se com o intermeio de um outro corpo cuja natureza já vimos assumir a responsabilidade em ligações deste nível. Trata-se do telefone:

Álvaro la llamaba a las doce y durante una hora se intercambiaban vidas más o menos ficticias cuyo denominador común había sido la espera de aquel momento en el que el destino los uniera. Tampoco cayeron en la tentación de quedar para verse. El pacto tácito implicara que la relación sería sólo telefónica. En realidad, era como si a través de este aparato, se comunicasen con una dimensión en la que cada uno cumplía unos sueños de maternidad o filiación que la realidad les había negado. (MILLÁS, 2007: 148)

Só nesta relação, onde o toque não acontece, é possível a identificação mãe/filho. O palpável dá lugar à comunicação de longa distância delineada entre um ponto emissor e um ponto recetor. O abandono do território do desejo sexual (para se chegar ao do mistério, àquele que ronda um qualquer campo eletromagnético por desvendar) não é, contudo, firme. O narrador millasiano, de quem se conhecem os sobejos devaneios eróticos, terá ainda de lutar entre o seu lado sensível, erótico, e uma dimensão do sagrado que só esporadicamente lhe é dada a visionar. O telefone volta a aparecer no seio dessa confusão entre campos, para ser rejeitado como uma droga:

-¿Para qué los compran [los móviles]?

-Para recibir una llamada de Dios – me dijo –. Los llevan siempre encima por si algún ser de otra dimensión decide telefonarles. Te puedes imaginar que a veces, el teléfono suena porque alguien se equivoca, pero ellos interpretan esas equivocaciones como mensajes del otro mundo. (Ibidem: 160-161)

Comprendí que el móvil era indistintamente un falo o un clítoris, pero cuando me di cuenta de que estaba entrando en esas dimensiones infernales del sexo de las que hacía tiempo que había logrado escapar, arrojé el aparato a la basura y volví a mi sexualidad habitual (...). (Ibidem: 161)

Através desta forma de comunicação, a mãe deixa cada vez mais de ser mulher para ser uma dimensão – “Sólo puedo relacionarme com esa dimensión llamada madre por teléfono” (Ibidem: 177). A descoberta da bastardia do filho, através da vivência da fantasia sexual, leva à necessidade de empreender uma busca do rosto da verdadeira mãe, mas esta é já um outro território, um terreno sem face, um punhado de cinza do qual é urgente ver-se livre. Não estamos já no plano do seio sem mamilo, como o concebera um Millás infantil – “pensaba que algo tan brutal, tan biológico, no podía formar parte del diseño original del pecho” (Idem, 2010b: 32-33) – mas do mamilo enfim desatado pela cremação do corpo materno, enfim purificado e finalmente portador dessa tentativa de purificação no filho.

## 2.2. As cinzas da mãe – a a-territorialidade do corpo materno

Numa entrevista ao *Diário de Noticias*, Juan José Millás refere-se à dificuldade, expressa nas páginas de *El mundo*, em libertar-se das cinzas do corpo materno e alude ao caráter árduo da operação como uma metáfora da dificuldade em “arrumar” em definitivo os pais para poder crescer, e explica:

Aquilo que ao princípio era uma promessa, ela [a mãe] não morrer, converte-se depois numa ameaça. A presença dessa mulher é muito forte. Além disso eu sempre a vi como uma mulher muito poderosa. É normal que as crianças vejam assim a sua mãe, mas em algum momento essa imagem tem de se quebrar, e a minha não se quebrava. Grande parte do meu trabalho no divã, quando fiz psicanálise, consistiu em tentar ver a minha mãe como uma pessoa frágil, débil. (...) Para que pudesse vê-la como uma pessoa mortal e então ela morreria por fim. (MILLÁS in MOURA, 2009: s.p.)

A imortalidade da mãe assume proporções tão belas quanto terríveis, se tivermos em consideração contos como “Historia de un malentendido” ou “Llamada de ultratumba”, respetivamente, ambos analisados no segundo capítulo, porém, tal imortalidade torna-se mais difícil de compreender quando o foco incide nas sobras corpóreas da mãe. Não se trata já da imagem, de uma forma de estar, de uma voz, mas de algo que é a subtração total da substância do corpo materno, aquele que um dia, no coma, fora puro “bloque de granito” (MILLÁS, 2010b: 38); é o corpo materno reduzido ao carbono que o constitui. A subtração, em toda a sua leveza e fragilidade, assume paradoxalmente um peso naquele que dela é portador. Libertar-se das cinzas da mãe é tarefa fragosa como bem se descreve no romance *Dos mujeres en Praga* ou em *El mundo*. Resgatar as cinzas do columbário contornando trâmites legais, abrir a urna, experimentar o seu conteúdo com as mãos tendo

o cuidado de não o perder, decidir o local e o momento de o espalhar ao vento<sup>239</sup>, constituem passos de um caminho que move recordações e acende emoções, mas que também conduz à mais biológica e elementar das observações:

Con las cenizas de mi padre sufrí menos, fueron menos rebeldes (...). En ambos casos, me sorprendió comprobar que las cenizas son algo más que cenizas. Son la osamenta del difunto triturada, reducida a fragmentos muy pequeños, pero en los que resulta reconocible el tejido del que proceden. (MILLÁS, 2010b: 114)

As cinzas, detentoras de uma identidade como que prensada, destilada, última, são também objeto de um conforto algo estranho para aquele que, alimentado pela angústia de viver, vê nelas a esperança e a certeza de poder voltar ao pó:

En la parroquia, situada a dos o tres calles de la nuestra, había más gente que había acudido a recibir las cenizas, de modo que tuvimos que hacer cola. Cuando llegó mi turno, que aguardé temblando de emoción, el cura, más que ponerme las cenizas, me las imprimió: tal fue la violencia con la que dibujó la cruz sobre mi frente. De vuelta a mi banco, no me atrevía a mover la cabeza por miedo a que se me cayeran, pues mi idea era conservarlas al menos hasta que mis hermanos regresaran del colegio, para presumir de ellas. Y no es que a ellos no se las hubieran puesto, sino que en mí, eso creía yo, poseían un significado especial, como la cicatriz de un héroe. Recuerda, hombre, que eres polvo y que en polvo te has de convertir. Constituía un alivio saber que la vida no era más que un paréntesis. Un alivio terrorífico. (Ibidem: 112)

Vimos amiúde como, em Millás, esta necessidade de se desfazer até não ser ninguém é uma constante. Vimos também como essa *sublimação* de si – entendido o termo como processo físico – é possível através do aumento de uma certa pressão, de uma temperatura veiculada pela febre, a ingestão de álcool ou a própria escrita. Em qualquer dos casos, está sempre presente uma forma de estar ascética, sacrificial, ferida. O pequeno herói que exhibe as cinzas aos irmãos, como uma marca da guerra, aquele que se sente de certo modo eleito, é também o Millás menino que sacraliza a impressão da letra, venera a palavra e se faz texto quando chegado a homem, a escritor. Ora, não é de estranhar que as cinzas da mãe, no epílogo de *El mundo*, sejam, na areia molhada, um alfabeto: “Así logré que el mar se llevara una parte sustancial, pero la otra se quedó como impresa en la superficie de la arena, formando dibujos que parecían un alfabeto” (MILLÁS, 2010b: 227). A mãe como alfabeto é uma mãe síntese de todas as mensagens, de todos os textos, uma mãe-palavra, ou uma mãe-luz, se conferirmos à palavra o brilho que lhe dá María Zambrano, numa lúcida análise do confronto entre pitagóricos e aristotélicos:

E se a palavra corresponde à luz – o *logos-luz* –, o abismo da noite temporal tornar-se-á acessível ao manifestar-se na música, forma do tempo. A palavra define, capta ou dá forma; revela a plasticidade do universo. Na palavra encerra-se, contém-se uma inteligência que tende a tornar-se

---

<sup>239</sup> Em *Dos mujeres en Praga*, as cinzas são despejadas na sanita, cujas águas desaguarão no mar.

corpo; a palavra parece a profundidade de um impulso que desce para tornar-se o mais parecido possível com uma coisa; um sentido à procura da sua forma. A palavra desce. (ZAMBRANO, 1995: 75).

É deste modo que a mãe, enquanto palavra, continua a ser corpo, mas trata-se de um corpo difícil de abarcar porque “las fuerzas de la naturaleza no mueren, se dispersan” (MILLÁS, 2010b: 37). É aqui que tem lugar, passe-se o paradoxo, a a-territorialidade do corpo materno. A mãe morta é a cinza que se confunde com a areia, que se agita no vai e vem das ondas, que ora se deixa soprar pelo vento, ora lhe resiste. É uma mãe dispersa, aumentada, que já não cabe na palavra “mãe” mas na palavra “mãezinha” que pronunciam os filhos órfãos ou aqueles à beira da orfandade: “he empezado a decir ‘mamá’ ahora, tan mayor, pero siempre he dicho ‘mi madre’” (Ibidem: 14). A total dispensa do artigo definido, aliada ao aumento da carga afetiva do vocábulo pela junção do sufixo, sintoniza-se com essa forma plena de ser mãe-pós-morte ou mãe-luz.

### **3. A fusão do corpo do filho no corpo da mãe**

Pelo que ficou exposto no ponto anterior, podemos inferir que a intocabilidade do corpo materno revela a intocabilidade do corpo do filho. Ambas as substâncias, que são também depósito de uma identidade sempre à beira do abismo, assumem-se como duas negações que acabam por tocar-se para se tornarem revelação de uma entidade única, mas enquanto a epifania não ocorre, os dois polos tendem a crescer em angústia, cientes de que não são nem sujeito nem objeto, como bem o sistematizou Julia Kristeva:

Face aux troubles de la séparation entre “sujet” et “objet”, et sans pour autant postuler une similitude avec le clivage schizoparanoïde, j’avance que la mère et l’*infans* se constituent, dans les périodes précoces de l’existence du bébé, comme “des ab-jects”: ni sujets ni objets, mais pôles d’attraction et de rejet (...). (KRISTEVA in BRACONNIER, 2006 : 46-47)

Assistiremos, neste capítulo, ao avolumar do conflito entre estes dois polos, para observar seguidamente uma conciliação que surge mais como arrebatado do que por vontade pensada das personagens. Veremos como em *Cerberos son las sombras* uma visão, como já o disse Millás, antiedipiana da relação mãe-filho começa a desenhar-se. Seguiremos um outro filho (sempre o mesmo, afinal) por *El jardín vacío*, para o confrontar com o olhar angustiado de um cão que o reconhece e a alienação de uma mãe anciã que já vimos ser híbrida: metade animal, metade cadeira de rodas. Voltaremos a ver como, em *El mundo*, a criança, sentindo-se o espelho da mãe e nutrindo por ela desejo e repulsa, decide não ser parecida com ela e fazer disso um projeto de vida. De igual modo, nos atardaremos



em *La soledad era esto*, onde uma narradora angustiada por uma presença nos intestinos, recordará, depois da morte da mãe, a distância que sempre manteve da progenitora e também da própria filha, para se descobrir como uma antípoda da primeira. Neste périplo, retomaremos uma promessa do segundo capítulo, com um regresso ao boneco de cera de *Volver a casa* (1990), cuja materialidade, que lacra e funde, ultrapassa o domínio do literal. De novo nos apoiaremos em *La Soledad era esto* (1990) e em contos de *Articuentos completos* (2011).

### **3.1. A cisão do cordão umbilical – um corredor do continente à ilha**

O conto “El Cordón” (cf. MILLÁS, 2011g: 93-95) inicia-se com a afirmação de que o cordão umbilical é a fronteira entre o corpo da mãe e o corpo do filho, evidência a que não serão contrárias as visões médicas em torno do que pode constituir a placenta e significar o seu corte, e que a linguagem comum vem enfatizar. A separação entre o corpo da mãe e o corpo do filho representa, para o narrador desse conto, a sujeição da criança a uma realidade hostil onde terá de respirar pelos próprios pulmões, como os peixes da pré-história saídos fora da água. No entanto, se esse corte do cordão umbilical “convierte al cuerpo materno en otro respectivo al nuestro” (Ibidem: 94), o expectável é que “lo primero que hacemos al nacer es explorar sus accidentes” (Ibidem). Com efeito, o novo nato separa-se de uma parte de si (a própria mãe antes de constituir esse outro) para ir à procura de si mesmo. O umbigo, como “cicatriz evocadora de una pérdida necesaria” (MILLÁS, 2011g: 95), marca o início da aventura da busca de si mesmo que é também a busca do outro, dado que esse primeiro *outro*, a mãe, fora parte deste *eu* que agora se independentiza. Depois de ter sido continente, aquele que nasce transforma-se numa ilha, num “territorio autónomo” (Ibidem), de que será necessário libertar-se para se conceber como parte de um continente. Ora, esse caminho de recuperação é um caminho que contempla *o outro*, esteja ele próximo ou numa posição diametralmente oposta em relação ao *eu*. O homem é sempre “coexistente”, isto é, “move-se entre os existentes” (BRANDÃO, 1973). Muito a literatura psicanalítica se tem debatido neste âmbito, pelo que nos socorremos de uma interessante síntese de Mounir Laouyen sobre a poética do Ego (referências suas incluídas, que remetemos para o texto de rodapé) na qual são apresentadas algumas posições de diversos pensadores sobre a questão da alteridade:

Le même et l’autre cessent d’être antagonistes. Je suis fait de souvenirs qui ne sont pas les miens, semble nous dire Robbe-Grillet, ce qui explique l’ubiquité de l’auteur qui se glisse dans la peau de nombreux deutérogénistes. D’une certaine manière, « être (*esse*), c’est *inter-esse*, vivre dans le

grouillement des étants »<sup>240</sup>. Cette dépersonnalisation gidienne<sup>241</sup> rappelle la déclaration de Todorov: « au sein de l'être on trouve l'autre »<sup>242</sup>, mais aussi celle de Paul Ricoeur évocant « l'altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipseité elle-même »<sup>243</sup>. Robbe-Grillet, à travers son exemple personnel, convoque la « polysémie de l'être ou de l'étant »<sup>244</sup> telle qu'elle a été admirablement formulée par Victor Hugo dans la préface de *Contemplations* (1856): « Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui »<sup>245</sup>. John Donne avait une formule similaire : « Nul homme n'est une île complète ; tout homme est un morceau de continent, une part de tout. »<sup>246</sup> (LAOUYEN, 2000 : 77)

Em suma, e como resume Millás numa lição de humanidade, todos partilhamos uma parentalidade comum:

A esta gente le vendría bien conservar el cordón umbilical, para asomarse a él de vez en cuando, como a un caleidoscopio, y ver que viene del mismo sitio que aquellos a quien ofende. A través de ese túnel del tiempo, uno podría comprobar que al final todos estamos aparentados. (MILLÁS, 2011g: 94)

Essa genealogia comum torna-se arquitetura na seguinte analogia:

Si uniéramos todos los cordones umbilicales que han precedido el tuyo, sellando herméticamente sus juntas, obtendríamos una fontanería orgánica por la que una cucaracha podría llegar caminando hasta el primer vientre de la historia, saliendo a su superficie como por el sumidero de un lavabo. No es difícil vivir una experiencia parecida si se dispone de un pasillo largo. (Ibidem: 16)

Se no Millás poeta, da juventude, o corredor reflète o “futuro sin salida” ou o “espejo del destino” (MILLÁS *apud* CASAS BARÓ, 2009: 130), no Millás que aqui temos em apreço, o corredor, como lugar do medo comum a qualquer biografia, abre-se numa nota positiva ao ser percecionado como um símbolo da mudança:

El pasillo tiene una función importante, pues: no sólo sirve para cambiar de habitación, sino para ir de un sitio a otro de uno mismo.

(...)

Seguramente, el mejor observatorio para escribir una autobiografía es el pasillo. Si uno fuera capaz de recuperar el miedo infantil a ir de la cocina al dormitorio de los padres a través de aquella pieza larga y angosta que unía las partes de la vivienda, comprendería también el terror paralizante que ha sentido frente a algunos cambios de su existencia. En el pasillo a oscuras te hacías hombre, o mujer, pues te obligaba a enfrentarte con tus propios fantasmas colocándolos fuera. Y después de ese pasillo primordial vinieron otros muchos: el de los abuelos o los tíos, el del colegio, el del metro, el de la universidad... Bastaría con contar con precisión cómo te sentiste en cada uno de ellos para escribir la novela de tu vida. (MILLÁS, 2011g: 804-805)

---

<sup>240</sup> TISON BRAUN, Micheline, *Le Moi décapité*, p. 132.

<sup>241</sup> GIDE, André, *Les Faux Monnayeurs*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1993, p. 102.

<sup>242</sup> TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 9.

<sup>243</sup> RICOEUR, Paul, *Soi-même comme autre*, Paris, Seuil, coll. Points, 1996, p. 14.

<sup>244</sup> Ibid., p. 348

<sup>245</sup> HUGO, Victor (1996). *Les Contemplations*. Paris : Éd. Baudelaire, p. 26.

<sup>246</sup> Citée en épigraphe par Ernest Hemingway dans *Pour qui sonne le glas*.

Como um cordão umbilical, o corredor é, na obra de Millás, o local do angustiante encontro com o outro em festas onde os desconhecidos se acotovelam, mas é também o espaço do mistério familiar, onde se transporta escondido um cão de estimação morto, em *No mires debajo de la cama*, ou onde uma mãe aparece de peito nu, em “Papeles Pintados”; e se bem que é um lugar recorrente em Millás, jamais dispensado da elipse narrativa, é o corredor de *Cerberos son las sombras* que ganha um relevo especial no desenho da relação com o outro e da epopeia do crescimento, isto é, do corte definitivo com a entidade materna:

Le couloir de *Cerberos son las sombras* scelle le destin de tous les couloirs millassiens: il sera le lien indestructible de l'adulte à sa prime enfance, un lieu de mémoire, un lieu qui fait grandir et souffrir puisque c'est là que le jeune narrateur a appris la mort de son frère. Lieu de la connaissance, de la fin de l'enfance et de la naïveté, le couloir gardera dans les nouvelles postérieures ce statut symbolique et initiatique. (VUILLEQUEZ, 2010 : 261)

A mãe de *Cerberos son las sombras* é, numa primeira análise, uma mãe totalmente fora do seu filho, assim como o filho é um filho totalmente fora da sua mãe. Duas perfeitas peças alheias entre si. Cúmplice do silêncio do pai e identificado com ele numa mesma propensão para o fracasso, este filho esquiva-se ao contacto visual com a mãe, o elemento forte; evita mostrar emoções face às suas palavras e deixa-se extenuar pela sua verborreia que concebe como calculista; só desse lado do cansaço lhe é possível o diálogo consigo mesmo – “no hay forma posible de diálogo con nuestro propio ser que no esté basada en su mutilación” (MILLÁS, 2011a: 53). Porém, a reconciliação com o mundo, passa, necessariamente, a seu ver, por uma reconciliação com a mãe:

(...) uno no puede reconciliarse con el mundo sin haberse reconciliado previamente con su madre. Pero ya sabes que esta necesidad nace precisamente de la violencia, pues sólo tratamos de reconciliarnos con aquello que en definitiva nos resulta ajeno y molesto, pero cuya presencia no sólo no podemos evitar, sino que reclamamos también cuando nos falta, porque es el único punto de referencia fijo que justifica por tanto nuestro actual modo de ser. (MILLÁS, 2011a: 113)

Há, com efeito, uma identificação perfeita entre a mãe e o mundo, na ótica do filho que sofre. Se sente repulsa pela vida é porque sente repulsa pela mãe, ou vice-versa. A morte da mãe é então desejada, como forma de acabar com o mundo, ou melhor, um determinado estado do mundo. Neste invertido complexo de Édipo, o filho assume, porém, na carta ao pai, um amor maiúsculo pela mãe, mas para evitar a contradição de amar e repulsar ao mesmo tempo, para conseguir a neutralidade total do nada, é-lhe necessário aniquilar essa mesma contradição:

Y por eso, mientras me mordía las uñas, negaba a mi madre con todas las fuerzas de mi amor, sin ignorar que en ella negaba al mismo tiempo al mundo, lo que era como negar la vida misma. Sabía que de este modo cortaba toda posibilidad ulterior de regreso y que a partir de entonces el camino de mi destrucción no sería aliviado en modo alguno por la evocación amorosa del pasado, y esto a su vez haría de mi muerte una caída en brazos de la nada en lugar de un regreso al recinto materno. (Ibidem: 116)

Pero entonces ya sabía a qué atenerme con respecto a mamá; sabía ya que desear su muerte en pro de mi vida no era el deseo enfermizo de un loco acorralado, sino una difícil renuncia consecuente con una nueva moral, cuya virtud máxima consistía en no serlo (...). (Ibidem: 117)

A mãe que findara com a vida do filho deficiente, Jacinto, é também a mãe que instaura neste filho narrador o desejo de morte, ao torná-lo conhecedor de uma realidade sem saída. Do corredor exala-se o odor a cadáver, esse cadáver que segundo Kristeva é “une limite qui a tout envahie” (1980: 11). O cordão umbilical da casa tem, pois, cheiro a morte, esse estranho nascimento do homem que se faz ilha e que se recusa em guardar qualquer recordação do continente, qualquer esperança de a ele regressar. Ousaríamos ver nessa rejeição a recusa em aceitar a estrutura moral de um país marcado pelo medo de um ditador. Neste sentido, as primeiras obras de Millás são literatura da fuga, mais do que literatura da procura de um destino. O porto ainda não é seguro para atracar a barca. É provável que se tenha de esperar pelo amadurecimento das personagens-filho e pela morte das personagens-mãe para que se organize naquele o desejo de reconciliação, de revitalização da placenta que um dia fora carne, sangue e oxigénio. A dura reflexão de pendor filosófico de *Cerberos son las sombras* matiza-se através de um discurso psicossomático que no ponto seguinte analisaremos, através da personagem de Elena Rincón – o apelido é sugestivo –, uma mulher na casa dos quarenta anos, que, depois da morte da mãe, sente crescer no seu ventre um volume que os seus intestinos teimam em reter. Distante da mãe viva, aproxima-se dela defunta, através da leitura de um diário que as irmana de todas as formas: têm a mesma idade, os mesmos vícios, os mesmos duplos e, sobretudo, os mesmos corpos estranhos dentro do corpo.

### **3.2. O corpo do filho como *habitat* da mãe morta – ser um “bulto” por expulsar**

A *Trilogía de la soledad*, da qual fazem parte os romances *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto* e *Volver a casa* é, como o próprio nome indica, uma longa reflexão, com idas e voltas, sobre o tema da solidão. O ato de narrar torna-se num exercício que é tentativa de compreensão dessa solidão, marcada por obsessões várias e pela impossibilidade de união entre o *eu* e o *outro*. As cartas, os diários e os relatórios,

combinando a realidade com a imaginação, convertem-se numa forma de investigação que, a par com a própria construção romanesca, tendem a buscar respostas com vista à libertação do sujeito recluso num mundo de não pertença. É pela existência de uma realidade paralela, nascida dessa situação de isolamento, apenas visível ao sujeito que a habita, que Millás, no prólogo da edição de 1996, se refere ao *Síndrome de Antón*, segundo o qual aquele que fica cego não se dá conta do seu novo estado, pois continua a ver. Não são, porém, já as imagens captadas pelo órgão ótico as que se lhe apresentam, mas aquelas que o cérebro lhe envia internamente. O mundo interior ganha, deste modo, uma especial coloração, ou mesmo uma especial textura, que coloca de parte qualquer possibilidade de tangência. Fixemo-nos na personagem do segundo romance para indagar até que ponto o volume que ela sente presente nas suas entranhas configura essa realidade que é manifestação da ausência suprema da realidade dos outros.

Antes de avançarmos, relembremos a trama do romance. Uma mulher acima dos 40 anos, Elena Rincón, acaba de perder a mãe, com quem já há muito havia estabelecido uma rutura. A cisão, porém, é também transversal à filha, Mercedes, e ao marido, Enrique, que havia trocado os bons ideais de juventude pela comodidade de uma vida burguesa não muito lícita. A angústia crescente provocada por constantes desarranjos intestinais, aliada à necessidade de consumir álcool e haxixe, bem como a descoberta de um marido adúltero, com cujas aspirações não se identifica, levam a protagonista a empreender uma viagem ao interior de si mesma, com a descoberta simultânea de um diário da mãe e dos serviços de um detetive privado que aceita o desafio de investigar primeiro o marido, depois, a ela própria e de lhe fazer chegar relatórios, cada vez mais subjetivos, em relação à sua pessoa. Como fio condutor entre as três gerações de mulheres encontramos o tumor mamário mantido em segredo durante mais de vinte anos por uma mãe agora falecida, o embaraço intestinal da filha, que se obstina em não deixar-se evacuar, e o feto no ventre da neta, pronto a repetir o papel mecânico da existência. Três “bultos”, três biografias. Contudo, Elena Rincón não se satisfaz em repetir existências mecânicas: antes se aventura na escarpada tarefa da reconstituição de si própria, revisitando os recantos do seu ser, os “rincones”, ora através do corpo da mãe, ora através do seu. Há, de resto, na linguagem das vísceras de uma e de outra, uma mesma gramática por decifrar, como que ansiando pela expulsão do verbo ou de uma verdade:

Desperté a las dos horas empapada en sudor y con un acceso doloroso en los intestinos. (...) Fui al baño, pero no conseguí vaciar el vientre. Recordé entonces que mi madre, en su diario, se refería a esta situación de tener que expulsar sin poder hacerlo llamándola cólico cerrado y deduje que era

lo que me pasaba a mí. Bastó que nombrara el dolor para que se atenuara un poco y de este modo conseguí llegar al salón para apagar el televisor y cerrar la puerta de la terraza. Luego me desnudé y me metí en la cama con una sensación de desamparo insoportable. (MILLÁS, 2011d: 117)

O intestino, esse segundo cérebro de que se sabe ter mais neurónios do que a medula espinal e fabricar mais serotonina que o próprio cérebro, é o local da angústia, tanto na mãe como na filha. O corpo estranho que neles se carrega é o próprio fardo da estranheza do mundo. Elena passa a ser o seu “bulto”, o seu embaraço<sup>247</sup>, o seu caroço, o seu nódulo. Ser nódulo tem a dimensão redonda do obstáculo inteiro. Mais: o seu nódulo é também a sua mãe: “Tengo a mi madre que, después de morirse, ha habitado una zona de mi cuerpo situada en algún punto del aparato digestivo” (MILLÁS, 2011d: 128). Tal contágio no sofrimento leva-nos ao encontro do pensamento de Lévinas, no que respeita ao *si mesmo* e ao *outro*, e que Vieira de Melo resume da seguinte forma:

O si mesmo, segundo Lévinas, na sua passividade, é um sofredor e o outro é aquele que faz do si mesmo um seu “padecente”. Isso significa que o outro é para o si mesmo como uma doença ou um sofrimento que invade inteiramente o si mesmo. (VIERA DE MELO, 2003: 65)

Na sua condição, ou não-condição de refém, o eu carrega o outro na sua pele, como um mal de pele. O próximo concerne a mim, convoca-me, faz-me seu refém. A ele sou atado como verme ao caramujo. O primeiro não aliena o segundo. Ambos vivem atados um ao outro; cada qual vive a sua própria estranheza. (Ibidem: 66)

O encarceramento do *eu* no *outro* assume contornos perturbadores, na medida em que o *eu* parece deixar de ter pontos de referência que o façam ter uma noção exata de si no mundo que habita; a existirem esses pontos de referência – o “bulto”, o “reloj”, a “butaca” – eles acabam por funcionar à guisa de um negativo que mostra ao sujeito mais daquilo que não é, do que daquilo que é. É a partir daqui que a personagem elabora uma imagem esfumada de si e a alienação se apodera dela:

(...) yo no pertenezco a nadie, a nada y que nada me pertenece, excepto el reloj y la butaca. Ello me reduce a la condición de un fantasma, quizá el fantasma de mi madre que se resiste a abandonar del todo este mundo aferrándose a través de mí a los objetos materiales con los que más se relacionó en vida. Esto debe de ser la soledad, de la que tanto hemos hablado y leído sin llegar a intuir siquiera cuáles eran sus dimensiones morales. Bueno, pues la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada. (MILLÁS, 2011d: 134-135)

“L’abject est la violence du deuil d’un ‘objet’ toujours déjà perdu” (KRISTEVA, 1980: 22). A solitária Elena Rincón é aquela que experimenta a expulsão de uma pátria que

---

<sup>247</sup> Veremos adiante como o vocábulo acaba por encontrar cumplicidade semântica com o vocábulo espanhol com que partilha a fonia.

poderia ser a própria mãe, mas ela mesma tem dificuldade em expulsar essa mãe que agora habita nela como uma doença. Esta pulsão para a possessão do outro coabita com a inibição dessa pulsão, como veremos adiante, e de que resultará a ternura que dará ritmo a toda esta ambivalência, como o explica Julia Kristeva:

Cette motion d'expulsion, de détachement est essentiel (...) pour constituer un être autonome. C'est à dire que le négatif habite d'emblée la passion maternelle et que cet apprentissage de la relation à l'autre qu'est la maternité, dans cet apprentissage, la mère réalise deux tendances de la pulsion, à la fois une grande intensité de la pulsion (c'est ce que Mélanie Klein appelle d'identification projective, dans laquelle le sujet s'introduit dans l'autre pour le nuire, pour le posséder, pour le contrôler – et cette identification projective cela concerne l'enfant qui s'introduit dans sa mère pour la contrôler, pour la posséder, mais aussi la mère qui s'introduit dans l'enfant pour le posséder, le contrôler et s'en débarrasser aussi) et, en même temps, donc, il y a cette violence de cette fusion possessive et de l'autre côté il y a l'inhibition de la pulsion, quant à son but de possession et de jouissance, qui permet à l'affecté de se muer en tendresse, en soin et bienveillance, et cette ambiguïté est perpétuelle. (KRISTEVA, 2017 abril)

Elena Rincón estabelece um paralelo entre a sua mãe e ela mesma, do mesmo modo que compara a sua situação à da filha grávida. Enquanto ela está cheia de uma mãe morta que a bloqueia, a filha está grávida de uma criança que dará continuidade ao ciclo da vida, porém, quer uma quer outra situação confluem num vazio que é o horror da existência:

Me senté en la butaca de mi madre y pensé en mi hija, en mi hija embarazada. La niña que había estado en mi vientre, en mis brazos, se disponía a prolongar la cadena, aunque yo no sabía hacia dónde, hacia qué. Esto es la vida, pensé, esto era la vida. No es más que esto, nacer, reproducirse y morir; a veces, también, crecer. Y entre una cosa y otra, un espacio vacío, un tiempo muerto, algún horror que ni siquiera recordamos. (MILLÁS, 2011d: 141)

Se em *Cerberos son las sombras* a possibilidade de tangência entre mãe e filho não é total, mau grado a comunicação a que se veem forçados, na sequência da sutura da orelha do pai, em *La soledad era esto*, há uma invasão corpórea que surte os mesmos efeitos da intocabilidade a que aludíamos anteriormente. Ainda que filhas e mães se repitam nas entranhas umas das outras, a separação continua a ser evidente: “los hijos son una parte separada de tu cuerpo y eso, aunque estemos acostumbradas, es muy raro. Los hijos son como de otro barrio, aunque estén en éste” (MILLÁS, 2011d: 50). Marca desta separação é a própria frialdade com que Elena reage à morte da mãe: com uma

preocupação mais centrada na perna por depilar do que na progenitora defunta, como um Mersault de Camus<sup>248</sup>, incapaz de verter uma lágrima no funeral da mãe.

O grande desbloqueio em Elena Rincón dá-se depois de uma viagem a Bruxelas com o marido. O destino, sempre a escapar ao território peninsular na direção de uma Europa mais emancipada, que se confunde com um cenário de maquete, é-nos familiar, desde a nossa passagem pela Dinamarca. O avião para Bruxelas transporta Elena na qualidade assumida de nódulo: “Dentro del avión me sentí como un bulto que era trasladado de uno a otro lugar sin que el cambio llegara a producirme ninguna emoción” (Ibidem: 149). Nesse novelo humano difícil de libertar há, contudo, o desejo de mudança, de ser outra pessoa, de começar de novo:

(...) pensaba en el bulto que había hecho nido en el útero de mi hija y que se disponía a crecer hacia la vida con la misma falta de voluntad con la que yo crecía, más que hacia la muerte, hacia la posibilidad de convertirme en otra. Pensé, de súbito, en los bultos que parecían estar determinando mi existencia: el de mi madre, ahora el de mi hija, pero también el de mi vientre. (Ibidem: 149-150)

É na viagem a Bruxelas que Elena encontra o seu duplo, realidade na qual crê, tal como acreditava a sua mãe:

(...) según mi madre, todos tenemos en nuestras antípodas un ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro (si no, no sería antípoda). Me contaba mi madre que este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble y piensa siempre lo mismo que nosotras pensamos y al mismo tiempo. Al parecer, en épocas remotas algunos aventureros viajaron en busca de su doble, pero nunca llegaron a verlo porque el doble se desplazaba al mismo tiempo que ellos para no perder su posición simétrica en el globo, pero también porque el doble había tenido la misma idea y se había puesto a viajar en busca del otro al mismo tiempo. (Ibidem: 60-61)

A nosso ver, trata-se de um vislumbre que simboliza o encontro com a própria mãe, dado que também ela tinha uma antípode e que essa antípode se chamava Elena, como a filha. Ora se a filha é o duplo da mãe, esta é o seu duplo também, e ambas estarão ligadas num outro plano que não o da vida comum onde sempre estiveram separadas.

A aproximação ao estado de libertação é anunciado pela lembrança, através do sonho, do episódio do tesouro que, em criança, Elena descobre na areia: uma moeda escondida pela mãe, circunstância, de resto, apresentada por Millás em *El mundo*. Sendo o símbolo do amor materno, o tesouro forjado com a cumplicidade da areia, inscreve-se no registo próprio do mistério.

---

<sup>248</sup> Referimo-nos ao protagonista de *L'étranger* (1942).



Esta ciudad es un cuerpo visible, pero la visibilidad no es necesariamente un atributo de lo real. Quizá no exista ni existamos nosotros, del mismo modo que no existió aquel tesoro que encontré en la playa. Todavía no sé si la revelación debe ponerme triste o excitarme, porque si bien es cierto que ese hallazgo constituyó una mentira, no es menos cierto que alguien en quien su propia madre realizó un sueño de ese tamaño está obligada a buscar un destino diferente (MILLÁS, 2011d: 131).

A mudança de Elena concretiza-se depois pelo corte de relações com o marido, pela mudança de casa e pelo investimento na aparência e numa determinada forma de bem-estar. Acresce a estes aspetos o facto de os relatos do detetive fazerem de si um retrato cada vez mais consistente. São relatos que não só atestam a sua existência, como também lhe dão uma visão de si, fora de si, como sendo outra pessoa. No entanto, a grande impulsionadora da metamorfose fora a mãe: uma mãe no sonho, uma mãe na memória, uma mãe terminada, uma mãe tesouro, em suma, uma mãe morta:

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. (Ibidem: 132)

A *butaca*, qual uma *rocking-chair* de uma Germa<sup>249</sup> hermeticamente fechada no seu círculo de aspirações, revela muito do movimento parado daquele que, não obstante o seu afã de superação e a sua capacidade de investigação ontológica, continua por resolver o mistério de existir, contudo, Elena consegue metamorfosear-se graças ao poder da leitura do diário da mãe e graças à redação do seu próprio diário. Mais uma vez, a escrita surge como parte do processo transformador, e é ela que eleva a personagem, que conclui:

Hay dos hombres discutiendo en la calle, frente a mi terraza; forman parte de esa sociedad, de esa máquina que Enrique, mi marido, representa tan bien. Viven dentro de una pesadilla de la que se sienten artífices. Cuando despierten de ese sueño, les llevaré una vida de ventaja (Ibidem: 187).

---

<sup>249</sup> Referimo-nos à protagonista de *A Sibila* (1953), de Agustina Bessa-Luís. Transcrevemos o final da obra para entre a personagem e Elena encontrar um paralelo nesta que é a busca da transcendência em si: “Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto, e ela fique de facto silenciosa, porque - quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? Talvez ela fique de facto imóvel no seu constante, lento ou vertiginoso baloiçar, na casa que fortuitamente habita, e a sua história fique hermeticamente fechada no círculo de aspirações que não conseguiu detalhar e cumprir, porque aconteceu ser cedo ou ser tarde, porque não se compreende ou não se crê o bastante, porque se deseja demasiado e isto é todo o destino, porque... porque...” (BESSA-LUÍS, 2003: 251-252)

Elena diz levar uma vida de vantagem porque se sente mais próxima do mistério do que os demais. A mulher-nódulo é agora a mulher liberta desse mesmo embaraço, mas é porque o acolheu nas suas entranhas que consegue empreender esse passo em frente. Como o vaivém do movimento amoroso na direção do coito ou o das ondas a rebentar na areia – metáforas tão caras a pensadores e literatos –, o caminho na direção do segredo faz-se de segredo em segredo, sem que o processo tenha fim, como o afirmou Umberto Eco:

Todo objeto, ya sea terrenal o celeste, esconde un secreto. Cada vez que se descubre un secreto, se referirá a otro secreto en un movimiento progresivo hacia un secreto final. No obstante, no puede haber secreto final. El secreto último de la iniciación hermética es que todo es secreto. Por ello el secreto hermético tiene que ser un secreto vacío, porque cualquiera que pretenda revelar cualquier tipo de secreto no está iniciado y se ha detenido en un nivel superficial de conocimiento del misterio cósmico. El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo niega al lenguaje cualquier poder comunicativo. (ECO, 2013: 43)

Se, por um lado, a linguagem se apropria do mundo como um fenómeno seu, por outro lado, ela não é suficiente para comunicar o mistério último desse mesmo mundo, daí que as linhas finais do excerto acima vão ao encontro das reticências derradeiras sibilinas que encontramos em Bessa-Luís. “Ordenar lo empírico para exhibir lo invisible” será para Barthes não já a tarefa daquele que escreve mas daquele que lê (*apud* SANTAMARINA, 1994: 419). Ora, Elena Rincón é, antes de ser aquela que escreve, aquela que lê. Lê um diário, um corpo, uma mãe morta, três palimpsestos para um novo nascimento. A fusão entre a entidade materna e a filial começa então a acontecer. Esta tónica que Millás põe sobre a leitura, não ocorre porém em detrimento da escrita. Segundo ele, ambas as atividades são a face da mesma moeda, e acrescenta: “se tivesse de elegir entre ler ou escrever, elegia a leitura, porque é um modo de ser escritor também” (MILLÁS *in* MOURA, 2009: s. p.).

### **3.3. O filho morto na mãe morta – ser cera e ser ouro**

É no terceiro romance de *La Trilogía de la Soledad* que a fundição do filho na mãe tem lugar, num episódio que já tivemos a oportunidade de analisar no Capítulo II, em 1.3. O protagonista em busca da sua verdadeira identidade, depois de remotamente a ter trocado com a do irmão gémeo, vai paulatinamente desejando tornar-se numa escultura de cera que vê no *Museo de la Desesperación*, como se a morte pudesse ser, como diz Kristeva, “la conservatrice en chef de notre musée imaginaire” (1980: 24).

A partir de ahora el cadáver de cera representará mi pasado, pero quizá comience también a representar tu futuro. O sea, que en el muñeco estamos los dos, los tres, si incluimos a mamá, que ya está muerta. Como en el Misterio de la Trinidad: tres personas en una. Pues bien, como ahí estamos los tres, es justo que la cadena repose en ese territorio común. (MILLÁS, 2013c: 200-201)

Matéria plástica por excelência, a cera foi sendo utilizada como uma imagem recorrente em Aristóteles e Descartes, como o descreveu Pauline Nadrigny, em “L’image du morceau de cire”: se, no primeiro, foi útil a uma teoria da percepção capaz de conciliar a capacidade de deformação da matéria do objeto com a informação que sobre ele derrama o sujeito, isto é, se serviu como símbolo da “empreinte”, no segundo, não é já esta sua capacidade de cunhagem que é posta em evidência, mas precisamente a sua capacidade de poder ser qualquer forma depois de se tornar líquida, de ser uma coisa constantemente diferente para os sentidos. É na sua dissolução que reside, pois, a sua propriedade da permanência, e tal só pode ser apreendido pelo espírito: “c’est par l’esprit que nous percevons la cire comme ‘quelque chose d’étendu, de flexible et de muable’, qualités qui seules demeurent suite à la dissolution” (NADRIGNY, 2010: s. p.). Ora, o protagonista de *Volver a casa*, que vimos tornar-se estátua, a um modo aristotélico, no segundo capítulo, torna-se aqui no objeto mesmo do espírito. Já não é o boneco cunhado, fixado para sempre numa forma, em exposição num museu, à vista de todos, mas aquele que se desfaz e se dilui numa entidade acorpórea que é a mãe morta, e que os sentidos não podem captar. O espírito do filho e o espírito da mãe parecem fazer parte de um único espírito, na direção de um uno, como o desenhou Plotino. No entanto, para chegar a esse uno, para fazer parte dele novamente, é necessário abandonar o olhar veiculado pelos olhos, para acordar o olhar interior:

Notre patrie à nous est celle là d’où nous venons et là est le père, mais quelle pourra être notre odyssee, quels moyens de notre fuite ? Ce n’est pas à pieds que nous pourrions parvenir à destination car nos jambes ne nous portent jamais que d’une terre à l’autre (...). Il faut cesser de regarder (...), il faut échanger cette manière de voir pour une autre et réveiller cette faculté que tout le monde possède mais dont peu font usage (PLOTIN *apud* FRANCE CULTURE).

A mascarilha é o primeiro passo para a renúncia desse olhar dos olhos:

Repasó los sucesos de la noche y evocó con cierta nostalgia el rato en que había estado muerto. Le gustó aquella sensación de que los espacios crecían llenándose de rincones misteriosos a los que los vivos no prestan atención ninguna. Decidió que en adelante se moriría una a dos veces al mes para recuperar esa sensación. Además, ahora, con el antifaz de Beatriz, podía resucitar siendo cualquier cosa que le apeteciera. (MILLÁS, 2013c: 239-240)

É através da mascarilha que a personagem começa a viver a experiência fora do seu corpo, cada vez mais distante do mundo sensível, para se fundir na mãe morta. Começa aqui a

aventura da escultura de si que Plotino definiu como um modo de talhar uma beleza da ordem do inteligível:

Fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle: il enlève, il gratte, il polie, il nettoie jusqu'à ce qu'il fasse apparaître un beau visage. Toi aussi, enlève ce qui est superflu, redresse ce qui est tortueux, nettoie ce qui est sombre, rends-le brillant ; jamais ne cesse de sculpter ta propre statue jusqu'à ce que ça resplendisse pour toi la divine splendeur de la vertu. (PLOTIN *apud* FRANCE CULTURE)

É curioso verificar que o filósofo que negligenciara a própria higiene e saúde do corpo, que se deixara levar até ao extremo da abjeção, que recusara que o retratassem, por considerar o corpo estrangeiro a si mesmo, usasse precisamente a imagem desse corpo físico e a do rosto, para explicar como preparar a odisseia do retorno. Neste filósofo que, segundo o seu biógrafo e discípulo, Porfírio, é indiferente, pois, ao recetáculo de si, que evita o asseio pessoal, que se deixa adoecer – com o prejuízo, primeiro, da voz, depois, da visão – e que permite que as úlceras fétidas lhe povoem a pele, neste filósofo, dizíamos, não encontrará a nossa personagem um ponto de tangência?

Corrió al cuarto de baño, para mirarse en el espejo, y comprobó que la suciedad de su cuerpo ganaba terreno. A través de los pequeños orificios del antifaz se vio el pelo sucio lleno de sudor y de caspa. En la frente tenía una mancha oscura difuminada por el sudor. Cada vez se parecía más al muñeco de cera del Museo de la Desesperación. (MILLÁS, 2013c: 243-244)

Reconhecemos nele o narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* entregue à experiência da sujidade. A negligência do corpo evolui de forma proporcionalmente inversa à do interesse por uma outra dimensão, só acessível pela exaltação da vida interior. Nesse lugar do não-corpo, encontra Plotino a transparência, a luz, a comunhão de tudo em tudo, para chegar à conclusão que essa é a pátria original.

(...) la lumière est transparente pour la lumière. Chaque chose possède toute chose en elle et voit aussi toute chose dans chaque autre, en sorte que partout toutes choses sont là : chacune et toutes et toutes en chacune et la splendeur est sans borne. (PLOTIN *apud* FRANCE CULTURE)

Sommes-nous la partie de l'âme qui demeure toujours dans l'esprit, ou bien sommes-nous ce qui s'est ajouté à elle et qui est soumis au devenir du temps ? Ne faut-il pas dire qu'avant la naissance nous étions dans le monde transcendant d'autres hommes, certains entre nous-mêmes des dieux ? Nous étions des âmes pures, nous étions esprits, unis à la totalité de l'être, partie du monde spirituelle, sans séparation, sans division (...). (Ibidem)

A cera, epiderme do boneco do *Museo de la Desesperación*, como matéria do permanente – não obstante a maleabilidade que encarna, isto é, o salto que permite de um efêmero a outro – acaba por ser o baluarte da experiência mística. Ela é também

oportunidade de cura através da auscultação profunda do ser: tem o mesmo cheiro do estetoscópio (cf. MILLÁS *in* BONET, 2011). Funde-se nela o ouro da corrente que em definitivo volta à mãe e passa a ser pertença também dos dois filhos indiscriminadamente. Ao metal precioso, considerado nalgumas culturas carne dos deuses, está sempre subjacente a ideia de perfeição e de divindade. Na tradição grega o ouro evoca o Sol e toda a sua simbologia: fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, fogo de luz-conhecimento-irradiação (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982: 496).

A corrente de ouro, qual um cordão umbilical, é percebida pela personagem como um cordão de prata que une a alma ao corpo físico, mas também o filho à mãe:

José se preguntó si el cordón de plata era, en realidad, la cadena de oro de su madre y pensó, con miedo, que su empeño anterior en poseer esa cadena se había debido a que él, en el lugar de él, era su madre, que había ocupado su cuerpo físico al morir. La idea de haberse creído, sin saberlo, que era su madre le dejó perplejo. (MILLÁS, 2013c: 235)

Quando a personagem entra finalmente na banheira do museu e ocupa o lugar do boneco de cera, a paz é total. Antecede-a um momento de masturbação, última manifestação do corpo físico e anúncio de um jorro do ser na matéria líquida do universo inteiro. José deixa-se levar para territórios que nunca tinha conhecido e onde conhece um bem-estar que lembrará os relatos das experiências de quase-morte. Apresentamos, a título de exemplo, um fragmento das memórias de Carl Jung, na primeira pessoa, onde descreve a sensação de voltar ao território do corpo físico, depois de ter empreendido uma viagem astral:

Me sentía profundamente desilusionado; pues ahora todo parecía haber sido en vano. El doloroso proceso de “exfoliación” había sido inútil y no me estaba permitido ir al templo ni ver a los hombres a los que yo pertenecía. (JUNG, 2016: 343)

Desilusionado, pensaba: “ ¡Ahora debo volver a insertarme en el sistema de los “cajoncitos”! Pues parecía como si tras el horizonte del cosmos se hubiera construido artificialmente un mundo tridimensional, en el cual cada hombre se encontrara separado en un cajoncito. (Ibidem: 344)

A libertação da personagem pela fusão da sua identidade na mãe e pelo mergulho, com ela, no grande útero do universo, é também epifânica para o escritor José Estrade, que estava condenado ao fracasso, na medida em que encontra uma conclusão para o seu primeiro romance: o cordão de prata. As lágrimas de um outro escritor, Millás, resultam ser catárticas tal como o fora o líquido da ejaculação de José antes de se fazer cera, ouro e mãe. A escrita, uma vez mais, se sintoniza com estas formas de libertação que permitem a experiência da vizinhança com o Além, ou da imersão nele. À semelhança do que vimos

acontecer com outras personagens – e destacamos Elena Rincón, a mais recente –, estamos perante uma nova corroboração do ato de narrar como tentativa incansável da compreensão de si em toda a sua *ipseidade*.

#### **4. Ser mera deslocação, ser manifestação de todos e de tudo**

Do que ficou exposto no ponto anterior, verificamos que a personagem filho encontra a paz, depois de moldar o seu corpo e de o fundir num outro desprovido de orgânica e meramente simbólico. O encontro com esse corpo, que é um não-corpo, é um encontro também com a entidade materna, estando esta igualmente numa condição acorpórea. A partir do conto “El origen de la vida”, podemos compreender a forma como a corporeidade é um obstáculo ao bem-estar e que ela é delatora da nossa condição de estrangeiros neste mundo:

[El cuerpo] es como un traje que nos viene demasiado grande o demasiado pequeño, según. Y es que el cuerpo, seguramente, tuvimos que adquirirlo al llegar a la Tierra, porque es que aquí no se puede vivir sin cuerpo. Pero, no nos gusta, la verdad; además, produce muchos sinsabores. O sea, que a lo mejor lo del alma no es un invento, sino el recuerdo de lo que fuimos en ese otro mundo del que procedemos y al que anhelamos volver. (MILLÁS, 2011g: 102-103)

Nos gusta el mundo, en fin, porque está lleno de cosas raras, como las piedras y los árboles y los océanos, pero nunca nos hemos encontrado en él como en casa. (Ibidem: 102).

O verdadeiro sentido de voltar a casa, expresso em *Volver a casa*, culmina nessa paz inexplicável que encontra o protagonista ao deixar-se ser cadáver de cera, o que corrobora a ideia, muito platónica ou cristã, de que, abandonada a condição terrena, é possível o sentimento da plenitude. É este também o sentido das descobertas silenciosas das “tardes muertas” de verão ou das frias de inverno, a que se refere Millás em *El mundo*, e a que aludimos no Capítulo I: “Fue como cambiar de dirección” (MILLÁS, Conf. Granada 2016). A plenitude como evasão do corpo através das substâncias narcóticas da gasolina, e através dos livros, traduz-se no acesso a uma dimensão que, no escritor, se converterá no mote das suas investigações. Tudo se tratará de encontrar um lugar adequado para observar a realidade. A rua vista da cave do Vitaminas, pela criança curiosa, em *El mundo*, é a mesma que, vista pelo adulto, se revela com a seguinte transparência:

Pero lo que vi, sobre todo, fueron conexiones invisibles que unían todo aquello, y eran tan sólidas, las conexiones, que en la realidad profunda todo era una manifestación del mismo. Aquella variedad, paradójicamente, estaba al servicio de la unidad, pues sólo había una cosa, mi calle, es decir, la Calle, o sea, el mundo, el mundo, del que Luz y yo éramos meros desplazamientos de lugares. Luz y yo y la hermana del Vitaminas y el Vitaminas muerto éramos lo mismo. (MILLÁS, 2010b: 95)

O valor simbólico da personagem Luz, aqui convocada para fazer parte deste *ensemble*, ganha em pertinência se tivermos em conta que ela é a rapariga que estuda para mecanógrafa e que, como tal, deve escrever com os olhos vendados. Ora, como já o vimos no Capítulo II, em 1.1., não ver com os olhos do corpo é provavelmente poder ver com mais clareza as conexões; é ver *a luz*, uma luz que ultrapassa as fronteiras da vida e da morte. Relembramos que o Vitaminas, cujo nome veicula toda uma resistência à doença, já se encontra do outro lado da vida, tal como a mãe do narrador que carregou no seu ventre tantos sintomas. Nem um nem outro morreu, apenas sofreu uma mudança de lugar<sup>250</sup>.

Ser todos ao mesmo tempo, ultrapassa o domínio das gentes para englobar também o dos objetos, como acontece no conto “La mejor tarde de mi vida”. O narrador visita a mãe com o propósito de lhe roubar ansiolíticos, assim que ela adormeça no sofá. Quando repentinamente acorda, ela pergunta-lhe se é ele ou o seu irmão gémeo, ao que ele responde ser o irmão gémeo, sabendo que é esse o preferido. Depois de tomar um comprimido, começa a procurar mais pela casa toda, experimentando uma estranha sensação de bem-estar: “y al poco me invadió una paz inexplicable que nacía en el plexo solar, desde donde se abría en abanico para irradiar cantidades discretas de felicidad en dirección al cerebro” (MILLÁS, 2008: 29). Com a multiplicação dos efeitos do comprimido tomado, começa a sentir-se o próprio cenário, não havendo distinção entre ele, pessoa, e os objetos:

Se estableció una curiosa armonía entre los objetos de la casa y los latidos de mi corazón, haciéndome sentir que la realidad y yo éramos la misma cosa, idea que me inundó de bondad hasta el punto de que llegué a dudar si yo sería yo o sería mi hermano. Una voz interior me dijo que yo era yo y que por lo tanto debería continuar buscando las pastillas. (MILLÁS, 2008: 30)

No meio desta sensação de ser ele próprio a realidade, sem assumir nenhuma superioridade hierárquica sobre ela, na qualidade de pessoa, o narrador é invadido pela bondade, a mesma, poderíamos afirmar, que descreve Lévinas: “Le caractère transcendant de la bonté tient précisément à cette rupture avec l’être et avec son histoire. Ramener le bien à l’être – à ses calculs et à son histoire – c’est annuler la bonté” (LÉVINAS, 1974 : 22). É, provavelmente, neste sentimento pleno de bondade que

---

<sup>250</sup> “Así, a la pregunta del porqué de la muerte respondió que para él la muerte no era más que ‘un desplazamiento dentro de la vida’. Dios nunca la había imaginado de otro modo y no entendía por qué nosotros, los usuarios de la muerte, nos la habíamos tomado como una agresión personal.” (MILLÁS, 2010b: 93)

devemos encontrar também a ideia de “dilatação amorosa”, a que se refere António Ramos Rosa, num pequeno ensaio sobre o excesso e a carência:

A dilatação amorosa cria a circulação infinita do homem e o mundo. Nessa abertura, o homem expande-se integralmente e adere totalmente ao Outro. Nos momentos de expansão extrema, abolem-se as fronteiras que separam o eu do mundo, isto é, do Outro. O contacto é perfeito. O homem consuma-se na máxima amplitude do ser. (ROSA, 1984: 18)

A literatura de Millás está marcada por essa ânsia de dilatação, de expansão, de abolição de fronteiras, daí que seja tão importante o “agujero”, o “armario”, ou o “sumidero del lavabo” para aceder a outra dimensão, não que haja dois mundos paralelos, como nos parecem equivocadamente induzir as suas dualidades, mas vários existindo em simultâneo. Física Quântica, literatura ou devaneio de divã, o mundo de Millás é um mundo marcado por vários universos em potência e, nesse sentido, irmana-se com os labirintos de Borges, como os descreve Sandra Pinto num trabalho sobre a espacialidade no escritor argentino:

(...) criam-se universos singulares, satélites que gravitam numa fusão de forças centrípetas e centrífugas entre si e não em relação a um centro gravitacional. Como os seus labirintos, que não convergem para um centro mas para portas de penetração noutros labirintos, o espaço é virado do avesso e o centro torna-se exterior: um universo (labirinto) que contém universos (labirintos), que contém universos, que contém universos, e assim sucessivamente. É um espaço múltiplo, de repetição numa espiral que invalida a transcendência, bem como a causalidade e a finalidade, espaços de eterna digressão pelo meio. (PINTO, 2010: 50)

Reconhecemos esta organização de boneca russa quando, no conto “La misma frase”, se assume uma mesma frustração perante a incapacidade de acesso à transcendência que acima se evoca:

El humor, según Bergson, es una espera decepcionada. Las muñecas rusas esconden un sistema filosófico que provoca un sentimiento semejante. Uno sospecha que la vida, de ser algo, es esa sucesión de lo mismo dentro de lo mismo. Yo lo entendí de pequeño, frente a la perplejidad de mis hermanos y de mi madre, pero lo desentendí de mayor. Y todo porque no he conseguido escribir una frase que dentro de sí contenga la misma frase y la misma frase y la misma frase... (MILLÁS, 2008: 25)

Tentativa após tentativa, o escritor empreende esse trajeto ao interior da boneca russa, tanta vez simbolizada pela “caja”, a de sapatos, como metonímia de um útero que é também ataúde. Dali saem todas as personagens e todas e cada uma são a repetição de si mesma e das outras. Relembremos o que já citamos –“Siempre me imaginé a mí mismo lleno de Juanjos que disminuían de tamaño a medida que se acercaban a lo más profundo



de mí mismo” (Ibidem: 24) – para questionar se a diminuição até ao desaparecimento, até ao regresso ao mais côncavo vazio da boneca russa, qual uma mãe, não seria ela a versão animada do que poderia constituir a propagação da luz em todas as direções, com todas as suas infinitas partículas? O certo é que, no movimento desse raio de luz, pode o leitor vislumbrar aquela que é seguramente a maior abstração resultante da convergência de todas as criaturas millasianas.



## Conclusões

Privámo-nos, até ao momento, de esclarecer o significado do adjetivo *bizarro* que encorpa o título da nossa tese para deixar que as personagens, em cuja caracterização e funcionalidade nos demorámos, falassem por si. O *bizarro*, tomado do francês *bizarre*, traz como denominador comum a todas as nossas personagens a marca da estranheza, e isto é tudo. O termo não se nos afigura pois como sendo ambíguo, ainda que a sua etimologia seja muito discutida: a hipótese da origem ibérica e a hipótese da origem italiana para a palavra francesa competem entre si pelo seu berço (cf. DEBOWIAK, 2010). Aceita-se, do lado da hipótese ibérica, como uma possível origem etimológica, o vocábulo basco *bizar* que significa *barba*, elemento do aspeto físico constituindo um símbolo de força (cf. Ibidem). Ora, mesmo que algumas das nossas personagens nos tenham levado à dissertação em torno da questão capilar e pilosa, e ainda ao alargamento deste âmbito ao do fio, da teia e do tecido – associado este, por sua vez, à escrita – é na conotação *força* que encontramos um novo elemento conector entre todas elas, na medida em que constituem, como que um texto forte que é corpo e prótese onde o homem se pensa e se faz.

Começámos por analisar, no **Capítulo II**, as personagens que chamámos, por facilidade enunciativa, de gentes desmontadas, ou entidades do “descorpo”, por verificarmos estarem sujeitas a uma ação de despojo do lado físico da sua identidade, isto é, do seu corpo, da sua imagem. Organizámos essa ação de uma forma gradativa, começando pelas personagens desproporcionais nos seus membros inferiores, ou desprovidas de apenas uma parte do corpo para chegarmos às totalmente faltas de corpo. Descobrimos nos coxos millasianos uma nova superioridade em relação aos coxos clássicos da literatura antiga, cujo *handicap* colocou em risco a sua verticalidade e honra. O coxo em Millás, pelo contrário, tira da sua condição vantagens de ordem prática a nível das deambulações do quotidiano, mas também outras que interferem diretamente no seu bem-estar, chegando mesmo a ter essas vantagens um carácter mais transcendental. A personagem assim elevada, torna-se como que detentora de uma mensagem superior, ao ver-se munida de uma bengala que além de muleta é objeto de uma escrita no solo. À semelhança da única vez em que vemos, na Bíblia, Jesus escrever no chão<sup>251</sup>, nunca saberemos o que terá escrito a personagem Elena Rincón quando, com um bastão

---

<sup>251</sup> Cf. Bíblia, Jo. 8, 1-11.

parecendo uma terceira perna, escreve, perante a perplexidade dos espetadores, algo no solo que só pode ser lido de uma perspectiva mais alta, porventura divina.

A escrita, aliada ao bastão que é prótese, começa a suplantar a carência do corpo, como acontece também com aquele que é manco de identidade social, o tonto, o diminuído mental, o que tem o dom da invisibilidade e que julga estar morto. É no corpo da escrita que ganha uma nova existência, tornando-se num *parlêtre* (LACAN, Conf. Paris, 1975)<sup>252</sup>. A obra de Millás está povoada destes seres que descobrem no discurso nova forma de solidificarem, de fossilizarem<sup>253</sup> uma essência. E o grande fóssil é Jacinto, o deficiente mental cujo corpo a família esconde em tempos tormentosos. Da sua múmia erige-se o papiro, a ardósia, ou o epitáfio do irmão fugitivo que se narra epistolarmente a um pai cuja orelha mutilada teve de coser na infância. O sinal da interrogação desenhado pela cordilheira da cartilagem do ouvido simbolizará a dúvida recorrente e o questionamento constante da escrita millasiana. A narrativa do irmão que se narra a si mesmo através do outro repete-se com os gémeos Juan e José, que poderiam ser um único, um Juanjo, como Millás. O homem esculpe-se a si próprio, faz-se estátua, depois da experiência poética da sujidade orgânica, essa catarse que virá a permitir-lhe a entrada na dimensão sacra do objeto a contemplar.

O corpo, assim petrificado, ganha a rigidez do cadáver. O corpo mascarado desloca-se de um espaço para outro, entrando em comunicação com o universo da divindade (cf. FOUCAULT, Conf. 1966). Do outro lado, no espaço que deixa, permanecem as suas formas ocas, vestes que estiveram coladas a uma orgânica a pulsar e que são uma reminiscência ou uma projeção dela. O pé, base da verticalidade do homem, o símbolo da sua errância, ganha nova importância, criando com o objeto inerte uma relação especial, como se fossem partes integrantes de uma mesma entidade, a alma e o espírito. De existência dual, por vezes afetado pelo desaparecimento do par, o sapato é também caixão (morte física) e viagem astral (imortalidade), sendo por outro lado dotado de um estômago engolidor de meias ou de uma curiosidade de *voyeur* para ver a roupa interior de uma mãe descer até ao calcanhar.

---

<sup>252</sup> Lacan usa os jogos de palavras, ou jogos fónicos, a que nos habituou. Ao dizer que “l’homme vit de l’être” (o homem vive do ser) está ao mesmo tempo a dizer que “l’homme vide l’être” (o homem esvazia o ser), e precisa: “autant qu’il a son corps” (enquanto tem o seu corpo). A partir desse esvaziamento o seu único lugar passa a ser a palavra; daí que “l’être parlant” é o “parlêtre”.

<sup>253</sup> Apropriamo-nos da imagem do fóssil a partir do conto “No tengo ni idea de ligar” (Cf. 2011g: 171-173) no qual se faz alusão aos caroços e sinais com pelo no corpo como irmãos gémeos que não vingaram durante a gravidez e que se incrustaram ao irmão sobrevivente.

A morte, aquela da textura rígida, é ainda cotejada por uma outra morte, ora com a aparência da vida biológica, organizada nos moldes das sociedades dos vivos, ora de contornos espectrais, apenas visíveis através da contemplação de símbolos e sinais que aproveitam uma distração do tempo para escapar à eternidade e apresentar-se como um milagre, ao congelar cenários que colocam o observador em dúvida. E o observador é muitas vezes um narrador que se vê do mesmo lado das gentes que narra: mutilados, sapatos, fantasmas. Ele é aquele cuja visão mágica se aperfeiçoa no mercúrio aumentado de cada termómetro, no álcool tomado a meio da tarde, no ansiolítico furtado de uma mãe idosa.

Os movimentos do observador vão da matéria indizível dos sonhos à escrita, essa escrita que resgata esse *eu* continuamente referente ao seu corpo, ao seu próprio organismo, à sua encarnação (cf. PELIZZOLI, 1994: 38). O corpo mutilado, suprimido e ausente ganha matéria através da palavra. Também a palavra e o número ganham corpo ao surgirem como personagens encarnadas. Trata-se de uma escrita que repovoa deixando que o seu corpo substitua o corpo biológico em carência.

O nosso **Capítulo III** foi cenário do desfile das faunas millasianas. Nele, elaborámos um pequeno mapa destas identidades animais, de modo a melhor compreender o seu lugar na obra do escritor. Pareceu-nos manifesto que as criaturas mais conotadas com um consciente (ou um subconsciente) sofrido e uma vida de contornos miserabilistas tiveram uma vigência mais acentuada nos primeiros anos de produção romanesca do escritor, precisamente a mais sombria e introspetiva. Ao descer, pois, às herméticas caves do homem, encontramos-nos, logo no primeiro romance, *Cerberos nas sombras*, com o cão de três cabeças que está à entrada do Hades. Ser-nos-ia, porém, suficiente mencionar a coincidência da vizinhança gráfica deste nome com o vocábulo *cerbero*, para, desde logo, compreender o pendor reflexivo deste romance inaugural. O narrador que se revisita através dos registos de vida armazenados no seu cérebro é aquele que vive clandestinamente numa dependência subterrânea, onde as ratazanas abundam e se aprontam para devorar as suas crias, como no mito de Saturno. É no fracasso do pai que o narrador se vê definhando, ansiando por uma paz só alcançável através da morte, um género de entrega à terra imunda que é bálsamo, como o terá sido o gesso mumificando o irmão morto convertido em estátua. Depois desse cão tricéfalo – provavelmente uma alusão aos medos da entidade tripla que é o narrador, o irmão morto e o pai despedaçado, todos entranhados no mesmo inferno – encontramos um outro cão que acompanha a personagem de *El jardín vacío* no seu périplo por um passado desolado. Os elementos

narrativos repetem-se: um irmão morto, a tentativa de reconstrução de uma biografia, a miséria. O cão é então o fiel companheiro da personagem, aquele que a reconhece depois do seu regresso, aquele que convive com os seus limites e que vive ao lado da morte. As ratazanas impõem-se-lhe na sua capacidade de sobrevivência, na sua superioridade, como se, do submundo no qual vivem, irrompesse uma força não encontrada à superfície. Se, por um lado, significam a imundice, a doença e a possibilidade de morte, por outro elas representam a hipótese de descida às nossas próprias entranhas e a capacidade de readaptação, de superação. Teremos de assistir a outro momento mais arejado na obra de Millás, para as encontrar num registo marcado pelo fantástico e por certo humor, quando, em *No mires debajo de la cama*, elas são condição fundamental para que o outro – neste caso, a personagem sapato – se sinta completo. A descida às caves de si já não está associada à consciência que prova do diabólico sofrimento de existir, mas a um erotismo que acompanhará o Millás dos anos que se seguirão aos da *Trilogía de la Soledad*. Semelhante evolução se opera na personagem canina que passará a viver melhor e a provocar no leitor um esgar próximo do do riso. Nos *Articuentos completos*, encontramos cães que falam secretamente de Filosofia com os seus donos, cães hercúleos, que se desejam tão grandes, de modo a constituírem o único cão do mundo, cães que se desejam tão pequenos que fosse possível tomá-los com um copo de água como quem engole um comprimido sem mastigar. O fantástico destrona assim a atmosfera austera dos primeiros relatos, criando uma plasticidade que encontra no lúdico um retoque mágico, pronto a desafiar uma nova lógica.

Quando o inseto aparece nas páginas de Millás, essa lógica inovadora ganha forma na tessitura que o escritor e o animal desenham, mas entre este e aquele a diferença é enorme. A criatura perfeita que é o inseto, modelo da coluna jornalística completa e de uma literatura complexa mas simples em simultâneo, bamboleia-se no seu erotismo, rivalizando umas vezes com o escritor, outras, deixando que este, ou um outro seu igual, se apodere do seu corpo para ter as mais reveladoras experiências extracorpóreas. A influência kafkiana é então notória, mas não seria de surpreender que Millás tivesse encontrado nos místicos, com ou sem ironia, um ponto de tangência. O inseto sobrevoa o mistério e está sempre à beira de uma qualquer revelação, daí que seja também uma criatura profundamente ligada à escrita, essa operação de tecelagem através da palavra, que responde à ânsia de o corpo em falência se perpetuar. E um corpo em falência é um corpo que se despoja da sua humanidade, que morre, que se transforma. Millás adverte:

“Si encuentran un caracol en su bañera, trátenlo bien, que a lo mejor soy yo” (MILLÁS, 2011g: 787).

A renovação acontece no voo das aves que atravessam o céu quando a linha do horizonte separa o dia da noite. Criaturas transfronteiriças, os pássaros comunicam aos que estão do lado vivo da realidade mensagens de uma outra vida por compreender. O pássaro preto pode ser o sinal de um pai finado, ou o pássaro que fomos antes de ser gente, quando a *lingerie* de uma mãe se transforma em larvas e folhas secas que servem de sustento ao filho de berço. Um marido quezilento pode ver-se encarnado num canário que protesta, ou num hamster intransigente que a viúva mata sem piedade, por amor à sua própria tranquilidade de mulher recém-liberta de um casamento aborrecido. A varejeira, através do simples facto de aparecer, poderá trazer toda a sorte a que aspira uma outra mulher, que em breve mudará o seu estado civil para viúva por mediação do animal<sup>254</sup>. Os bichos interferem na vida das pessoas, como o escaravelho de “Una historia verdadera” (cf. MILLÁS, 2008: 205-207), que teima em se transformar num objeto sempre que o narrador tenta agarrá-lo, ou, ainda, como os ácaros, ou os que têm a aparência das coisas inertes: os detentores de carapaça. Parasitas uns, vítimas do medo ou da necessidade de serem obrigatoriamente alguém, outros, ambos roçam o lado pequeno da existência. Se Millás os denuncia é porque prefere as grandes magnitudes, daí que os rostos animais se sucedam em avalanche numa prostituta asiática, ou num corrupto com nome de verme. Mas a animalização não é nele ferramenta do ridículo, antes se torna numa possibilidade de depuração do humano: o animal será, porventura, em Millás, uma das portas para a experiência da universalidade, como o atestam os exemplos indicados, daí que o escritor proponha um animal gigantesco único, seja cão, seja gato, mas que represente na sua face uma, inefável, gloriosa, a multiplicidade a que temos somente um parco acesso pela via dos nossos sentidos.

No **Capítulo IV**, apresentámos alternativas da existência que se mostram à humana, não numa lógica de oposição ou rutura, mas como uma possibilidade de conciliação, sob o anúncio de uma promessa de futuro. A personagem humana aspira, de facto, a uma perfeição que concebe como final de um caminho, de uma demanda. A procura de uma pátria legítima, o anseio de conexão com uma inteligência superior, de

---

<sup>254</sup> Referimo-nos ao conto “El moscardón” (cf. MILLÁS, 2011g: 812-813), no qual uma varejeira vai dando sorte a uma mulher à medida que a persegue: ganha a lotaria, ganha 10.000 pesetas, descobre onde escondera as garrafas de álcool, etc. Quando o inseto pousa no sofá, junto o casal, o marido morre. No dia seguinte, sai do ouvido, do seu corpo cadáver.

contornos divinos ou tecnológicos, o desejo de um encontro entre o ser original e a cópia, em suma, a necessidade de Absoluto, através da experiência de ser todos e ser um só, são gestos transversais às nossas criaturas bizarras ou ao homem que com elas se vai relacionando. Os *hombrecillos*, os bonecos, os robots, os manequins e os extraterrestres povoaram esse hiato da existência humana onde se aspira a outro patamar de si mesmo. Neste sentido, todas estas personagens são futuristas. Contudo, o passado é também convocado às páginas millasianas quando se acredita nestas existências como existências de antecâmara que nos antecederam num tempo muito primordial, do qual já não guardamos memória. Surge então uma nostalgia que só se compreende se se tiver como premissa a ideia de que na passagem de um estágio ao outro do homem há um esquecimento, como aquele que se invoca para o que precede o nascer ou procede o morrer. Deste modo, se explica o fascínio que a personagem humana tem por estas personagens, em quem se apoia para fazer uma viagem, como se para recuperar uma memória apagada.

Vimos como, com os *hombrecillos*, Millás oferece ao homem a possibilidade de se reconhecer como um ser carente, que necessita olhar-se de frente para se sentir mais pleno. O *hombrecillo* é então a entidade que vai suprir essas carências, uma vez que, embora dotado de um tamanho diminuto e quase insignificante, abarca uma pluralidade de espécies (ele é, ao mesmo tempo, homem, inseto, réptil, molusco, tendo também características do mundo vegetal) que acordam no homem o seu lado mais natural e instintivo. Esse convite à vivência da animalidade faz-se por via de uma incitação à experiência das coisas baixas, daí que os cenários pintados por Millás nos aproximem do carnaval bakhtiniano. O homem, assim tentado, deixa surgir as suas excrescências, e é nesta catarse que vive uma plenitude que lhe é negada na existência quotidiana. Vive, além disso, a experiência de um amor superlativo, cheio de paradoxos e quiasmos, um amor do outro mundo, representado por uma *mujercilla* que é um ser único, transbordando uma amorosidade que vai do erótico ao divino, com a facilidade das substâncias etéreas. Quando a personagem humana, o narrador, acorda da sua experiência excessiva, imunda e sagrada ao mesmo tempo, é-lhe anunciado que terá um novo ânimo para prosseguir com a vida. Higienizada deste modo, empreende um passo mais no sentido de se ver de frente, em definitivo.

As tentativas prosseguem com o encontro com outras personagens que têm em comum com os *hombrecillos* a mesma carga fantástica e partilham com ele uma função regeneradora que parte da agitação do instituído, da inversão do sentido do movimento



banal, do abalo da estrutura contentora. Vimos como a personagem mecânica robotizada se apresenta como oportunidade de reflexão na dicotomia *duro vs suave*, entendido este último conceito como a desejada sublimação do indivíduo. Numa sociedade vestida do avesso, violada pela atitude predadora do homem, o regresso ao *hardware* torna-se fundamental para compreender e deixar entrar um género de *software* positivo. O robot ou a boneca, permanecendo no domínio do “duro”, da matéria, mais não terão do que um papel de escravos nesta mesma sociedade. Só pelo “suave” se fazem gente, e essa suavização, por sua vez, só se constrói na palavra, na comunicação, no amor. A Beatriz de *Volver a casa* é aquela que permite ao protagonista a vivência desse amor, não por causa da aventura da carne, da cama, a que ambos se entregam, mas pela sua capacidade em comunicar com os mortos. É aí que José reencontra a sua finada mãe e, com ela, se encontra a si mesmo. O amor continua a manifestar-se num narrador que sente compaixão por uma asiática robotizada pela indústria do sexo e das histórias infantis, duas fantasias de um mundo duro, perito na inebriação do grande corpo social. O abraço dos amantes é o que dá vida ao manequim de “El hombre que salía todas las noches”, como num mito de Pigmalião. O amor, que arrastamos desde a *mujercilla*, é, por excelência, a experiência do supremo, o caminho mais iluminado para a vivência plena do *eu*. Nos exemplos que acabamos de focar, este sentimento é sempre precedido de uma perda, de uma ausência, de um brecha que é espaço de compasso fundamental para que o homem, entidade carente, se vislumbre, como ser integral: a perda da visão em Beatriz, a perda da mãe em José, a perda da dignidade na asiática, a perda da percepção numa esposa enganada, constituem pequenos parêntesis em que a personagem *não é*. Mas como toda a carência resulta num lucro, vemos Beatriz ganhar mais visão com os olhos do espírito do que com os olhos do corpo, vemos José comunicar melhor com uma mãe morta do que com uma mãe viva, vemos a asiática ser superior em dignidade a todos os *cerdos europeos* inventores do lixo que devoram, vemos uma esposa perdida resgatar quem a resgata da sua condição.

Com a ironia própria do ateu, umas vezes, ou com a visão indagadora do filósofo ou do semiólogo, outras, o escritor aborda a origem destas existências no cotejo com o plano de uma consciência superior: Deus ou uma inteligência artificial, pouco importa. A verdade é que as personagens vão atuando como marionetas movidas por uma inteligibilidade oculta que transcende o humano. Vezes há em que a manipulação dos comportamentos é motivo de uma crítica social que em Millás parece guardar reminiscências de uma outra época mais cifrada, onde os organismos secretos se moviam

com a clássica ligeireza dos agentes da Interpol. Nestas ocasiões a manipulação deixa de ser da ordem do cósmico, do mundo perfeito, para estar ao serviço da sátira social, do mundo imperfeito. E esta mesma sátira surge também no desenho da estranheza que habita este mundo, quando se reconhece no homem a marca de uma existência marciana, disfarçada na quotidianidade. A roupagem doméstica esconde o mistério em relação ao qual parece estar-se sempre a um passo de distância. E explica Millás: “Una de las obligaciones del escritor es desfamiliarizar al lector de lo que le es familiar (...). Porque cuando aparece la extrañeza, aparece también el significado” (MILLÁS *in* GALLO, 2016: s.p.). A estranheza do mundo não habita só o outro, o vizinho, o companheiro de viagem, mas o próprio protagonista do romance, o narrador, o alter-ego do escritor, que desde criança experimentou o sentimento de desajuste do mundo, sem que se desse de imediato conta de que, precisamente isso, o encaminharia para a escrita.

No leque das existências imaginadas por Millás, isto é, no grande corpo inventado que, como vimos, combina universos oníricos com apontamentos de ficção científica, deparamo-nos com a matéria não-humana que fascina o homem, como, de resto, o fascina tudo o que ele não é, e aqui encontramos o passado (o que ele *já* não é) e o futuro (o que ele *ainda* não é). Com efeito, as personagens que neste capítulo tivemos em apreço guardam com o homem uma relação de negação parcial: elas são o que ele não é, mas apenas no momento presente. Parte deste homem, já foi parte dessa personagem, ou será ainda parte dela no futuro. A fascinação da entidade humana perante a personagem inventada supõe uma dose de nostalgia por algo já ido, algo de primordial, e outra de perplexidade perante o porvir, um destino último e fixo. Ela provoca no observador as mesmas sensações que provocarão um quadro de Hieronymus Bosch, onde facilmente reconheceremos *hombrecillos* a nascer de ovos azuis transparentes, homens sodomizados a lembrar manequins, ânus a defecar moedas como os das fantasias eróticas millasianas a defecar palavras, cromados e transparências de equipamento espacial combinados com um mundo brinquedo de maquete<sup>255</sup>. É deste encantamento que se nutrem as clássicas questões: de onde vimos e para onde vamos?

O **Capítulo V** conduziu-nos a uma síntese de todas as criaturas de Millás que vimos desfilar na sua obra, se aceitarmos a ideia de que todas as personagens – as humanas como as não-humanas – são parte de um uno, isto é, *são* todas ao mesmo tempo e *estão* em todas ao mesmo tempo, um pouco como sucede no pensamento plotiniano,

---

<sup>255</sup> Observe-se com detalhe a obra “O Jardim das delícias terrenas” (1503-1515).

que voltamos a sintetizar, socorrendo-nos das palavras de Borges: “Vê-se tudo e tudo é visto na luz do ser, numa omnitransparência sem obstáculos. Todos os seres (...) se coimplicam, *entresendo*, como diria Pessoa” (BORGES, 2005: 184).

A vivência desta dimensão, para Millás, só é possível através da experiência da evasão, qualquer que seja o veículo, ou através da experiência da morte, mas não de uma morte qualquer: só a de uma mãe, ou do próprio, torna possível esse transporte. Ora, o protagonista do relato millasiano é aquele que se presta a essa viagem para lá da maquete onde está preso, se faz inseto ou boneco ou robot – ou deles se faz acompanhar – e empreende o voo para o outro lado da realidade, onde se encontra o comando à distância de uma vida vivida dentro de caixas. O autor que assume em entrevistas ser ateu e não acreditar na vida depois da morte, por exemplo, tal como o narrador que garante não crer em nada, deixa-se levar por este arrebato no qual se inscreve uma esperança última para os nossos limites:

No me parece que tengamos nada especialmente metafísico en el tuétano. (...) No creo en nada, la verdad. Aunque lo malo de no creer en nada es que de súbito ves tu propia mano apoyada sobre la mesa, mientras se calienta el café, y te deja fascinado su pertinencia y funcionalidad. O te encuentras con un atardecer al regresar del trabajo y lloras de gratitud por la gama de violetas que han incendiado el horizonte. Y a veces, al cerrar los ojos, tienes la impresión de que un alma pequeña, un soplo, baila dentro de tí. La vida es muy confusa, porque cuando has hecho el esfuerzo de no creer en nada, entonces, inopinadamente, te invade una fe que maldita la falta que te hacía. (...) Así que, llegado a este punto, uno no sabría decir si el cuerpo es alucinación de la conciencia o si la conciencia es una alucinación del cuerpo. Lo único evidente es que las dos cosas no pueden existir a la vez (...). (MILLÁS, 2011g: 45-46)

É através de uma mãe morta que a conquista transcendental parece operar-se, uma mãe destituída de corpo, vivendo para além das cinzas que o constituíram, porque “nesse momento de morte se revela a unidade do ser” (BATAILLE, 1980a: 242). Em vida, ela fora a carne capaz de mostrar ao filho, através do seu rosto, a semelhança que os unia, mas também a mão, veículo da carícia que traz o de dentro do rosto para fora. Porém, diante deste sentimento, a personagem filho experimenta emoções antagônicas. O filho que recusa ser parecido com a mãe, que leva uma vida tentando disfarçar o rosto, acaba por se mover num mundo íntimo de obsessões e transtornos que o igualam a ela, como se depois de morta ela vivesse nele. Mas a recusa da mãe passa também por um sentimento de atração que assume contornos eróticos na fase de todos os erotismos, a adolescência. Este filho millasiano vive os seios e a roupa íntima da progenitora com o fervor de uma primeira paixão mas esta admiração é autocontrariada. Mais: ela revela do quanto pode haver de bastardia na sua relação com a mãe. Ativa-se, deste modo, o motor da busca da

verdadeira progenitora, mas as diligências tomadas só conhecem a frustração: a mãe vive noutra pais, e quando o filho consegue lá chegar, já se encontra morta, ocupando um outro filho o seu lugar. Toda a história da personagem millasiana comunga da necessidade de encontro do ser com a carência, com a ausência, com a vacuidade absoluta que o antecede, domina e obsidia. Esta personagem em busca da realidade verdadeira é aquela que por breves momentos a consegue tocar, sabendo-se porém que “o sentimento do inatingível é o sentimento de perda irreparável que apela para uma plenitude de presença que se sabe desde sempre e para sempre inatingível” (ROSA, 1984: 17).

Mas voltemos à mãe morta millasiana para encontrar nela a capacidade de se manifestar através do corpo do filho que a reproduz como num espelho. Tanto o filho transtornado que se confia ao psicanalista em *El mundo* e que vê nele o mesmo quadro psiquiátrico da mãe, como a filha que se reconhece no diário materno, vítima de um mesmo nódulo, em *La soledad era esto*, se identificam com a progenitora, sempre a partir de uma perspectiva clínica. A doença torna-se numa bitola da identidade, da identificação entre aqueles que a um dado momento foram apenas um – a mãe com o filho no útero. A doença como ferida, como uma apócope da saúde, ou do bem-estar, torna-se na condição necessária do reencontro, e o reencontro é a cura, a passagem do filho de sintoma a filho. Neste processo intervém, como sempre vimos acontecer, a escrita, mas também a modelagem, ação que a antecede. A cera, como uma vela que alumia, é então o elemento que sela e mescla o filho na mãe, o filho no seu *eu* verdadeiro, e o faz luz no regresso a casa. A odisseia de Millás é um voltar para casa mas sem resposta. Ora é na inexplicabilidade das coisas que se desenha o mistério da existência, como o nota Jung: “Es importante que tengamos un secreto y el presentimiento de algo incognoscible. (...) Lo inesperado y lo inaudito son propios de este mundo. Sólo entonces la vida es completa” (JUNG, 2016: 415).

No final deste estudo, a questão do *centro* assume uma proporção interessante no mapa que aqui desenhámos através das criaturas que o foram povoando: ele constitui o porto ao qual chegamos. À luz de Mircea Eliade, atrevemo-nos a ver nele, nesse centro, a zona da “realidade absoluta” (ELIADE, 1984: 32). Com efeito, todas as criaturas millasianas que ganham vida ao longo destes 43 anos da obra do escritor auxiliam o homem no seu caminho até a este ponto. Parece-nos que elas são a ferramenta de que se serve o sujeito em desespero para chegar ao “extremo do possível” de que falava Bataille: “L’angoisse n’est pas moins que l’intelligence le moyen de connaître et l’extrême du possible (...) L’extrême du possible suppose rire, extase, approche terrifiée de la mort”

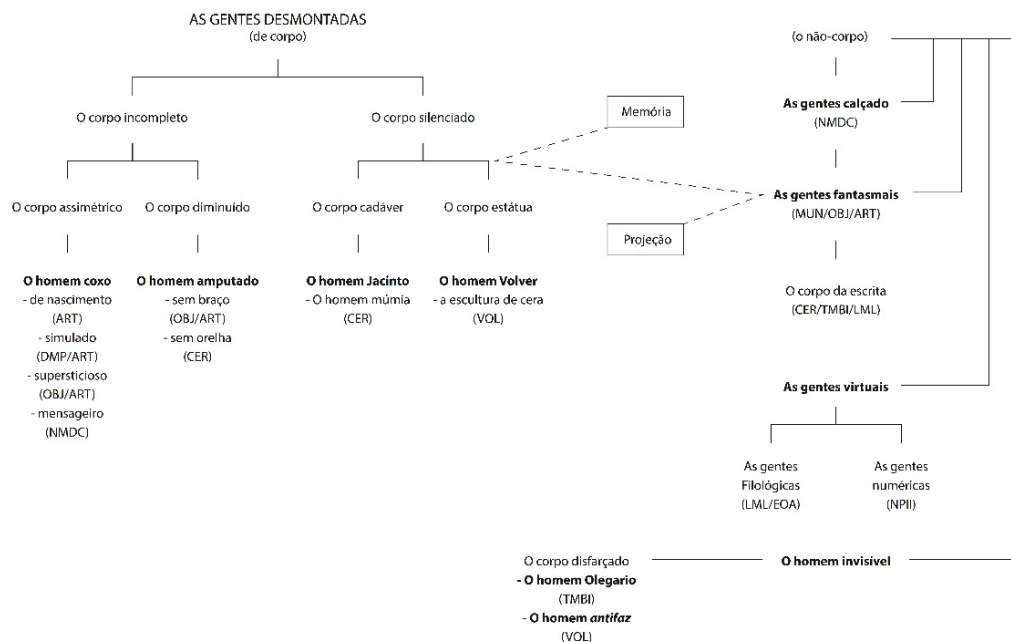
(BATAILLE, 1980 : 52). Ora, sem angústia não há caminho, nem odisseia. Embora o sujeito se mova nessa periferia tão cara a Millás, é para o centro que ele converge, esse lugar da realidade absoluta, e que as religiões do mundo teorizaram a seu modo. Diz-nos Mircea: “O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efetivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado; do efêmero e ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade” (ELIADE, 1984: 33).

Chegados ao fim deste percurso, que coloca as criaturas de Millás numa quase obrigação de missão, é com alguma inquietação metafísica que terminamos o nosso estudo – deixando porém a porta entreaberta – em torno de um autor que, sendo “da moda” e usando vestes não raro futuristas, se inscreve também na órbita do homem arcaico, capaz de recuperar a liberdade dos primitivos gestos, mas também a crença numa ideia de arquétipo por detrás de toda a canalização de um mundo desmontada por ele. Entre o ceticismo e a crença, entre o mundo vivido, talvez aparente, e o mundo real, talvez um paraíso perdido, Millás mostra ser um homem do interstício, cavando possibilidades do ser através do seu corpo e do corpo do outro, para afirmar que “los cuerpos sustituyen como el pronombre, a algo de lo que estamos amputados y de lo que no podemos hablar sin la mediación de los órganos porque no sabemos lo que es” (MILLÁS, 1994 agosto). Deste modo, a sua poética expande-se no sentido da amputação, da acorporeidade, da carência, para ir – sigamo-lo na analogia – à procura do nome, na posse que está já do pronome. Neste caminho em busca do que é antecedente, original, primeiro, o escritor apoia-se no que nos precede. Assim explica o que nos precede, crente que é na circularidade das coisas. É então que surge a ideia de morte e com ela a aceitação do mistério da existência, vislumbrado no momento em que um milagre parece acontecer: um final de tarde junto da Sierra de Madrid, onde um pai talvez volte, ou junto das águas do Mediterrâneo, devolvida a mãe ao outro lado da vida. É deste milagre provavelmente que falará Vergílio Ferreira quando afirma que, de vez em quando, o milagre acontece: “Mas o miraculoso dessa representação não está na nitidez com que nos aparece (...). É uma rua, um certo sítio da cidade, uma certa hora e estação. (...) O milagre começa aí, na terna vibração de evocar.” (FERREIRA, 2011: 209) Nesta síntese do nosso existencialista, somos igualmente levados a ver a rua de Millás, mas também as tardes mortas de verão e as frias de inverno; somos levados a compreender que toda a literatura pode ser um *evocar*, um *chamar para fora*, um *chamar para que apareça*, mas também o *trazer de uma lembrança*. É nesta dança invisível do *dentro* e do *fora*, nesta *vibração*, para usarmos as palavras do escritor, que se instala o que não se pode conhecer, mas que

parece fazer parte de um passado que já esteve na nossa posse e que agora só se manifesta sem se deixar agarrar.

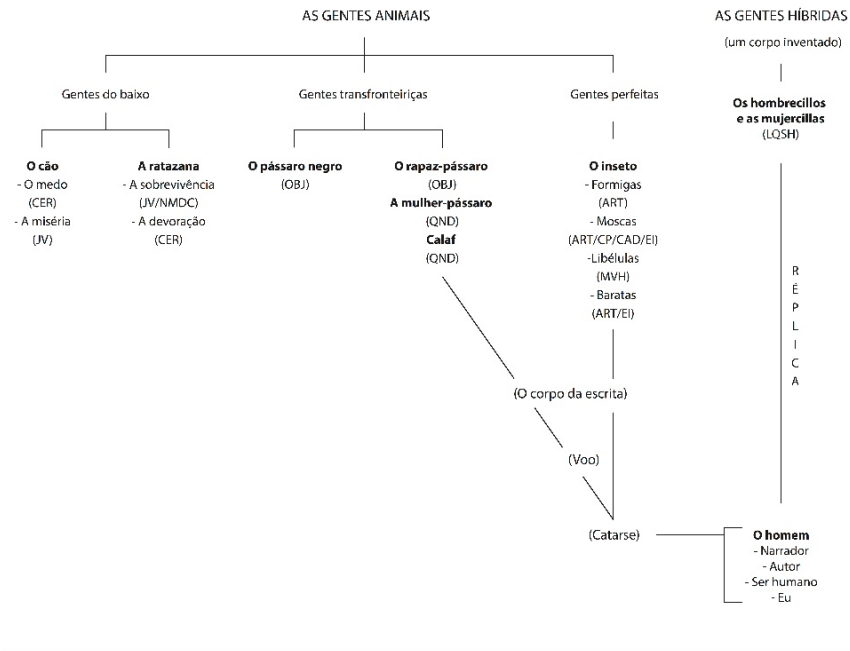
Num mundo que se apelida, muitas vezes, de desumanizado, Millás oferece-nos uma proposta de humanização, no sentido de levar novamente o homem a meditar sobre a sua própria essência, sendo certo, porém, que “caso o homem encontre, alguma vez, o caminho para a proximidade do ser, então deve antes aprender a viver no inefável” (HEIDEGGER, 1987: 40). Sintonizando-nos com José-Carlos Mainer (2009: 45), acreditamos que as personagens deste estudo são “exploradores da extrañeza” que indagam o desconhecido a partir do conhecido e que transitam do patamar que o crítico refere como sendo o do “*nosce ipsum* clássico” (isto é, uma introspeção no sentido do auto-conhecimento), para o centro de um problema filosófico medieval – a contenda dos *universais*. Millás é um crente na possibilidade de síntese da realidade; poderíamos dizer que essa é mesmo a sua empresa, nascida de um projeto que não o era, de um programa espontâneo, de uma deriva às cegas. Enquanto a síntese não acontece em absoluto, enquanto a fórmula da universalidade não for totalmente desenhada, as suas personagens continuarão a existir com o mesmo afã de investigação.

## Quadro Síntese 1



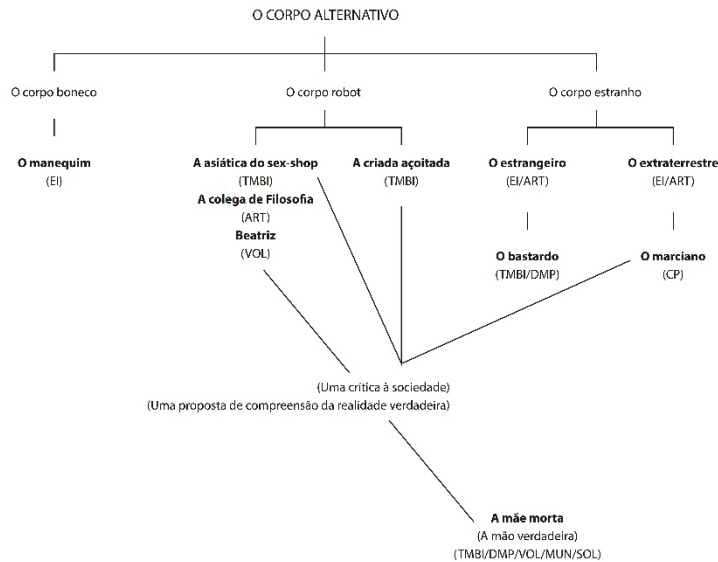
LEGENDAS DAS SIGLAS DAS OBRAS:  
 ART – *Articuentos completos*; CER – *Cerberos son las sombras*; DMP – *Dos mujeres en Praga*; EOA – *El orden alfabético*;  
 LML – *La mujer loca*; MUN – *El mundo*; NMDC – *No mires debajo de la cama*; NPII – *Números pares, impares e idiotas*;  
 OBJ – *Los objetos nos llaman*; TMBI – *Tonto, muerto, bastardo e invisible*; VOL – *Volver a casa*.

## Quadro Síntese 2



LEGENDAS DAS SIGLAS DAS OBRAS:  
 ART – Artículos completos; CAD – Cuentos de adúlteros desorientados; CER – Cerbero son las sombras;  
 CP – Cuerpo y prótesis; EI – Ella imagina; JV – El jardín vacío; LQSH – Lo que sé de los homrecillos; NMDC – No mires debajo de la cama;  
 MVH – Mi verdadera historia; OBJ – Los objetos nos llaman; QND – Que nadie duerma.

## Quadro Síntese 3



LEGENDAS DAS SIGLAS DAS OBRAS:  
 ART – Artículos completos; CP – Cuerpo y prótesis; DMP – Dos mujeres en Praga; EI – Ella imagina;  
 MUN – El mundo; TMBI – Tanto, muerto, bastardo e invisible; VOL – Volver a casa; SOL – La soledad era esto.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Nota sobre a referenciação bibliográfica no corpo do texto

Relativamente às conferências proferidas por Millás, ou por outro escritor, opta-se pelo uso da abreviatura Conf. (Conferência) seguida do local e do ano em que teve lugar.

Para as falas de Millás em entrevistas, segue-se o sistema convencional de citação: “Millás *in* apelido do entrevistador”, seguido do ano. A ausência de página distinguirá a entrevista digital da entrevista em suporte de papel e será assinalada pela indicação “s.p.”.

No caso em que a entrevista careça da indicação do nome do entrevistador, refere-se, em sua substituição, o nome do jornal onde se encontra publicada.

Em relação aos artigos da autoria de Millás, publicados no jornal *El País*, ou noutros jornais, estes distinguem-se dos romances e dos contos pela indicação acrescida do mês.

Quando são citados artigos científicos em suporte digital que careçam de páginas, tal é assinalado através da indicação “s.p.”.

- ADLER, Taru (2017). *La fragmentación en la novela autoficticia de Juan José Millás, El Mundo* (Tese de Mestrado). Universidade de Helsinquia, Departamento de Línguas e Literaturas. Disponível em: [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/191044/Adler\\_Taru\\_Pro%20gradu\\_2017.pdf?sequence=2](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/191044/Adler_Taru_Pro%20gradu_2017.pdf?sequence=2) [Consultado a 04.04.2018]
- AGIER, Michel (2011). *Le Couloir des exilés, Être étranger dans un monde commun*. Paris: Éditions du Croquant.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- ALPUENTE, Moncho (1998, janeiro). “Un garbeo por La Prospe”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1998/01/05/madrid/884003060\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/01/05/madrid/884003060_850215.html) [Consultado a 25.01.2018]
- ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds) (2009). *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel - 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: ARCO/LIBROS
- ANFRAY, Charlotte, CARPENTIER, Thierry (2017, fevereiro 13). “Les robots sexuels arrivent”. In Paris Match. Disponível em: <http://www.parismatch.com/Vivre/High-Tech/Les-robots-sexuels-arrivent-1187456> [Consultado a 22.06.2017].
- ARENAS, Paula (2018, fevereiro 22). “Juan José Millás: La felicidad absoluta solo se logra con la muerte”. *20 Minutos*. Disponível em: <https://www.20minutos.es/noticia/3269110/0/entrevista-juan-jose-millas-que-nadie-duerma-la-felicidad-absoluta-solo-se-logra-con-la-muerte/#xtor=AD-15&xts=467263> [Consultado a 05.03.2017].
- ARISTÓTELES (2011). *A Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- ARISTÓTELES (2014). *Metafísica*, trad. de María Luisa Alía Alberca. Madrid: Alianza Editorial.
- ARIZA, Luis Miguel, MILLÁS, Juan José (2017, janeiro 8). “Viaje a nuestras profundidades: en el intestino está la clave”. In *El País Semanal*. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2017/01/08/eps/1483830311\\_148383.html](https://elpais.com/elpais/2017/01/08/eps/1483830311_148383.html) [Consultado a 14.01.2018].
- ARNOULD-BLOOMFIELD, Elisabeth (2009). Georges Bataille, la terreur et les lettres, *Presses Universitaires du Septentrion*, Villeneuve d’Ascq. Disponível em : [www.septentrion.com](http://www.septentrion.com) [Consultado a 10.10.2017]
- ARTAUD, Antonin (2004). *Van Gogh o suicidado da sociedade*, trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ARTAUD, Antonin (2007). *Eu, Antonin Artaud*, trad. Aníbal Fernandes. Lisboa : Assírio & Alvim.
- ASÍS GARROTE, M<sup>a</sup> Dolores de (1990). *Última hora de la novela*. Madrid: Eudema.
- AUSTER, Paul (2013). *Chronique d’hiver*. S/c: Actes Sud.
- BACHELARD, Gaston (1989). *A psicanálise do fogo*. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral.
- BACHELARD G. (2009). *A poética do devaneio*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- BAKHTIN, Mikhail. (1993) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília, Hucitec.
- BAKHTIN, Mikhail (1999). *Estética de la creación verbal*. Tradução de Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- BARTHES, Roland (1973). *O prazer do texto*. Trad. de Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1987) *O prazer do texto*. Tradução Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva. Disponível: <http://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-letras/wp-content/uploads/sites/67/2017/10/Roland-Barthes-O-Prazer-Do-Texto.pdf> [Consultado a 30.05.2018]
- BARTHES, Roland (2004). *S/Z*. Tradução de Nicolás Rosa. Argentina: Siglo XX editores. Disponível em: [http://medicinayarte.com/img/barthes\\_roland\\_s-z.pdf](http://medicinayarte.com/img/barthes_roland_s-z.pdf) [Consultado a 20.07.2018].
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992). *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Istmo.
- BATAILLE, Georges (1980a). *O Erotismo*, (tradução de João Bénard da Costa). Lisboa: Antígona.
- BATAILLE, Georges (1980b). *L’expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- BATAILLE, Georges, BARTHES, Roland (2006). *Le gros orteil. Les sorties du texte*. Lagrasse : Editions Verdier.
- BATAILLE, Georges (2007). *O Ânus Solar*, trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BEARE, Emma (Ed.) (2007). *501 must-see movies*. S/c: Bounty Books.
- BEILIN, Katarzyna Olga Beilin (2007). *Del infierno al cuerpo – La otredad en la narrativa y en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- BENOT, Eduardo (1888). *Examen Crítico de la Acentuación Castellana*. In MARTÍNEZ ALCALDE (org.), *Colección Clásicos Tavera, Antiguas Gramáticas del Castellano*, volume 10, Série VIII. Biblioteca Nacional de España, Fundación Histórica de Tavera.
- BERGSON, Henri (2010). *Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- BERMÚDEZ CASTILLO, Gabriel, BALLABRIGA PINA, Luis Miguel (2008). *Mano de Galaxia. I. Golconda II. Haladriel*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Disponível em : <https://books.google.pt/> [Consultado a 18.07.2017]

- BÉRTOLO CADENAS, Constantino (1983). “Apéndice a Juan José Millás”. In MILLÁS, Juan José. *Papel mojado*. Madrid: Anaya, p. 198.
- BESSA-LUÍS, Agustina (2003 [1953]). *A Sibila*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BÍBLIA. 14:15- 24.João 8:6.Provérbios: (6:6 – 11).
- BLANCAS, Anabel (2007, novembro 20). “El psicoanálisis y la literatura buscan lo mismo por caminos distintos”. *Levante-EMV.com*. Disponível em: <http://www.levante-emv.com/portada/3727/juan-jose-millas-psicoanalisis-literatura-buscan-caminos-distintos/372500.html> [Consultado a 19.03.2017]
- BLANCHÈRE Patrick (s/d). La relation extraconjugale : une occasion de relancer le couple ? In *Revue Sexualités humaines*, nº 21. Disponível em <http://sexotherapie-sexotherapie.com/article/livres-sexologie-sexualite/relation-extraconjugale-occasion-de-relancer-le-couple>. Consultado em [03.03.2017]
- BONET, Joana (2011, agosto 27). “Juan José Millás: El bolígrafo destornillador”. Publicada inicialmente em *Marie Claire*. Disponível em: <http://www.joanabonet.com/2011/08/juan-jose-millas-el-boligrafo-destornillador/> [Consultado a 18.04.2017]
- BORGES, Paulo A. E. (2005). O desejo e a experiência do Uno em Plotino. In *Philosophica* 26. Lisboa: Edições Colibri/Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.175-214.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne (1722). *Introduction à la philosophie ou De la connaissance de Dieu et de soi-même*. Paris : Robert-Marc d’ Espilly. Disponível em : <https://books.google.pt/> [Consultado a 18.08.2017]
- BRACONNIER, Alain (2006). “Entretien avec Julia Kristeva”. *Le Carnet Psy*, 2006/6 (nº 110), Édition Cazaubon, pp.46-47. Disponível em : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-40.htm> [Consultado a 06.10.2017]
- BRAIT, Beth (1985). A Personagem. São Paulo: Ática. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/brait-b-a-personagem.pdf> [Consultado a 12.12.2018]
- BRANDÃO, António José (1973). Prefácio. In HEIDEGGER, Martin (1987). *Carta sobre o humanismo*. Lisboa : Guimarães Editores.
- BUHLE, Jean Gottlieb (1816). *Histoire de la philosophie moderne, depuis la renaissance des lettres, jusqu’à Kant, précédée d’un abrégé de la philosophie ancienne, depuis Thalès jusqu’au XVI ème siècle*. Paris : Fournier Libraire. Disponível em : <https://books.google.pt/> [Consultado a 10.08.2017]
- CABAÑAS, Pilar (1998, outubro). “Materiales gaseosos”, entrevista con Juan José Millás. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 580, outubro de 1998, pp.117.
- CABAÑAS, Pilar (2009). Cartas, diálogos, uniformes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 145-166.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2003). *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. Disponível em: [https://books.google.pt/books/about/La\\_poes%C3%ADa\\_burlesca\\_de\\_Quevedo\\_y\\_sus\\_mod.html?id=7nRSPWBJ-roC&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/La_poes%C3%ADa_burlesca_de_Quevedo_y_sus_mod.html?id=7nRSPWBJ-roC&redir_esc=y) [Consultado a 17.03.2018]
- CAÑAS, Dionisio (1985, abril 28). “La posmodernidad cumple 50 años en España”. In *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214_850215.html) [Consultado a 29.05.2018]

- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CASAS, Ana (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. In CASAS, Ana (comp.). *La autoficción: Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- CASAS BARÓ, Carlota (2009). La poesía del doble. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 125-136.
- CERVANTES, Miguel de. (2001). “Coloquio de los perros”. In *Novelas ejemplares*. Madrid: Alba Libros S.L.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CONTADINI, Luigi (2002). *La scrittura ambivalente de Juan José Millás*. Rimini (Itália): Panozzo Editore. Disponível em: [http://www.academia.edu/29703931/Luigi\\_Contadini\\_La\\_scrittura\\_ambivalente\\_di\\_Juan\\_Jos%C3%A9\\_Mill%C3%A1s\\_monografia](http://www.academia.edu/29703931/Luigi_Contadini_La_scrittura_ambivalente_di_Juan_Jos%C3%A9_Mill%C3%A1s_monografia) [Consultado a 05.04.2018]
- CONTADINI, Luigi (2015). Revelaciones y desconocimientos del ‘yo’ en *El mundo* de Juan José Millás. In *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. III, n.º 1, pp. 171-183. Disponível em: [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23502/revelaciones\\_contadini\\_PASAVENTO\\_2015\\_V3\\_N1.pdf?sequence=1](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23502/revelaciones_contadini_PASAVENTO_2015_V3_N1.pdf?sequence=1) [Consultado a 04.04.2018]
- COUTINHO, Isabel (2010, fevereiro 12). “Juan José Millás na cidade dos homenzinhos”. Suplemento *Ípsilon*. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/03/01/juan-jose-millas-na-cidade-dos-homenzinhos/> [Consultado a 02.04.2017]
- CRUZ, Juan (2018, fevereiro 16). “Busco la puerta que conduce a la realidad porque estamos en el delirio”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2018/02/16/actualidad/1518798077\\_280717.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/16/actualidad/1518798077_280717.html) [Consultado a 03.03.2018]
- CRUZ, Juan (2010, outubro 9). “El desdoblamiento de Millás”. *El País*. Disponível em [https://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583135\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583135_850215.html) [Consultado a 04.04.2018].
- CUADRAT HERNÁNDEZ, Esther (2009). La teoría poética de Juan José Millás. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 69-84.
- CUTILLAS, Ginés S. (2013, maio). Entrevista a Juan José Millás. *Revista Quimera* n.º 354. Disponível em: <http://www.revistaquimera.com/2017/11/14/entrevista-a-juan-jose-millas-por-gines-cutillas-en-quimera-354-mayo-de-2013/> [Consultada a 18.11.2017 e 04.04.2018]
- DANCOURT, Emmanuelle (2008, janeiro 12). Entrevista a Michel Serres. In *Visages Inattendus de personnalités*. Canal KTO Télévision catholique. Disponível em : [https://www.youtube.com/watch?v=Sab6pnw\\_rJA](https://www.youtube.com/watch?v=Sab6pnw_rJA) [Consultado a 12.11.2014].
- DAVID ÁLVAREZ, Luis (2013). *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago* (Tese de Doutoramento). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <http://eprints.ucm.es/20667/1/T34385.pdf> [Consultado a 18.10.2017].
- DAVIES, Douglas J. (2009). *História da morte*. Tradução de Maria Augusta Júdice. Lisboa: Teorema.

- DEBOWIAK, Przemyslaw (2010). Sémantique et étymologie : l'adjectif français bizarre et ses équivalents formels dans d'autres langues européennes. In *Studia Etymologica Cracoviensa*, vol. 15, pp. 67-77.
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI Félix (1980). *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DENT, N.J.H. (1996). Dicionário Rousseau. Trad.de Álvares Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Disponível em: <https://books.google.pt> [Consultado a 12.09.2017].
- DERRIDA, Jacques (1978, junho 1). *Le retrait de la métaphore*. Colóquio Filosofia e Metáfora. Universidade de Genebra. Tradução para espanhol disponível em: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/298/22247\\_La%20retirada%20de%20la%20met%C3%A1fora.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/298/22247_La%20retirada%20de%20la%20met%C3%A1fora.pdf?sequence=1) [Consultado a 10.08.2017].
- DERRIDA, Jacques (1997). *La Diseminación*, Trad. de José María Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos (1ª ed.1975). ISBN: 978-84-245-0145-7. Disponível em: <https://books.google.pt/> [Consultado a 08.03.2017].
- DERRIDA, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*. Editions Galilée. Disponível em : [https://www.researchgate.net/publication/272746448\\_L'animal\\_que\\_donc\\_je\\_suis](https://www.researchgate.net/publication/272746448_L'animal_que_donc_je_suis) [Consultado a 10.05.2017].
- DICIONÁRIO DE LATIM/PORTUGUÊS, Porto Editora, Porto, 1983.
- DÍAZ DE TUESTA, José M. (1999, novembro 3). “Millás inicia una etapa de literatura fantástica con su nueva novela”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1999/11/03/cultura/941583605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/11/03/cultura/941583605_850215.html) [Consultado a 02.02.2018].
- DOLORES, Caviglia (S/d) Entrevista a Juan José Millás. “Tengo dos picos de ansiedad por día”. *Continuidad de los libros*. Disponível em: <http://continuidaddeloslibros.com/juan-jose-millas/> [Consultado a 12.01.2018].
- DOTRAS, Ana María (1994). *La novela española de metaficción*. Oviedo: Ediciones Júcar.
- DUGRAVIER-GUÉRIN, Nathalie (2012). Le visage, entre accusatif et nominatif : de la phénoménologie à l'herméneutique de la relation (Tese de Doutorado). In *Philosophie*. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. Disponível em : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975422/document> [Consultado a 11.10.2017].
- ECO, Umberto (1979). Tradução de Mário Brito. *LECTOR IN FABULA*. Lisboa: Presença.
- ECO, Umberto (2013). *Interpretación y sobreinterpretación*, Trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Ediciones Akal.
- EIRAS, Pedro (1999). Gérard Genette: a escrita de Figures IV. In Revista da Faculdade de Letras *LÍNGUAS E LITERATURAS*, Porto XVI, pp. 209-218. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2815.pdf> [Consultado a 03.04.2018].
- ELIADE, Mircea (1984 [1969]). O mito do eterno retorno. Trad.de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- EL INFORMADOR (2012, novembro 29). “Juan José Millás y el historial clínico como género literario”. In *INFORMADOR.MX*. Disponível em: <https://www.informador.mx/Cultura/Juan-Jose-Millas-y-el-historial-clinico-como-genero-literario-20121129-0149.html> [Consultado a 14.01.2018].

- EL PAÍS (2006, maio). “Turín doctora a Millás”. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2006/05/11/agenda/1147298403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/05/11/agenda/1147298403_850215.html) [Consultado a 06.02.2018].
- ENTREVISTA DIGITAL (2007, novembro 8). Entrevista com Juan José Millás. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2007/11/08/actualidad/1194543900\\_1194547089.html](https://elpais.com/cultura/2007/11/08/actualidad/1194543900_1194547089.html) [Consultado a 17.02.2018].
- ERNESTO AYALA (2007, novembro 10). “Elogio de la tristeza”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2007/11/10/babelia/1194655813\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/11/10/babelia/1194655813_850215.html) [Consultado a 10.03.2018]
- EUROPA PRESS (2007, novembro). “Juan José Millás gana el Premio Planeta y Boris Izaguirre resulta finalista”. *CHANCE*. Disponível em: <http://www.europapress.es/chance/video-juan-jose-millas-gana-premio-planeta-boris-izaguirre-resulta-finalista-20071018171422.html> [Consultado em 25.01.2018].
- EURÍPIDES. (S/d) *El Cyclope*. (S/e.) Disponível em: <http://historicodigital.com/download/euripides%20-%20el%20cyclope.pdf>
- FERNÁNDEZ, Laura (2012, março 9). Entrevista a Enrique Vilas-Matas: “Aún no sé si quiero ser antiguo o postmoderno”. *El Cultural*. Disponível em: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Enrique-Vila-Matas/30679> [Consultado a 29.04.2018].
- FERREIRA, Ermelinda (2005). Metáfora animal: a representação do outro na literatura. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 26. Brasília, pp. 119-135.
- FERREIRA, Vergílio, GODINHO, Helder (ed.) (2001). *Escrever*. Lisboa: Bertrand Editora.
- FINTZ, Claude (2009). Les imaginaires du corps dans la relation littéraire. In *Littérature, Narrations*, n.º 153, pp.114-131. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-litt%C3%A9rature-2009-1-page-114.htm> [Consultado a 12.09.2017].
- FONTENAY, Elisabeth de (1999). *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris : Fayard.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Le Corps Utopique*. Conferência radiofónica para France Culture. Disponível em: <http://sinequanonart.com/eng/wp-content/uploads/2015/05/Michel-Foucault-Le-corps-utopique.pdf> [Consultado a 03.03.2017].
- FOUCAULT, Michel (1992). A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, pp. 129-160.
- FOUCAULT, Michel (2003). ¿Qué es la ilustración? In *Sobre la Ilustración*. Madrid : Tecnos.
- FRANCE CULTURE (2013). “Plotin ou la sculpture de soi.” (Leitura da *Enéadas* por Gwenaëlle Aubry) . In *Les vendredis de la philosophie – France culture*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AdYA1DGRSUY> [Consultado a 10.09.2016]
- FREIXAS, Laura (ed.) (2006). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, Sigmund (1985). Un souvenir d'enfance de “Poésie et Vérité”. In *L'inquiétante étrangeté*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2009 [1905]). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Lisboa : Relógio d'Água.
- GABILONGO, Ángel (2012e). Prólogo. In: MILLÁS, Juan José. *Vidas al límite*. Barcelona: Seix Barral, pp.7-20.

- GALLO, Irma (2016, setembro 12). Entrevista a Juan José Millás: “Escribir desde la extrañeza”. *Yaconic*. Disponível em: <http://www.yaconic.com/juan-jose-millas-escribir-desde-la-extrañeza/> [Consultado a 24.07.2017].
- GALVÃO, Pedro (2016). *Ética com razões*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- GARCÍA, Alfons (2016, maio 29) Entrevista a Juan José Millás: “La primera condición para escribir es ser un inadaptado”. *La Provincia*, Diario de las Palmas <http://www.laprovincia.es/sociedad/2016/05/29/primer-condicion-escribir-inadaptado/827029.html> [Consultado a 20.07.2017].
- GARGANO, Antonio (2015). “Animales soñados”: Quevedo y el ave Fénix. In *La Perinola* 19 pp. 15-50. Disponível em: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/43631/1/3.pdf> [Consultado a 18.07.2017].
- GARNEAU, Stéphane (2007, abril 5). “Michel Onfray, philosophe des choses simples ». Entrevista a Michel Onfray. Disponível em: <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/les-grands-entretiens/segments/entrevue/19976/michel-onfray-philosophie-simple-entrevue> [Consultado a 17.05.2017].
- GAUDIN, Bernard (1975). *Les grandes énigmes du monde animal – Les insectes*. Neuilly-sur-Seine: Éditions de Saint-Clair.
- GIOSSI, Bernard (2002, dezembro) “Un concept qui nie l’être”. In *Regard Conscient*, nº 7, p. 3. Disponível em: <http://www.regardconscient.net/revue/regardconscient7.pdf> [Consultado a 04.04.2017].
- GLEISER, Marcelo (1997). *A Dança do Universo – Dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <http://www.valdiraguilera.net/bu/a-danca-do-universo.pdf> [Consultado a 12.12.2017].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1998). *Greguerías*, seleção e tradução de Jorge Silva Melo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco (2016). Nuevos bestiarios en la literatura española contemporánea. In *Lectura y signo: revista de literatura*, nº 11, 1, pp. 83-93.
- GORRESIO, Zilda Marengo Piacenti (2005). *Os pressupostos míticos de C.G. Jung na leitura do destino: Moira*, São Paulo: Annablume. Disponível em: <https://books.google.pt/> [Consultado a 22.08.2017].
- GRACIA, Jordi, RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2011). Derrota y restitución de la modernidade - 1930-2010. In MAINER, José Carlos (org.), *Historia de la literatura española*, vol. 7. Barcelona: Crítica.
- GRASS, Günter (2015). *A Ratazana*. Lisboa: Dom Quixote.
- GRELL, Isabelle (2014). *L'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- GRIFFITHS, Martin & OLIVEIRA, Carlos (2009). On God and aliens - How the extraterrestrial question affects us all. In *LabLit.com*. Disponível em: <http://www.lablit.com/article/487> [Consultado a 01.07.2017].
- GRIMAL, Pierre (1999). *Dicionário da mitologia grega e romana* (3ª ed.). Algés: Difel – Difusão Editorial S.A.
- GRION, Luca (2016). Ethics in the Age of Robotics Revolution. In *Cosmopolis*, Rivista de Filosofia e Teoria Política. Disponível em: <http://www.cosmopolisonline.it/articolo.php?numero=IX22013&id=14> [Consultado a 30.03.2017].
- GROSSMAN, Eveline (2017). *La défiguration*, Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuits. Disponível em: <https://books.google.pt/> [Consultado a 26.08.2017].

- GUILLEN, Michael Guillen (1995). *Five Equations That Changed The World*. New York: Hyperion.
- GULLÓN, Ricardo (1994). *La novela española contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.
- GUTIÉRREZ, Fabián (1992). *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid: Júcar.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, Hazel (2017). *Posibilidades del bestiario mexicano del siglo XX* (Dissertação de Mestrado). Universidade Veracruzana, Veracruz, México. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/47231/1/HernandezGuerreroHazel.pdf> [Consultado a 22.04.2018].
- HEIDEGGER, Martin (1987). *Carta sobre o humanismo*. Lisboa: Guimaraes Editores.
- HEIDEGGER, Martin (2002). *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes.
- HOLLOWAY, Vance Robert (1999). *El posmodernismo de la novela española – 1967-1995*. Editorial Fundamentos.
- HOUAISS, António (2011). *Dicionário do português atual*. Lisboa: Círculo de leitores e Sociedade Houaiss – Edições Culturais Lda.
- IONESCO, Eugène (1993). *La cantatrice chauve*. Paris: Gallimard.
- IRIGARAY, Lucy (1993). *Sexes and genealogies*. Trad. Gillian C. Gill. New York: Columbia Univ. Press.
- ISER, Wolfgang (1999), *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito*, trad. Johannes Kretschmer. Vol. 2, S. Paulo, Editora 34.
- JORNAL I (2014, outubro 2). “Juan José Millás: ‘Escrever é uma forma de chegar ao sótão da nossa identidade’”. *Jornal i*. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/294464> [Consultado a 17.02.2018].
- JUNG, Carl Gustav (2016). *Recuerdos, sueños, pensamientos*, trad. do alemão de M<sup>a</sup> Rosa Borrás. Barcelona : Seix Barral.
- KANBAN, Katia (2014). Le rat – la vie souterraine de l’esprit. In *Implications Philosophiques*. Disponível em : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/le-rat/> [Consultado a 16.07.2017].
- KAYSER, Wolfgang (2005). *O Grottesco*. São Paulo : Perspectiva.
- KLEIN, Melanie. Inveja e gratidão (1985). *Inveja e gratidão e outros trabalhos* (1946-1963). Rio de Janeiro: Imago, pp. 205-267.
- KNICKERBOCKER, Dale (2003). The obsessive-compulsive aesthetic. In *Volume 123 de Currents in comparative Romance languages and literatures*. Berna : Peter Lang.
- KOH, Sel Gie (2011). *El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás* (Tese de Doutoramento). Universidade Autónoma de Madrid. Disponível em: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10322/52433\\_Koh\\_selGie.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10322/52433_Koh_selGie.pdf?sequence=1) [Consultado a 12.02.2018].
- KRISTEVA, Julia (1980). Pouvoirs de l’horreur – Essai sur l’abjection. Paris : Seuil. Disponível em : <https://pt.scribd.com/document/322581520/Julia-Kristeva-Pouvoirs-de-l-horreur-Essai-sur-l-abjection-1980-text-pdf> [Consultado a 03.04.2018].
- KRISTEVA, Julia (1999). *El lenguaje, ese desconocido*, trad. de María Antoranz. Madrid: Editorial Fundamentos.
- KRISTEVA, Julia (2014, outubro 1). *Réflexions sur l’étranger*. Conferência proferida no Collège des Bernardins. <http://www.kristeva.fr/reflexions-sur-l-etranger.html> [Consultado a 10.08.2015].
- KRISTEVA, Julia (2017, abril 27) : *Le corps maternel*. Les Rencontres Philosophiques de Monaco. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=HHw4L4JPiX8> [Consultado a 18.08.2017].



- KUNZ, Marco (2009). La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 245-262.
- LACAN, Jacques (1956/57). *La relation d'objet*. Disponível em : <http://staferla.free.fr/S4/S4%20LA%20RELATION.pdf> [Consultado a 01.05.2018].
- LACAN, Jacques (1975, junho 16). *Joyce le symptôme II*. Conferência de abertura do 5º simpósio internacional James Joyce. Paris: Universidade da Sorbonne. Disponível em: <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-06-20.htm> [Consultado a 18.11.2017].
- LAHIRE, Bernard (2006). *La condition littéraire - La doublé vie des écrivains*. Paris : Édition La découverte.
- LAOUYEN, Mounir (2000). *Perceptions et réalisations du moi*. Clérmont Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal. Disponível em : <https://books.google.pt> [Consultado a 28.08.2017].
- LAPPRAND, Marc (1998). *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam – Atlanta GA: Rodopi.
- LARATRO, Cecilia (1994). Juan José Millás y Magui Mira en Buenos Aires (1994). Programa de televisão *Rouge*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sAYsr8ZXCy> [Consultado a 03.03.2018].
- LAUMOND, Jean-Paul (2012, janeiro 19). La robotique: une recidive d'Hephaïstos. Conferência proferida do Collège de France, Paris, e registada na coleção Leçons inaugurales, nº 224, 2012. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/site/jean-paul-laumond/inaugural-lecture-2012-01-19-18h00.htm> [Consultado a 28.05.2017].
- LE CLÉZIO, Jean-Marie (1970). *Lullaby*. Paris: Gallimard.
- LÉVINAS, Emmanuel (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye: Martinus Nijhoff. Disponível em: <https://books.google.pt> [Consultado a 27.10.2017].
- LÉVINAS, Emmanuel (1980). *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- LIBROSCOLGADOS (2011, julho 4). Entrevista a Juan José Millás, Disponível em: <http://globedia.com/entrevista-juan-jose-millas> [Consultada a 03.04.2018].
- LILLO, Anika (2007, dezembro). Entrevista a Juan José Millás por “El Mundo”. *Anika entre libros*. Disponível em: <http://www.anikaentrelibros.com/entrevista-a-juan-jos--mill-s-por--el-mundo-> [Consultado a 03. 01. 2018].
- LISPECTOR, Clarice (2006). *Contos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LISPECTOR, Clarice (2012). *Um Sopro de Vida*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LLAMAZARES, Julio (1990). *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral.
- LOCKWOOD, Jeffrey (1998). Not to Harm a Fly : Our Ethical Obligation to Insects. In *Between the Species*, volume IV, nº 3, pp. 204-211. Disponível em : <http://www.cahiers-antispecistes.org/ne-pas-faire-de-mala-une-mouche/> [Consultado a 05.05.2017].
- LODI, Enrico (2015). *Lo que sé de los hombrecillos de Juan José Millás: la ficción psicótica de la sociedad perfecta*. In: *El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural europeo: ¿Quién es el pueblo? – ¡Nosotros somos el pueblo!* Universität zu Köln, Arbeitskreis Spanien - Portugal - Lateinamerika, pp. 117-128. Disponível em: <http://kups.ub.uni-koeln.de/6826/> [Consultado a 12.09.2017].
- LÓPEZ PÉREZ, María José (2003). Corpo, sexo e mulher na perspectiva das antropologías. In NAVARRO, Mercedes (Dir.), *Para comprender o corpo da mulher*, Vila Nova de Gaia: Editorial Perpétuo Socorro, pp. 9-25.
- LOURENÇO, Frederico (2018, março 7). “Outra odisseia homérica”. *Jornal de Letras*. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2018-03-07-Frederico-Lourenco-Outra-odisseia-homerica> [Consultado a 13.01.2018].

- LYOTARD, Jean-François (2005). *La postmodernidad (explicada a los niños)*, trad. de Enrique Lynch. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- MACIEL, Maria Esther (2007). Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana. In *Via Atlântica*, nº 11. São Paulo, pp. 145-153. Disponível em: <http://www.revistas.ups.br/viaatlantica/article/view/50671> [Consultado a 22. 04. 2018].
- MAGÁN, Luis (2005, novembro 24). “La enciclopedia Espasa cumple un siglo”. [https://elpais.com/diario/2005/11/24/cultura/1132786804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/11/24/cultura/1132786804_850215.html) [Consultado a 16.01.2018].
- MAINER, José-Carlos (1992). Cultura y sociedad. In RICO, Francisco (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española – Los nuevos nombres: 1975-1990* (Vol. 9, Tomo 1). ISBN 84-7423-545-6, págs. 54-71.
- MAINER, José-Carlos (2009). El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás”. In ANDRES-SUÁREZ (Dir.), *Juan José Millás - Grand Séminaire de Nêuchatel*. Madrid: ARCO/LIBROS, Madrid, pp. 23-46.
- MAINER, José-Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.
- MARCEL, Gabriel (1944). *Homo Viator*. Paris: Aubier-Montaigne.
- MARCO, José María (1988). “En fin... Entrevista con Juan José Millás”. In *Quimera*, 81, pp. 20-26.
- MARÍN MALAVÉ, María del Rosario (2011). *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en El País (1990-2008)* (Tese de Doutoramento). Universidade de Málaga, Faculdade de Filosofia y Letras, Málaga. Disponível em: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4924> [Consultado a 18.02.2018].
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997). *La novela española entre 1936 y el fin del siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- MARTÍNEZ LATRE, Pilar (1987). Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*. In *Mester*, vol. 16, nº1, pp. 5-17. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt8wn9n7kb/qt8wn9n7kb.pdf> [Consultado a 25.01.2018].
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2009). Juan José Millás: Viaje al centro de la realidad. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 47-67.
- MATSDORF, Bruno K. (2016). Antístenes e a fundação do cinismo. In PROMETEUS, ano 9, nº 19, pp. 81-97. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/viewFile/3571/4006> [Consultado a 18.07.2017].
- MATUTE, Ana María (1978). “Mar”. In *Los niños tontos*. Barcelona: Destino.
- MAULEÓN, Héctor de (2006, novembro 29). “ ‘Vivimos del lado falso del espejo’: Millás”. *El Universal – Cultura*. Disponível em: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/50665.html> [Consultado a 01.03.2018].
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). L’homme et l’adversité. In *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1991). A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MILLÁS, Juan José (1990, outubro 26). “Calcetines”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1990/10/26/ultima/656895604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/10/26/ultima/656895604_850215.html) [Consultado a 10.03.2017].

- MILLÁS, J.J. (1991, outubro 25). “Ácaros”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1991/10/25/ultima/688345202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/10/25/ultima/688345202_850215.html) [Consultado a 16.08.2017].
- MILLÁS, J.J. (1992, julho 10). “El Pájaro”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1992/07/10/ultima/710719202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/07/10/ultima/710719202_850215.html) [Consultado a 18.07.2017].
- MILLÁS, J.J. (1994, agosto 6). “Mecánica popular”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1994/08/06/opinion/776124010\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/08/06/opinion/776124010_850215.html) [Consultado a 01.05.2018].
- MILLÁS, J.J. (1996, agosto 16). “El escarabajo”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/08/16/ultima/840146402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/08/16/ultima/840146402_850215.html) [Consultado a 03.01.2018].
- MILLÁS, J.J. (2000, novembro 3). “Escribir”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2000/11/03/ultima/973206002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/11/03/ultima/973206002_850215.html) [Consultado a 15.04.2017].
- MILLÁS, J.J. (2000 [1983]). *Papel mojado* (14ª imp.). Madrid: Grupo Anaya.
- MILLÁS, J.J. (2005). *La ciudad*. Madrid: Kliczkowski – Onlibook, S.L.
- MILLÁS, J.J. (2007 [2002]). *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa Calpe.
- MILLÁS, J.J. (2008). *Los objetos nos llaman*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, Juan José (2009, novembro). *Las palabras*. Sessão do ciclo *Premios Nacionales*, na Biblioteca Nacional de Espanha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbjaXTsuHV0> [Consultado a 24.01.2018].
- MILLÁS, J.J. (2009a [2000]). *Cuerpo y prótesis*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.A.
- MILLÁS, J.J. (2009b). Prólogo - Realidad e irrealidad. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 9-21.
- MILLÁS, J.J. (2010, outubro 1). “Números”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2010/10/01/ultima/1285884001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/10/01/ultima/1285884001_850215.html) [Consultado a 14.04.2017].
- MILLÁS, J.J. (2010, novembro 28). “Quizá no salga nunca”. *El País*. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2010/11/28/eps/1290929209\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/28/eps/1290929209_850215.html) [Consultado a 25.06.2017].
- MILLÁS, J.J. (2010a [1995]). *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- MILLÁS, J.J. (2010b [2007]). *El mundo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- MILLÁS, J.J. (2010c). *Lo que sé de los hombrecillos*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2011a [1975]). *Cerberos son las sombras*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2011b [1981]). *El jardín vacío*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2011c [1984]). *Letra muerta*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2011d [1990]). *La soledad era esto*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2011e [2003]). *Cuentos de adúlteros desorientados*. Barcelona: Debolsillo.
- MILLÁS, J.J. (2011f [2006]). *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral.

- MILLÁS, J.J. (2011g). *Articulentos Completos*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2012, setembro 5). “Detectives”. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2003/09/05/ultima/1062712802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/05/ultima/1062712802_850215.html) [Consultado a 03.04.2018].
- MILLÁS, J.J. (2012, dezembro 7). “Cuidado”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2001/12/07/ultima/1007679602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/12/07/ultima/1007679602_850215.html) [Consultado a 13.01.2018].
- MILLÁS, J.J. (2012a [1987]). *El desorden de tu nombre*. Barcelona: Seix Barral
- MILLÁS, J.J. (2012b [1994]). *Ella imagina*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2012c [1998]). *El orden alfabético*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2012d [1999]). *No mires debajo de la cama*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2012e). *Vidas al límite*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2013a [1977]). *Visión del ahogado*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2013b [1989]). *Primavera de luto*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2013c [1990]). *Volver a casa*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2013d [2001]). *Números pares, impares e idiotas*. Madrid: Ediciones S.M.
- MILLÁS, J.J. (2014, julho). *Fronteras*. Conferência extraordinária apresentada no fecho dos *Cursos de Verano*, Universidade Complutense de Madrid. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6KiIda8gIx8> [Consultado a 10.01.2018].
- MILLÁS, J.J. (2014, fevereiro 28). “Lo que nos pasa”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2014/02/27/opinion/1393504647\\_753796.html](https://elpais.com/elpais/2014/02/27/opinion/1393504647_753796.html) [Consultado a 10.10.2017].
- MILLÁS, J.J. (2014, agosto 14). “Amores caníbales”. *Interviú*. Disponível em: <http://www.interviu.es/reportajes/articulos/amores-canibales> [Consultado a 19.04.2017]
- MILLÁS, J.J. (2014, setembro 18). “La vuelta al mundo de Julio Verne”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2014/09/17/eps/1410953525\\_510918.html](https://elpais.com/elpais/2014/09/17/eps/1410953525_510918.html) [Consultado a 15.01.2018].
- MILLÁS, J.J. (2014). *La mujer loca*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2016, abril). Sem título. Ciclo de conferências “El intelectual y sus memorias”. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Granada, Granada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VY6RetFvS1w> [Consultado a 22.01.2017].
- MILLÁS, J.J. (2016, abril 11). “El calcetín verde”. *Interviú*. Disponível em: <http://www.interviu.es/opinion/papel-mojado/el-calcetin-verde> [Consultado a 19.04.2017].
- MILLÁS, J.J. (2016). *Desde la sombra*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2017, janeiro 1). “Mi perro y yo”. *El País*. Disponível em: <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/mi-perro-y-yo/> [Consultado a 19.07.2017].
- MILLÁS, J.J. (2017, febrero). *Literatura y periodismo*. Conferência apresentada na XXIX edição das conferências “Otoño Cultural”, Petrer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RcenIHScJYo> [Consultado a 25.01.2018].

- MILLÁS, J.J. (2017, março). *La escritura como sublevación contra la indolencia y el poder*. Conferência apresentada no âmbito da disciplina *Análisis de textos y redacción periodística*. Universidad Miguel Hernández de Elche. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoqiuRVa9Do> [Consultado a 22.01.2018].
- MILLÁS, J.J. (2017). *Mi verdadera historia*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- MILLÁS, J.J. (2018). *Que nadie duerma*. Barcelona: Alfaguara.
- MINOIS, Georges (2007) *História do Riso e do Escárnio*, tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Teorema.
- MOISÉS, Massaud (1985). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- MONOD, Jacques (2016). *El azar y la necesidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MONTES, Andrés (2012, outubro 24). “Juan José Millás: ‘Al escribir trato de ordenar la realidade, que es una manera de entenderla’.” In *Diario de Ibiza*. Disponível em: <http://www.diariodeibiza.es/cultura/2012/10/24/juan-jose-millas-escribir-trato-ordenar-realidad-manera-entenderla/584992.html> [Consultado a 19.01.2018].
- MONZÓ, Quim (2001). *Ochenta y seis cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- MONZÓ, Quim (2007). *El mejor de los mundos*. Barcelona: Anagrama.
- MONZÓ, Quim (2008). *Mil cretinos*. Barcelona: Anagrama.
- MORALES BENITO, Lidia (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e patafísica. In *Carnets III, L’(In)vraisemblable*, pp. 131-146. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/viewFile/840/773> [Consultado a 03.03.2018].
- MORALES RIVERA, Santiago (2017). *Anatomía del desencanto: humor, ficción y melancolía en España*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press. Disponível em: <https://books.google.pt> [Consultado a 04.04.2018].
- MORET, Pierre (1997a). Los insectos en la mitología y la literatura de la Grecia Antigua. In *BOL. S.E.A.*, nº 20, pp. 331-335. Disponível em: [http://www.academia.edu/1140921/Los\\_insectos\\_en\\_la\\_mitolog%C3%ADa\\_y\\_la\\_literatura\\_de\\_la\\_Grecia\\_antigua](http://www.academia.edu/1140921/Los_insectos_en_la_mitolog%C3%ADa_y_la_literatura_de_la_Grecia_antigua) [Consultado a 01.08.2017].
- MORET, Pierre (1997b). Los insectos en la literatura moderna. In *BOL. S.E.A.*, nº 20, pp. 443-450. Disponível em: [http://sea-entomologia.org/PDF/BOLETIN\\_20/B20-043-443.pdf](http://sea-entomologia.org/PDF/BOLETIN_20/B20-043-443.pdf) [Consultado a 01.08.2017].
- MORRIS, Desmond (1990). *O contrato animal*. Rio de Janeiro: Record.
- MOURA, Cláudia (2009, abril 9). Entrevista a Juan José Millás. *DN Revistas*. Disponível em: <https://www.dn.pt/revistas/nm/interior/entrevista-a-juan-jose-millas-1194864.html> [Consultado a 05.02.2018].
- NADRIGNY, Pauline (2010, abril). L’image du morceau de cire. In *Implications Philosophiques*. Disponível em : <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/limage-du-morceau-de-cire-2/> [Consultado a 10.09.2017].
- NAVAJAS, Gonzalo (2016). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna, La posmodernidad desde el siglo XXI*. Barcelona: Calambur Editorial, SL.
- NAYURAMA, Akimitsu (2000). *Freaks – aberrações humanas*. Tradução de Marta Jacinto. S/c: Livros & Livros Ed.
- NIETZSCHE, Friedrich (1985). *O crepúsculo dos ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NIETZSCHE, Friedrich (2007). *A genealogia da moral, uma polémica*, trad.de Carlos José de Menezes. Lisboa: Guimarães Editores.

- ONFRAY, Michel (2009). *Le Corps de mon père. Suivi d'Autobiographie de ma mère*. Paris : Hatier.
- OREJAS, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros/ La Muralla S.L.
- ORSENNA, Érik (2001). *La grammaire est une chanson douce*. Paris : Éditions Stock.
- PÁGINA 2 (2012, julho 22). Entrevista a Juan José Millás. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-2-juan-jose-millas/1285302/>[Consultado a 01.08.2017].
- PARNET, Claire (1988-1989). “Abecedário de Deleuze”. Documentário dirigido e produzido por Pierre-André Boutang. Data de lançamento mundial: 1996. Transcrição (versão portuguesa) disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> [Consultado a 10.07.2017].
- PELIZZOLI, Marcelo (1994). *A relação do outro em Husserl e Levinas*. Universidade Católica de Rio Grande do Sul: Edipucrs.
- PEREIRA, Almerinda (2015). ‘El subnormal encubierto’ em Juan José Millás: um espia de rara mobilidade entre as duas faces do real. In ÁLVARES, Cristina, CURADO, Ana Lúcia, SOUSA, Sérgio Guimarães de (Org.), *FIGURAS DO IDIOTA, Literatura Cinema Banda Desenhada* – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Famalicão: Edições Húmus, pp. 291-300.
- PÉREZ VICENTE, Nuria (2002). Amor y erotismo en la novela postmoderna española. In CUSATO Domenico (Coord.), *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, pp. 235-244. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2356298>[Consultado a 05.03.2018].
- PINTO, Sandra (2010). Labirintos Intertextuais – Possibilidades cartográficas da espacialidade em Jorge Luis Borges (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais). Universidade de Coimbra Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14277/1/Labirintos%20hipertextuais.pdf> [Consultado a 31.10.2017].
- PLOTINO, *Ennéades* (1859). Tradução de M. N. Bouillet. Paris: Libraire de L. Hachette et Cie. Disponível em: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade48.htm> [Consultado a 02.02.2018]
- POLACCO, Michel (2009). Entrevista a Michel Serres, Petites chroniques du dimanche soir 3 (Entretiens avec Michel Serres). Paris: le pommier.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PÚBLICO (2017, dezembro 3). “Millás y González, Doctores honoris causa por la universidad de Oviedo”. *PÚBLICO*. Disponível em : <http://www.publico.es/actualidad/millas-y-gonzalez-doctores-honoris.html> [Consultado a 26.11.2017].
- PUENTE, Fernando Rey (2002). A katarsis em Platão e Aristóteles. In. DUARTE, Rodrigo (org.), *Kátharsis. Reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte. Disponível em: [http://www.pec.ufrrj.br/ousia/verb/artigo\\_rey.pdf](http://www.pec.ufrrj.br/ousia/verb/artigo_rey.pdf) [Consultado a 20.08.2018].
- PULS, Maurício Mattos (2006). *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume.
- PREVERT, Jacques (2007). *Paroles*. Paris: Éditions Gallimard.
- PRÓSPERI, Germán (2011). Escenas de meataficción en Juan José Millás. In *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 20. Nº 22. Argentina. Pp. 175-197.

- Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/813/834>  
[Consultado a 28.01.2017]
- PRÓSPERI, Germán (2012). Final feliz : niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás. In BOTTA, Pratzia (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. V, Moderna y Contemporánea (eds. Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefevre). Roma: Bagatto Libri, pp. 521-528.
- PUÉRTOLAS, Soledad (2006). *Con mi madre*. Barcelona: Anagrama.
- PUNSET, Eduard (2009, janeiro 26). Entrevista a Raymond Kurzweil: “El futuro: la fusión del alma y de la tecnología”. Programa Redes nº 10. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-futuro-fusion-del-alma-tecnologia/391648/> [Consultado a 18.06.2017].
- RAVAZET, Jean-Claude (2016). *De Freud à Lacan, Du roc de la castration au roc de la structure*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2016. Disponível em <https://books.google.pt> [Consultado a 24.08.2017].
- REIS, Carlos; LOPES Ana Cristina M. (1990). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (2006). Narratologia(s) e teoria da personagem. In: REIS, Carlos (coord.), *Figuras da Ficção*, Coimbra, CLP, pp. 9-23.
- REIS, Carlos (2013). “The special one – Fenomenologia do herói desportivo”. In *Comunicação & Educação*, Ano XVIII, nº 2. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/36937/1/The%20Special%20One.pdf> [Consultado a 01.06.2018].
- REIS, Carlos (2014). Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. In: *Revista de Estudos Literários*, n.º 4, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 43-68.
- REFLEXION(ARTE) (2014, abril). “Juan José Millás reflexiona sobre el lenguaje, la locura y el fin de la creatividad”. In *ReflexionarTE*. Disponível em: <https://reflexionarteling.wordpress.com/2014/04/> [Consultado a 07.07.2017].
- REUTER, Yves (1988). L’importance du personnage. In: *PRATIQUES*, nº 60, pp. 3-22. Disponível em : <http://www.pratiques-cresef.com/cres0588.htm> [Consultado a 13.01.2018].
- RIBOLDI, Ari (2015). *O bode expiatório – origen das palavras, expressões e ditados populares com nomes de animais*. Porto Alegre: Ledur Serviços Editoriais.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*, trad. Neira Calvo, A. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- ROCHA PEREIRA, Mª Helena (1982). *Helade, Antologia da cultura grega*. Coimbra: FLUC, Imprensa de Coimbra Lda.
- ROCHA PEREIRA, Mª Helena (1987). *Estudos de História da cultura clássica*, I Volume, Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2006). La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás. In GROHMANN, Alexis, STEENMEIJER, Maarten (Editores) *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Editorial Verbum, pp.59-78.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2002, julho 27). “El humor es la otra cara del terror”. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2002/07/27/babelia/1027726750\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/07/27/babelia/1027726750_850215.html) [Consultado a 25.03.2018].
- RODRÍGUEZ, Conxa (1983, março 7). “La influencia de la obra de Kafka es escasa en España”. In *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1983/03/07/cultura/415839605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/03/07/cultura/415839605_850215.html) [Consultado a 10.08.2017].

- ROJAS YEDRA, Rubén (2017). *Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales* (Tese de Doutoramento). Universidade Complutense de Madrid. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/46827/1/T39683.pdf> [Consultada a 22.02.2018].
- ROMERO, Paula (2011, novembro 29). “Millás nos presenta sus ‘crónicas del surrealismo en pequeñas ‘perlas’”. *Sevilla actualidad.com*. Disponível em: <http://www.sevillaactualidad.com/cultura/13214-millas-entre-el-periodismo-y-la-literatura/> [Consultado a 03.03.2018].
- ROSA, António Ramos (1984). O excesso e a carência. In *LOGOS*, Publicação filosófica, Filosofia Aberta. Centro de Estudos e Divulgação, nº 2, pp. 17-19.
- RUZ VELASCO, David (1999). La soledad era esto y la postmodernidad. El sueño escríptivo, el sueño mimético y la antípoda. In *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios, nº 11. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero11/millas.html> [Consultado a 12.01.2018].
- SÁNCHEZ, Yvette (2009). El discreto encanto de la asimetría. In ANDRES-SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana (Eds.), *Juan José Millás*, Madrid: Arco/Libros. Madrid: pp. 92-93.
- SANTAMARINA, Cristina (1994). La costilla de Barthes o la neuroses del símbolo. In *Nova Renascença*, volume XIV, pp. 419-421. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SANTOS, Pedro Marta (2018, fevereiro 26). “Crítica de cinema: Pequena grande vida”. In *Sábado*. Disponível em: <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/cinema/detalhe/critica-de-cinema-pequena-grande-vida> [Consultado a 03.03.2018].
- SANTO AGOSTINHO (2008). *Confissões*. Tradução de Lúcio Silva e Elias Couto. Braga: Livraria A.I.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992). La novela: introducción. In RICO, Francisco (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española – Los nuevos nombres: 1975-1990* (Vol. 9, Tomo 1), pp. 249-279.
- SCHELER, Max (1950). *Nature et formes de la sympathie*. Paris : Payot.
- SCHULZ-CRUZ, Bernard (1992). Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén. *Anales de la literatura hispano-americana*, nº 21. Madrid: Editorial Complutense, pp. 247-253.
- SENABRE, Ricardo (2010, outubro 15). “Lo que sé de los hombrecillos”. In *El Cultural*. Disponível em: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Lo-que-se-de-los-hombrecillos/27993> [Consultado a 22.09.2017].
- SERRANO CUETO, Antonio (Ed.) (2015). *Después de Troya: microrrelatos hispánicos de traducción clásica*. Palencia: Menoscuatro.
- SERRES, Michel (1985). *Doux et dur*. In *Les cinq sens*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelles. Disponível em : <https://books.google.pt> [Consultado a 30.09.2015].
- SERRES, Michel (2008). *La guerre mondiale*. Paris : le Pommier. SERRES, Michel (2007, dezembro). Conferência sobre a revolução cultural e cognitiva gerada pelas novas tecnologias. Conferência apresentada na L’ INRIA por ocasião do 40º aniversário desta instituição. Disponível em: [https://interstices.info/jcms/c\\_33030/les-nouvelles-technologies-revolution-culturelle-et-cognitive](https://interstices.info/jcms/c_33030/les-nouvelles-technologies-revolution-culturelle-et-cognitive) [Consultado a 17.01.2014].
- SILVA, Júlio Alberto (2012). *Os nossos santos e beatos*. Lisboa : A esfera dos livros.
- SISMONDI de Sismonde (1842). *Historia de la literatura española*, Imprenta de Álvarez y Compañía. Disponível em: <https://books.google.pt> [Consultado a 30.05.2016].
- SOBEJANO, Gonzalo (1983). Testimonio y poema en la novela española contemporánea. In *AIH Actas VIII*. Disponível em:



- [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_1\\_012.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_012.pdf) [Consultado a 13.05.2017].
- SOBEJANO, Gonzalo (1985). La novela poemática y sus alrededores. In *Biblioteca Virtual Cervantes*. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/02167f8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/02167f8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consultado a 23.02.2018].
- SOBEJANO, Gonzalo (1987). *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*. In LANDEIRA, Ricardo, GONZALEZ-DE-VALLE, Luis T. (eds), *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- SOBEJANO, Gonzalo (1988). La novela ensimismada (1980-1985). In *Biblioteca Virtual Cervantes*. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-ensimismada-19801985-0/html/02169e56-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-ensimismada-19801985-0/html/02169e56-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) [Consultado a 12.02.2018 e 19.02.2018].
- SOLER SORRANO, Joaquín (1981, abril 6). Entrevista a Carmen Martín Gaité. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0jCP2AxFdk> [Consultado a 13.01.2018].
- STEINER, George (2014). *Linguagem e Silêncio Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*. Lisboa: Gradiva.
- SÜSKIND, Patrick (1999). *O Perfume*. Lisboa : editorial Presença.
- TARSOT, Louis (trad.) (1913). Les jambes de bois. In *Fabliaux et contes du Moyen-âge*. Disponível em: <http://bergahammou.e-monsite.com/http-bergahammou-e-monsite-com-pages/litterature-medievale/fabliaux-et-contes-du-moyen-age-louis-tarsot.html> [Consultado a 16.02.2017].
- TAVARES, Gonçalo M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy. México: Premia. Disponível em: [http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto\\_atras/imagenes/Todorov.pdf](http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf) [Consultado a 01.08.2018].
- TORRES, Marta (2017, novembro 8). Entrevista a Juan José Millás. *La 2 Noticias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BBXKRIWt-uE> [Consultado a 18.11.2017].
- TOUMBA HAMAN, Patrick (2014). *La representación narrativa y la identidad en la novela española contemporánea* (Tese de Doutoramento). Universidade Complutense de Madrid. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/28202/1/T35681.pdf> [Consultado em 15.01.2018].
- TURPIN, Enrique (2009). La fábula de sesenta espacios. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 186-201.
- VALLS, Fernando (2009). Entre el artículo y la novela: la “poética” de Juan José Millás. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp.167-184.
- VIEIRA, Cristina (2008). *A construção da personagem romanesca*. Lisboa: Edições Colibri.
- VIEIRA, Cristina (2014). Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. In: *Revista de Estudos Literários*, n.º 4, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 123-179.
- VIEIRA DE MELO, Nélio (2003). *A ética da alteridade em Emmanuel Levinas*, Coleção Filosofia 163. Portalegre: EDIPUCRS. Disponível em: <https://books.google.pt> [Consultado a 02.09.2017].

- VILLAS, Thais (2017, outubro). “Juanjo Millás, sobre los cambios del sistema educativo: ‘Son un desastre, consideran que las Humanidades no sirven para nada’”. *El Intermedio – La sexta TV*. Disponível em: <http://www.lasexta.com/programas/el-intermedio/> [Consultado a 18.12.2017].
- VUILLEQUEZ, Carine (2010). Le territoire du couloir dans les nouvelles de Juan José Millás. In *Pandora* nº 10, Ed Montpellier 3, pp. 261-276. Disponível em : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3781781> [Consultado a 03.02.2018].
- YCHE-FONTANEL, Françoise (2001). Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne”. In *Kentron*, nº 17, 2, p.76. Disponível em: <https://www.unicaen.fr/puc/images/k17203fontanel.pdf> [Consultado a 04.01.2017].
- ZAMBRANO, María (1995). *O Homem e o Divino*. Trad. De Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Relógio d’Água.
- ZOE ALAMEDA, Irene (2009). Motivos picarescos en la narrativa de Juan José Millás. Dos novelas: *Letra muerta* e *Visión del ahogado*. In ANDRES-SUÁREZ Irene, CASAS Ana (Eds), *Juan José Millás, Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de Maio, 2000*. Madrid: Arco Libros, Madrid, pp. 99-113.
- ZUMTHOR, Paul (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify.





---

**Contactos:**

Universidade de Évora

**Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA**

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581