

## La rappresentazione del corpo nella narrativa breve di Juan José Millás

Maria Isabella Mininni

*Uno no sabría decir si el cuerpo es una alucinación de la conciencia o la conciencia una alucinación del cuerpo. Lo único evidente es que las dos cosas no pueden existir a la vez, porque eso sería un disparate comparable al de construir una joya de platino con incrustaciones de plomo.*

Juan José Millás

La rappresentazione del corpo è uno dei motivi dominanti nella narrativa breve di Juan José Millás a partire dagli anni '90: i suoi microracconti a metà strada tra il racconto fantastico e l'articolo giornalistico raccolti in opere come *Algo que te concierne*, *Articuentos*, *Cuerpo y prótesis*, e le storie brevi incluse nel volume *Ella imagina* o nel più recente *Los objetos nos llaman* costituiscono un insieme nel quale si manifesta in modo evidente la sua *mirada microscópica*<sup>1</sup> e peculiare sul tema del corpo. Nella maggior parte di questi testi<sup>2</sup>, refrattari a ogni classificazione di genere, l'autore valenzano crea con le parole lo spazio immaginario delle sue ossessioni restituendoci con ironia ed estro grottesco una visione nichilista del mondo che annulla l'opposizione tra il concreto e l'astratto e assimila l'animato all'inanimato avvalendosi di presenze la cui identità si stempera e si dissolve nell'esperienza di corpi vuoti o ricolmi, spesso anatomicamente osservati.

---

<sup>1</sup> Cfr. J. C. Mainer, *Visión del ahogado o la mirada enajenada*, in Id., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, pp. 166 y sgg.

<sup>2</sup> Le citazioni tratte dai volumi presi in considerazione verranno indicate nel testo tra parentesi con una sigla:

(EI) *Ella imagina* (1994), Madrid, Punto de Lectura, 2006;

(CP) *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Punto de Lectura, 2001;

(AC) *Articuentos* (2001), Madrid, Punto de Lectura, 2002;

(ATC) *Algo que te concierne*, Madrid, Punto de Lectura, 2005;

(OLL) *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

I numeri di pagina rinviano all'edizione consultata e qui sopra segnalata.

## *La mappa allucinata del corpo-recipiente*

Lo spazio somatico come modello analogico del quotidiano inanimato che ci circonda, è senza dubbio il terreno privilegiato di questo “fabulador de la extrañeza” come lo ha definito Gonzalo Sobejano<sup>3</sup> e ne è prova il fatto che l’origine stessa della vita si definisce e si colloca nell’oggettivazione del parto; l’essere umano si affaccia alla realtà in modo meccanico come si trattasse di una rudimentale e consueta operazione idraulica:

El feto oye en el útero ruidos de tuberías [...]. Es posible que las oiga como una amenaza, pues él será desaguado más pronto que tarde [...]. En seguida, alguien cortará el cordón umbilical, que es la tubería por la que aún permanece aferrado a la madre, y el niño será lanzado al abismo de una existencia propia (AC, p. 270-271).

Il cordone ombelicale “frontera entre el cuerpo de la madre y el del niño” (AC, p. 78) è considerato mero strumento, l’utero e la vagina sono visti come astucci che “siempre que se llenan es para vaciarse” (EI, p. 14) e venire al mondo significa essere espulsi, catapultati, gettati nell’abisso attraverso un sistema imperfetto determinato da una logica di risparmio che, secondo Millás, non ha la capacità di controllarne il prodotto finale; l’aver collocato il sesso così vicino alla cloaca e avergli dato il canale di scolo in comune con l’orina non può che derivare da una esigenza economica: “[Dios] podía haber colocado todo el sexo en la espalda, donde sobra espacio para eso y para más, pero en ese caso tendría que haberse desviado de la acometida general encareciendo mucho el cuerpo”<sup>4</sup>, ecco perché Millás paragona il lavoro del creatore con quello di un architetto – entrambi sempre vincolati a un sistema economico che li sovrasta – e considera la casa come una replica del corpo e “por lo tanto un espacio moral”<sup>5</sup>.

Di fatto le metafore anatomiche relative allo spazio domestico quale riflesso simmetrico del corpo costellano gran parte dei suoi testi brevi tracciando una geografia allucinata in cui l’involucro fisico si tramuta spesso in una casa dove l’aria sibila attraverso le *ventanas nasales\**, le articolazioni cigolano come porte che si chiudono e dove gli spazi interni – i ‘cortili intimi’ che ci permettono “una digestión de lo que somos” (AC, p. 243) – formano un sofisticato sistema endocrino. È proprio lì, dentro e attraverso questo corpo-

---

<sup>3</sup> G. Sobejano, Juan José Millás, *fabulador de la extrañeza*, Madrid, Alfaguara, 1995.

<sup>4</sup> J. J. Millás, *Realidad e irrealidad*, in I. Andrés Suárez, A. Casas (a cura di.), *Juan José Millás*, “Cuadernos de narrativa”, Neuchâtel/Madrid, Université de Neuchâtel/Arco Libros, 2009, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

\* La definizione anatomica è stata mantenuta in originale perché in spagnolo le cavità nasali sono denominate *ventanas nasales* ovvero ‘finestre’ nasali, la qual cosa consente di ampliare e arricchire la metafora del corpo-edificio. In italiano questa similitudine si perde.

edificio che si materializza il malessere di personaggi alienati come il protagonista del racconto *Reformas*, sopraffatto dalla sensazione che gli si stia sgretolando il cranio:

me empezó a salir de las narices un polvo fino, como de cemento. Pensé que quizá ya estaban descombrando, porque también de los oídos caían virutas y desperdicios sólidos que se depositaban con suavidad sobre los hombros, produciendo un efecto como de caspa. Me fui a llorar al servicio, y comprobé que en el agua de las lágrimas navegaban limaduras y despojos de ideas fijas u obsesiones que envolví con cuidado en un trozo de papel higiénico (AC, pp. 51-52).

Il corpo-contenitore di cui parla Millás custodisce ed espelle angosce che si materializzano come concrezioni o, al contrario, le rivela senza stupore mostrandoci spaventose cavità; quel luogo alieno, prestato, “que no somos nosotros sino el terreno en el que habrá de transcurrir nuestra vida” (AC, p. 79) non di rado gli garantisce la possibilità di osservarlo come oggetto di studio: non si può dimenticare infatti l’interesse di Millás per l’anatomia – o meglio per l’autopsia<sup>6</sup> – che lo spinge spesso a descrivere in modo dettagliato la forma della custodia che ci contiene.

L’attenzione per l’aspetto biologico si esprime attraverso metafore organiche che includono gli elementi più disparati, come se il corpo fosse il “resumen del universo mundo” (EI, p. 139), tuttavia è necessario precisare che a Millás non interessa l’esteriorità del corpo nella sua apparenza né tantomeno la bellezza che ne può derivare ovvero non ne contempla il lato estetico: di fatto nei racconti brevi qui presi in considerazione, non compaiono figure maschili o femminili la cui immagine venga delineata e mancano del tutto le descrizioni che ci permettono di ‘vedere’ il personaggio, salvo si tratti di individui che si distinguono per una mancanza, una amputazione. Ciò che riveste grande importanza nei suoi scritti è invece la forma comune ad ogni essere umano senza distinzione, ovvero la superficie corporea estesa e accidentata, disseminata di fessure e spaccature attraverso le quali si fa strada l’inquietudine:

El cuerpo es un territorio con escasa vegetación, aunque con abundante fauna. Está recubierto por un tegumento elástico, llamado piel, que proporciona uniformidad al conjunto. Esta capa que es la más superficial, se interrumpe a

---

<sup>6</sup> *Autopsia*. *El mundo de Millás* è un racconto-documentario prodotto da Canal Plus e realizzato da J. L. López Linares nel 2008. Illustra la vita quotidiana, lavorativa e familiare di una donna medico legale. Fin dall’inizio il reportage si confugura tuttavia come una riflessione sul corpo; dice Millás: “A mí la anatomía siempre me ha vuelto loco, sobre todo la anatomía patológica, porque si al cuerpo, que es el único territorio real, le añadimos una enfermedad, nos encontramos frente a un organismo hiperreal. Yo, cuando me levanto, lo primero que hago es recorrer todas mis extensiones corporales para empezar el día con una experiencia real, porque todo lo que contemplo al otro lado de los ojos me parece fantástico”. (J. J. Millás, *Anatomías*, in Id., *Algo que te concierne*, cit., pp. 59-60).

veces para dar paso a diversas aberturas, cada una de las cuales cumple una o varias funciones a la vez. La abertura más meridional del rostro sirve, por ejemplo, para nutrir el organismo, se llama boca y se utiliza también con alguna frecuencia para besar y ser besado [...]. En la parte superior de esta zona, dos membranas móviles – los párpados – actúan de frontera entre la realidad y los órganos de la visión. Por estos órganos penetra en el territorio corporal el horror, a veces, entra también por los oídos, o por todos los agujeros a la vez. El caso es que entra y, según sean las características del cuerpo atacado, se establece en el estómago, en el vientre o en una oquedad orgánica llamada pecho; cuando se asienta aquí, adopta una forma esférica a la que se le da el nombre de angustia (ATC, pp. 23-24).

In questo lungo passaggio tratto dal racconto *Patria* in cui Millás propone una descrizione del ‘territorio’ dove ci è toccato in sorte di vivere, risaltano alcuni elementi chiave, veri *leitmotiv* nelle sue rappresentazioni del corpo: si tratta di immagini che rimandano alle aperture, ai fori e alle cavità del corpo-recipiente nonché al concetto di ‘frontiera’ che rinvia a sua volta alle dimensioni sovrapposte e interscambiabili del reale e dell’immaginario, essendo sempre quella frontiera limite espandibile tra il dentro e il fuori.

Le aperture che interrompono lo strato più esterno dell’insieme corpo – occhi, fosse nasali, bocca, orecchie – sono importanti in quanto soglie che consentono di intraprendere viaggi allegorici verso i luoghi più reconditi e sconosciuti di noi stessi, percorsi inediti che ci riportano alla memoria l’avventura vissuta dagli eroi del *Fantastic voyage* (1966) di Richard Fleischer: l’interno del corpo si configura come un paesaggio fantastico nel quale l’io-viaggiatore – generalmente preda di uno stato febbrile o torpido per effetto di analgesici o ansiolitici – segue strade immaginarie lungo sentieri occulti, spinto dalla morbosa curiosità di verificare se una colica epatica può essere più bella di un tramonto africano o più spettacolare delle cascate del Niagara:

Llegué sin dificultad a la laringe y descendí con cuidado por la tráquea cogiéndome a los bordes de unos anillos cartilagosos como si fueran los peldaños de una escalera. A medida que descendía por aquel tubo orgánico, la oscuridad dificultaba mis movimientos. Entonces saqué del bolsillo una linterna imaginaria [...], y visualicé dos cilindros que resultaron ser los bronquios. Me introduje por el derecho, inflamado a causa de una bronquitis crónica, y caí en el pulmón, un lugar lleno de oquedades y membranas, donde había fuertes corrientes de aire. Temí agravar mi costipado y regresé por donde había venido [...]. Todo, según él, era un problema de visualización. Aquel que consiguiera visualizar el interior de su cuerpo [...], contemplaría formaciones arborescentes, cataratas de líquidos verdosos, cráteres lunares, estrellas, cometas y constelaciones (EI, pp. 138-139).

Come osserva José Carlos Mainer, “Millás recupera en su obra el sentido literal del ‘nosce te ipsum’ clásico”<sup>7</sup> anche se il uso concetto di conoscenza “parece confinado a una fase fisiológica, elemental”<sup>8</sup>; la metaforizzazione degli stati psichici attraverso forme concrete (tubi, cilindri, cascate, crateri, caverne) ed elementi anatomici (la trachea, i dischi cartilaginei, i bronchi, i polmoni) esclude ogni astrazione e annulla la frontiera tra il fisico e il metafisico: è il corpo l’unico luogo a partire dal quale ci è consentito conoscere il mondo. La visualizzazione di ciò che il nostro corpo contiene, dei materiali fisiologici elementari ai quali allude Mainer, viene filtrata attraverso la lente di ingrandimento di uno sguardo deformante che indica sempre il transito vago tra il reale e l’immaginario mentre il corpo espande i propri confini facendo coincidere dimensioni opposte; il mondo si fa corpo e si impone come il luogo delle emozioni e di qualunque sensazione derivi dalla percezione:

Cuando se atrevió a pasar la punta de la lengua por el lugar donde antes había estado la muela, encontró un agujero de dimensiones insospechadas, cuyos bordes, inflamados, tenían un sabor rojo y eléctrico. A partir de entonces, su lengua no hacía otra cosa que explorar las irregularidades de aquella caverna orgánica, intentando alcanzar su fondo inútilmente (ATC, p. 41).

L’esperienza del corpo come unico territorio reale, raggiunge la pienezza quando il corpo prova dolore giacché “existe gracias a sus neuralgias o a sus ardores de estómago. [...] cuando la migraña ataca, me miro en el espejo y veo a un sujeto hiperreal al otro lado” (ATC, p. 60); i disturbi, le malattie, il malessere fisico sono le vie che conducono alla conoscenza autentica “Todo lo que duele existe. De lo que no duele sin embargo, unas cosas son ciertas y otras no. Los sueños agradables, por ejemplo, no tienen constatación real alguna, pero las pesadillas se materializan con más frecuencia de la deseable” (CP., p. 448); il corpo che soffre riesce persino a scatenare la memoria involontaria producendo stati d’animo che consentono di recuperare il vissuto, si tratti dell’infanzia resuscitata dall’influenza (ATC, p. 26) o dell’identità stessa, recuperata grazie a un attacco acuto di tosse (EI, p. 244).

Sfuggendo alla tradizionale dicotomia corpo/anima, corpo/psiche, Millás assimila l’inorganico – l’emozione *lato sensu* – all’organico – il corpo con i suoi malanni – generando il contatto conflittuale tra due ordini di realtà: “una realidad real (quizá sería más acertado decir una experiencia intersubjetiva de lo real) y una realidad interna, psíquica, conformada por las ideas, los delirios, las emociones, y en la que habitan los impulsos más oscuros del hombre”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> J. C. Mainer, *El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás*, in Id., *op. cit.*, p. 291.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> J. J. Millás, *Literatura y realidad*, “Revista de Occidente”, 85, junio 1988, p. 124.

## *Corpi cavi e viscere dislocate*

Abbiamo visto dunque che nelle narrazioni di Millás il corpo acquisisce funzione simbolica e che le percezioni, le idee, i sentimenti, le angosce sono i *materiali* di cui esso si sostanzia per rivelarsi: “tutte le emozioni e sensazioni che sorprendono i personaggi [...] sono collocate nel corpo, anzi, formano il corpo, *sono* corpo”<sup>10</sup>. Ma l’alienazione dei suoi personaggi senza volto si manifesta frequentemente anche con la corporeizzazione dell’assenza, ovvero con l’inquietante e ossessiva presenza delle cavità e del vuoto fisico. Come afferma Marco Kuntz:

Los síntomas psicopatológicos que observamos en la narrativa de Millás revelan el progresivo disfuncionamiento de sus personajes en la ruina cotidiana [...] y nos muestran un sujeto metafóricamente desencajado y agrietado, lleno de roturas que intenta disimular con dificultad creciente, un individuo que se siente incompleto y que sufre perturbaciones de la cohesión de su yo<sup>11</sup>.

Una delle figure che meglio incarnano la devastante distruzione della propria integrità è senza dubbio Vicente Holgado – un tipo anonimo e dotato di natura instabile – protagonista, tra gli altri, del racconto *El hombre hueco* incluso nel volume *Ella imagina*; Vicente, in questo racconto<sup>12</sup>, è un uomo che odia la gente e che un bel giorno decide di comprarsi una bicicletta immobile che colloca davanti a uno specchio; in sella alla sua bicicletta statica Vicente pedala con forza immaginando di scontrarsi prima o poi con l’‘altro’ e di eliminarlo nell’impatto. Quando finalmente arriva il momento tanto atteso, la sua gamba destra si rompe e cade a terra “produciendo el ruido de un objeto duro al golpearse contra una losa” (EI, p. 155), tuttavia, separandosi dal corpo, l’arto spezzato non sanguina e non provoca alcun dolore:

sin dejar de ser de carne, tenía también una textura que a Vicente le recordó la del cartón piedra. Cuando se familiarizó con el objeto de su propiedad, introdujo la mano en él llegando hasta los dedos del pie sin encontrar un sólo músculo, un hueso, una víscera, en fin, algo que le remitiera a las lecciones de anatomía del bachillerato (EI, p. 156).

Vicente prende coscienza del suo ‘essere vuoto’ – e qui irrompe l’assurdo grottesco – anche quando dopo aver mangiato olive si infila i noccioli nelle orecchie “oyéndolos rodar por el interior de su cuerpo hasta alcanzar la punta

---

<sup>10</sup> L. Contadini, *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Rimini, Panozzo, 2002, p. 194.

<sup>11</sup> M. Kuntz, *La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás*, in I. Andrés Suárez, A. Casas (a cura di), *op. cit.*, p. 256.

<sup>12</sup> Vicente Holgado, personaggio schizofrenico, è il protagonista di molti racconti e assume di volta in volta identità diverse sebbene mantenga lo stesso nome.

del pie” (EI, p. 157). Un giorno Vicente, *l'uomo cavo*, convinto che anche gli altri abbiano corpi vuoti come il suo, si diverte a sparare dalla finestra di casa uccidendo donne e bambini. Rinchiuso in un manicomio criminale colloca “una bisagra en la rodilla y [...] por la noche se abre la pierna y tira a la basura las pastillas que le hacen tomar y que, como los huesos de las aceitunas, se depositan en sus pies”(EI, p. 158). Qui il circolo si chiude con una constatazione amara anche se camuffata da insolita burla.

Il protagonista di *El hombre hueco* rappresenta forse l'esempio più efficace della reificazione degli esseri trasformati in oggetti dalle loro stesse nevrosi, tuttavia la rappresentazione del corpo disabitato o privato delle sue parti è motivo ricorrente nei racconti più recenti di Millás: “Soy un cuerpo vacío, un traje colgado de una percha en una casa sin dueño” (OLL, p. 147) dice il protagonista di *Jorge y Marija* che la carta di credito di una sconosciuta – a lui erroneamente restituita al posto della sua – trasforma a poco a poco in un individuo che vive a spese di un'altra identità con cui scambia fatture “como si fueran besos o caricias” (*Ibidem*); la stessa sensazione di vacuità la prova anche l'anonimo personaggio di *Llovía y llovía* quando svegliandosi un mattino avverte il dislocamento delle viscere sul lato destro, per effetto della gravità, e prova in modo progressivamente più netto la sensazione di essere rimasto vuoto “con los pulmones tan aéreos, en el medio del pecho” (OLL, p. 159).

È curioso notare, però, che nel corpo-contenitore millassiano può anche imporsi l'ordine, forse perché si tratta, come già abbiamo detto, dell’“único territorio real” (ATC, p. 59) e la condotta solidale delle viscere – che a quanto pare “tienen conciencia” (AC, p. 314) – può conseguentemente diventare metafora anatomica utile a consentire il confronto con il disordine del mondo che sta al di fuori, dall'altra parte degli occhi; di fatto nell'*artículo*<sup>13</sup> intitolato *Conciencia* viene denunciato l'atteggiamento criminale di certo nazionalismo spavaldo, attraverso una audace similitudine fisiologica:

Si el hígado insistiera en imponer su hecho diferencial al resto del organismo, la bilis inundaría la cavidad abdominal y, desbordando los conductos císticos o colédocos que le asigna la constitución corporal, anegaría los pulmones y nos saldría por los ojos. Le sobra fuerza, si quisiera, para hacernos volar en pedazos [...] Sin embargo, aun poseyendo una consistencia más sólida que los órganos vecinos, se deja deprimir por ellos mientras produce los jugos culturales necesarios para la digestión enteral (AC p. 314-315).

---

<sup>13</sup> L'*artículo* è un'invenzione millassiana derivata dalla fusione tra le parole *artículo* (articolo) e *cuento* (racconto): “El título *Articuentos*, remite a la hibridez genérica de los textos [...] son artículos de opinión porque aparecen como tales en la prensa [...]. Pero por los procedimientos retóricos y los motivos que utiliza, a veces están más cerca de los clásicos textos de ficción, de la fábula o del microrrelato fantástico, con sus característicos espejos, dobles, máscaras, fantasmas y transformaciones, la obsesión por el problema de la identidad, el cultivo de la sorpresa final o la postrera aparición del término real”. Cfr. F. Valls, *Los articuentos de Juan José Millás en su contexto*, Prólogo a J. J. Millás, *Articuentos*, cit., p. 13.

## *Amputazioni invisibili e protesi dell'assenza*

Secondo Millás dunque, il vuoto di corpi che non riescono a riempirsi e le cavità che disordinano i contenuti corporei, veicolano significati espliciti relativi alla visione oggettivante delle emozioni. D'altra parte quello dell'assenza *corporeizada* è uno dei motivi più ricorrenti nei testi in questione; in numerosi *artículos* e racconti brevi troviamo abbondanti esempi di amputazioni, dispersioni corporali, perdite e sparizioni di arti e di organi e al contempo assistiamo alla comparsa di oggetti che li sostituiscono, che ne sono il prolungamento artificiale, la protesi. La cosa certa è che qualunque amputazione, visibile o meno che sia, rinvia a una realtà angosciante, a una ossessione ricorrente; nella maggior parte dei casi la percezione della mancanza è posta in relazione con lo spaesamento e con l'assenza di legami familiari: la madre, il padre, i fratelli sono spesso i personaggi in scena quando sopraggiunge l'amputazione'. Sebbene in modo meno violento e più grottesco rispetto agli esordi<sup>14</sup>, il tema familiare torna nella narrativa più recente di Millás per rivelarci "las trabas que la realidad impone a la libertad [...] fiel a la convicción que toda literatura ha de explorar lo que preferimos desconocer"<sup>15</sup>; il prezzo da pagare per giungere alla verità scomoda è quello della mutilazione invisibile, dello sradicamento, come spiega Elena Rincón, protagonista del romanzo *La soledad era esto*:

La soledad es una amputación no visible, pero tan eficaz como si te arrancaran la vista y el oído y así, aislada de todas las sensaciones exteriores, de todos los puntos de referencia, y sólo con el tacto y la memoria, tuvieras que reconstruir el mundo, el mundo que has de habitar y que te habita<sup>16</sup>.

Il mondo di cui parla Elena è quello che abitiamo e, allo stesso tempo, quello che ci abita, in una parola, il corpo, depositario di ciò che siamo. È lì, in quel 'corpo del mondo/mondo del corpo' che i personaggi di Millás subiscono amputazioni invisibili e mutilazioni reali che concretizzano ciò che è invisibile, come accade nel microracconto *El brazo derecho de mi padre* in cui un genitore s'accorge di non aver mai abbracciato il figlio proprio quando perde l'arto in un incidente; quel braccio d'aria anche se privo di volume è paradossalmente più visibile (e ingombrante) dell'altro, di quello reale, in carne e ossa:

---

<sup>14</sup> La violenza familiare si manifesta in particolare nel suo primo romanzo *Cerberos son las sombras*, Madrid, Alfaguara, 1975 e, successivamente, in *El jardín vacío*, Madrid, Alfaguara, 1981.

<sup>15</sup> J. C. Mainer, *El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás*, cit., p. 308.

<sup>16</sup> J. J. Millás, *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990, pp. 133-134.



Lo que mi padre llevaba peor era el recuerdo de que apenas me había abrazado mientras había podido hacerlo [...]. 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 y [...] me sujetaba fuerte, fuerte, y no con el brazo izquierdo [...] sino con el que le faltaba, el derecho. Por ese brazo inexistente me sentía yo atrapado. Todavía lo estoy (OLL, p. 59-60).

Allo stesso modo, ne *La verdadera muerte de mamá* il protagonista resta unito alla madre defunta grazie al telefono cellulare che le apparteneva e nonostante tutto, “continuaba vivo”; l'apparecchio, prolungamento artificiale del corpo della madre, continua a funzionare e lui lo custodisce nella tasca interna della giacca portandosi di tanto in tanto la mano al dispositivo “como quien se la lleva al corazón [...]. Más de una vez me dio la impresión de que vibraba, pero no era él, era mi corazón” (OLL, p. 41). Per separarsi da quell'oggetto che lo rende dipendente dalla madre, attende che la batteria a poco a poco si esaurisca, immaginando in tal modo di assistere all'agonia della donna: “Mamá habrá muerto del todo cuando su móvil deje de respirar” (*Ivi*, p. 42), conclude sconfortato.

Il telefono cellulare è uno degli oggetti che Millás privilegia nei suoi ultimi racconti e la cui perdita può causare un “muñon psíquico” (OLL, p. 31), una amputazione invisibile; al contrario la scomparsa di un individuo genera soltanto un “hueco pequeño, una especie de respiradero” (OLL, p. 150) un foro minuscolo presto colmato “de otras cosas (perros, coches, personas)” (*Ibidem*) mentre il suo volume corporeo vaga altrove.

Tra le amputazioni invisibili – e più paradossali – enumeriamo anche quella che chiunque può subire se viene privato di un oggetto abituale e ordinario come la valigia:

Quizás parezca absurdo, pero lo cierto es que podemos vivir sin otros órganos, pero no sin maleta. Uno conoce a gente a la que han extirpado la vesícula, el estómago, el intestino, el apéndice, pero no sabemos de nadie a quien hayan extirpado la maleta y continúe vivo. Cuando te echan de casa, te ponen la maleta en la puerta. Muchas de esas personas que acaban de quedarse a la intemperie parecen en realidad zombis, muertos en vida (AC p. 285).

È pur vero però che la valigia – così come la scatola e la casa – è un contenitore e come tale metafora del corpo: “A veces pienso – dice la protagonista di *Ella imagina* – si esta obsesión por las cajas, o por todo lo que tiene dentro y fuera [...] es [...] una desviación de la curiosidad que tengo por mi propio cuerpo, que no me atrevo a manifestar directamente por pudor” (EI, p. 13) e continua poi a tematizzare il motivo centrale della scatola-corpo poggiando sulle definizioni anatomiche di alcune delle sue parti – la scatola cranica, la cassa toracica, la capsula dentale – per giungere alla conclusione che

la vita è una succedersi di scatole-casse-contenitori che, in fondo, la rappresentano.

### *Corpi finti e finzione del corpo*

Nella scatola claustrofobica/claustrofilica che è il corpo millassiano non trovano spazio le relazioni affettive e ancor meno quelle amorose: solo il desiderio malato irrompe di tanto in tanto stimolato da corpi finti dotati di caratteristiche umane come i manichini che vivono attraverso i suoi racconti. Le “*pesadillas venéreas*” che assillano il protagonista adolescente del racconto *Continúo soltero* trovano risposta nell’eccitazione prodotta da un manichino a cui sudano le ascelle; il ragazzino immagina che l’oggetto del suo desiderio erotico lo guardi dalla vetrina di un negozio e le chieda, con la fissità dello sguardo, di essere liberato da quella dimensione. L’iniziazione sessuale del personaggio – che riesce finalmente a lavorare come commesso proprio nel negozio che fa sfoggio del fantoccio – avviene di fatto attraverso la forma di cartapesta:

Cuando tuve al maniquí en mis brazos y lo llevé a la trastienda para desnudarlo, casi se me detiene el corazón. Aún no había tenido ninguna experiencia sexual, pero la posibilidad de desnudar y vestir a aquella mujer que, aunque falsa, sudaba, me parecía mejor que un encuentro con cualquier chica real (OLL, p. 13)

L’attrazione sessuale per un manichino la prova anche l’adolescente protagonista del racconto *Los placeres del taxi* quando all’interno di un grande magazzino volge l’attenzione “hacia un maniquí femenino que un dependiente estaba desnudando a la vista del público. Me separé de mi madre y de su amiga atraído por ese espectáculo pornográfico” (OLL, p. 19).

Le forme inanimate di uomini e donne di resina o cartapesta generalmente rinviano all’erotismo, alle relazioni intime fallite, demandate, frustrate. Nel racconto *El hombre que salía por la noche* – paradigmatico in tal senso – un uomo per poter uscire indisturbato la notte senza dover dare troppe spiegazioni, sostituisce il proprio corpo nel letto accanto alla moglie con quello di un manichino trovato nella spazzatura; quando l’uomo introduce la forma inanimata sotto le lenzuola, la donna, addormentata, la avvolge in un abbraccio come si trattasse di un essere vivo; osservando il manichino giorno dopo giorno l’uomo s’accorge che “la mueca desportillada de los primeros días, que intentaba reproducir una sonrisa, se había convertido en una sonrisa verdadera” (EI, p. 191) e quando finalmente decide di recuperare il suo posto nel letto accanto alla moglie, nota, avvicinandosene, che lei stessa si è ormai tramutata in una forma inanimata: “comprobó que su carne se había

transformado en una especie de material duro cuyo tacto evocaba el del cartón piedra o el de una resina sintética” (*Ivi*, p. 192). All’uomo non resta quindi che collocare nuovamente il manichino accanto al corpo rígido della donna e, non senza stupore, vedere rotolare le due forme all’unisono verso il centro del letto, nell’atto di cercarsi.

La scelta del manichino – come quella degli *hombrecillos* che mancano di uno status morale<sup>17</sup> – risulta importante per la definizione della sua poetica della stranezza centrata sul corpo perché, come egli stesso afferma “miramos a los maniqués de los escaparates para comprobar lo bellos que éramos antes de que Dios nos insuflara el alma”<sup>18</sup>: forse il nodo centrale della visione del mondo millassiana sta proprio nella messa in discussione di corpo e anima e – in fondo – nella negoziazione tra le due dimensioni.

È con scrittura comprensibile e antibarocca che Millás ci racconta la “complejidad sencilla”<sup>19</sup> che nasce dall’esistenza di un corpo senza il quale sarebbe impossibile vivere essendo quello l’unico luogo a partire dal quale riusciamo a conoscere il mondo e nel quale, allo stesso tempo, “aun pareciéndonos admirable, no acabamos de encontrarnos a gusto” (AC, p. 100). Quel corpo che “si no fumas y lo consumes con prudencia viene a durarte más o menos una vida” (CP, p. 304) ci provoca dispiacere e pur tuttavia è sempre al centro delle nostre attenzioni.

E se questo bene organico che non siamo ancora riusciti ad assumere come evento consueto, fosse una convenzione, semplicemente “una prótesis arbitraria que sirve para comunicarnos cosas” (CP, p. 465)? È questa la domanda che si pone Millás in *Cuerpo y prótesis*, l’omonimo testo-manifesto sulla sua contraddittoria visione del corpo. Se così fosse, se il corpo svolgesse la stessa funzione del linguaggio “lo mismo que el pronombre va en lugar del nombre” (*Ivi*, p. 466) allora la morfologia corporea sarebbe una semplice rappresentazione, “algo que está en lugar de una ausencia que no sabemos manejar” (*Ibidem*).

Tuttavia, il corpo che comunica, che si fa veicolo dell’esperienza attraverso le sue parti simbolicamente rappresentate, non ha risorse sufficienti per rimediare a questa mancanza, a questa mutilazione originaria che ignoriamo: ecco perché lo spazio somatico di Millás si presenta ora come un recipiente anatomico colmo per scongiurare il vuoto, ora come un involucro

---

<sup>17</sup> Gli *hombrecillos* fanno la loro comparsa per la prima volta nel racconto *Mujeres grandes* raccolto in *Los objetos nos llaman*, cit., pp. 16-17; dopo questa prima apparizione diventano protagonisti del romanzo *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona, Seix Barral, 2010. La resa italiana del diminutivo *hombrecillo* presenta non poche difficoltà: ‘ometto’ e ‘omuncolo’ non rinviano infatti soltanto alla caratteristica propria di questi personaggi che risiede nella dimensione fisica minuscola tanto da consentir loro di abitare nelle tasche degli indumenti e di galleggiare nei liquidi alimentari.

<sup>18</sup> J. J. Millás, *La escena del crimen*, in Id., *Todo son preguntas*, Barcelona, Península, 2005, p. 95.

<sup>19</sup> J. M. Marco, *En fin...*, *Entrevista a Juan José Millás*, “Quimera”, 81, 1989, p. 25.

cavo la cui vacuità rivela con grande efficacia l'identità frammentata di soggetti incompleti alla ricerca della propria perduta integrità.

*(traduzione italiana di Maria Isabella Mininni)*