

“DENTRO Y FUERA”. EL PROBLEMA DEL ESPACIO  
“POSTFANTÁSTICO” EN LA EXPOSICIÓN DE  
*ELLA IMAGINA* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

CSABA CSUDAY

Spanyol Tanszék  
Romanisztika Intézet  
Bölcsészettudományi Kar  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Egyetem utca 1.  
H-2087 Piliscsaba  
csudaycs@btk.ppke.hu

This paper sets off with the philosophical notion of Space, with special respect to Paul Natorp’s and Heidegger’s definitions. Then, it goes on to observe how this philosophical approximation can be related to the monologue entitled *Ella imagina* ‘She imagines’ by the Spanish writer, Juan José Millás. The paper attempts to find out the content and the meaning of the opposition ‘inside’ and ‘outside’ in the work and to describe how it characterizes the protagonist, as the reality of text.

*LA NOCIÓN FILOSÓFICA DEL ESPACIO*

El espacio en su concepción filosófica ha dado origen a tres problemas u órdenes de cuestiones: la naturaleza del espacio, la realidad del espacio y la estructura métrica del espacio. Desde el punto de vista de nuestro tema merecen especial interés los dos primeros conceptos que podemos resumir muy brevemente, conscientes del riesgo de la simplificación que conlleva, así:

El verdadero y propio concepto significa la naturaleza de la exterioridad en general, que hace posible la relación extrínseca entre los objetos. Es bonita la definición de Aristóteles: El espacio es “el límite inmóvil que abraza un cuerpo”.<sup>1</sup> El problema de su realidad reside en

<sup>1</sup> Aristóteles: *Physicorum libri*, IV, 4, 212 a 20; in: Nicola Abbagnano: *Diccionario de filosofía*, La Habana, Ed. Revolucionaria, 1966, p. 435.

saber si esta exterioridad es realidad física o teológica, o es producto de la subjetividad, del alma del individuo.

Por tanto, parece justo plantear nuestro problema de esta forma: ¿Qué es el espacio? ¿Es algo que se encuentra dentro del hombre o fuera de él, o dentro y fuera al mismo tiempo, o ni dentro ni fuera?

Platón identificaba el espacio con la materia y concluyó que donde no existe objeto material, tampoco existe espacio, ni vacío.<sup>2</sup>

La teoría del espacio que prevaleció en la Antigüedad fue aceptada durante la Edad Media, defendida en el Renacimiento por Campanella y de nuevo por Descartes. La vieja concepción encontró en Leibniz una nueva expresión, la del “orden de las coexistencias”. Leibniz afirma que el espacio debe ser “algo puramente relativo [...], tal como el tiempo es un orden de las sucesiones [...], el espacio señala en términos de posibilidad un orden de cosas que existen al mismo tiempo, en cuanto existen en conjunto, sin entrar en sus modos de existir”.<sup>3</sup>

Kant en 1768 declara insuficiente la concepción del espacio como orden de las coexistencias y dice que el espacio funciona como condición subjetiva de la intuición de lo externo (de la percepción del sistema que hay entre la posición de las cosas y el espacio “cósmico absoluto”)<sup>4</sup> y constituye, al lado del tiempo, una de las fuentes del conocimiento.

El neokantiano Paul Natorp, en uno de sus escritos intitulado *Logos-Psique-Eros* y fechado en 1920, postula también alguna interioridad, esto es la idea, como base de los fenómenos, siempre que existan de una manera verosímil o verdadera. Según su concepto, en las ideas el parecer se une con lo que hace ver la cosa o, como Natorp formula: “la mirada que va atravesando lo que es dado”.<sup>5</sup> Lo que ocurre en este proceso es que el alma no sólo sale de su interior, sino debe estar siempre fuera de sí. Para decirlo con sus términos, el alma va hacia su *logos* y en su camino tropieza con otros *logos* y luego vuelve a sí misma. Este movimiento permanente desde dentro hacia fuera y al revés, es “la fuerza más íntima de la vida y de la vida del alma”. Sin embargo, no produce una verdad sólida, sino una calidad momentánea, una manera

<sup>2</sup> Platón: *Timaeus*, 52b, 51a; in: Abbagnano, p. 436.

<sup>3</sup> Leibniz: III<sup>e</sup> Lettre à Clarke; in: Abbagnano, p. 436.

<sup>4</sup> Kant: *Acerca del primer fundamento de la distinción de las regiones en el espacio*, in: Abbagnano, p. 436.

<sup>5</sup> Paul Natorp, *Logos-Psyque-Eros*, in: Béla Bacsó: *Mert nem mi tudunk*, Budapest, Ed. Kijarat, 1999, p. 68.

o un modo de venir la cosa (o sea el fenómeno) al habla (*legein*), una manera de hablar de ella (*doxa*) o imaginarla (*phantasia*).<sup>6</sup>

Heidegger insiste también en el carácter accidental, momentáneo, vulnerable y relativo de todo lo que llega a ser presencia de "ser ahí", sacando la conclusión de que "ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio". [...] "El sujeto mismo, o sea la realidad humana es espacial en su naturaleza", porque "en su ser en el mundo, en sus relaciones con las cosas está dominado por la cercanía o por la lejanía del útil a la mano".<sup>7</sup>

### EL ESPACIO DE "ELLA" Y SU CARÁCTER

La obra que sirve de objeto y tema de estas reflexiones es el monólogo titulado *Ella imagina* de Juan José Millás,<sup>8</sup> escrito en forma dramática. Es el texto que encabeza el libro de cuentos que lleva el mismo título. Enfocándome entonces en este monólogo, voy a tratar primero el problema del espacio y su segmentación en "dentro y fuera" como concepto, luego hago apuntes acerca de su significado en la exposición del monólogo como narración y pieza teatral y, finalmente, intentaré demostrar cómo aparece y funciona este espacio narrativo como realidad textual.

Antes de leer el monólogo, o sea antes de que Ella (el personaje-protagonista que lo efectúa, una mujer sin nombre) empiece a hablar, encontramos una instrucción del autor tal como es debido en el género dramático:

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

¿Cuál es entonces la posición (el espacio) en que pone a su personaje el autor-narrador que instruye desde "fuera" a nosotros los lectores y a los que, eventualmente, van a poner en escena la obra? ¿En qué forma, medida y modo representa esta situación descrita aquél "camino del alma" de Natorp? ¿Cómo se entiende el espacio en esta breve

<sup>6</sup> Véase el lugar citado, p. 69.

<sup>7</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, 1962; in: Abbagnano, p. 436.

<sup>8</sup> Juan José Millás: *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994. A partir de aquí todas las citas del texto siguen esta edición.

introducción o elemento “*incipit*” y cuál es su función? ¿En cuántas segmentaciones especulares se desdobra el espacio en esta sola escena inicial del monólogo?

La cadena de segmentaciones en “dentros” y “fuera” de la primera escena es más o menos así: El alma (la imaginación) del autor sale de su *logos* de “dentro” para poner a Ella (y la idea que Ella representa metafóricamente) en una escena que, desde el punto de vista del autor-narrador es todavía un “dentro”, pero dentro de la imagen imaginada constituye una “fuera” (una exterioridad), ya que representa un espacio real o verosímil para Ella. Pero de la forma y del género ya se sabe que este lugar (la habitación fantástica), ubicado en la sala de un teatro (un “dentro” que, a su vez, se divide en dos partes principales: el patio de butacas y la escena), desde el lado opuesto (o sea desde “fuera”), desde el ángulo del público es también un decorado. (Otra metáfora a propósito de la división del espacio teatral: suele decirse que los dos lados tienen algo especular también, pues el telón parte en dos un todo tal como lo hace el espejo con la realidad y su reflejo, produciendo algo parecido que la conjunción “y” en nuestra figura oposicional: “dentro y fuera”). Esta parte exterior a donde la protagonista llega también desde “fuera”, forma, sin embargo, un “dentro”, porque constituye la parte interior de un armario, que, a su vez, es una de las salidas (o entradas) del sistema o laberinto imaginado que conecta ese armario del decorado con todos los armarios del mundo. Si se puede viajar por esta construcción o artefacto, debe ser también un espacio real (exterioridad), pero el autor ya nos ha advertido (desde fuera del mundo del monólogo, pero dentro del texto) que estamos “dentro” de una fantasía, que, por lo tanto, debe ser un espacio interior (un “dentro”) que, a su vez, se convierte en algo exterior (la escena), en la que Ella inspecciona el lugar donde ocupa un sitio “dentro” de la metáfora del autor y “dentro” de la realidad textual. Ésta, a su vez (y en su condición de texto impreso) establece una realidad de materia (material impreso, líneas, palabras etc.) que, por lo tanto, crea y ocupa un espacio físico (exterioridad), que al mismo tiempo (al ser leído o visto) llega a volver al interior del alma y se interioriza como algo de “dentro” (del lector-espectador). Y todo esto “viene al habla” y forma una totalidad multisegmentada en que, con las palabras de Heidegger, “ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio”, o los dos mundos están “dentro y fuera” al mismo tiempo. Da un poco de vértigo tanto cambio de perspectivas, pero aquella “fuerza más íntima de la vida” de que hablaba Natorp, tal vez haga mover el alma fuera de sí

zigzageando entre y sobre *logos* abismales ("abismamientos" o *mises en abyme*) al volver hacia sí misma.

Pero ¿por qué y de qué será "fantástico" este espacio, tal como lo califica literalmente el autor en la instrucción? ¿Por el simple hecho de que estemos dentro de una fantasía? Es cierto que el efecto que produce lo aproxima al fantástico. Podemos etiquetarlo de irreal, raro o sorprendente, o tal vez sea mejor aun calificarlo de extraño. Pero este lugar y acción extraños generan más sonrisa o risa que temor. La torpeza de Ella, después de "irrumper" en escena, es más bien cómica y menos horrorosa, terrorífica o escandalosa. ¿Dónde reside entonces ese rasgo más característico de lo fantástico, definido en la teoría de un Caillois o un Todorov<sup>9</sup> y en la práctica magistral de un Borges o Cortázar? La consideración de lo inusual y de lo imposible como algo natural (estar dentro de una fantasía), su proyección y representación como una realidad real (el armario o salida del laberinto y toda la habitación-decorado) suele caracterizar más al discurso mágico-maravilloso. Por lo menos es esto lo que postula Teodosio Fernández en un excelente análisis sobre *Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica*.<sup>10</sup>

Pero un solo hecho textual (la instrucción citada), aunque tenga su importancia en la presentación del espacio y en el posicionamiento del personaje, no es suficiente para sacar conclusiones sobre la totalidad del monólogo. Falta todavía la persona que lo recita en voz alta. (Pero ¿a quién? Otro punto interesante: el monólogo en las narraciones es el espacio idóneo para expresar soledad. En la escena, sin embargo, por la presencia de los espectadores llega a ser algo colectivo, dialogante, un acto de comunicación unilateral.)

Las primeras palabras y frases del personaje-protagonista (Ella) siguen la lógica del espacio desconcertante y ambiguo de la escena. La cito:

"Bueno, aquí está otra vez esta obsesión, pero parece una obsesión vacía porque no veo a Vicente en ella. [...]" (Dicho sea de paso: el título del libro se extiende en un subtítulo que nos da la clave para identificar al personaje recién nombrado: *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, y este subtítulo crea otro espejismo: si el monólogo de primera persona forma parte de la serie de textos incluida en el libro, se entiende que pertenece también a las "obsesiones" de Vicente Holgado que, en este caso, debería ser el mismo autor-narrador de la

<sup>9</sup> Véase Teodosio Fernández: *Lo real maravilloso...*, in: *El relato fantástico*, Madrid, Ed. Quinto centenario, 1991, p. 43.

<sup>10</sup> Fernández, *ibid.* pp. 37-47.

instrucción citada.) Ella dice a continuación que, como Vicente no está, ella va a hablar hasta que él llegue. (¿Podemos interpretar entonces su discurso como algo que llene algún vacío o “silencio”, acaso la falta del amor auténtico?). Ella añade: “Yo no sé por qué la gente tiene gatos pudiendo tener obsesiones. Las obsesiones hacen más compañía que los gatos (... y) no pueden alejarse de los cuerpos porque viven de ellos, de su sangre.” ¿Qué significa esto? ¿Nada menos que lo de “dentro” – aun en su forma exagerada, egocéntrica o patológica, como suelen calificarse “normalmente” las obsesiones – represente más valor que las relaciones con otros seres de “fuera”? ¿Que lo malo sea lo bueno, el aislamiento y la imaginación sea el espacio único donde merece la pena permanecer, y la realidad “real” como espacio vital sea casi nada o algo indiferente y detestable? ¿O, quizás se trate aquí de lo que habla el mismo Millás en una entrevista: “no sé dónde acabaré, cada vez me interesa más el pensamiento paradójico”?<sup>11</sup> O, en las palabras de Ella: “si un día me despertara y se me hubieran ido las obsesiones, no me atrevería a salir fuera, aunque tampoco sabría qué hacer dentro. Dentro y fuera.”

Aquí termina Ella la primera “secuencia conceptual” acerca de su obsesión principal, que es justamente la consistencia de “dentro y fuera”, y que será seguida de otras 54 en el espacio de las 40 páginas del texto del monólogo.

¿Quién es Ella que se nos presenta de esta manera? ¿Una sicópata graciosa? ¿Una pobre mujer solitaria que para disimular su desgracia y desesperación pasa su tiempo fantaseando, y que en vez de animales mima ideas fijas? ¿Cuál será la fuente de su obsesión? En todo caso parece ser uno de estos personajes por los que “el narrador se propone provocar sentimientos de extrañeza [...] y se abstiene de aclaraciones racionales [...] [Por cierto: Ella no nos da casi ninguna explicación sobre su vida “normal” y cotidiana, esto es: de qué se ocupa, cuál es su formación, dónde y de qué vive en realidad, etc. Nos enteramos más tarde de que está casada, pero en la mayoría de sus anécdotas evoca su pasado, su familia, cuenta su historia amorosa y absurda con Vicente Holgado pero no explica para nada su “estado”.] (... y) hace (el narrador) que su cuento eche raíces en el Ser, pero describe el Ser como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da el verlas emer-

<sup>11</sup> Juan José Millás: *Cada vez somos más tontos* entrevista de Alicia G. Montano, *qué leer*, Madrid, septiembre de 1988, p. 46.

ger del fluir de la fantasía”. La cita es de Enrique Anderson Imbert,<sup>12</sup> otro experto en el tema fantástico. Habla de lo extraño en general, pero el narrador bien podría ser el de Millás, y su protagonista, Ella, porque con ella sucede justamente lo que Imbert atribuye al narrador, que en este tipo de literatura está asombrado, “como si asistiera al espectáculo de una segunda creación”.

Pero en cuanto a esta calificación de lo extraño, vale citar a otro investigador, Gonzalo Sobejano y con más razón aun, pues él sí, dedicaba todo un libro a descifrar las enigmáticas historias de Millás. El libro se llama *Juan José Millás, fabulador de extrañezas*.<sup>13</sup> Una sola frase bastaría aquí para completar la imagen del alter ego del doble masculino de Ella: “Las anécdotas [...] de Juan José Millás [...] – dice Sobejano – llenas de situaciones y alusiones de índole anormal siempre, perversa a menudo, macabra más de una vez (aunque ello no impida que aflore con frecuencia un humor exquisitamente paródico) se distinguen por una calidad: la extrañeza”.

Pero ¿cuál será la fuente de la rareza de Ella?

A veces pienso – dice la protagonista – 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 [...] 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 en el colegio lo que gusta más es otra caja, el plumier, más tarde vienen las cajas de zapatos, los armarios, el coche, la caja de ahorros, la caja fuerte y la tonta y, “todas conducen a la última caja, el ataúd.” Pero “dentro” del cuerpo se encuentra igualmente una sucesión de cajas:

es más, algunas partes del cuerpo son verdaderos estuches; [...] la caja craneal, [...] la torácica, también conocida como caja del cuerpo; y las encías son las cajas de las muelas; y aquí en el oído interno, hay una oquedad que llaman caja del tambor. Además de eso, las mujeres tenemos estuche del útero y el vaginal, que siempre que se llenan es para vaciarse.

Resumo. El comportamiento, las palabras pero principalmente las imágenes acordadas y fantaseadas de la protagonista nos presentan a un

<sup>12</sup> Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ed. Martymar, 1970, p. 240.

<sup>13</sup> Gonzalo Sobejano: *Juan José Millás...* Madrid, Alfaguara, 1995, p. 15.

personaje cuyo espacio, o sea su “dentro y fuera”, es la personificación y metáfora de sí misma en muchos, pero por lo menos en dos aspectos. Primero, porque este espacio aparece por su discurso, o sea verbalmente, en y por sus palabras; segundo, porque pese a que el espacio esté relleno de los hechos y acontecimientos de su pasado y de su presente, estos ya son reflejados y ordenados por su “obsesión” central: la de “dentro y fuera”, y se realizan mediante el viaje por el laberinto imaginario. Un viaje que por consiguiente (por efectuarse en la memoria) llega a ser una especie de incursión en el tiempo, y por tanto, evoca hasta los “cronótopos” de la literatura clásica. Pero la demostración e ilustración de esta tesis ya nos obliga a volver al texto mismo.

### *EL ESPACIO Y LA REALIDAD “POSTFANTÁSTICOS” DEL TEXTO*

Como decía antes, la segmentación espacial en “dentro y fuera” figura 54 veces en un corpus de 40 hojas. Lo que quiere decir que sale más de una vez en una página y, por lo tanto, marca una frecuencia tan alta que por esta sola reiteración tenemos que considerarla como núcleo estructurador del texto. Como en el escenario no ocurre realmente casi nada, salvo la “acción” de discurrir de Ella, es la sucesión de vueltas (secuencias conceptuales) en torno a los objetos y todo lo que tiene “dentro y fuera”, que constituye las principales articulaciones de la “trama”. La segmentación del texto en tales “secuencias conceptuales” resulta ser pues no sólo el elemento “actante” de la fuerza propulsora de su imaginación y su memoria, sino el hecho lingüístico-textual que divide en unidades al mismo *corpus*.

Sin poder detallar todos los saltos de esa mente que ya al comienzo parece ser más bien descubridora, curiosa y juguetona que perturbada, voy a referirme sólo a uno de los casos donde se manifiestan el humor, la ironía y hasta la morbosidad perversa del personaje, mencionados por Sobejano como rasgos constantes de Millás.

La fuente de humor y de ironía reside en la rapidez, la sorprendente originalidad y libertad de las asociaciones o sea, la capacidad y fuerza connotadora de Ella. (¿Cómo decía el maestro Gracián hablando del valor conceptual? Lo cito: “Es un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.”<sup>14</sup> Objetos de distancia mayor posible, añadiríamos nosotros.) Pero el efecto de

<sup>14</sup> Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Turner, 1993, p. 320.

humor y de ironía se debe también al desdoblamiento del espacio y del punto de vista. Este último significa simplemente que mientras habla Ella, se siente permanentemente la presencia del autor-narrador por sus instrucciones intercaladas y subrayadas por los caracteres itálicos.

El ejemplo: a propósito de la obsesión por las cosas que están “dentro”, Ella menciona primero cosas muy “a la mano”, como los huevos y las sardinas en conserva. Luego piensa enseguida en su amante y maestro Vicente (que despertó en ella las obsesiones), que le hace pensar en su padre, y del padre vuelve a los pescados, ya que su papá tuvo la convicción de que el pescado “tenía propiedades mágicas”. O sea, las cosas contadas en un tono inocente e ingenuo despiertan en ella anécdotas familiares, y como de pasada, surgen alusiones eróticas y culturales que nada tienen que ver con el contexto inmediato, pero en el contexto de “afuera” (o sea el que se establece entre el autor y el lector-espectador) causan un impacto en el código ideológico-cultural. Dice Ella a continuación, que la pasión de su padre,

Como toda pasión, carecía de lógica, pero él, que rendía culto a los argumentos – como Descartes, que se creía que las cosas sucedían unas después de otras – , él, digo, solía repetir para justificarla que dentro del pescado había mucho fósforo y que el fósforo era bueno para el cerebro, o sea, para la cabeza,

y, hablando de cabezas le falta ya muy poco para que soltara una grosería perversa (que, por cierto, le va a sorprender también a ella).

El viaje “cronotópico” de Ella por los espacios de su imaginación le hace volver por fin hasta sí misma, porque cuando al terminar su monólogo regresa a la “habitación fantástica” de la primera escena y se prepara para el encuentro con su amante Vicente, es ya mucho más consciente de su ser que al comienzo. Su autoconfesión se convierte así en un “recuento existencial” que le regala a su pronunciadora un tono de habla especial que, a su vez, le confiere una fuerza y libertad hasta entonces desconocidas.

Hay, sin embargo, una circunstancia que no podemos dejar sin advertir. El espacio o sea la metáfora central (la obsesión, la fantasía) del monólogo no es dominada completamente por Ella. Sino, como dice “en esta fantasía hay cosas que domino y cosas que no”, ya que es una “fantasía prestada” de su amante y maestro, Vicente Holgado. Lo que quiere decir, entre otras cosas, es que lo que piensa Ella más importante en su persona, no le pertenece por completo: su autenticidad (su identidad) es algo prestada. Puede mover algunos elementos en el espacio, los objetos por ejemplo, pero otros no, porque, dice: “su dueño,

Vicente Holgado no me lo permite”. Su posición existencial y metafórica (estar en una escena), sin embargo, le depara como recompensa que le están mirando. “Qué le voy a hacer, siempre me ha gustado que me miren. [...] Así, sin dejar de estar en el hotel de Vicente, estoy al mismo tiempo dentro de la caja de un escenario: ustedes están fuera. Dentro y fuera.”

Se ve pues que el espacio presentado en la obra no se encuentra ni dentro ni fuera sino tal vez dentro y fuera al mismo tiempo, y de verdad se define y se identifica en *Ella imagina* como aquella “fuerza más íntima del alma” de que hablaba Paul Natorp, pero con la diferencia notablemente significativa de que se expresa y se articula de una manera paradójica e irónica. Este espacio, haciéndonos reír y ver las cosas con más “agudeza” en su realidad ocasional, vulnerable y provisional, nos consuela y nos extraña a la vez. Nos sentimos extrañados, pero no porque emane angustia o miedo y tampoco porque irrumpa en él algo irresistible y escandaloso. Difícilmente lo denominaríamos pues de “fantástico”. Tendríamos que calificarlo más bien con un término que exprese lo que parece ser, pero que no es. Que está dentro del fenómeno y sin embargo se halla fuera de él. Dentro y fuera. Algo “post” será, en fin. “Postfantástico”, por ejemplo. Y, ¿por qué no?