UCLA
Mester

Title

Dialogía y heterobiografía en Cerbero son las sombras de Juan José Millas

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/86c281vr

Journal

Mester, 26(1)

Author

Ardavín, Carlos X.

Publication Date

1997

DOI

10.5070/M3261014501

Copyright Information

Copyright 1997 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xxvi, (1997)

Dialogía y heterobiografía en *Cerbero son las sombras* de Juan José Millás

En 1974, un joven escritor desconocido se hizo acreedor del Premio Sésamo por su primera novela. Se trataba de Juan José Millás y de *Cerbero son las sombras*, opera prima que en su momento significó el descubrimiento de un novelista portador de un universo imaginativo propio, y la prueba palpable de que la novela española transitaba con pasos firmes hacia una renovación temático-técnica.

El movimiento de renovación de la novela española, del que Millás y su primera obra son productos, comienza en 1962 con la publicación de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, cuya visión radicalmente subjetiva de la realidad es idéntica a la utilizada por Millás en *Cerbero son las sombras*. La inflexión que provocó Martín Santos en la novela realista que había dominado preeminentemente la escena literaria de la postguerra, es acentuada por Juan Benet, hacedor de una de las empresas novelísticas de más ardua y minuciosa elaboración retórica en la literatura española. De Benet, Millás asimilará la propuesta de una lectura inédita de la guerra civil, trasladando el tratamiento artístico/literario de tal acontecimiento, "desde el lugar que hasta entonces había ocupado: la historia, lo político, hacia un espacio diferente: lo mítico, lo privado" (Bértolo 37).

El presente ensayo tiene como propósito primordial analizar la organización discursiva de *Cerbero son las sombras*, novela que contiene las constantes narrativas básicas que Millás desarrollará en sus novelas

posteriores. Se nos ofrecen así las pautas que definen la andadura ficcional del escritor valenciano, al punto de poder afirmar que *Cerbero son las sombras* constituye la summa introductoria indispensable para entender el proyecto literario de J.J. Millás. El mundo opresivo de *Cerbero son las sombras*, su crítica devastadora de una sociedad y un tiempo mezquinos, el develamiento de la condición miserable del hombre moderno y de su precariedad existencial, la sitúan dentro de una tradición literaria excelsa, cuyos antecedentes más significativos son las obras de Kafka y Gombrowicz, la narrativa existencialista francesa y el neorrealismo italiano.

Tal vez el rasgo fundamental a nivel narratológico que define a *Cerbero son las sombras* sea el permanente autocuestionamiento de su estatuto formal. De ahí que la novela (la carta) sea un elemento más de la trama, y exponga frecuentemente el proceso de su escritura, empresa que se revela como una problemática experiencia de los límites (entre realidad y ficción, sueño y verdad, vida y literatura). Para el teórico ruso Mijail Bajtín, este carácter de autoindagación es precisamente la marca que distingue a la novela de otros géneros literarios. La singularidad de la novela consiste, según Bajtín, en ser éste "un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas" (*Teoría y estética de la novela* 484). La naturaleza proteica de la novela como género, su permanente lucha consigo misma y con sus formulaciones estéticas y narratológicas, es el contexto funcional en que se inscribe la novela de Millás: la carta que es *Cerbero son las sombras* instaura en la dimensión textual su propia autocrítica.

La condición autorreflexiva de la escritura es uno de los rasgos que define a la novelística de Juan José Millás. El sostenido uso que de la

técnica metafictiva ha hecho Millás en su literatura remite al "tema cardinal" que Gonzalo Sobejano detectaba en la novela española de los años setenta: "la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada como una proeza de la voluntad de ser" ("Ante la novela de los años setenta" 507), con la salvedad de que a través del recurso metaficcional, *Cerbero son las sombras* muestra la insuficiencia de la escritura como instrumento de autoconocimiento.

El hecho de que la voz relatora de *Cerbero* sea la primera persona determina que nuestro conocimiento de la historia pase por el tamiz emocional e intelectual del protagonista-narrador. Vemos (leemos) a través de sus ojos y de modo singular que la recepción textual se ve mediatizada por esta circunstancia. Además, este narrador tenderá a subrayar su problemática existencial, con lo cual se alternan el nivel argumental de la historia y el plano de la reflexión personal. Con frecuencia, la reflexividad de orden metafísico subsume y aniquila la narratividad, rompiéndose en muchos casos el equilibrio entre lo novelesco y lo puramente ensayístico. Este desbalance podría entenderse como una manifestación más de la naturaleza autocrítica que Bajtín asignaba al género novelístico. Lo cierto es que en ocasiones, el narrador autorial de *Cerbero son las sombras* parece estar escribiendo un tratado filosófico de tintes existencialistas y no una ficción novelesca.

A fin de lograr sustancia autocognoscitiva, el narrador de *Cerbero* se entrega a la tarea de escribir una extensa carta a su padre, en la que intenta clarificar los últimos acontecimientos sufridos por su familia. La escritura se concibe, consecuentemente, como instrumento capaz de ordenar en una estructura superior (la imaginaria) la caótica realidad exterior. Es interesante notar que la dicotomía realidad interior-

realidad exterior funciona como el eje dialéctico que configura la visión pesimista del protagonista de la novela de Millás. La fisura surge en el momento en que constata la insuficiencia de la escritura como mecanismo de indagación autocognoscitiva:

> sentí por un momento la imperiosa necesidad de escaparme de mí saltando desde la boca, por ejemplo, para estrellarme minúsculo e invisible como una mosca aplastada contra las frías baldosas de mi cuarto. Y si en aquel momento no renuncié para siempre a la expresión verbal fue porque sabía que ésta, a pesar de su inutilidad radical, habría de traerme algunas horas de sosiego, cuando perdiera el miedo a la resonancia solitaria de mi propia voz... (42)[1]

Esta revelación se da en el inicio de la carta; no obstante, no se abandona la tarea escritural, se intensifica más bien, a pesar de la conciencia del fracaso.

La inutilidad de la escritura de la carta nace, precisamente, de la falacia formal de la novela; falsedad que el mismo narrador se encargará de señalar, con lo cual el texto instaura y niega al mismo tiempo su condición genérica:

> Tal vez si aún no salgo a la calle a molestar un poco a los transeúntes o a entregarme a la policía no es por ellas, sino más bien por ver hasta dónde es capaz de llegar este mal iniciado diálogo entre mi memoria y yo. Porque los diálogos comienzan siempre silenciando el objeto mismo de su puesta en marcha, y aunque en ocasiones surge con dificultad en alguna esquina

> del discurso, la mayoría de las veces muere asfixiado entre tanta palabrería inútil, pero inevitable para quien, como yo, aún espera de sí mismo alcanzar la madurez necesaria para iniciar un gesto definitivo... (62)

De esta manera, se declara la naturaleza real de la epístola: su condición de documento autobiográfico.

En términos reales, el conflicto esencial del narrador de *Cerbero son las sombras* consiste en haberse dado cuenta de que "el texto autobiográfico es un artefacto retórico y que el artificio de la literatura lejos de reproducir o crear una vida producen su desapropiación" (Loureiro 6), sin renunciar por ello a su escritura ensimismada: "no hay forma posible de diálogo con nuestro propio ser, que no esté basada en su mutilación" (66). A lo largo de su autoepístola, el narrador no logra constituir una segunda conciencia equitativa diferente de la suya, con la cual superar la condición autográfica de su escritura y convertir "lo autobiográfico en heterobiográfico" (Loureiro 7). Para ello, ha de asumir plenamente que la escritura del yo es, en esencia, una empresa de carácter dialógico.

La noción bajtiniana de dialogía adolece de versiones contradictorias. En su libro *The Resistance to Theory*, Paul de Man consignaba con sutil ironía tal situación: "Dialogism can mean, and indeed has meant, many things to many critics, sometimes without reference to Bakhtin" (107). De Man señalaba asimismo las dos vertientes fundamentales del dialogismo: "dialogism as a metalinguistic structure" y "dialogism as a recognition of exotopy" (110). El primer enfoque estaría próximo tanto al "texto plural" de Barthes, que éste define como un espacio multidimensional "in which a variety of writings, none of them origi-

nal, blend and clash" (*Image, music, text* 146), como al concepto de "hipertextualidad" que Gerard Genette califica como "una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente" (14), con la importante puntualización de que en Bajtín, la dialogía textual representa una polifonía de voces en que "la voz propia y la ajena son de igual valor" (Zavala 89), y no un proceso dialéctico de jerarquías estimativas.

La segunda vertiente del dialogismo señalada por Paul de Man es la que Bajtín desarrolla en las notas y el libro sobre Dostoievski, y a partir de la cual podemos estructurar una teoría del sujeto que sirva de base no sólo a la reformulación teórica de la autobiografía como género literario, sino también a la fundamentación de una teoría de la lectura que contemple al lector implícito como elemento estructural imprescindible en el proceso de la creación literaria.

El monologismo que afecta al narrador protagonista, su "problema de soledad" (9), invade y permea la disposición retórica de su escritura, proyectando una circularidad metaficcional: la carta al padre termina con las palabras con que había comenzado. La identidad monológica del narrador de *Cerbero* evidencia su incapacidad comunicativa para con los demás, por lo que "la carta al padre se transforma en carta a sí mismo o a nadie" (Sobejano, "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" 199). De esta manera, se recusa el texto autobiográfico tradicional, que no logra asumir la naturaleza dialógica de toda tentativa autoindagadora:

> Y ya en cada palabra que escribo o que borro para rectificar el sentido, con la ilusión de dominar el discurso de las frases, no hago sino tratar de afirmarme, lo que en definitiva no hace sino denunciar mi inconsistencia, porque si de otro modo fuera, ya

> habría arrojado las cuartillas al interior de las jaulas, para que ellos se entretuvieran mientras las hembras paren. (102-103)

El "problema de soledad" que afecta tanto al hijo (narrador) como al padre (narratario), y cuyo síntoma más evidente es el fracaso existencial de ambos, remite a la exotopía como principio estructurador básico de una enunciación dialógica de la subjetividad y la autoconciencia. En este sentido, la exotopía implica la existencia de "conciencias equitativas y capaces de respuesta, de un otro yo (el tú) igualitario" (Bajtín, *Estética de la creación verbal* 333). Es lo que Paul de Man llama "a principle of radical otherness" (109): esa otredad que otorga los sentidos, a través de la cual nos reconocemos; en síntesis, la heteroconciencia.

La dialogía exotópica es, sin duda, una propuesta de orden filosófico, cuyas implicaciones sobrepasan cualquier valoración narratológica, y que nos ayuda a comprender y descifrar la hondura existencial implícita en la novela de Juan José Millás. La soledad, la angustia y el miedo que pueblan las páginas de *Cerbero son las sombras*, son síntomas claros de la condición que Bajtín denomina monologismo, y que resume la paradoja de la incomunicación del hombre moderno. Para Bajtín, el gran acierto de Dostoievski radica en haber afirmado "la imposibilidad de la soledad, su carácter ilusorio" (*Estética de la creación verbal* 327).

El autoconocimiento efectivo pasa, necesariamente, por la negación sistemática de la subjetividad autárquica y la aceptación de la alteridad, ya que "ser significa comunicarse. Ser significa ser para otro y a través del otro ser para sí mismo" (*Estética de la creación verbal* 327-28). Es esta tesitura la que ejemplifica y problematiza Millás en su primera novela. En este sentido, el dialogismo es el elemento necesario para reconvertir la escritura autográfica de la novela-carta en un texto de naturaleza

heterobiográfica; para lo cual es indispensable la delimitación de una conciencia (de un tú narrativo) que se constituya en destinatario de la misiva, posibilitando una relación dialógica con respecto al narrador autorial. Este último es consciente de tal necesidad cuando asevera que "no hay forma posible de diálogo con nuestro propio ser, que no esté basada en su mutilación" (66), afirmación que define la empresa autobiográfica como una "desapropiación" (Loureiro 6).

La dialogía en el interior del texto es posible si efectuamos una sustitución radical en la estructura comunicativa de la epístola: Narrador——>Narratario=padre=lector implícito. En otras palabras, el padre como narratario es, en realidad, una ficción, "un segundo yo creado en la experiencia de la escritura" (Loureiro 3), y no otra conciencia equitativa con la que conformar una asociación dialógica. De ahí que esta contradicción o fisura estructural se vea resuelta si concluimos y aceptamos que el verdadero narratario de la novela no es otro que el lector implícito, fórmula que haría posible el pacto dialogístico, y consecuentemente, la configuración comunicativa de orden heterobiográfico.

Conviene recordar que el lector implícito es un factor estructural en la dinámica funcional de la ficción. Como certeramente indica Wolfgang Iser, "el lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores" (64). De acuerdo con estas ideas, cabe preguntarse de qué manera *Cerbero son las sombras* instituye o piensa a su receptor. Es preciso advertir que la novela de Millás inscribe al lector implícito por medio de lo que Roland Barthes llama "signs of reading" (110).

Los signos de lectura vendrían a ser piezas constitutivas de la "retórica de la ficción", entendiendo el concepto de retórica en el

sentido estricto en que lo interpreta Wayne Booth: "elements that are recognizable, separable, friends of the reader" (106). La contribución teórica primordial de Booth consiste, a mi entender, en la consideración de la retórica como elemento fundacional de una teoría de la lectura, cuyos postulados principales se asemejan a la concepción dialógica de Mijail Bajtín y a la idea de lector implícito desarrollada por Iser. Resulta interesante notar que con su idea de la retórica como componente indispensable de toda obra literaria ("the author cannot choose to avoid rhetoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ", *The Rhetoric of Fiction* 149), Wayne Booth prefigura las reflexiones tropológicas que Paul de Man desenvuelve en su libro *Allegories of Reading*, sobre todo con relación a la literatura de Rousseau.

Los signos de lectura en *Cerbero son las sombras* son indicios orgánicos del sistema de anacronías que se organiza en la novela; estos signos sólo adquieren su plenitud de sentido en el contexto anacrónico. En su libro *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Gerard Genette sitúa el origen de las disparidades temporales en la esfera de lo que él denomina "order" (33-85). En síntesis, las discordancias de tipo temporal se suscitan en la articulación del nivel de la historia (histoire/story: los eventos de la narración en su orden cronológico) y el de la trama (récit/plot: los eventos en el orden en que son dispuestos en la narración). En este sentido, y teniendo en cuenta que la acción relatora del narrador de *Cerbero* se proyecta a partir de la memoria, la yuxtaposición entre analepsis y prolepsis constituye el marco funcional de una temporalidad que se concibe problemática. En repetidas ocasiones, el narrador de *Cerbero* afirmará la dificultad de mantener la linealidad cronológica del relato: "por eso lucho contra la imaginación, que me acerca a vuestro estado actual, y regreso después de tantas interrupciones de diferente

signo a aquel día en el que apareció tu compañero" (166-67).

Dentro de la narración de *Cerbero son las sombras* juega un papel preponderante el tema de la moral, que se asocia con el miedo y el fracaso existencial, y en último término, con la escritura de la carta al padre. Moral e historia que se identifican frecuentemente con espacios sórdidos, en un proceso de índole cronotópica. Una espacialidad cerrada y asfixiante que traduce una temporalidad histórica específica (la España franquista); términos conformantes de lo que podríamos llamar, remedando la terminología bajtiniana, el cronotopo de la derrota. Y es que tanto el padre como el hijo, Rosa como Jacinto, e incluso la misma madre todopoderosa, reflejan la tragedia de los vencidos en la guerra civil española. Lo singular del texto de Millás es la capacidad que despliega para transmitir este sentimiento sin especificar las circunstancias históricas.

En este sentido, la escritura de la carta nace de la necesidad de explicar la marginalidad de los vencidos desde dentro, y en gran medida, para reconstruir un pasado que se considera valioso. Es, desde este punto de vista, una tarea moralizante que intenta acallar la mala conciencia que invade a los personajes y que Nietzsche consideraba una "enfermedad", "una crueldad de artista" (100). De ahí que el narrador-protagonista proponga una "nueva moral, cuya virtud máxima consistía en no serlo; una nueva moral que no lo era, porque estaba del lado de la vida y la vida no necesita tales calificativos" (148). Historia, memoria y moral se funden así en una cronotopía que tiende a subrayar la vulnerabilidad del individuo frente a los convencionalismos sociales.

Por último, el mecanismo cronotópico permite dilucidar la impronta kafkiana de *Cerbero son las sombras*. Estructuralmente, es evidente la influencia de la *Carta al padre* de Kafka, sin olvidar que dicha influencia

no afecta al contenido, ya que en la novela de Millás se invierten los términos de la querella kafkiana: se recrimina a la madre y se idealiza amorosamente la figura del padre. Por ello, es el Kafka de *La metamorfosis* el que mejor asimila *Cerbero son las sombras*, sobre todo con respecto a Jacinto, alter ego de Gregorio Samsa: "al pasar ante la puerta del cuarto de Jacinto, de donde salían extraños y asquerosos ruidos, como de un animal que comiese carroña" (65), palabras que evocan el horror de la familia Samsa ante el escarabajo en que se convierte Gregorio.

La plasmación de la atmósfera kafkiana y el cuestionamiento radical de la realidad exterior que realiza el narrador de *Cerbero son las sombras*, hacen factible la hipótesis de la existencia de una novelística del antifranquismo exenta de las deficiencias temáticas y técnicas del realismo postbélico, y que trascendiendo la especificidad histórica, se centraría en la expresión de problemáticas universales. Tal vez, esta novela de Juan José Millás se haya propuesto la representación literaria de este tránsito, de excepcional importancia para el futuro de la narrativa española contemporánea.

—Carlos X. Ardavín
University of Massachusetts-Amherst

Nota

[1] Todas las citas textuales se toman de *Cerbero son las sombras*, Madrid: Alfaguara, 1989. Las correspondientes páginas se ponen entre paréntesis al final de cada cita.

Obras citadas

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991.

———. Estética de la creación verbal. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.

Bértolo, Constantino. "Introducción a la narrativa española actual". *Revista de Occidente* 98-99 (1989): 29-60.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1983.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

———. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1993.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. J.A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987.

Loureiro, Angel. "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 2-8.

Man, Paul de. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

———. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale UP, 1979.

Millás, Juan José. *Cerbero son las sombras*. Madrid: Alfaguara, 1989.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1991.

Sobejano, Gonzalo. "Ante la novela de los años setenta". *Historia y crítica de la literatura española:Epoca Contemporánea: 1939-1980*. Ed. Domingo Ynduráin. Barcelona: Crítica, 1981. 500-08.

———. "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza". *Nuevos y Novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la*

década de los 60. Ed. Ricardo Landeira y Luis T. González-del-Valle. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1987.

Zavala, Iris M. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo". *Teorías literarias en la actualidad*. Ed. Graciela Reyes. Madrid: Arquero, 1989. 79-134.