

LOS CONFLICTOS DE LA ADOLESCENCIA EN *CERBERO SON LAS SOMBRAS*

Dorde Cuvardic García

RESUMEN

En este artículo se analiza la relación del narrador-protagonista de la novela *Cerberos son las sombras*, de Juan José Millás, con su mundo privado y público a partir de la perspectiva del héroe problemático de Lukács y Goldmann y del dialogismo de Bajtín.

ABSTRACT

This article analyzes the narrator-protagonist relationship in the novel *Cerberos son las sombras*, by Juan José Millás, with its private and public world, from the perspective of Lukacs' and Goldmann's problematic hero and of Bajtin's dialogism.

1. Introducción

Juan José Millás es uno de los autores más representativos de la llamada nueva narrativa española¹, movimiento en el cual se integran los textos de autores como Almudena Grandes, Julio Llamazares, Javier Marías, Eduardo Mendoza y, sobre todo, Antonio Muñoz Molina. Son escritores que tienen entre 30 y 50 años de edad y que comenzaron a publicar en los últimos años de la dictadura de Franco y en los primeros años de la democracia. Muchos de ellos provienen de la actividad periodística o la siguen con asiduidad. Además, pretenden vitalizar la producción de relatos cortos y de cuentos, de poca tradición dentro de la narrativa española del siglo XX. Estos autores resaltan la expresión lírica de los puntos de vista subjetivos de los personajes. La crítica social es indirecta, ya que se parte de las experiencias personales en el medio social. Se emplea en muchas ocasiones la primera persona de un narrador/protagonista que no ofrece su nombre: no importa definir o identificar, sino exponer los problemas de la inserción personal en el mundo. En consonancia con estas estrategias temáticas, la nueva narrativa española ha privilegiado la expresión del recuerdo o de la memoria de las experiencias personales. Francisco J. Satué señala los procedimientos formales de la nueva narrativa española, donde el problema de la memoria es uno de los más trabajados:

(...) subraya su rechazo a la novela como excusa testimonial o histórica (no ocurre igual respecto a la ética o la política); exhibe un mayor dominio técnico de lenguaje –cuida la corrección de la frase–, a la par que evidencia una decreciente o nula ambición por transgredir estructuras tradicionales –ignora, o desprecia el efecto de la obra entera, lo que podríamos llamar su *consumación*–, y soslaya asumir riesgos estilísticos y técnicos no filtrados anteriormente por literaturas consagradas dentro o fuera del país (1992: 38).

Cerberos son las sombras, de Juan José Millás, metanovela de la escritura, se inserta con claridad dentro de la nueva estética de la actual novela española.

La novela se enfocará dentro de la teoría de la novela de aprendizaje, el dialogismo bajtiniano y la lectura psicoanalítica. Al ser una novela epistolar escrita en primera persona, se privilegiará el estudio del narrador y de la expresión de su subjetividad.

2. El autor

Juan José Millás publicó su primera novela, *Cerberos son las sombras*, en 1974. Con ella obtuvo el Premio Sésamo de novela corta. Sus últimas novelas son *La soledad era esto* (1990), Premio Nadal; *Volver a casa* (1990) y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995); también ha escrito un monólogo, *Ella imagina* (1994), y la colección de relatos *Primavera de luto y otros cuentos* (1992). La novela más apreciada por la crítica es *El desorden de tu nombre* (1989), que González Sobejano considera, simultáneamente, como un logrado ejemplo de metanovela de la escritura, de la lectura y del discurso oral: un escritor concibe una novela, cuyo proyecto comenta en su diálogo con otros personajes o en monólogo consigo mismo, hasta que el proceso completo resulta ser la novela que el lector ha terminado de leer. Otras novelas del autor también se integran dentro del actual auge de la metanovela:

En *Papel Mojado* (1983) y en *Letra muerta* (1984), novelas protagonizadas ya por escritores, había una señalada tendencia a fundir la escritura de la aventura con la aventura de la escritura, conforme al planteamiento metafictivo que tanta atracción viene ejerciendo sobre narradores españoles de los últimos lustros (Torrente, Delibes, Cela, Espinosa, Luis Goytisolo, Merino y otros) (Gonzalo Sobejano 88: 21).

Cerberos son las sombras, por su parte, se integra dentro de la metanovela de la escritura y de la lectura, ya que el narrador reflexiona sobre los motivos de su escritura epistolar y, sometiendo su texto a una lectura posterior, intenta sincerarse sobre el significado de su confesión.

Las características de la escritura de este autor se pueden descubrir en la guía de lectura *Cómo leer a Juan José Millás*, redactada por Fabián Gutiérrez (Gijón, Jucar, 1992).

3. Resumen argumental de la novela

Una familia de clase media se ve obligada a vivir escondida en una casa urbana que colinda con otros edificios mientras la organización clandestina que les ayuda procura conseguirles los salvoconductos necesarios para abandonar el país: el narrador señala que se

esconden en una casa del centro de Madrid, pero no explicita el marco temporal de los acontecimientos relatados, aunque los indicios encontrados en el texto dan a suponer que la acción transcurre en la inmediata post-guerra, en el Madrid de los primeros años 40 que intenta recuperarse de la estela de hambre que dejó la Guerra Civil. En la casa se van desarrollando una serie de odios y sospechas, principalmente entre el protagonista y la madre. El protagonista desarrolla una vida claustrofóbica y paranoica provocada por una madre dominante, un padre indeciso y débil, una hermana, Rosa, demasiado pequeña para saber lo que ocurre en su entorno familiar, y un hermano menor, Jacinto, encerrado bajo llave en una habitación después de un intento de huida. El dinero se acaba; el padre sale de casa en busca de la ayuda que puedan proporcionarle viejas amistades, pero regresa, vapidado, después de ser atacado por unos ladrones. El hijo mayor sale en busca de una antigua novia del padre pero observa desde la barra de un bar, impotente, mientras la espera, cómo es atropellada. Finalmente reciben ayuda de la organización para abandonar el país; sin embargo, durante la espera, el protagonista descubre que el cuerpo de Jacinto, su hermano, yace muerto y corrompido en la habitación que está bajo llave. Al recibir la familia el dinero de socorro, el protagonista decide huir con el dinero y se instala en una pensión. Allí redacta una larga carta, dirigida al padre, en la que justifica su comportamiento. En realidad, la carta se la dirige a él mismo, pues sabe que su padre, su madre y su hermana han sido detenidos. Las acciones que determinaron el abandono de su familia, explicadas en esta carta, conforman la novela propiamente dicha.

4. Novela de confesión epistolar

Cerberos son las sombras es, al mismo tiempo, metanovela, novela epistolar, novela de aprendizaje y de iniciación, y confesión y diario íntimo de un joven que vive con su familia una experiencia frustrante —una huida y un ocultamiento— que le provoca un estado de desesperanza, angustia y temor.

Representa el intento de una persona por justificar su propio pasado. La actividad de legitimación de su comportamiento se construye con un destinador, el hijo, y un destinatario imaginario, el padre. El primero explica al segundo la causa y el desarrollo de sus miedos y angustias. Siguiendo la tipología de la novela que Luckács estableció a partir de la relación entre el héroe de la novela y su mundo imaginario, esta obra representa un ejemplo de *novela psicológica*, pues el protagonista realiza un autoanálisis de conciencia, demasiado compleja en comparación con lo que el estrecho mundo familiar puede ofrecerle. El protagonista reflexiona sobre el pasado, el presente y el futuro de su familia, analiza las causas de los acontecimientos que vive día tras día y no deja de achacar a sus padres la situación de miseria en la que vive. *Cerberos son las sombras* deviene representante de la novela psicológica, cuya trama se ocupa de “la sutil complejidad del yo y de las contradicciones y el ilogicismo del mundo interior del hombre” (Aguilar e Silva 1972: 221).

La confesión del diario íntimo se presenta cuando el narrador en primera persona intenta definir con la mayor precisión posible distintos recuerdos, pensamientos y sentimientos, manifestados de forma escrita en una carta, convertida en un relato psicoanalítico que explora las profundidades del yo. En esta novela epistolar, en realidad un diario íntimo, se realiza

la confesión del alma de un joven que sufre las pruebas de iniciación y de formación de la adolescencia. El interés de Juan José Millás por exponer el íntimo sufrimiento individual se muestra en casi todos sus textos:

Según es fácil notar, y ha sido ya notado, las novelas de Juan José Millás tienen mucho de pesadillas. Las más lúgubres eran *Cerberos son las Sombras* (1975) y *El jardín vacío* (1981), memorables ensoñaciones del dolor y el horror, aunque no faltasen allí algunos matices paródicos (Gonzalo Sobejano 88: 21).

La novela participa de dos diferentes expresiones de la novela epistolar: por una parte se convierte en la *ficcionalización* literaria de una práctica comunicativa arraigada socialmente y que usa el lenguaje cotidiano: la carta. El narrador de *Cerberos son las sombras* usa el tiempo pasado, común en la escritura de cartas. Por otra parte, se acerca al universo emotivo del diario íntimo por la confesión de los sentimientos y de la subjetividad del narrador.

Sin embargo, el protagonista no sólo analiza su conciencia, sino también la de cada componente de su familia y, cuando se ve obligado a caminar por las calles de Madrid, las conciencias de las personas observadas: No sólo se obsesiona por descubrir las motivaciones de su propio comportamiento, sino también las motivaciones de otras personas a través de la expresión de los rasgos de la cara, de las muecas y de las palabras, mediante una sospecha que a menudo le hace llegar a conclusiones erradas:

Entré sin ningún rodeo para no parecer sospechoso con mis vacilaciones a cualquier posible espectador (Millás 1989: 91).

La visión de mundo del narrador protagonista es convencional pero exclusiva: los demás personajes poseen conciencias e intereses diferentes a los del narrador-protagonista. La propia voz del narrador se pretende transparente y única, pero surgen continuos engaños y ocultamientos que buscan esconder la duda y la indefensión del narrador: la confesión fracasa en su engaño.

Las conciencias de los demás personajes, las voces ajenas, no aparecen sino inferidas e interpretadas por el personaje principal. Argumentalmente se presenta un dialogismo imaginario, pues en gran parte se asume que el narrador imagina la conciencia del padre o del resto de la familia. El lector no dispone de los registros en la escritura que le hagan establecer si la conciencia ajena supuesta por el joven protagonista es real o no. Caben dos posibilidades: la madre lo obliga silenciosamente, a base de indicios y miradas, a la asunción de las responsabilidades que todo adolescente o joven adulto debe asumir o, más bien, sufre un complejo de culpabilidad al rechazar sus obligaciones y crea agentes externos imaginarios que incentiven la asunción del activismo.

Para el joven protagonista *las pruebas de iniciación* son, primero, la necesidad de ocultarse de la sociedad junto con su familia; segundo, la adjudicación maternal al joven del papel de sujeto en la toma de decisiones familiares; tercero, la salida del escondite familiar en busca de dinero; cuarto, el descubrimiento del cadáver de su hermano; y quinto, la más importante, la huída del núcleo familiar.

Las pruebas de formación son, primero, las relaciones eróticas con un amor imaginario: debe abandonar estas relaciones tormentosas y establecer relaciones equilibradas;

segundo, la cura personal de la herida de su padre; y tercero, la asunción de los vicios de los adultos: fumar y beber.

Ambos tipos de pruebas tienen como sujeto destinatario al joven protagonista, pero mientras las pruebas de formación constituyen acciones cuya ejecución es voluntaria –aunque pertenecientes a una conciencia determinada por su pasado, por su educación y por su presente–, las pruebas de iniciación son acciones impuestas a él por su familia. El rechazo de las pruebas de iniciación acaba por convertir a la narración en una novela de antiiniciación, en una novela de vacilaciones, de heroicidades a medio concluir y de fracasos que refuerzan la pasividad del protagonista.

El intento del narrador por clarificar su pasado y el de su familia está supeditado al cambio de la adolescencia. La novela no es más que eso: la expresión de las angustias provocadas por el abandono de la seguridad de la infancia y el acceso forzado al mundo incierto de la madurez, dominado por obligaciones y responsabilidades. El cambio físico y mental que sufre está acelerado por el cambio que experimenta su vida cotidiana y familiar. La novela se asienta sobre dos equivalencias estructurales: la asfixia psicológica corre paralela a la asfixia que le provocan el escondite, la casa y la ciudad, Madrid. Vivir en esta ciudad representa esconderse en la misma guarida del lobo, en la capital del régimen autoritario del que pretenden escapar él y su familia. El *yo* relata la acción cotidiana de la vida familiar; una acción que evoluciona lentamente en un pequeño universo de enclaustramiento.

Destaca el hecho de que los tres actores principales de la novela carecen de nombre propio: el triángulo de conflictos, sentimientos e intereses se desarrolla entre el *yo* –el propio narrador–, el padre y la madre. Estas omisiones están justificadas: en una novela epistolar es común, previsible y lógica la ausencia del nombre propio del destinatario; tampoco debe extrañar que mencione a sus padres por lo que representan para él: un padre y una madre. Las nominaciones genéricas cumplen funciones ambivalentes: en el caso de la madre muestran el alejamiento afectivo con respecto al hijo; en el caso del padre, la complicidad afectiva.

Los personajes comparsas, que no manejan directamente el desarrollo de los acontecimientos, poseen nombre propio: los hermanos Jacinto y Rosa, y la ex-amiga del padre, Bárbara. Los personajes que no pertenecen a la familia, pero que influyen en su futuro, carecen de nombre: así ocurre con los miembros de la organización clandestina que les ayudará a abandonar el país por la frontera.

5. Novela de antiiniciación

El protagonista de *Cerberos son las sombras* es un antihéroe porque quiere mantener, durante su proceso de aprendizaje, un papel pasivo ante el deber de asumir las responsabilidades de la vida adulta: prefiere conservar la pasividad actancial. Su única conducta activa es la huida de su familia.

Es un antihéroe porque lucha contra el aprendizaje que le trata de imponer un mundo más cruel que el de la infancia. La personificación del aprendizaje está representada por la madre que, según *la conciencia del protagonista* –pues las tensiones en las relaciones con su madre también pueden ser producto de su imaginación–, quiere que su hijo, dando un paso en falso –por ejemplo, demostrando interés hacia la situación económica familiar o interesándose por

el estado de su hermano Jacinto— adquiera inmediatamente los compromisos y deberes que ordenan la vida del adulto: el hijo cree que la madre desea convertirlo en la cabeza de familia.

Los obstáculos de la vida son el factor estimulante o la prueba principal del adolescente. Si se enfrentara a ellos se convertiría en el héroe de la narración; al no enfrentarse, se convertiría en un antihéroe.

En *Cerberos son las sombras*, como en toda novela de *iniciación/formación* (Bajtín 1986: 235-6), los acontecimientos del mundo real conforman la experiencia del protagonista; sin embargo, y por oposición consciente de su personalidad, lucha para que no cambien su carácter. Prefiere conservar la visión del mundo del preadolescente: el proceso de formación fracasada. Rebelarse permanentemente contra la formación que prescribe la socialización secundaria no hace más que inmovilizar la personalidad al desencadenar miedos y angustias ante un posible ingreso al mundo adulto. El proceso educativo de los padres fracasó: no inculcaron la necesidad de aceptar voluntariamente las obligaciones del mundo.

Ante una educación insuficiente e inacabada, la prueba del protagonista ante el mundo fracasa, por lo que su formación se estanca en niveles adolescentes o infantiles. He ahí los elementos de novela de formación, de novela de prueba y de novela de educación que se presenta en *Cerberos son las sombras*, elementos que, y esta novela constituye un ejemplo, “no se excluyen recíprocamente en la novela moderna” (Bajtín 1986: 236) .

El propio narrador protagonista confiesa que no ha podido adquirir una aptitud firme para desenvolverse ante los problemas de la vida. El cambio físico de su organismo no se corresponde con el cambio de su personalidad. El antihéroe de la novela ha dado pruebas de su inadaptación afectiva ante las pruebas de iniciación que le presenta el mundo social, inadaptación que acaba por alejarle del núcleo familiar.

6. Proceso de construcción de la metanovela

El protagonista del relato escribe una carta, la novela propiamente dicha, a su padre, aunque en realidad se la escribe a sí mismo: sabe por el periódico que toda su familia se encuentra detenida. El narrador construye, mejor dicho, un diario íntimo que sirve para descargar toda la angustia personal, aliviar la soledad y definir y ordenar los temores.

La carta —la novela, en suma— termina en el momento en que el hijo explica a su padre —en realidad, a sí mismo— los motivos por los que le escribe. En primer lugar, describe el momento en que se dispuso a escribir. Este hecho convierte al relato en una novela circular y metaficcional: la primera página de la carta —la primera página de la novela— comienza de la siguiente manera...

Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad (Millás 1989: 9).

Por su parte, la última página de la carta —y la última página de la novela— señala:

Luego me senté ante la mesa y comencé a escribir: «Querido padre: es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad». Ya conoces el resto (dirigiéndose al padre) (Millás 1989: 190).

Cerbero son las sombras es una novela cerrada porque en su comienzo inicia y en su término finaliza la única verdadera trama: la escritura de la carta. Al acabar la escritura, ocurre el desenlace de varias situaciones:

- las ratas enjauladas paren a sus cachorros, que finalmente son devorados por las hembras.
- las autoridades, después de atrapar a su familia, detienen al narrador-protagonista. La novela se inicia con la huida del pariente y termina con su apresamiento.
- precisamente instantes antes de ser capturado, da por terminada la narración cronológica lineal de su pasado, de tal manera que las últimas frases relatan el presente que él está viviendo: se cierra su biografía.

Los dos niveles, el simbólico –las ratas– y el real –su vida– confluyen en la actividad de la escritura –la carta– de las últimas frases. Dada su importancia se transcriben a continuación:

(...) 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 enseguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen (Millás 1989: 191).

Por otra parte, se establecen dos equivalencias entre el mundo animal (simbólico) y el humano (real):

MUNDO FAMILIAR ANIMAL

Cachorros
Hembras

MUNDO FAMILIAR HUMANO

Adolescente (y núcleo familiar)
Autoridades del mundo social

Las *víctimas* de ambos mundos son, precisamente, sus propios productos, convertidos en engendros. Las ratas hembras paren a los cachorros y los devoran. La familia, producto social, es devorada por el aparato represivo. Y el narrador, fugitivo, también es devorado:

(...) enseguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen (Millás 1989: 191).

Las crías son devoradas al nacer en el desamparo. El hijo, desamparado, es destruido al ingresar a la vida adulta.

En parte, la madre del adolescente se identifica con la rata hembra. Lo maternal es destrucción, a pesar de que conceda la vida. Los seres que nacen, al ingresar en el *mundo* real como entes independientes, quedan automáticamente condenados. *Cerbero son las sombras* se convierte en una metanovela que encierra un gran simbolismo.

Por otra parte, el protagonista detiene pocas veces el relato de su vida familiar, eje argumental de la carta, para describir el estado anímico que le produce su escritura:

En las últimas horas no he parado de escribirte, padre. Temo que al dejar el lápiz suceda una catástrofe. Además, esto ha crecido ya lo suficiente como para frenarlo ahora (Millás 1989: 190).

En pocas ocasiones el texto se desprende de la *ficcionalización* del referente pasado y deja descubrir su carácter de creación productiva continua, o sea, su proceso de escritura: sólo en estas circunstancias el lector descubre que no lee las meditaciones mentales actuales de un alma desesperada, sino el texto concreto de meditaciones pasadas, su puesta en escena en forma de carta, su materialización en la escritura. A veces, el narrador deja de relatar su pasado cercano y se dedica a destacar su relación emotiva con este mismo proceso de escritura que, en ocasiones, le resulta insoportable —pero necesario, como mecanismo de autojustificación—, ya que le impone el recuerdo de la angustia vivida en el círculo familiar. La principal motivación para escribir es la necesidad de afecto, sentimiento que busca en la nostalgia del pasado. La escritura no alimentaría el futuro, sino que consumiría el pasado con el objetivo de establecer en el presente una felicidad pasajera cuya base estaría integrada por falsos recuerdos, gracias a la eliminación de los verdaderos.

El contacto con la conciencia imaginaria paterna le procura el calor afectivo perdido en su niñez; por este motivo se dedica a narrar las vicisitudes familiares en el escondite y las relaciones afectivas establecidas entre él, su padre y el resto de su familia, consciente de que su carácter paranoico haya podido tergiversar las apreciaciones y suposiciones que expone en su carta: sabe que el lenguaje es un artificio; conoce la limitada facultad del lenguaje para representar el mundo real: la explicación de los sentimientos está limitada por el estado de ánimo, por la riqueza de nuestro vocabulario, por nuestra experiencia o por nuestra cultura. El narrador sabe que el lenguaje es convencional, descriptivamente poco preciso y superficialmente definitorio:

Renunciar a lo escrito y comenzar de nuevo, acordándome en cada palabra de vuestra suerte, daría lugar a un documento distinto, en el que yo me reconocería con menos vergüenza que con la que me reconozco en éste, sobre todo ahora que la evidencia de los hechos impide a mi imaginación otorgaros un final menos desastroso (Millás 1989: 154) . .

El narrador también conoce el carácter incontrolado de la escritura. Esta actividad y su producto, el texto, se convierten en un producto activo: aunque no descubre verdades personales, extrae problemas del inconsciente con la intención de que se conviertan en objetos de discusión.

El narrador decide mantenerse en la etapa adolescente: no afronta los problemas de la edad. Escribe como justificación de actitudes y comportamientos, aunque acepta el carácter contingente de la conducta personal:

También del mismo modo podríamos hablar de estos papeles que cada día crecen, y en su crecer van perdiendo el sentido y la utilidad que yo les había asignado, pues lo que quiso ser un ardid para recuperarte de manera distinta a como nos tuvimos, ya no es más que un monólogo sin pudor, en el que lo inconfesable inunda de principio a fin cada hoja de papel, como un pozo negro que se desborda llegando con su mal olor hasta los límites del ambiente que me vive (Millás 1989: 102).

La compleja imbricación de las descripciones de la conciencia pasada —referidas al tiempo presente— y las descripciones de la conciencia actual del narrador —los sentimientos que experimenta en el momento de la escritura— dificultan al lector la discriminación de dos discursos en tiempos distintos.

7. Intento fracasado del antihéroe por apropiarse de la conciencia ajena

La única dialogística del protagonista se establece entre las dos voces de la conciencia: se activa el diálogo interno de conciencia, cuyos esfuerzos se enfocan a la apropiación imaginaria de la conciencia ajena para identificarla con la propia.

Como parte de esta estrategia, el narrador protagonista desea conocer las motivaciones de la actuación del padre; necesita encontrar justificaciones que legitimen las acciones de su admirada figura paterna.

El antihéroe también desea mantener lejos su conciencia de las responsabilidades de la conciencia adulta: desea identificarse con la conciencia pasiva infantil. Gusta de actuar como adulto en actividades que no representan responsabilidad u obligación, como tomar bebidas alcohólicas, pero prefiere evitar, por ejemplo, convertirse en cabeza de familia.

El propósito del protagonista es crear una falsa conciencia ajena asignada a los miembros de su familia. Necesita justificar el abandono del ambiente familiar. Por este motivo subraya el carácter insoportable y angustioso que representó el período de espera familiar en la *casa/escondite*. El narrador considera su autojustificación como una sustitución del perdón familiar. La carta —diálogo vivo— es un intento de eliminación del complejo de culpa: la escritura del narrador pretende respuestas imaginarias de perdón y comprensión. No pretende la apropiación de la conciencia ajena real, de la palabra-respuesta ajena, sino crearla, imaginarla y conformarla según las necesidades de autojustificación; el narrador pretende una palabra-respuesta anticipable proveniente de su propia conciencia. En términos bajtinianos, con respecto a la palabra ajena, la voz del narrador

(...) la provoca, la anticipa y se construye en dirección a ella. Al formarse en la atmósfera de lo ya dicho, la palabra al mismo tiempo se determina por la no expresada todavía, pero ya necesaria y anticipable, palabra-respuesta. Así ocurre en todo (Bajtín 1986: 106).

Aunque el discurso del narrador analiza el pasado, su intencionalidad está anclada en la palabra-respuesta, que llega al narrador en el futuro cercano poco después del discurso de autojustificación. La espera de la respuesta está enfocada en la predicción del futuro cercano, marco temporal en el que se desarrolla la respuesta.

Cerbero son las sombras constituye un preciso y claro ejemplo de lo que Bajtín llama *formas retóricas monológicas orientadas al oyente y a su respuesta*. En cuanto a la composición argumental, existe sólo una voz: la del narrador-protagonista en primera persona. Sin embargo, construye, a partir de las actitudes y los comportamientos —miradas, habla y acciones— de su familia, discursos imaginarios de estas conciencias. En suma, se construye una réplica dialogística imaginaria a partir del monólogo real.

El diálogo resultante “se compone de expresiones propias (desde el punto de vista del hablante) y ajenas (del interlocutor)” (Bajtín 1986: 111); aunque, insistimos, el interlocutor es imaginario. La conciencia crea supuestas conciencias ajenas: el narrador procurará que éstas últimas respalden y legitimen su propio discurso.

Además, el narrador/protagonista también desea conocer su propio pasado infantil: necesita reinterpretar su infancia a partir del esquema de valores de la adolescencia. Mediante la reinterpretación del pasado llega a redefinir las relaciones entre sus padres y sus abuelos:

desmitifica la visión infantil de las relaciones familiares. Llega a descubrir que el alejamiento entre los padres y los abuelos se debió a diferencias políticas: el texto permite inferir que el padre del protagonista fue militante *republicano* durante la Guerra Civil española; los abuelos defenderían el levantamiento *nacionalista*. La revisión de la memoria personal desde la adolescencia permite comprender la desaparición de los abuelos.

8. Confesión de un héroe degradado en un mundo degradado

8.1. Diálogo del yo degradado consigo mismo

El narrador vive angustiado por su existencia. Primero se ve obligado a vivir escondido con su familia en una guarida, poco después huye y se ve obligado a permanecer en una pensión. El alejamiento de la familia no soluciona su situación económica ni su estado mental: en realidad, representa un estado transitorio de espera hacia la liberación, la esclavitud o la completa autodestrucción –suicidio–.

Para el narrador-protagonista existen tres universos problemáticos: su propia conciencia, su familia y el mundo exterior, la ciudad, Madrid. A partir de la destrucción del idealizado mundo de la infancia, estos tres marcos espaciales pretenden imponer al adolescente la aceptación de las responsabilidades de la vida adulta a través de los ritos de iniciación. El protagonista se encuentra en una etapa de la vida señalada por la rebelión contra las figuras paternas y contra el mundo exterior: rechaza las nuevas circunstancias familiares y recrimina a su familia. El mundo real se filtra a través de la angustia y el deseo: la realidad se subjetiviza. La actividad de la escritura problematiza su vida, pero el resultado se identifica con el autoengaño. También se asume como contacto imaginario con la familia. Rememora el pasado para evitar el vacío existencial:

No tengo a dónde ir ni qué hacer. No sé quién soy hasta que leo esta espiral, que palabra a palabra me vomita y completa mis rasgos línea a línea (Millás 1989: 152).

La carta o diario retrospectivo es el canal de expresión de sus sentimientos y factor creativo para evitar el tedio de la pensión-refugio. La inquietud de la espera se combate con la revisión del pasado o el olvido que propicia la inmersión en las actividades rutinarias del presente.

El narrador-protagonista, cuya personalidad se encuentra en proceso de formación, deforma su conducta por el contacto permanente con la soledad. El discurso optimista, la posibilidad de escapar de la destrucción, cede el paso al discurso pesimista: la caída definitiva en la oscuridad, expresión del temor y el miedo, se adhiere a su personalidad. Desarrolla temor ante la muerte –instinto de conservación–, lo macabro, lo oscuro, el desamparo, la soledad, la multitud...

Otro rasgo de su personalidad adolescente es la creación de un *amor imaginario*, fantasía sexual para excusar el placer físico solitario:

Y en este hundirme entre sus senos, que resumían la redondez y la dureza toda del resto de las cosas, **emborrachaba un trozo de la tarde y alimentaba mi complejo de culpa al jugar con mi cuerpo de un modo tan tipificado por las leyes eternas que hasta tenía un nombre** y, por lo tanto, pensaba yo, un largo historial, que en cierto modo me justificaba (Millás 1989:157) (la negrilla es añadida).

De la misma manera, el protagonista se imagina el encuentro amoroso juvenil de su padre con una antigua novia. Tanto la creación de un amor imaginario como el intento de develar la práctica amorosa de los demás personajes constituyen distintos aspectos de su iniciación al amor. Las consecuencias de la iniciación amorosa y de la reflexión en soledad son las mismas: establece ritos y manías que lo desquician; sólo el sueño le proporciona tranquilidad.

El narrador-protagonista no está alienado, conoce los motivos que determinan su vida; sin embargo, como adolescente inseguro, su capacidad actancial es muy pequeña: posee la infelicidad de la persona desalienada. No acepta que su conducta se vea regida por las reglas de la sociedad: por esta razón se rebela contra las imposiciones de la institución familiar y del medio social, aunque no sabe encontrar estrategias para vencerlas. Sabe que la realidad es una representación subjetiva del llamado mundo real:

La realidad está siempre ahí, pero no nos afecta mientras no la vemos. La realidad y yo habíamos tenido varios encuentros, cuyo resultado fue la modificación sucesiva de mi carácter, nunca de la realidad. Ella permaneció siempre invariable en el transcurso de mi podredumbre (Millás 1989: 131).

En suma, el narrador sabe que el pensamiento le permite ocultar, o interpretar a su gusto, las imposiciones de la realidad; pero también conoce el carácter destructor del pensamiento cuando capacita a la personalidad para construir estructuras imaginarias de uso impropio para la conducción del sujeto en el mundo social:

...ese puente sería otra realidad, que nos obligaría a construir otro puente, y otro y otro, hasta que la realidad o el pensamiento acabasen con nosotros, y con todos los falsos puentes (Millás 1989: 121).

En suma, el encierro del protagonista provoca la creación de una realidad fluctuante, irritante y escéptica.

8.2. Relaciones del “yo degradado” con su familia: relaciones padre-madre-hijo como juego de mentiras

Las relaciones del protagonista con su familia se reflejan simbólicamente en las relaciones que se establecen entre una pareja de ratas enjauladas, mascotas del narrador-protagonista. Las relaciones familiares entre madre e hijo son turbias; se encauzan por una serie de sospechas y odios comunes.

La familia se compone del protagonista; el padre, ser débil física y espiritualmente; la madre, ser autoritario y quejoso; Jacinto, el hermano del protagonista, encerrado en una habitación y asesinado por la madre ante un intento de huida; y Rosa, la hermana menor, callada e irresoluta.

La reclusión de la familia en una casona constituye la causa principal de la destrucción de las relaciones familiares afectivas. Las relaciones familiares sólo se pueden basar, desde ese momento, en arreglos-mentira.

El eje principal de relaciones humanas de *Cerberos son las sombras* lo constituye el par protagonista-madre. Estos dos miembros de la familia pretenden seguir el juego de la

cotidianeidad familiar pacífica, mientras que secretamente cada uno trata de destruir al otro, por lo menos desde la perspectiva del protagonista, que no hay que creer al pie de la letra, ante la parcialidad de sus juicios.

El narrador-protagonista describe pormenorizadamente el estado anímico y moral de los supuestos pensamientos del padre:

(...) mientras tus ojos comenzaban a prestar una atención desmesurada a un punto imaginario en dirección al suelo. Sospeché que era el modo de decirnos que no tomarías ninguna iniciativa (Millás 1989: 45).

A pesar de detestar a su madre, asumida como una persona egoísta y fría, reconoce sus esfuerzos por cuidar al esposo:

(...) gracias a los cuidados de mamá, que durante mi sueño había conseguido en una farmacia las medicinas adecuadas y te había limpiado otra vez la herida (Millás 1989: 79).

Sin embargo, no consigue despertar su simpatía: el narrador, en su actividad de recuerdo, señala con lenguaje impersonal las cotidianas relaciones maternofiliales:

Se me informó asimismo que en la cocina tenía a mi disposición los alimentos necesarios para reponerme del sueño (Millás 1989: 79) (la negrilla es añadida).

Las relaciones familiares se vuelven insoportables para el narrador-protagonista quien, para justificar su huida, construye desde la inestable seguridad de la pensión-guarida un discurso que falsea la realidad de su pasado cercano; crea, a partir de las experiencias del pasado, una explicación epistolar de las relaciones familiares que afiance su independencia actancial.

La parcialidad de su discurso afectivo se demuestra en las pruebas de *iniciación*. En realidad, la madre no le impone pruebas directamente —el lector no está seguro de la rigurosidad de las deducciones del protagonista—, sino que le adjudica la emisión de indicios que incitan a la realización de pruebas de iniciación y que el narrador-protagonista rechaza ejecutar. Sin embargo, el rito de iniciación a la edad adulta propuesto por el padre, siempre explícito, sí es aceptado con gusto por el hijo, contribuyendo al fortalecimiento de la identificación y la complicidad filial con la figura paterna. Ocurre este proceso cuando el padre asigna a su hijo la búsqueda de su antigua novia:

Estaba todavía sorprendido por el descubrimiento de tu vida amorosa, y el hecho de ir a entrevistarme con tu amante me enervaba hasta el punto de que, sin darme cuenta, iba poco a poco convirtiéndome en ti (Millás 1989: 87).

La madre representa el mundo del orden y de la norma; el padre, el mundo de la felicidad afectiva.

El narrador no se identifica con sus hermanos. Jacinto es el hermano adolescente que se convierte en rival en la lucha por el cariño del padre. Rosa, por otra parte, es la hermana pequeña necesitada de protección.

Entre la indiferencia paterna y la presión materna, el protagonista se desenvuelve en una angustia permanente. La angustia le lleva a construir un discurso predictivo: imagina toda

la gama de posibilidades por las que encauzar sus relaciones interpersonales futuras, sin olvidar que este discurso prospectivo se realiza desde una perspectiva retrospectiva, la confesión de un narrador.

8.3. Relaciones del “yo” degradado con su ambiente cercano y con el mundo exterior: acorralamiento mental y físico

La Familia (en mayúscula, pues no se ofrecen los apellidos de ningún miembro), en su huida de las autoridades, se esconde en un caserón desvencijado y con peligro de desprendimientos. La casa representa para el protagonista, emotivamente, la materialización de las ansiedades de las relaciones familiares. La vivienda es “un desorden increíble de espacios desiguales” (Millás 1989: 13). Los *silencios nocturnos* representan, en el desarrollo del estado de ánimo del protagonista, sospechas de tranquilidad (la tranquilidad es tan poco común en su vida actual que su evidencia causa recelo), primero, y promesas de miedo (el temor es una experiencia tan cotidiana que su indicio representa la seguridad de su llegada). Los fantasmas materializados mortifican la mente y el cuerpo: los ruidos cortan la respiración. Las habitaciones son amplias, pero los muebles grandes y desvencijados y la luz mortecina son asumidos por la personalidad angustiada del narrador-protagonista como factores que propician un ambiente de pesadez y opresión.

Tanto el ambiente cotidiano, la casa o guarida, como el externo, la ciudad, son espacios enemigos. En el primero le domina el temor, la sospecha y la vacilación, y en el segundo, la inseguridad, la inconstancia y la pérdida de un eje de orientación. La salida al exterior se asume como una prueba bélica que debe acabar lo antes posible.

En cuanto al mundo exterior, la huida no soluciona los problemas. Huye de las responsabilidades familiares para quedar atrapado en el abandono y la soledad:

Comprendí que en adelante yo mismo debería preocuparme de ordenar mis comidas, lo que me pareció una responsabilidad excesiva (Millás 1989: 184).

Cuando salí del bar, la angustia era casi insoportable. Ignoraba de qué manera podía establecer unas relaciones aceptables con mi nueva circunstancia (Millás 1989: 184-5).

La responsabilidad que había aceptado sobre mi destino comenzaba a pesarme demasiado, y me atraía el vértigo de entregarme a los hombres que nos venían persiguiendo (Millás 1989: 186).

En realidad, la angustia y los temores están provocados por la pérdida del amor familiar que vivió en la infancia. Está desamparado y necesita seguridad. De ahí la necesidad de crear dialogismos imaginarios que inciten el retorno al pasado –dialogismo adjudicado al padre– o un empuje definitivo hacia el mundo de los adultos –dialogismo adjudicado a la madre–. Al verse en el mundo exterior y no haber sido previamente educado para enfrentarse al mismo, alterna con la ciudad identificaciones (comunidad de intereses: “las gentes tenían un tono de tristeza que en principio inspiraba confianza” (Millás 1989: 186)) y rechazos (“entré sin ningún rodeo para no parecer sospechoso con mis vacilaciones a cualquier posible espectador” (Millás 1989: 91)).

9. Conclusiones

Cerberos son las sombras es una novela epistolar de confesión, o sea, la carta intimista que recrea la personalidad de su autor. El autor de la epístola es un narrador que se convierte en el protagonista de los sucesos relatados. Por medio de la carta, especie de falso diario íntimo escrito en un marco temporal posterior al explicitado en el relato, se persigue la autojustificación de una conducta personal. Este proyecto se realiza a través del proceso de selección y de interpretación, conscientemente falseado, de circunstancias del pasado que se recuperan mediante la actividad del recuerdo y de la nostalgia.

La epístola es un instrumento de autoconvencimiento de un adolescente que relata los ritos de iniciación y de ingreso a la edad adulta. Precisamente el motivo directo de la escritura lo representa la ejecución fracasada de un rito de iniciación cuya incitación fue personal: la huida, el alejamiento del hijo de los padres y de los hermanos. Se trata de justificar un rito de iniciación personal ejecutado como respuesta a las múltiples presiones familiares, que instaban al narrador protagonista adolescente a asumir un comportamiento adulto, o sea, un sistema impuesto de normas de conducta.

La actividad de justificación de la propia conducta fracasa: las pruebas de iniciación no logran constituirse en pruebas de formación. Además, construye, con su monólogo formal —la epístola—, un imaginario dialogismo discursivo. El narrador adjudica comportamientos inexistentes, acomodados a sus intenciones interpretativas, a las conciencias ajenas: la familia y las personas del mundo exterior. Estas conciencias constituyen su horizonte subjetivo. Inventa respuestas de los miembros de su familia en relación con sus inquietudes personales: asumiendo la existencia del dialogismo yo-familia, su accionar expresivo estaría orientado a la necesidad de que los problemas de su personalidad sean comprendidos por sus padres. En realidad, la familia está lejos y no puede mantener con ella un dialogismo verbal real y directo. El desarrollo de un dialogismo inventado produce un discurso personal ambivalente, contradictorio, propio de la inseguridad de un narrador adolescente comprometido con una visión de mundo original. El dialogismo interno es movedizo: la interpretación de las relaciones humanas se basa en las justificaciones contingentes del narrador.

El narrador-protagonista se ve abocado irremediabilmente al aprendizaje de las responsabilidades adultas cuando choca contra el *mundo real*. El problema se presenta por su resistencia a luchar: se estanca en el temor infantil —indecisión, inactividad, reclusión, llantos— incluso después de tomar la valiente decisión de huir. La putrefacción que expide el cadáver de su hermano precipita los acontecimientos, circunstancia no esperada que le permite ejecutar por primera vez una decisión propia que no esté amparada por la autoridad de los padres. Sin embargo, después de esta prueba de iniciación, el protagonista cae de nuevo en la pasividad y la indecisión. Regresa a la condición de antihéroe: regresa a la reclusión; renuncia a la búsqueda, origen de toda acción humana. El lector no sabe si el narrador protagonista rechaza presiones externas reales o más bien las imagina, con lo cual la conciencia personal, obligada por el complejo de culpabilidad, fabricaría incitaciones ajenas. En este último caso se presentaría un intento personal para asumir una función activa.

La novela expresa la angustia y la soledad del narrador-protagonista. Esta actitud vital se muestra en el estilo del discurso, marcado por la seriedad. Refiriéndose a esta manifestación del estado de ánimo, Bajtín señala que “es el comportamiento secreto del cuerpo que

debe encubrir los defectos del espíritu" (1986: 141). Efectivamente, el narrador-protagonista justifica su posición ante la vida con una estrategia discursiva marcada por la trascendencia de sus sufrimientos. Lejos queda la estilización paródica de la novela humorística.

Notas

1. La nueva narrativa española, al igual que Juan José Millás, muestra mayor interés por la exposición de situaciones individuales de personas que se ven obligadas a actuar en contra de sus principios más por imperativos sociales que por mostrar directamente la hostilidad social sobre grandes capas de la sociedad: se logra crear una novela social con un enfoque intimista.

Bibliografía

- Aguilar e Silva. 1972. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alonso, Santos. 1989. "La transición: hacia una nueva realidad". *Ínsula*, 512-513, 11-12. Madrid: Ínsula, Librería, Ediciones y Publicidad.
- Bajtín, Mijail. 1986. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial arte y literatura.
- Benson, Ken. 1994. "Reflexiones sobre la narrativa española actual en el marco del discurso postmoderno". *Día de América*, 12 (22-23): 155-71.
- Goldman, Lucien. 1967. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- Gullón, Germán. 1985. "La perezosa modernidad de la novela española (y la ficción más reciente)". *Ínsula*, Jul-Ag, 464-465, 8. Madrid: Ínsula, Librería, Ediciones y Publicidad.
- Llopis, Rafael. 1984. "El cuento de terror y el instinto de la muerte". *Literatura fantástica*. Madrid: Editorial Siruela.
- Millás, Juan José. 1989. *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara Hispánica.
- Navajas, Gonzalo. 1993. "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española". *Revista de Occidente*. (143): 105-30.
- Satue, Francisco J. 1992. "El debate olvidado: la novela en España". *El Urogallo*. Sep/Oct, 34-9.
- Sobejano, Gonzalo. 1989. "Novela y metanovela en España". *Ínsula*. Ag-Sep, 512-13, 4-6. Madrid: Ínsula, Librería, Ediciones y Publicidad.

1988. "El desorden de tu nombre, de Juan José Millás". *Ínsula*. Dic, 504, 21-22. Madrid: Ínsula, Librería, Ediciones y Publicidad.
- Suñén, Luis. 1985. "Escritura y realidad". *Ínsula*. Jul-Ag, 464-5, 5-6. Madrid: Ínsula, Librería, Ediciones y Publicidad.
- Wellek, René y Austin Warren. 1974. *Teoría de la literatura*. 4ª ed. Madrid: Editorial Gredos.