

Escenas de metaficción en Juan José Millás¹

Germán Guillermo Prósperi
Universidad Nacional del Litoral
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

El artículo propone la descripción y el análisis de tres tipos de escenas (lectura, escritura y aprendizaje) en la novelística de Juan José Millás. La propuesta se inscribe en los estudios sobre la metaficción, los cuales se evalúan como insuficientes para dar cuenta de la especificidad de la narrativa de Millás. El análisis se centra en *Cerberos son las sombras*.

Palabras claves

Escenas - Lectura - Escritura - Aprendizaje - Metaficción.

Abstract

The article proposes the description and the analysis of three types of scenes (reading, writing and learning) in Juan José Millás's novel-writing. The offer is registered in the studies on metafiction, which are evaluated like insufficient to realize the specificity of Millás's narrative. The analysis centres in *Cerberos son las sombras*.

Keywords

Scenes - Reading - Writing - Learning - Metafiction.

¹ Este trabajo retoma algunos desarrollos de la Tesis doctoral (*Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás*) que defendí en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 2009. (Dir: Dra. Nora González, Consejero de Estudios: Dr. Juan Diego Vila). Cfr. Prósperi 2009b.

1. Lentitud

En el año 2005 la Revista *Anthropos* dedica su número 208 al tema “Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”, volumen que se convertirá en clásico y que reúne numerosos aportes y perspectivas al problema abordado. Este ejemplar parece venir a cubrir un espacio vacío en el ámbito del hispanismo, aquel que Antonio J. Gil González denuncia al principio del texto:

Parece oportuno destacar algunas carencias igualmente perceptibles a estas alturas, muy especialmente en nuestro propio entorno, que no ha dedicado a un dominio tan consolidado como el que nos ocupa desde hace décadas, ningún congreso o reunión científica de alcance, no ha producido ningún volumen colectivo, compilaciones de los trabajos fundamentales, y ni siquiera traducido algunas de las fuentes del canon angloamericano sobre las que se ha cimentado la investigación en este dominio –los casos de las monografías de Robert Alter, Robert Scholes, Linda Hutcheon, Patricia Waugh o Robert Spires resultan, a día de hoy, verdaderamente lacerantes. (2005: 21).

Las carencias denunciadas por Gil González hipotizan sobre una ausencia teórica y crítica sobre el problema de la metaficción en España, ausencia evidenciada tanto en la falta de textos como en el intercambio entre la comunidad académica. Esta ausencia se opone a una vastísima producción de novelas que se inscriben en la corriente metafictiva y que parecen curar, en parte, las carencias lacerantes en el campo teórico español. Lo que el texto de Gil González muestra es una posición ante un tema, posición traducida en el ejemplo citado en forma de preocupación, la cual habilita un espacio bifronte. Por un lado, los críticos parecen preocupados por construir una teoría de la metaficción y por

otro intentan ver el modo en que esas teorizaciones permiten leer la narrativa contemporánea como ejemplos válidos de comprobación de sus hipótesis, ejemplos que la narrativa española colabora a aumentar. En este sentido, la carencia lacerante parece estar en la asimetría entre la producción literaria y la ausencia teórica, lo que provocaría la aceleración de la máquina teórica que deberá producir la categorización deseada. Sin embargo, esta máquina se nutre en el campo literario, el cual no ha dejado de producir textos metaficcionales, lo cual vuelve el mecanismo lento. A mayor cantidad de metaficciones, mayor lentitud de la esperada teoría, la que no puede conceptualizar en categorías precisas los extraños movimientos de la ficción contemporánea.

Esta postura teórica parece olvidar la advertencia que Linda Hutcheon (1984) hacía 20 años antes que Gil González en el quizá más citado texto sobre metaficción:² “No puede haber una teoría de la metaficción, sólo implicaciones para la teoría: cada obra en su conformación internaliza su propio contexto crítico. Ignorar esto es falsificar el propio texto” (2005: 57). Esto permite evaluar la producción teórica post Hutcheon como una simple implicación para la teoría y esta postura vuelve a iluminar la zona conflictiva que Gil González pone en evidencia. Estamos otra vez ante la disparidad entre campo teórico y campo literario, la cual se evidencia en la ignorancia hacia los textos, los que corren el riesgo de la falsificación. Pero es la misma Hutcheon quien traza ese camino al hablar de implicaciones para la

² No existe edición española del texto de Hutcheon. Los ejemplos citados son traducción de María Cecilia Silva-Díaz Ortega (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral inédita dirigida por Teresa Colomer Martínez, Universidad Autónoma de Barcelona. Puede consultarse la versión completa de la tesis en: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsdo1de1.pdf.

teoría y no de implicaciones para la literatura. Construir una imposible teoría sobre la metaficción implica asumir el riesgo de trazar sólo implicaciones, las cuales, si son ignoradas, llevan a la negación del texto, espacio del cual partieron las peligrosas derivaciones, aquellas que vuelven lenta la maquinaria teórica. Podemos por lo tanto postular que las implicancias no deben impactar en el campo de la teoría sino en el de los propios textos ya que allí es de donde partieron. Categorías, derivaciones, conceptualizaciones teóricas que son generadas por ciertas ficciones que no pueden explicarse con lo dado y que volvemos a leer para poder construir las. Textos literarios, como máquinas lentas, que ya no necesitan de la teoría para poder funcionar.

2. La máquina Millás

La obra narrativa de Juan José Millás iniciada en 1975 con la publicación de *Cerberos son las sombras*, ha ido adquiriendo un perfil definido en el ámbito de la narrativa española contemporánea a través del trazado de una serie de tópicos formales y temáticos que han configurado su especificidad. El modo en que la novelística millasiana proyecta, describe y desarrolla una particular concepción de la narración es uno de esos tópicos, el cual ha sido trabajado por la crítica en numerosas oportunidades. La inscripción de estos intereses en el campo teórico y crítico sobre la metaficción ha demostrado cierta insuficiencia para poder explicar la obra del autor valenciano desde las categorizaciones clásicas.³

³ Entre las operaciones implicadas en el acto de narrar que las novelas despliegan es posible mencionar las ideas sobre los sujetos que narran, las concepciones del lector, conceptos sobre la ficción, tentativas programáticas de definir la literatura y un repertorio finito de tópicos siempre

Frente a este problema planteamos que la operación metafictiva se lleva a cabo en el interior de la obra estudiada a través de la presencia de tres tipos de escenas: escenas de lectura, escenas de escritura y escenas de aprendizaje. Las dos primeras se inscriben en lo que categorizamos como escenas esperadas en una obra metafictiva, mientras que las terceras plantean el desarrollo de una historia peculiar, esa a través de la cual se narra el aprendizaje de la escritura, fenómeno que evaluamos como centro del devenir novelístico analizado. Estas escenas de aprendizaje serían no esperadas en una metaficción porque esta inscripción se sustenta en un principio paradójico. Si la metaficción es el espacio del manejo experto de técnicas y estrategias de escritura, nos preguntamos por qué en la obra de Millás abundan estas prácticas narradas en las que se explicita un aprendizaje, como si la obra mostrara algo en lo cual el sujeto de la escritura no es competente. Más allá del tópico metatextual del horror a la página en blanco o del escritor escrito o escribiendo, lo que abundan en Millás son escenas que no dudamos en calificar de escolares. En efecto, el ámbito de ese aprendizaje narrado es muchas veces la escuela, el instituto, la academia; lo que no obstruye la aparición de otros espacios igualmente significativos como el escritorio de trabajo, la casa, el consultorio médico o psicoanalítico, con las de-

referidos a los modos en que el texto narrativo produce un discurso sobre sí mismo. Podemos identificar además en la obra de Millás una serie de constructos ficcionales que, analizados bajo una perspectiva teórica, adquieren valor categorial al interior de la propia obra. Esto implica que la terminología meta (metanovela, metatexto, metanarración, metaficción, entre otros) se muestra insuficiente en tanto matriz metodológica de lectura de una obra que produce su propio programa. Así, la obra despliega un repertorio de matrices de lectura que sólo en su función sínoma (Tinia-nov 2008 [1927]) adquieren sentido. Entre estas matrices es posible mencionar *el otro lado de las cosas*, *la novela bastarda*, *el escritor legítimo*, *el escritor ilegítimo*, *la novela zurda*, entre otras.

rivaciones que la opción por un tipo de espacio u otro tiene para el desarrollo de la poética. De este modo, es posible formular una poética de las escenas, la cual constituye un programa de escritura que podemos reconstruir en la caracterización de las mismas.

Es posible recuperar algunos acercamientos teóricos que han planteado la interpretación de obras desde las escenas que seleccionamos, esto es, escenas de lectura y escritura y escenas de aprendizaje. En relación con escenas de lectura, postulamos como centrales las propuestas de Sarlo (1998),⁴ Zanetti (2002),⁵ Molloy (1996),⁶ Saer (1999),⁷

⁴ La interpretación de escenas como matriz metodológica encuentra un ejemplo revelador en el trabajo que Beatriz Sarlo realiza a partir de una serie de relatos (1998), los cuales pueden tener diversos soportes, escritos u orales. El procedimiento utilizado en *Escenas de la vida posmoderna* (1994), se refuerza en *La máquina cultural* (1998) trabajo en el cual la autora interpreta tres historias al mismo tiempo que las cuenta, para mostrar cómo la cultura puede poner en movimiento una serie de experiencias, instituciones, argumentos y personajes.

⁵ Susana Zanetti busca escenas de lectura en la novela latinoamericana para responder a los interrogantes acerca de las relaciones entre literatura y público en la conformación de lectorados y campos de lectura.

⁶ También de la lectura en Hispanoamérica se ocupa Sylvia Molloy en su análisis de las ficciones autobiográficas. Su recorrido se detiene en la escena de lectura, a través del uso de un singular que busca explicitar un modo de leer el archivo europeo por parte del autobiógrafo hispanoamericano. Molloy elige como apertura de su texto la escena de lectura que Borges incorpora como móvil de “El evangelio según Marcos”, texto en el que Molloy lee el saqueo del archivo europeo. La autora encuentra la gran escena de lectura en Hispanoamérica, la cual sólo se representa en singular, repetida, inacabada. En la obra de Millás la escena se pluraliza ya que en la diversificación de diferentes sujetos lectores se cifran las claves de un aprendizaje que no distorsiona el modelo porque tal vez no exista texto que deformar.

⁷ La reunión entre escena y lectura es recuperada por Juan José Saer en su búsqueda de don Quijote como personaje y en los problemas que este sujeto acarrea para la narración. Lo que el trabajo de Saer propone como metodología es la caracterización de lo que podemos llamar las grandes

Rosa (1992) y especialmente Ricardo Piglia (2000, 2005)⁸ y

escenas, esas que ingresan en la mitología lectora de una sociedad para mostrar una realidad supra nacional o supra estética de acuerdo a los imaginarios en los que se inscriben, ya sean estos del circuito culto o popular. Estas escenas van más allá del juicio del crítico, no están en la categoría de lo memorable tal cual la entiende Piglia (2000), sino que aportan un plus de sentido a lo que representan y ese plus está dado en que pueden ser recordadas por un cuerpo anónimo y no sólo por la memoria letrada del crítico especialista. Estas escenas que están en cierto modo fuera de la literatura, permiten su convivencia con otros procedimientos que no se le oponen. Así, Saer plantea en su lectura de la narración como objeto de estudio de variadas perspectivas, la estructural, la temática, la intertextual y también la selección de las grandes escenas que identifica en el corpus que lee. Cuando lee el *Quijote* señala sus temas, entre los que menciona el desmantelamiento de la epopeya (34-37), la progresión difícil del personaje (41-49) y las relaciones entre lectura y transformación del lector y su mundo (38-41). Esta variedad de temas pone de manifiesto una postura polémica del crítico, quien no sólo busca el tema de la lectura como estructurante del libro sino que reconoce el valor de otros aspectos igualmente destacables, para los cuales las escenas pueden dejar de mirarse y el interés puede desplazarse hacia otros ejercicios. En esta tensión entre mirar y no mirar se expone completo un modo de leer.

⁸ El ejercicio de lectura de escenas provoca el desarrollo del devenir crítico de Piglia, quien le dedica un texto completo a esta práctica (2005), pero esta vez se ocupa en concreto de escenas de lectura en su búsqueda de las representaciones del lector en la literatura. Este planteo provoca el rastreo de casos específicos en los cuales analiza esas manifestaciones. Borges, Kafka, Ana Karenina, el Che, Joyce, son abordados para poder contestar la pregunta ¿Qué es un lector?, intento que no se plantea como definitivo sino regido por un interés personal: “Desde luego este libro no intenta ser exhaustivo. No reconstruye todas las escenas de lectura posibles, sigue más bien una serie privada; es un recorrido arbitrario por algunos modos de leer que están en mi recuerdo. Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito” (2005: 190). El trabajo de Piglia posee un interés particular para la literatura española, ya que sus hipótesis parten de considerar a don Quijote como el último lector del género en que se inscribe la novela: “En toda la novela nunca vemos a don Quijote leer libros de caballería (salvo en la breve y maravillosa escena en la que hojea el falso *Quijote* de Avellaneda donde se cuentan las aventuras que

Nora Catelli (2001).⁹ En relación con escenas de escritura y

él nunca ha vivido. (II, 59). Ya ha leído todo y vive lo que ha leído y en un punto se ha convertido en el último lector del género. Hay un anacronismo esencial en don Quijote que define su modo de leer. Y a la vez su vida surge de la distorsión de esa lectura. Es el que llega tarde, el último caballero andante” (2005: 189). Don Quijote es el último lector para lo cual se hace necesario construir su opuesto, el que llega antes, el que lee primero. Esta es la figura del crítico, el primero que ejerce la lectura de estas escenas poderosas y enigmáticas que trafican con libros y lenguajes en la búsqueda por interpretar lo real. Si bien la obra de Piglia es un ensayo, hay espacio también para exponer una metodología que la lectura de las escenas sostiene. No se busca reconstruir una historia de la lectura sino una historia de los lectores, “quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia)” (2005: 24).

⁹ También escenas de lectura se propone leer Nora Catelli, “representaciones de la lectura dentro de la ficción de los últimos dos siglos” (17) con el objeto de “ilustrar un recorrido que acompaña el curso de la modernidad: desde la veneración por los libros hasta su mera nostalgia” (17). Si bien su trabajo analiza fundamentalmente textos del siglo XIX y algunos pocos del XX, su lectura constituye un aporte central en la exposición de esta metodología, ya que la misma le permite describir un proceso que está más allá de la mera descripción de escenas. Al igual que Piglia, sus opciones buscan otra cosa y las elecciones de las escenas están “dirigidas hacia la representación de la experiencia de la lectura y a las consecuencias que de sus cambios se puedan extraer” (15). Catelli busca así acercarse a una historia de la lectura representada en la literatura y puede de este modo elegir entre varios autores, ya que el criterio que deben reunir las escenas escritas es que pertenezcan a textos publicados en el lapso temporal recortado y que representen a alguien leyendo. Sólo hay una escena ineludible, que no puede intercambiarse, la escena de lectura de *El caso Dora* de Freud, ya que las tesis de Catelli se apoyan en la lectura femenina y sus relaciones con los procesos de condena, enfermedad, rechazo o censura que la misma inaugura. Esas escenas leídas para buscar lo que está más allá, habilitan también el relato de los modos en que se desarrolla la propia actividad de Catelli como crítica, quien no silencia los procesos de selección y cuenta las escenas en las que ella ha sido, previamente, una lectora. Catelli recuerda en el prólogo de su libro la lectura de un artículo de María Teresa Gramuglio (1992a) que fue el disparador del libro que leemos, el cual “pretende continuar ese diálogo recorriendo diversos fragmentos de obras narrativas de los siglos XIX y

de aprendizaje, las derivaciones teóricas de Roland Barthes (2004 [1975]),¹⁰ ofrecen un terreno fértil para el análisis. Del mismo modo, la categoría de imagen de escritor acuñada por María Teresa Gramuglio (1992b) y recuperada por Laura Scarano (2007),¹¹ opera como matriz de lectura. Pero

XX en los que se representan escenas de lectura” (14). Catelli tiene opciones, puede elegir entre textos leídos y por leer, puede seleccionar escenas productivas para su hipótesis de trabajo. Hay espacio también para la literatura española con menciones esporádicas al *Quijote* y las lecturas de *Cartografía personal*, de Juan Benet y *La Regenta*, de Clarín.

¹⁰ La representación de la escritura en tanto acto es evidente en la obra de Roland Barthes, para quien las escenas han tenido una importancia central en el desarrollo de su actividad crítica. La escena es para Barthes casi exclusivamente la escena de amor, que incluye los celos, las demandas y los cuestionamientos recíprocos. En su caracterización involucra el diálogo pero sin escucha, ya que “la escena no tiene objeto o al menos lo pierde muy rápidamente: ella es ese lenguaje cuyo objeto se ha perdido” (2002 [1977]: 115). Basada en estas diferencias, la escena es interminable como el lenguaje que la sostiene en ese tiempo que la vuelve ociosa, “tan inconsecuente como un orgasmo perverso: no marca, no mancha” (166). Si bien es *Fragmentos de un discurso amoroso* el espacio en el que se define la significación de la escena barthesina, el crítico pone en funcionamiento su operatoria dos años antes, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (2004 [1975]) texto en el cual la escena se liga a otras cuestiones. En primer lugar las escenas que se miran pueden o no ser extraídas de los textos novelísticos ya que la búsqueda incorpora también el archivo fotográfico, operación llevada al extremo en *La cámara lúcida* (2005 [1980]). En segundo lugar, las escenas fotográficas se unen al recuerdo del sujeto y quedan ligadas así a la ficción, a través de la recordada advertencia que el autor dispara en el comienzo del texto: “Todo esto ha de considerarse como dicho por un personaje de novela” (2004 [1975]: 7).

¹¹ Laura Scarano ha teorizado sobre esta instancia de cruce entre construcción de imágenes de escritor y metaficción en su trabajo sobre las relaciones entre literatura y experiencia en el género lírico (2007). Si bien sus reflexiones están ancladas en la construcción de la imagen del poeta y no del novelista, su argumentación es extensible a una variedad genérica que no niega el cruce. Scarano reconoce que los metatextos programáticos en tanto “textos programáticos, poéticas, artículos, ensayos y entrevistas” (96), son el lugar central para la construcción de estas imágenes que entrelazan poética e historia literaria.

más allá de estos desarrollos, ninguno de los autores citados pone en relación escena y metaficción, lo cual habilita un espacio de relaciones potentes que este cruce posibilite.

Además de permitir el funcionamiento de esta maquinaria de escenas en la ficción, nuestra propuesta habilita un cuarto tipo de escenas, la que la crítica lleva adelante en sus acercamientos no sólo al problema metafictivo sino también a la obra de Millás en particular. Esta hipótesis se sostiene en la recuperación del nombre del crítico como autor de la escena en la que él mismo es protagonista ya que el esfuerzo teórico puede leerse como acción de intervención en el texto. Así, por ejemplo, podemos interpretar cómo Gonzalo Sobejano (2003)¹² protagoniza la gran escena en la que clasifica y ejemplifica, mientras que Ana Dotras (1994) sólo caracteriza o Jesús Camarero (2004) protagoniza una escena de opción al preferir la categoría de metaliteratura en lugar de metaficción. Por otro lado, Antonio Sobejano Morán (2003)¹³ pone en relación metaficción y posmoder-

¹² La vasta producción crítica de Sobejano podría nominarse como la de un esfuerzo sostenido, aquel que intenta leer la novela española contemporánea a partir de la clasificación. En efecto, el esfuerzo clasificatorio de Sobejano se traduce en una serie de tipologías, listas, categorías, niveles e intensidades que encuentran en la novela española su campo de aplicación. Su texto *Novela española contemporánea 1940-1995* (2003) reúne numerosos artículos en los que se evidencia la constante preocupación de Sobejano por el problema teórico que la metaficción habilita.

¹³ Antonio Sobejano-Morán aborda dos conceptos que indudablemente han contribuido a consolidar los desarrollos sobre la problemática meta, como son metaficción y posmodernidad. Sobejano-Morán opta por un título que clarifica la postura adoptada en torno a un problema no resuelto, ya que al denominar su estudio *Metaficción española en la posmodernidad*, el autor sugiere que debe analizarse la metaficción como fenómeno en el marco de la posmodernidad, la estrategia dentro de una época o estética determinada. En su perspectiva metodológica opta por trabajar los conceptos en forma separada y recupera en cada caso los principales aportes teóricos de cada campo conceptual. De manera inversa, Patricia Cifre Wibrow (2005: 50-58) trabaja los cruces entre ambos conceptos

nidad mientras que Antonio Gil González (1997) realiza un esfuerzo de posicionamiento al intentar asignar un lugar a la metaficción en la teoría literaria.¹⁴ En otro orden, Francisco Orejas (2003) es actor de una escena doble, ya que si por un lado resume los acercamientos teóricos al problema metafictivo, por otro construye un amplio corpus en la narrativa española desde 1975 pero que encuentra ya en *La Celestina* y la novela picaresca gestos de inicio de la metaficción.

La inscripción de los discursos críticos y teóricos en la poética de las escenas es habilitada por el propio Millás. En una entrevista realizada por Pilar Cabañas (1998) el autor responde acerca de la actitud irónica hacia la teoría y la crítica literaria en su obra. La entrevistadora advierte que su obra no pudo haber sido escrita sin un conocimiento profundo de la teoría literaria y de otras disciplinas afines como la filosofía y el psicoanálisis, lo cual provoca la pregunta:

¿Qué valor atribuyes, hoy por hoy, a los aspectos teóricos en la creación literaria?

Me parece algo fundamental. La reflexión teórica me parece que es literatura y, por lo tanto, me interesa y me gusta, es un discurso que me interesa muchísimo. Y si yo he ironizado sobre él –que seguramente lo he hecho–, también he ironizado sobre la literatura y sobre mi propio quehacer como escritor; como se ironiza sobre todas las cosas en las que se cree y que son importantes para uno. No creo que haya ninguna materia en la existencia que no sea ironiza-

de manera sistemática aceptando desde el principio la polivalencia del concepto de metaficción y sus cruces con la posmodernidad.

¹⁴ La Tesis doctoral de Gil González es significativa en varios aspectos, ya que el crítico no sólo se preocupa por esta operación de reubicación de la metaficción en la teoría literaria sino que lee los textos de su corpus (Cunqueiro y Torrente Ballester) y traza las derivaciones de su propuesta en otras novelas contemporáneas, entre las que selecciona a *El desorden de tu nombre*. Recordemos que su Tesis se abre con una cita de la mencionada novela.

ble, la ironía me parece un modo de conocimiento de la realidad. Lo que pasa es que en el discurso de la crítica, como en todas partes, hay cosas buenas y cosas malas. Y ahí se producen contradicciones. En el Prólogo a Tres novelas cortas hablo de esto en relación con cierta definición académica del término argumento, que, siendo una buena definición, a mí no me resulta suficiente porque no consigue explicar mi interés por ese asunto. Tiene que haber algo más, ese discurso debería tener una complementariedad. Este tipo de ironías las mantengo frecuentemente con respecto a mí mismo, pero el discurso crítico me interesa muchísimo (110).

La respuesta de Millás parece decir que la teoría es buena para entender una obra pero no alcanza para explicar un interés. Lo que Millás plantea es la necesidad de algo más que complemento a la teoría y es aquí donde podemos construir hipótesis de respuesta acerca de ese plus esperado. Podrían ser las implicaciones teóricas de Hutcheon o el llenado de las carencias lacerantes de Gil González, teoría para explicar la teoría. Podría ser la literatura que puede explicarse a sí misma, literatura para explicar la teoría, carga irónica para acelerar la máquina. La ausencia de una respuesta satisfactoria no invalida el deseo insatisfecho, porque a pesar del muchísimo interés por el discurso crítico, se sigue esperando un complemento. Tiene que haber algo más y este plus se complementa en la ficción.

La interpretación de escenas de lectura, escritura y aprendizaje en toda la obra novelística de Millás inaugura un arco de posibilidades variadas y por otro lado, permite postular para cada novela una escena central en la que se cifran las coordenadas de las acciones de lectura, escritura y aprendizaje. Este movimiento implica necesariamente la consideración del sistema narrativo en término de proceso, ya que lo que ese movimiento demuestra es que cada tex-

to recibe el insumo del aprendizaje ficcionalizado en textos anteriores.

Dada la imposibilidad de registrar en este artículo todas las escenas y con el fin de recuperar este rasgo procesual, nos referiremos a la primera escena de toda la obra, narrada en *Cerberos son las sombras* (1975), ya que entendemos que allí se inicia el devenir de la poética estudiada.

Cerberos son las sombras es la escritura de una carta al padre por parte de un sujeto que ha escapado de su familia y del acoso exterior.¹⁵ Su presente es el refugio que ha encontrado en un sótano urbano en el que asiste al nacimiento de ratas dentro de unas jaulas que él mismo ha construido. Además de su padre, completan la desmembrada familia una madre y dos hermanos, Jacinto y Rosa. Con esos escasos personajes Millás desarrolla la aventura principal de esta “novela corta relativamente larga” (Sobejano 1992 [1987]: 316), es decir la escritura de la carta, rasgo que sin dudas remite al aspecto metafictivo. Más allá de las referencias kafkianas que la carta al padre habilita, la novela se aleja del modelo en la construcción del antagonista, ya que es la madre y no el padre quien ocupa ese lugar.

Nos interesa este texto porque ofrece la primera escena de lectura del sistema millasiano. En un orden mayor debemos advertir que el lector se enfrenta al hecho de leer algo que se está escribiendo en el mismo momento del inicio del proceso. En efecto, el comienzo del texto: “Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad” (9), es

¹⁵ La mayoría de los acercamientos críticos (Bértolo 1989, Ferrer Solá 1989) a *Cerberos son las sombras* celebran la aparición de un texto que venía a romper con los moldes del realismo tradicional y del experimentalismo a ultranza, proceso iniciado según algunos (Ardavín 1997) con *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos y continuado por Juan Benet, curva en la cual Millás ocupa un centro.

también el comienzo de la actividad lectora y el reemplazo imposible que comprendemos al final, ya que ocupamos la misma posición del padre que no podrá leer nunca esa carta. Lectura dentro de la escritura y escritura en la lectura, esta propuesta dual hubiera bastado para considerar a *Cerberos son las sombras* como un ejercicio meta, pero lo que queremos leer allí es el inicio del contacto con la letra, el comienzo de ese comercio con el lenguaje del cual los protagonistas no escapan.

La primera escena de lectura de la obra de Millás ocurre en un tren. Esta matriz de lectura burguesa, que entretiene, es invertida violentamente en *Cerberos son las sombras* para inscribirse, de lleno, en la opresión y el control, ya que quien lee está allí en lugar de la Ley. Millás entra a la historia de la novela del siglo XX en el medio de transporte equivocado, llega tarde en un tren que traslada a una familia que huye hacia Madrid. En ese traslado, en ese viaje, están todos los ingredientes de la escena lectora que abre un corpus vasto y complejo:

Llevabas la camisa sucia, y eso armonizaba muy bien con aquellos bancos de madera, que al cabo del tiempo aún me duelen en las costillas. Te asustaste cuando el policía de paisano que acompañaba al revisor te pidió la documentación familiar con educación y alevosía. Todo estaba en regla, y tal vez comprendiste, mientras perdías la mirada en el perfil de Jacinto, que el miedo viviría contigo el resto de tus días (11).

Un hijo recuerda esa escena, un hijo que ve a su padre entregar el texto en el cual el policía lee los datos familiares. ¿Qué lee el policía en el texto entregado por el padre? Nombres, direcciones, números, es un lector acostumbrado a esos controles y que sabe leer hasta allí, denotativamente. No puede intuir que los leídos, son personajes en huida, que

esconden algo que el texto que está leyendo le oculta. Un policía que lee nombres y además un “policía de paisano”, es decir, alguien que también se oculta para leer. Este lector ficticio no puede escapar de la mirada de quien empieza a ver con otros ojos, ya que el narrador entiende el gesto del pedido como una acción contradictoria, lee en él “educación y alevosía”, antítesis que se mantendrá a lo largo de toda la narración. Si el policía se oculta para cumplir su rol, también lo hace el niño que se oculta en la figura de un pasajero común para evitar que descubran su debut, su comienzo como el recordante de la escena. Está allí para iniciar el camino del recuerdo que empezará a contar tiempo después. Esto es importante porque hay otros personajes que cumplen otro rol, son los que miran al policía leer, es decir la madre y los dos hermanos, público silencioso del que nada sabemos en esa escena inaugural. Y también está el padre donante del texto, el que pierde la mirada en el perfil de su hijo menor, el que no puede ver a otro leyendo su nombre.

Lectores, textos, público, control, ley, firmas. El imaginario de *Cerberos son las sombras* circulará intacto por la casa como espacio de la opresión y el ocultamiento, espacio en el que también se habilitan proyecciones futuras hacia la propia obra y hacia un sistema literario que aguarda para dialogar. Entre las primeras están las menciones al armario como tópico millasiano por excelencia y la presencia de la casa y sus partes, en especial del pasillo como lugar del intercambio. Pero lo que se destaca en este comienzo es la mención de la que sea tal vez la función constructiva paradigmática de esta novelística, tal como es el sintagma “el otro lado de las cosas”.

En esta estructura claustrofóbica la madre ocupa un espacio central. En otras ocasiones hemos discutido este rol materno (Prósperi 2009a, 2010) desde las tesis que ligan la novelística de Millás con el género picaresco (Alameda

2000). El rol de la madre es constitutivo de los procesos de aprendizaje de la escritura. Ante la ausencia del padre, el narrador debe enfrentarse a su madre en un duelo que sabemos será a muerte. La espera permite el ensayo de algunas acciones extrañas en la casa que funciona como lugar de escondite y vehículo de nuevas expresiones:

Atravésé la mayor parte de la crisis encerrado en mi cuarto, contribuyendo a la ruina de la ya escasa pintura de las paredes con el extremo de un lápiz, mientras en los sótanos de mi dolor se alumbraba la seguridad de que yo era también portador de los síntomas del miedo, que tú venías sintiendo por los hombres los últimos años. Y mientras el revestimiento blanco de la pared se cuarteaba y caía al contacto del lapicero dejando por fin al descubierto el ladrillo rojo (41-42).

La casa se despliega como una superficie rugosa sobre la que pueden empezar a trazarse marcas, las cuales se realizan con la parte trasera de un lápiz. Los instrumentos de la escritura están allí, al alcance de la mano, pero todavía no se los sabe utilizar bien, se los agarra al revés, se intenta una escritura pero sólo se logra rasgar la superficie de ese palimpsesto en el cual se habita. Este trazo adelanta el futuro, ya que los sótanos del dolor serán el indicio del espacio en el que luego se podrá escribir con el lápiz al derecho.

Escribir mal y leer mal, leer por trazos, por fragmentos. Estas prácticas erróneas tienen su origen en una escena anterior que podemos evaluar como de aprendizaje de la escritura que el narrador demostrará más adelante. El padre ha salido de la casa y su hijo escribe mal, en las paredes, ejercicio que alguien viene a corregir. Pero para que esta acción se lleve a cabo se necesita que todos participen, por lo cual el padre reingresa, pero lo hace herido en la oreja. Más allá del signo que esta escena acarrea en la posible anulación

que la escucha sufre, el episodio se resuelve en una escena femenina, aquella en que la madre pide un costurero, orden que se cumple ya que el hijo comprende que “mi obligación más próxima consistía en reunir los utensilios necesarios para arreglarte el rostro [del padre]” (51-52). Este experto en escrituras al revés, aprenderá ahora a manejar con maestría otros artefactos sobre otras superficies, aprendizaje que se experimenta a través de la mirada y la escucha. En efecto, en esta escena es la primera vez que oímos en estilo directo la voz de la madre, la que exclama ante el intento de huida de su hijo: “No, no, te necesito aquí para que sujetes a papá mientras yo le coso la oreja.” (59).

Limpiar, cocinar, coser son efectivamente correlatos de la escritura que el narrador aprende con esmero. Las superficies marcadas son también leídas por otros y allí están los caminos de la pérdida, ya que si la vida era lo que se buscaba en ellas, son ahora la condena a muerte. En efecto, el narrador, una vez que ha escapado de su casa y ya en el sótano que será su salvación y su ruina, encuentra unos trozos de periódicos que no puede dejar de leer:

Me resulta difícil, padre, concentrarme en aquellos sucesos, porque mi atención se desvía continuamente hacia ese trozo de periódico, que no he sido capaz de romper. Lo leo una y otra vez en la esperanza de haber cometido algún error en las anteriores lecturas. Pero es un texto rotundo (165).

Acostumbrado a los restos, las costuras, el rasgado en las paredes, este texto rotundo ejerce su encantamiento sobre el narrador quien queda preso en la eterna relectura. El cuerpo de su padre, texto escrito sobre el que hay marcas que ahora no se pueden ocultar, desaparece de la escena y arrastra consigo a la escritora asesina que ha decretado su final, ya que las costuras en la oreja han sido, seguramente,

algo que el Poder ha sabido esta vez leer bien. Esta buena lectura decreta el destino de condenados de la reducida familia. La falsa costura casera es correlato así de la falsa documentación que el policía no ha sabido leer bien en el comienzo del texto y la que provoca ahora el final anticipado. Final también del narrador, quien lee y pide ayuda por última vez, pedido al que acudimos conmovidos:

Entretanto, uno continúa endureciéndose para no darse lástima, mientras escucha a la vieja que habla con dos hombres que preguntan por mí, y mientras las hembras cogen a sus pequeños entre las patas delanteras y se los van comiendo lentamente. Primero la cabeza, luego el resto de esa pequeña realidad lampiña, ciega, tan precaria como esta realidad algo más grande que soy yo, que en seguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen (191).

Textos breves, lectura de mensajes falsos, escritos al revés, con instrumentos que no sirven y sobre superficies demasiado evidentes para ocultar a su autor. *Cerberos son las sombras* plantea el inicio de un sistema en el que para escribir se necesita ayuda, aunque la misma transforme a la escritura y la lectura en acciones, por el momento, femeninas. Escribir como una mujer para leer la muerte en los restos dispersos en las sombras.¹⁶

¹⁶ El análisis de esta primera escena de lectura y escritura nos permite postular el proceso por el cual la narrativa millasiana describe el aprendizaje de y en la escritura, lo que habilita nuevas lecturas a partir del marco metodológico propuesto. En la Tesis origen de este trabajo hemos categorizado cada una de estas escenas a partir de la identificación del sujeto que las protagoniza ya que entendemos que en las mismas se cifran las coordenadas de los ejercicios de lectura, escritura y aprendizaje de cada texto. Hemos reunido los textos a partir de ciertos tópicos comunes que permiten su lectura en serie. De este modo analizamos *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977) y *El jardín vacío* (1981),

Bibliografía

Alameda, Irene (2000). “Motivos picarescos en la narrativa de Juan José Millás. Dos novelas: *Visión del ahogado* y *Letra muerta*”. En Andrés Suárez, Irene, Ana Casas e Inés D’Ors (eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Seminaire*. Zaragoza: Pórtico. 91-104.

como la etapa inicial del aprendizaje, expresado en figuras de lectores y escritores dubitativos, que ensayan o piden ayuda para enfrentarse al lenguaje. Investigamos a continuación una experiencia de escritura doble, al abordar las novelas *Letra muerta* (1984) y *Papel mojado* (1983) que Millás escribe al mismo tiempo pero publica con un año de diferencia. En estos textos experimentamos la presencia de un sujeto escritor que también ensaya, pero con resultados exitosos, las prácticas de la lectura y la escritura. En la *Trilogía de la soledad*, conformado por *El desorden de tu nombre* (1986), *La soledad era esto* (1990) y *Volver a casa* (1990), revisamos el tópico dominante con el que la crítica lee las novelas en tanto expresión de la soledad de los personajes y planteamos una hipótesis que considera a este núcleo narrativo como el lugar en el que se corrigen escrituras pasadas, siempre desde la lógica del aprendizaje que sustentan. En *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) y *El orden alfabético* (1998) encontramos el escenario en el cual se exponen más claramente las condiciones del aprender, ya que son los textos en los cuales los escenarios de enseñanza tienen una presencia protagónica. Presentamos también a *No mires debajo de la cama* (1999) en tanto un regreso a la ficción y a la lectura de novelas como modo de mostrar un aprendizaje efectivo, el cual se pone nuevamente a prueba en las novelas siguientes. Así, en un segundo momento, leemos *Dos mujeres en Praga* (2002) y *Laura y Julio* (2006) como cierre de una poética y preparación de la empresa autobiográfica millasiana. Esta aventura la hallamos en la lectura de *El mundo* (2007) y las obras en las que Millás escribe sobre la fotografía, *Todo son preguntas* (2005), *El ojo de la cerradura* (2006a) y *Sombras sobre sombras* (2006b), lo que nos posibilita exponer la clave que devela el proceso a través del cual Millás aprendió a escribir. De este modo, la lectura en serie intenta mostrar cómo la obra de Juan José Millás expone el aprendizaje de la escritura en la ficción, lugar en el cual la vasta presencia de preocupaciones metafictivas encuentra un sitio superior de la teoría construida fuera del devenir narrativo.

- Ardavín, Carlos (1997). "Dialogía y heterobiografía en *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás". *Mester*, XXVI. 71-83.
- Barthes, Roland (2004) [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- (2002) [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2005) [1980]. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bértolo, Constantino (1989). "El mal oscuro". *El País*, 23 de julio.
- Cabañas, Pilar (1998). "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580. 103-120.
- Camarero, Jesús (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Catelli, Nora (2001). *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- Cifre Wibrow, Patricia (2005). "Metaficción y posmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos". *Anthropos*, 208. 50-58.
- Dotras, Ana María (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.
- Ferrer Solá, Jesús (1989). "Fantasmas en el armario", *El ciervo*, 463-464, septiembre-octubre.
- Gil González, Antonio (1997). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- (2005). "Variaciones sobre el relato y la ficción". *Anthropos*, 208. 9-28.
- Gramuglio, María Teresa (1992a). "Un posmodernismo crítico". *Punto de vista*, Nº 42. 27-33.
- (1992b) "La construcción de la imagen". En Héctor Tizón y otros *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de La Cortada. 35-64.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Millás, Juan José (1989) [1975]. *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara.

- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Orejas, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros.
- Piglia, Ricardo (2000). "La novela polaca". En *Formas breves*. Barcelona: Anagrama. 69-80.
- (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Prósperi, Germán (2009a). "Nunca nadie nos oyó sobre el caso". Gestos picarescos en la obra de Juan José Millás". En Nora González, Germán Prósperi y María del Rosario Keba (comps.). *Siglo de oro español: críticas, reescrituras, debates*. Santa Fe: Ediciones UNL. 491-497.
- (2009b). *Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- (2010). "Pícaros, niños y lengua en Juan José Millás". Trabajo presentado en el *VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Mimeo.
- Rosa, Nicolás (1992). "Si esto no es una pipa, ¿entonces qué cosa es? o Cómo leer y escribir". En *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo. 31-37.
- Saer, Juan José (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Silva-Díaz Ortega, María Cecilia (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Colomer Martínez, Universidad Autónoma de Barcelona. En: http://www.tesisnaxarxa.net/TE-SIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248//mcsdo1de1.

- [pdf](#) [Consulta realizada en noviembre de 2008].
- Sobejano, Gonzalo (1992) [1987]. “Juan José Millás, fábulas de la extrañeza”. En Darío Villanueva (ed.) y otros. *Historia y crítica de la Literatura Española, Tomo IX: Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica. 315-322.
- (2003). *Novela española contemporánea 1940-1995*. Madrid: Marenostrum.
- Sobejano-Morán, Antonio (2003). *Metaficción española en la posmodernidad*. Barcelona: Reichenberger.
- Tinianov, Iuri (2008) [1927]. “Sobre la evolución literaria”. En Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI. 123-139.
- Zanetti, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.