



Archway under Rijksmuseum in Amsterdam. Nationaalarchief

Las novelas de la Transición de Juan
José Millás: *Cerberos son las sombras,*
Visión del ahogado, El jardín vacío

LUIGI CONTADINI
Università di Bologna, Italia

RESUMEN: En este ensayo se toman en consideración las primeras tres novelas del escritor Juan José Millás que pueden ser llamadas novelas de la transición sea por la cercanía cronológica con los pasajes más significativos del proceso democrático sea por los temas tratados que aluden a los múltiples aspectos, inquietantes y hoscos, que toda época de fuertes cambios deja al margen de la esfera pública y compartida. A través de una indagación de las estrategias narratológicas, que abarcan especialmente el tiempo y la enunciación, se ponen de relieve los nudos cruciales de aquellos años que todavía quedan (en parte) pendientes, representados emblemáticamente por personajes dolientes, encerrados en una memoria Abstract:obsesiva, anhelantes de encontrar una escapatoria, pero incapaces de proyectar un futuro propio.

PALABRAS CLAVE: Juan José Millás, transición, tiempo, enunciación, memoria, percepción.

ABSTRACT: This paper analyses the first three novels by Juan José Millás. They can be named Transition novels since they are both chronologically close to the most significant steps of the democratic process and for the themes they approach, themes that hint at those multifaceted issues, uncanny and gloomy, that every age leaves at the margins of the public sphere. Through an investigation of the narrative strategies –with specific reference to time and enunciation– the essay highlights the most significant cruxes of those years, still partly unsolved and emblematically represented by characters in pain, trapped in a heavy memory; characters who desire a way out, but marked by the impossibility to envisage their own future.

KEYWORDS: Juan José Millás, transition, time, enunciation, memory, perception.



1. EL OTRO LADO DE LA TRANSICIÓN

Por la época en que fueron escritas y publicadas y por los temas tratados, las primeras tres novelas de Juan José Millás pueden ser consideradas como novelas de la Transición.

En efecto, las fechas de publicación parecen recordar los pasajes más significativos del proceso democrático: *Cerberos son las sombras* en 1975 (premio Sésamo en 1974), *Visión de abogado* en 1977 y *El*

jardín vacío en 1981: desde los últimos meses del franquismo y la muerte del dictador, pasando por las primeras elecciones libres, hasta llegar al golpe fracasado del 23 de febrero y a la consiguiente consolidación de la democracia.

Novelas de encrucijadas, por lo tanto, que reflejan de manera emblemática uno de los periodos más significativos de la historia de España.

En línea con las características del autor, sin embargo, estas obras representan el aspecto más siniestro, turbio e insondable de semejante proceso: lo que no aparece en los actos y en las declaraciones oficiales y parece contrastar con la idea optimista y confiada del nuevo trayecto emprendido por España.

Las alusiones inevitables a una época de cambios políticos e institucionales son, por lo tanto, proféticas porque aluden de forma alegórica a un pasado en absoluto solucionado que es imposible olvidar, a una memoria abultada que entrapa a los personajes impidiendo cualquier posibilidad de futuro, a identidades desfiguradas y ya no reconocibles. Un pasado en torno al cual solo recientemente, y sobre todo en la última década, ha sido posible emprender un proceso de elaboración.

Estas novelas representan, pues, “el otro lado de la Transición”, parafraseando una expresión tan apreciada por el autor. El extravío de las identidades, la imposibilidad de reconocerse en lo que ha ocurrido, la dificultad de comunicar y la presencia de espacios angostos y de vacíos ahogantes son los rasgos más significativos de estos textos, verificables en específico en el plano narratológico en el que el aspecto de la temporalidad y la enunciación se convierten en elementos preponderantes.

La instancia narrativa abarca las formas por las que se manifiesta la subjetividad (Genette, 1989: 271) y su análisis constituye uno de los motivos de reflexión sobre las aporías del sujeto.

La intrusión del presente en el ámbito de narraciones desarrolladas con tiempos del pasado, en cambio, descompone el efecto secuencial de las vicisitudes, consintiendo pensar en las diferentes épocas a las que se refieren los acontecimientos como sobrepuestas.¹ El presente, en efecto, aporta al relato un incremento de tensión que exige una actitud de atención vigilante (Weinrich, 1968: 44) porque asume el carácter de tiempo emotivo, impidiendo la separación de sí mismo del enunciante y, por consiguiente, la representación canónica, al pasado, de lo que se está narrando. En tal manera se debe entender el uso del presente en el ámbito de explícitas analepsis presentes en las tres novelas referidas a épocas muy distantes del

¹ El presente está clasificado por Weinrich como tiempo comentativo, junto al pretérito perfecto y al futuro, en oposición a los tiempos narrativos tales como el pretérito imperfecto, el pretérito, el pretérito pluscuamperfecto y el condicional (Weinrich, 1968: 79). Afirma Benveniste: “Cuanta vez un locutor emplea la forma gramatical de «presente» (o su equivalente), sitúa el acontecimiento como contemporáneo de la instancia de discurso que lo menciona” (Benveniste, 2004: p. 76).

relato primero² que constituye el centro de gravedad temporal, el *ahora* narrativo.³ En estos casos los protagonistas no consiguen instaurar aquel distanciamiento emotivo necesario para transformar en historia lo sucedido.

Además, los largos y frecuentes pasajes reflexivos de estas primeras novelas tienen la función de quebrar el relato y de retardar el tiempo de la historia con respecto al tiempo del discurso creando un efecto de ralentización dramática por lo que la narración, limitada a pocos núcleos, es casi fagocitada por las digresiones reflexivas.

Los personajes están cerrados en su propia conciencia y en su memoria, viven oprimidos por un pasado voluminoso en una angustiada atemporalidad. La ficción, como afirma Ricoeur, “es una reserva de variaciones imaginativas aplicadas a la temática del tiempo fenomenológico y a sus aporías” (Ricoeur, 2006: 819).

Sin embargo, en las novelas sucesivas, las modalidades aptas para comunicar los significados fundamentales de las obras, se hacen verificables sobre todo en el plano semántico con continuas provocaciones de la *doxa*. Millás renuncia a volver complejo el aspecto expresivo y a cargarlo de sentidos a favor de una mayor simplicidad que constituye un punto de llegada en su estrategia comunicativa.⁴

Ya con *Letra muerta* (1983) y *Papel mojado* (1983) estamos frente a algunas novedades: el cambio que se pone en marcha modifica de manera sustancial la función pragmática de los procedimientos adoptados. Con *Letra muerta* se vuelven más claras las relaciones temporales, con *Papel mojado* se emplea con frecuencia el diálogo breve, se reduce la largueza de los periodos y los fragmentos reflexivos dejan de interrumpir la narración, como todavía ocurre en *Letra muerta*, sino que son por lo general absorbidos por esta. Encontramos personajes que transfieren sus intereses sobre todo del pasado al presente, del interior al exterior, el trasfondo constante llega a ser el espacio urbano (anticipado, parcialmente, en *Visión del abogado*) con carreteras, hoteles, bares, restaurantes, taxi, radios y teléfonos.⁵

De las tres primeras novelas de Millás, tal vez sea *Visión del abogado* la que ha llamado más la atención de los estudiosos, quienes en varias ocasiones, no han pasado por alto su relación con la época de la Transición. En efecto, esta novela se corresponde de manera patente con la atmósfera de aquellos años en la cual se esboza una juventud apática y angustiada que encarna a la perfección la actitud de desencanto

² Relato primero: se denomina así el nivel temporal del relato con relación al cual una anacronía se define como tal; es el conjunto del contexto (Genette, 1989: 97).

³ El *ahora* narrativo es la sensación de momento presente que establecen las narraciones (Chatman, 1990: 62-65).

⁴ “[...] lo que yo vengo llamando la complejidad sencilla” (Marco, 1988: 25).

⁵ “En España, en sintonía con Europa, por primera vez simultánea y casi inconscientemente se produce una revolución cosmopolita de grandes dimensiones, a partir de la «revolución cultural» de la «edad de oro» de los años sesenta” (Bou-Pittarello, 2009: 16).

(Anastasio, 2012: 208). La evolución de la narrativa de Millás parece evidenciar el proceso de transformación político, institucional y económico de España, en su vertiente más oscura e inquietante, con coincidencias sorprendentes.

Si con *Papel mojado* y *Letra muerta* se da inicio a estos nuevos procedimientos, es con la redacción de *El desorden de tu nombre* (1988) que se inaugura de manera plenamente reconocible una segunda fase de escritura. Aquí Millás lleva al extremo temas ya presentes en la época anterior, profundizando en la condición de extravío de los personajes, pero reduciendo las tonalidades dramáticas que caracterizaban gran parte de sus escritos anteriores, en los que abundan lexemas de negación y puntillosas reflexiones que, interrumpiendo el flujo lineal de la narración, arrojan sobre la obra toda una sombra de hosco pesimismo.

En la fase sucesiva, en cambio, en la que el escritor adopta a manos llenas los procedimientos narrativos y conceptuales de la postmodernidad, la turbación de los protagonistas es aceptada desde el comienzo en cuanto inevitable. La condición nihilista se radicaliza: en su horizonte se disuelven los conceptos de dolor y placer como punto de referencia para medir el grado de su propia realización.

El pesimismo se convierte en representación absurda, el sufrimiento en actitudes sin sentido o acciones inconexas. La representación de la experiencia se vuelve irónica y paradójica involucrando con frecuencia el cuerpo. En toda la escritura de Millás siempre es muy importante el cuerpo, el cual es representado no como un simple organismo, sino como lugar en el que la racionalidad, el *logos*, se disuelve. La palabra, es decir todo tipo de discurso lógico, resulta perdedora con respecto a la emoción. Y son el cuerpo y sus partes los que se convierten en el territorio donde esa emoción se realiza.

El malestar de los personajes se hace narración, se vuelve literatura orientada a la representación de las inquietudes más profundas de nuestra actualidad: el nihilismo es el tema omnímodo de la entera obra millasiana. De hecho, la actividad de escritura, que muchos protagonistas ejecutan, es asunto imprescindible porque se revela ejercicio vital, la única prueba de la propia existencia, un pasaje obligatorio que ellos recorren para no morir, como acontece al protagonista narrador de *Cerberos son las sombras*.

Otro aspecto fundamental, ya presente en estas primeras obras, es la actividad perceptiva de los protagonistas, reconocible en el plano de la estructura microtextual. Por ello, incluso estas acciones mínimas pertenecen al ámbito diegético y su análisis permite evaluar, de manera más articulada, lo que hacen los personajes (por ejemplo: dejarse sorprender por una emoción, reconocer una sensación), además de las acciones que fácilmente se pueden individualizar y que estarían proyectadas en un plano espacio-temporal. Desde el comienzo, por lo tanto, el escritor pone de relieve la necesidad de encontrar una manera de escribir que evoque los aspectos insondables y latentes de la realidad (Contradini, 2002: 14).

2. LA TRAMPA DE LA MEMORIA

Como se ha visto, el exordio editorial del escritor está estrechamente unido a los cambios históricos y culturales determinados por la fecha crucial del 1975.⁶ *Cerberos son las sombras* constituye un verdadero programa narrativo, porque en él se encuentran concentrados una multiplicidad de temas y de estrategias propuestos de nuevo pero en forma diferente en las novelas sucesivas. El mismo autor, a distancia de años, se ha declarado sorprendido: “en sus páginas está, comprimida, casi toda la información de lo que escribiría más tarde. Esta especie de programa involuntario resulta, desde la perspectiva que dan los años, un poco sobrecogedor” (Millás, 1998b: 12).

La novela se desarrolla como una larga carta escrita en forma homodiegética que el protagonista narrador dirige al padre. Se encuentran, pues, numerosas referencias metanarrativas al presente que aluden al lugar y a las condiciones en las que acontece la redacción; mientras, en referencia al pasado, se narra la huida de una familia desde una ciudad del sur de España hasta Madrid y su estado de angustia, de soledad, de pobreza y de miedo, a la espera de una ayuda que tarda en llegar. La casi totalidad de ausencia de nombres propios evidencia la importancia de los vínculos familiares de los que parece imposible desatarse: el protagonista es sobre todo “hijo”.

Se señalan muchos periodos largos y complejos desde el punto de vista sintáctico, varios pasajes introducidos entre paréntesis y algunos párrafos extensos, de varias páginas. Tales soluciones, como acontece también en *Visión del abogado*, tienden a quebrar la fluidez del relato y a ralentizar el tiempo de la historia con respecto al discurso, concentrando una amplia parte de la atención del lector sobre las frecuentes reflexiones. Estas últimas son formuladas, a menudo, según el esquema de la *correctio* (“no es por ellas, sino más bien”, Millás, 1989: 62) que exalta el esfuerzo obsesivo de aclaraciones y puntualizaciones que realiza el personaje narrador, esparciendo en el texto negaciones.

La forma epistolar, entonces, abarca de pleno el tema de la identidad afrontado a través del dramatismo y la complejidad de la relación entre hijo y padre: la imposibilidad del *yo* (el hijo) de identificarse en el otro (el padre) y la necesidad fracasada del protagonista de poder reconocerse como sujeto fuera de los roles familiares.

Diferentes enunciados tienen la función de explicar y de precisar una dimensión existencial que involucra al hijo sea en el papel de protagonista sea en el de narrador. Eso acontece a través de, por lo menos, tres procedimientos: el empleo de deícticos temporales que asimilan el tiempo de la historia y el de

⁶ En 1975, con la publicación de las novelas *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza y *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás (a pesar de los diferentes éxitos editoriales), se abre “el horizonte de lo que puede o debe considerarse hoy como narrativa española actual” (Bértolo Cadenas, 1989: 43).

la narración: “Ahora ya las cenizas de la tarde se han sedimentado [...]. Ahora han pasado algunos segundos” (1989: 77); el empleo del tiempo presente también para referirse a la historia, por lo general construida en pasado: “estoy dolorosamente sentado”, “se discute”, “entro” (1989: 78); reflexiones orientadas a revelar una continuidad de estados de ánimos y de conciencia entre el presente y el pasado, introducidas por verbos de conocimiento o por analogías explícitas que ponen en correspondencia las dos épocas: “Entonces supe que para nosotros el futuro no sería jamás un cielo abierto” (1989: 15); “un golpe de cerrojo me colocó en el centro mismo del desamparo, como ahora, que he sentido chillar de un modo diferente a una de las hembras” (1989: 178). En estos casos, el tiempo de la narración y el de la historia son proyectados en un mismo plano, otorgando continuidad a las emociones y a las reflexiones del hijo y contribuyendo a crear una superposición entre los dos tiempos. Los pensamientos y las acciones del protagonista, por lo cual, se vuelven contemporáneos al momento del acto enunciativo: el tiempo queda de esta forma bloqueado en un eterno presente que impide el distanciamiento emotivo y la predisposición al proyecto.

La larga carta nunca será remitida al destinatario, cuya ausencia es destinada a ser infinita, y permanece en una especie de suspensión que la obliga a cerrarse sobre sí misma citando, en el epílogo, su propio *incipit*: “Luego me senté ante la mesa y comencé a escribir: «Querido padre»” (1989: 190).

Pero la instancia narrativa de la epístola, que provoca un fuerte efecto de inmediatez por la coincidencia entre el *yo* narrador y el *yo* narrado, incluye sin embargo una respuesta imprevista y casual. A través del hallazgo fortuito de una hoja de periódico viejo, cuando está por terminar la narración, el protagonista narrador se entera del éxito de la fuga de sus familiares, leyendo en aquel residuo de papel que ellos han sido detenidos y que los persecutores lo están buscando: “una hoja atrasada de periódico [...] me habla de vosotros y cuenta con palabras de orgullo de qué manera habéis sido capturados en virtud de las leyes de la selva [...]. A Jacinto y a mí todavía nos buscan” (1989: 153-154). Este acontecimiento inesperado obliga a la instancia narrativa a inscribir en el propio recorrido una respuesta anticipada, involuntaria y desavisada.

La condición del padre prisionero entra a formar parte inexorablemente del texto, modificando, por lo menos en parte, la actitud del narrador: “Me resulta difícil, padre, concentrarme en aquellos sucesos, porque mi atención se desvía continuamente hacia este trozo de periódico que no he sido capaz de romper” (1989: 165). *Y a posteriori* arroja una nueva luz sobre toda la interpretación del asunto:

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 (1989: 154).

Extraordinaria metáfora, esta, sobre el éxito y las consecuencias de la Transición que ahora es fácil reconducir al clima de desencanto y al pacto del olvido que sólo en los últimos años ha sido en parte quebrado permitiendo, en tal manera, de reformular la historia que el proceso democrático pretendía haber escrito (y omitido) para siempre.

A este respecto resultan emblemáticas las consideraciones en torno a la oscilación entre conocer y desconocer: a veces a un “yo sé” del narrador corresponde un “yo no sabía” del personaje: “Ignorábamos” (1989: 35); “ahora lo sé” (1989: 65). Del mismo modo, es representativa la atmósfera de derrota, de imposibilidad de cambio y de necesidad de huida que embarga las tres novelas.

La carta funda su modo de ser sobre la certidumbre de la ausencia de uno de los dos interlocutores (Violi, 1984: 90). Se escribe una carta en función de una ausencia o aún mejor para crear esta ausencia, evocando al destinatario y al mismo tiempo colocándolo en un lugar inalcanzable. La distancia no es sólo física (“Comencé a andar procurando aumentar la distancia que me separaba de vosotros”, Millás, 1989: 185), sino que se realiza sobre todo en el acto de escribir, que se convierte en una forma de huida del núcleo familiar y de alejamiento del padre.⁷ Las continuas referencias al presente de la enunciación, al gesto y a las condiciones del escribir señalan que el acto de escritura es para el hijo la única posibilidad de reconocerse, aunque en jirones y pronto destinado a sucumbir. La propia voz se vuelve una última posibilidad de resistir a la disolución final, el último indicio de una precaria existencia.

Parece, así, que todo sea reconducido a este acto determinante, a la decisión última de decir *yo*, para poner una distancia definitiva entre él y el padre, y del pasado. Pero el cálculo del narrador se vuelca por la involuntaria respuesta del padre el cual anuncia su destino y el del hijo y reafirma la inutilidad de aquella fuga (en el dúplice sentido de alejamiento físico y de escritura epistolar), porque fracasan las dos finalidades que la habían determinado: desconocer el destino de su familia (“ignorancia que pagué a precio tan alto”, 1989: 165-166) y, sobre el olvido, construir el propio futuro, buscando, a través del *tú* ausente, el propio *yo*: “no sé quién soy hasta que leo esta espiral, que palabra a palabra me vomita y completa mis rasgos línea a línea” (1989: 152).

El pasado es una trampa que impide todo movimiento vital, es un pasado de sufrimientos, dolor y engaños, que se transforma en una amenaza para el futuro. La memoria del hijo pesa como una piedra y no se borra huyendo: aquel vínculo familiar quedará con él para siempre.

El fracaso, por lo tanto, es total: en este proceso destructivo y autodestructivo se echa a perder

⁷ Como afirma Pilar Cabañas, cartas, diarios e informes “suponen tres planteamientos diferenciados y particularmente interesantes de un motivo recurrente en la obra del autor: el concepto de escritura como lenguaje de la ausencia” (2000: 134).

cualquier perspectiva de salvación. La respuesta inesperada del padre anula la posibilidad de un destino propio y exclusivo. La derrota es alegóricamente figurada por la imagen de los ratones, mamíferos que devoran a sus hijos recién nacidos, alusivas a los vínculos insolutos de las ataduras familiares y a la inminente trampa tendida por sus persecutores.

3. UNA PERCEPCIÓN CAMBIANTE

En *Visión del abogado* los temas del tiempo y de la memoria son también fundamentales, pese a ser tratados de manera diferente y con técnicas mucho más similares a las postmodernas que serán adoptadas por el escritor en las novelas sucesivas.

La obra está formada por un hábil enredo que enlaza tres recorridos narrativos simultáneos (Greimas, 1989: 77) que gravitan en torno a la figura de Luis el Vitaminas: la fuga de Luis, buscado por la policía; la crisis de la relación entre Jorge y Julia; el torpe intento de Jesús de despistar las investigaciones de la comisaría. Con respecto a este centro de gravitación temporal se reconocen consistentes analepsis que introducen otras dos épocas: la de la adolescencia de los protagonistas y otra más reciente en la que se inaugura el lazo de amor entre Jorge y Julia.

En esta novela los protagonistas viven el tiempo más allá del esquema secuencial que es, por lo tanto, rehusado como elemento estructurante: el pasado continúa siendo eficaz en el presente, determina las respuestas de los personajes e implica su percepción.⁸ El tiempo constituye por lo general un punto de referencia decisivo para la identidad del sujeto. Si se altera la linealidad de su desarrollo y si los personajes dejan de percibirlo de manera uniforme se pone aun más de relieve el problema de la disolución de la identidad y del extravío de los protagonistas, incapaces de reconocerse en los mecanismos lógicos que consienten el funcionamiento de la categorías de conocimiento y de catalogación de la experiencia: acciones, relaciones, causas y consecuencias.

Las analepsis, confundándose entre ellas, interrumpen con frecuencia el desarrollo del relato primero, provocando movimientos de tipo oscilatorio entre aperturas que apuntan fuera de la linealidad cronológica de la acción principal y las vueltas a aquella linealidad.

⁸ Es un presente que no se apaga, según Sini. Nosotros podemos decir: aquel acontecimiento ocurrió hace tres días o hace tres meses, con base a nuestros cálculos públicos marcados en los calendarios y averiguados según la escritura pública; pero en la concreta experiencia lo que nos ocurre es que sucesos acaecidos antayer o esta mañana han desaparecido del todo sin dejar huella, mientras que otros hechos ocurridos tal vez hace cinco años o cuando éramos niños permanecen indelebles con nosotros, son eficaces en la presencia, continúan determinando nuestras respuestas y, no por casualidad, habitan nuestros sueños y nuestras fantasías (Sini, 1989: 29).

El tiempo, por lo tanto, aparece inconstante, en continuo estado de fluctuación. La narración, si bien avanzando en la pauta del relato primero, es significativa especialmente por las expansiones temporales que efectúan verdaderos desbordamientos de la línea cronológica principal. Estas fugas anacrónicas, desviando y dilatando la linealidad y la continuidad del relato, proyectan en un mismo plano acciones acaecidas en épocas diferentes.

También la elección de los tiempos verbales no es uniforme: domina el pasado, pero el presente (combinado a menudo con el pretérito perfecto) se introduce con frecuencia prescindiendo de la época a la cual el narrador se refiere: es mayor la presencia del tiempo presente en los fragmentos que conciernen a las analepsis. Los recuerdos, aun por admisión de los mismos protagonistas, continúan determinando respuestas presentes: “La grandeza de este recuerdo estriba precisamente en lo que la identificación entre pasado y futuro supone de burla a las leyes del tiempo” (Millás, 1977: 38). Los personajes no se reconocen en el orden racional de los acontecimientos reduciéndose así la posibilidad de fundar la experiencia en puntos de referencias concretos.

Una característica empleada a veces por Millás y que en *Visión del abogado* resulta decisiva, es la focalización interna, múltiple y variable. El narrador, en efecto, asume en cada circunstancia el punto de vista de los personajes principales (sobre todo Jorge, Julia y Luis, pero también Jesús y Rosario) y narra más veces las mismas acciones. Lo que genera una ralentización del tiempo de la historia con respecto al tiempo del discurso.

Se forma, así, una verdadera polifonía, una multitud de voces, si bien parciales y limitadas, que provoca un descentramiento del espacio enunciativo⁹ y socava la figura y el significado del narrador, tradicionalmente entendido como identidad estable. No es posible, por tanto, apreciar la presencia de un *yo* dominante, que funcione como punto de referencia.¹⁰ El sujeto se diluye en una multiplicidad de voces, cada una con la propia fragmentada experiencia, cuyo significado, en continuo cambio, es siempre parcial y momentáneo.

4. UN LÍMITE INFRANQUEABLE

El jardín vacío es la novela de Millás más compleja desde el punto de vista de la dinámica

⁹ Mignolo introduce el concepto de descentralización del espacio enunciativo que “estaría «habitado» pero no siempre por los mismos «habitantes»” (Mignolo, 1986: 181).

¹⁰ “The perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited” (Hutcheon, 1988: 11).

enunciativa por la variedad de las soluciones propuestas y por su eficaz incidencia en el plano de los significados.¹¹ La novela está dividida en nueve capítulos numerados, cada uno de los cuales subdivididos a su vez en varias secciones no numeradas. El dato más relevante es el extrañamiento de los protagonistas, como resultado de la puesta en acto de un sofisticado procedimiento de vaciado del espacio enunciativo.¹²

Se reconocen dos recorridos narrativos que se cruzan y superponen aunque pertenezcan a dos épocas diferentes: la primera concierne la infancia y la adolescencia del protagonista Román; la segunda la vuelta de Román, ya hombre de mediana edad, a la casa familiar, medio destruida y habitada solo por la vieja madre (la vieja), con el propósito de recuperar los volúmenes de la enciclopedia paterna.¹³ Luego, señalamos las circulares del Muelle Real, una inquietante organización secreta que cultiva el rencor y la venganza sugiriendo varios planes de terrorismo cotidiano, dirigidas a un público también secreto. Cada circular ocupa una sección completa de la novela. Se intuye, por afinidad de registro lingüístico y por motivos recurrentes que Román está implicado en esa organización.

Desde el punto de vista de la enunciación, se utilizan diversos procedimientos que impiden la regular identificación de la voz. Frente a la presencia de indicaciones precisas de tiempos y lugares en el interior de cada sección, no se detecta una presencia constante de informaciones aptas para comprender las conexiones entre las varias secciones del texto. No está saturada la función enunciativa global y falla una presencia ordenadora, un narrador base, que favorezca el reconocimiento de los sujetos enunciantes, de la relación con las varias épocas a las que se hace referencia y del espacio en el cual los personajes se mueven. Los pasajes de una sección a otra no están señalados por elementos gramaticales (tiempos verbales, adverbios, deícticos, etc.) o introducciones declarativas: las convenciones de coherencias están deliberadamente desatendidas, con el resultado de que cada sección aparece aislada del resto del texto. Solo a través de isotopías y analogías de registro lingüístico es posible, en parte, establecer nexos y reconocer a los personajes, pero la estructura de la novela provoca sin embargo una impresión de desconexión entre identidades, épocas y lugares. La isotopía más recurrente y obsesiva es una imagen en el descansillo de las

¹¹ Sobejano le otorga el epíteto, junto al *Saúl ante Samuel* de Juan Benet, de novela poética: "Texto concebido desde la actitud compenetrativa con un mundo, más que desde la representadora, parafrasea los secretos de una conciencia que gira alrededor de sí misma según un ritmo, y su lenguaje persigue un sugestivo concierto de imágenes. Sería así una novela lírica, cuyo lirismo admite, sin embargo, pormenores prosaicos y sórdidos en una trama (si de tal puede hablarse) orientada del odio a la venganza" (Sobejano, 1985: 1, 26).

¹² Mignolo habla de vaciado del espacio enunciativo como uno de los procedimientos más innovadores de la literatura de los últimos cincuenta años: "Este «efecto», desde el punto de vista de la semantización pronominal, se alcanza haciendo que la palabra de los diversos agentes del relato se sitúe siempre en el «mismo nivel»; esto es, la palabra de los diversos enunciantes se situaría en lo enunciado, sin que haya un enunciante (básico) que *otorga o transmite* la palabra de otro. El procedimiento consistiría en eliminar todas aquellas muletillas que, por un lado, situarían al narrador básico y, por el otro, permitirían a éste introducir la palabra de los agentes de lo enunciado" (Mignolo, 1986: 179).

¹³ Enciclopedia como "metáfora del mundo" en cuanto "capaz de encerrar toda la realidad posible", según las palabras del mismo autor (Marco, 1988: 24).

escaleras “donde el cordón de la luz dibujaba la forma de una puerta” (Millás, 1983: 46) que sugiere también una importante correlación con un tema presente en toda la obra millasiana: la búsqueda de una apertura, de un pasaje, hacia realidades diferentes.

En efecto, uno de los aspectos más significativos de *El jardín vacío* concierne a la imposibilidad de los personajes de realizar pasajes lógicos, de establecer contactos, de poner en relación recuerdos, espacios, épocas; faltan las estructuras narrativas convencionales para que sea posible contextualizar a los personajes y colocarlos en una realidad reconocible.

Román, en el intento de reconstruir la propia memoria, y, por lo tanto, su identidad, vive la ausencia, el vacío, la falta de enlaces adecuados entre sus recuerdos, se muestra incapaz de disponer de recorridos de sentido para ponerse en relación con los otros. Quedan solo las obsesiones, casuales e ilógicas por medio de las cuales el pasado se superpone al presente y el espacio se reduce a una dimensión interior.

Las metáforas y las alegorías también juegan un papel relevante en la creación de este efecto de extravío, como en el caso del recorrido que realiza Román de un túnel subterráneo (y que ocupa un número considerable de páginas) buscando un pasaje que lo lleve al aire libre, como si estuviera enjaulado en un estado de inconciencia y buscara una escapatoria para volver a vivir.

Las novelas más recientes, junto a una gran cantidad de cuentos, tienden a realzar y a volver explícitos los pasajes de una dimensión a otra de la realidad, desde la cual se puede mirar el mundo de modo distinto. Se trata de una realidad *otra* porque es percibida como diferente.

Mucha parte de la obra de Millás está dedicada al tema de la búsqueda de canales de conexión que llevan a los personajes a descubrir e intuir que las posibilidades de cambio no dependen de criterios de orden lógico, sino de una suspensión de la *ratio* que permite el advenimiento de una visión simbólica del mundo.

Estos tránsitos se hacen explícitos a través de declaraciones directas, a menudo paradójicas, del narrador o de los personajes, en los que es imposible distinguir los límites de la lógica metafórica. Todos los participantes al acto comunicativo son conscientes de tales movimientos que constituyen uno de los aspectos fundamentales de la escritura millasiana: “no había olvidado que en la realidad estaba enfermo y que había llegado hasta allí a través de una de las puertas imaginarias que tenía en la cabeza” (Millás, 1998: 18).

En *El jardín vacío*, en cambio, ocurre lo contrario: está ausente toda forma de declaración orientada a revelar el tipo de dimensión perceptiva del personaje. La falsa puerta del descansillo permanece una posibilidad no expresada. El protagonista no consigue atravesarla como al contrario hace Vicente Holgado en un cuento escrito algunos años después:

un cable de la luz insinuaba la forma de una puerta, que para Holgado representaba el acceso secreto a aquellos lugares dictados por su imaginación. Cerraba los ojos, e, incorporándose imaginariamente, se dirigía a la puerta secreta, la empujaba y ésta se abría a una estrecha calle de Hong Kong o a una playa del Caribe o a un museo de ciencia (Millás, 1994: 118).

Román no consigue experimentar las aperturas simbólicas que los objetos y las personas podrían evocar. Los canales de conexión, por lo tanto, cuyo cierre constituye uno de los temas centrales de la novela, tienen el dúplice valor de representar las relaciones lógicas, ajenas al protagonista, y el intercambio simbólico, a menudo aludido, pero siempre huidizo: Román se queda cerrado en sí mismo, sitiado por el rencor, sin posibilidad de reconocerse como otro de sí y a establecer cualquier forma de comunicación.

Si en las novelas más recientes la pérdida del orden lógico favorece exploraciones de *otras* partes de realidad, en aquellas de la primera fase las posibilidades de tránsito y metamorfosis quedan latentes, el proceso perceptivo no favorece revelaciones improvisas y sorprendentes. El túnel que Román recorre, representa un canal cerrado, no un estado en devenir, que no lo conduce hacia una nueva dimensión, sino desvela la inutilidad y la derrota de cualquier intento de cambio (Contadini, 2002: 113).

La memoria otra vez es una trampa, la puerta no se abre y es la voz de la vieja, presunta madre obsesiva y molesta, que él oye emergiendo del túnel: “En seguida, con una nitidez y con una sensación de cercanía imposible, obtenida sólo en algunos experimentos acústicos, escuchó a su espalda la voz de la vieja” (Millás, 1983: 193).

El tema de la ausencia de conexiones espaciales y temporales, pues, abarca el ámbito de las realidades posibles, entendidas como espacios y tiempos percibidos, porque se hace improbable toda forma de pasaje, de tránsito revelador. Ello acrecienta sensiblemente el extravío de Román y la atmósfera hosca y dramática que impregna la novela.

En los escritos sucesivos, gracias a la expresión directa de improvisas intuiciones y revelaciones, la atmósfera hosca se convierte en absurda, el efecto dramático es destemplado por la ironía.

La escritura millasiana, por lo tanto, refleja de manera extraordinaria las épocas de crisis y de tránsito porque, ya desde las primeras obras, no evidencia experiencias de verdad¹⁴ y de objetividad, sino la naturaleza multiforme y voluble de la percepción que transforma todo intento de aproximación a la realidad en una tarea compleja y equívoca.¹⁵

¹⁴ Verdad concebida como saber compartido de una sociedad, que equivale a acuerdo del juicio (*logos*) con las cosas de la naturaleza, con los eventos físicos (Sini, 1985: 17).

¹⁵ El equívoco es esencial para la existencia humana y todo lo que nosotros vivimos o pensamos tiene siempre más de un sentido (Merleau-Ponty, 1975: 236-238).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, S. (1983). *La novela en la transición*. Madrid: Libros Dante.
- Anastasio, P. (2009). Juan José Millás: la realidad y el delirio (pp. 207-221). En Bou, E., Pittarello, E. (eds.). *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Ardavin, C. X. (1997). Dialogía y heterobiografía en *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás. *Mester*, 26, 71-83.
- Benveniste, É. (2004). El lenguaje y la experiencia humana (pp. 70-81). *Problemas de lingüística general*. II, México: Siglo XXI.
- Bértolo Cadenas, C. (1989). Introducción a la narrativa española actual, *Revista de Occidente*, 98-99, 29-60.
- Bou, E.; Pittarello E. (2009). Introducción: las claves de la Transición (pp. 7-37). En Bou, E., Pittarello, E. (eds.). *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Cabañas, P. (2000). Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás. *Cuadernos de Narrativa*, 5, 133-152.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Contadini, L. (2002). *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Rimini: Panozzo.
- Cuvardic García, D. (1999). Los conflictos de la adolescencia en *Cerberos son las sombras*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25:1, 89-104.
- Epps, B. (2001). Battered bodies and inadequate meanings: Violence and disenchantment in Juan José Millás's «Visión del ahogado». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5, 25-53.
- Gerard, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Giovannini, M. A. (2000). La realidad y su 'doble': el espacio en la obra de Juan José Millás. *Cuadernos de Narrativa*, 5, 243-254.
- Greimas, A. J. (1989). *Del sentido II*. Madrid: Gredos.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York – London: Routledge.
- Kakuk, J. (2006). *Visión del ahogado: doble visión modernista-posmodernista*. *Letras hispanas*, 3.1.
- López, I. J. (1988). Novela y realidad: En torno a la estructura de *Visión del ahogado* de Juan José Millás. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 13:1-2, 37-54.

- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marco, J. M. (1988). En fin . . . : Una entrevista con Juan José Millás. *Quimera*, 81, 20-26
- Millás, J. J. (1998). *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- (1998b). Paredes membranosas. Introducción a *Tres novelas cortas: Cerbero son las sombras, Letra muerta, Papel mojado*. Madrid: Alfaguara
- (1994). La puerta secreta. *Ella imagina* (pp. 117-121). Madrid: Alfaguara.
- (1992) *El jardín vacío*. Barcelona: Destino.
- (1992) *Letra muerta*. Barcelona: Destino.
- (1989). *Cerbero son las sombras*. Madrid: Alfaguara.
- (1983) *Papel mojado*. Madrid: Anaya.
- (1977). *Visión del abogado*. Madrid, Alfaguara.
- Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- Sini, C. (1989). *Il silenzio e la parola*. Genova: Marietti.
- (1985). *Immagini di verità*. Milano: Spirali.
- Smith, C. E. (1997). Between two chronotopes: space and time in Juan José Millás's *Visión del abogado*, *Romance Languages Annual*, 9, 697-703.
- Sobejano, G. (1987). Juan José Millás, fabulador de la extrañeza (pp. 195-215). En Landeira, R., González del Valle, L. T. (eds.). *Nuevos y novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder: Society of Spanish-American Studies.
- (1985). La novela poemática y sus alrededores. *Ínsula*, 464-465, 1, 26.
- Suñén, L. (1981). *El jardín vacío* de Juan José Millás, *Ínsula*, 421, 5-6.
- Violi, P. (1984). L'intimità dell'assenza. Forme della struttura epistolare, *Carte semiotiche*, 0, 90-97.
- Weinrich, H. (1968). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.