UCLA
Mester

Title

Técnicas narrativas en Letra muerta de Juan José Millas: una relación equívoca con un autor ideal

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1179p3v8

Journal

Mester, 16(2)

Author

Latre, María Pilar Martínez

Publication Date

1987

DOI

10.5070/M3162013826

Copyright Information

Copyright 1987 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

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

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

Técnicas narrativas en *Letra muerta* de Juan José Millás: una relación equívoca con un autor ideal

MARÍA PILAR MARTÍNEZ LATRE

Letra muerta aparece editada en 1984, pero su génesis discurre paralela a la novela *Papel mojado*.[1] Millás, autor emplazado por algunos críticos en la generación de narradores de los años 70, elige para estas novelas Ediciones Alfaguara,[2] una editorial que se halla avalada por una vasta nómina de escritores vanguardistas y experimentales en donde encuentran acogida jóvenes novelistas españoles que comienzan a publicar sus obras a partir de los años 70. Nos encontramos con novelas complejas, difíciles de adscribir en un género concreto y que exigen un lector más formado.

En la construcción de *Letra muerta* se observa una conciencia estructurante similar a la que aparece en *Papel mojado*. Los numerosos indicios desperdigados en los dos contextos narrativos hacen referencia a esta proximidad de génesis. Un lector poco documentado, sin necesidad de ir pertrechado del bagaje enciclopédico que caracteriza al lector modelo de Eco, observa en la inmediatez de la lectura una semejanza de titulación de ambas ficciones que le sugieren afinidades en su contenido. Al adentrarnos en el mundo novelesco los personajes desvelan su significado y confirman estas resonancias. En *Papel mojado* encontramos a Constantino Cárdenas —personaje secundario, transunto del autor al acercarse el final del relato, desvelar el misterio de la trama policíaca y calificarla de "papel mojado y letra muerta." De la misma manera actuará Turis —protagonista y narrador de *Letra muerta*— cuando reflexiona sobre su problemática personal: "Este papel mojado, esta *letra muerta,*[3] este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mi fluctuante estado de ánimo." Ambos personajes ponen de manifiesto que nos encontramos con una

historia ficticia y que hemos asistido a un engaño. La lectura profunda refuerza el paralelismo significativo; un significado que de manera alegórica ha construido Millás, autor que se muestra alejado de concepciones miméticas y que considera la falta de transcendencia y la inanidad consustanciales al hecho creativo.

Hacia la descodificación de *Letra muerta*

Al hablar de las posibilidades generativas de un texto, Eco (especialmente pp. 79 y 35) distingue varios tipos. Me interesa señalar el que califica de caja lujosa que contiene las piezas de un rompecabezas pues es de esta misma forma como Millás explica la construcción de sus novelas.[4] Nos hallamos ante un texto abierto que va a ser acotado o limitado al ir realizando a lo largo de la intriga afirmaciones sobre el estado final. De este modo impide que el lector deje actuar libremente su imaginación y lo somete al juego de su rompecabezas artístico, engañándole con las ambiguas conductas de sus personajes.

Las piezas básicas con las que Millás juega y elabora su ficción en *Letra muerta* serán la memoria y la reflexión sobre la escritura.

La memoria se halla estrechamente vinculada a las formas autobiográficas. Su utilización pone de manifiesto la vitalidad de esta forma literaria. Escritores renovadores de la novela decimonónica como Proust y Faulkner hacen explícito el acto narrativo en sus ficciones y llaman la atención sobre la rememoración. Sobejano,[5] en el diagnóstico que hace sobre la narrativa de los años 70 en España, considera a la memoria rasgo compositivo dominante junto con la reflexión sobre la escritura y la fantasía. A él recurren escritores de la generación del 50: Martín Gaite en *Retahilas*, Delibes en *La Guerra de los antepasados* y escritores más jóvenes como Guelbenzu en *La noche en casa*, Lourdes Ortiz en *Luz de la memoria* o Vaz de Soto en *Diálogos del anochecer*. Millás, en sintonía con la atmósfera literaria en la que se halla inmerso, utiliza la memoria apoyándose en un pacto autobiográfico[6] para construir su novela. Se presenta como constructor de un diario del que se erige en el centro de conciencia. El protagonista se va descubriendo a sí mismo a través de la memoria retrospectiva, que en su función subjetivante —como observa Del Prado— se constituye en la auténtica escritura del yo, de la singularidad.

A la redacción de este diario rememorativo que es *Letra muerta* asiste el callado lector. Turis presenta parte del discurso como metadiscurso de la escritura. Toma conciencia de su condición de narrador y habla sobre lo que nos va a decir, el porqué y el cómo. Comienza su relato determinando el espacio en el que compone sus "cuadernos," la soledad de la celda, lejos de miradas indiscretas y a cubierto de posibles violaciones. Este

diario tiene un parecido con la "carta pura" de la que habla Salinas, pues la intimidad y el pudor son consustanciales a ella. Pero no deja de ser una pureza mistificada desde el momento en que Turis busca un destinatario, un lector desconocido al que interpela explícitamente en el texto: "No sé a quién me dirijo, es difícil saberlo desde esta habitación cuyas ventanas no dan a ningún sitio transitable" (12). Pero también es cierto, siguiendo las reflexiones de Salinas, que el primer beneficio de la carta es para el que la escribe "y él es el primer enterado de lo que quiere decir por ser el primero a quien se lo dice." Así pues, Turis es emisor y primer destinatario de su diario. En él encuentra al amigo que le permite sobrevivir en el espacio insolidario del convento. La escritura le hará tomar conciencia de la nueva forma de vida que ha asumido al aceptar su papel de lego (tarea impuesta por la Organización subversiva de la que forma parte). Asistimos al desarrollo de una vida marcada por la rutina conventual que comporta una forma de ser diferente; por eso dirá al comenzar a escribir el diario: "tal vez acepte entonces que éste que soy yo, que esta forma de vida no es una cobertura para desarrollar otro modo de ser." Se está describiendo en cierto modo, un proceso de seducción (Velázquez) por medio de la escritura; el personaje protagonista se acepta a sí mismo y, sobre todo, descubre que la mayor gratificación está en el hecho de escribir. Pero también tratará de seducir al lector haciéndole participar de sus dudas, en medio de una atmósfera sutil, opresiva, y ambigua, estimulándolo con cierta dosis de erotismo, "suspense" e ironía.

El funcionamiento de la memoria en Millás difiere notablemente de los narradores de postguerra, que se servían de ella —según el diagnóstico de Sobejano[7]— para desde la distancia evocar la experiencia dramática vivida en la infancia y tratar de transcenderla. Las nuevas promociones en las que se halla nuestro novelista utilizan la memoria, la autobiografía y la ironía como elaboración intelectual, matización hecha por Rodríguez Padrón a la que me sumo plenamente.

Si todo texto, como señala Escarpit, crea una entropía máxima, en *Letra muerta* esta entropía se basa de manera especial en la información que la memoria proporciona, una memoria selectiva y retrospectiva que va evocando aquellos momentos que han ido jalonando el proceso vital de Turis: las relaciones de dependencia con la madre, que lo sitúan en el cuadro típico del complejo de Edipo; la inadaptación al medio profesional, desarrollando la monótona tarea de oficinista; su captación e iniciación en una extraña Organización subversiva que le permite romper con el vacío existencial. Este pasado evocado forma parte de su vida mundana y está subsumido en la recapitulación que va haciendo de sus dos años de vida conventual, transcurridos cuando comienza la novela. La pérdida le hace sentirse inseguro y receloso, le impide distinguir la realidad de la apariencia y le aboca al borde de la esquizofrenia. Pero sus reflexiones

apuntan una posible solución: "Es verosímil, pues, ya que no ofrece ningún carácter de falsedad (nadie me mira de otro modo), que yo no sea más que un hermano lego de esta Orden religiosa." Sospecha que la rutinaria vida religiosa le conducirá a la aceptación de este nuevo yo (14). El lector asistirá al desarrollo de esta hipótesis y al terminar la novela verá confirmados los temores que Turis exponía en el pórtico de su diario. La información girará en torno a su vida y al proceso de asimilación así como al descubrimiento de la Organización y sus objetivos.

Millás utiliza la memoria como parte de ese discurso metaliterario que es su novela; las informaciones sobre su funcionamiento se convierten en redundantes y son indicios o pistas de cómo está construida la novela y cómo debe descodificarse. De esta manera responde a las preocupaciones que Riffaterre reconoce primordiales en todo escritor. Turis comienza su diario diciendo: "Hace dos años yo tenía algo propio, elaborado con un esfuerzo de naturaleza semejante al que es preciso utilizar para convertir la memoria en conciencia, para hacer del recuerdo la suma orgánica de representaciones pasadas que nos permite obtener con esfuerzo alguna idea de nosotros mismos" (12). Estamos ante el comportamiento de la memoria[8] como vía de introspección o utillaje para autoanalizarse; una memoria de la que dirá el narrador Turis que funciona: "como si (. . .) estuviera dotada de doble estómago del que dicen que gozan algunos rumiantes" (87). A veces muestra su complaciencia en la elección de los recuerdos (87), y su arbitrariedad en la narración de los mismos. Pero Millás oculto en su personaje-máscara, quiere mantener la atención del lector que podría sentirse defraudado ante la monótona atmósfera que envuelve el relato de su vida y sabe graduar su información atrapándole con el "suspense"; así, acto seguido, Turis se lanza a "anotar el momento de mi consagración como terrorista" en forma de escena dramatizada. En otras ocasiones insiste en la dificultad de recordar y de ordenar el recuerdo para lograr una interpretación coherente de los hechos vividos, "intenté recordar nuevamente los hechos sucedidos en Madrid para agruparlos de tal modo que el conjunto quedase sometido a una unidad capaz de dar sentido a lo acontecido" (114). Pero su dificultad no se halla en la memoria pues confiesa poseer "una bonita colección de sentimientos y de hechos" sino en la carencia de "una inteligencia ordenadora y concluyente." Esta frustación que siente procede del deseo de convertir a la memoria en un eficaz psicoanalista que le ayude a descubrir el funcionamiento de su personalidad (114).

La reflexión sobre la escritura es otro elemento compositivo que se revela como leit-motiv y actúa junto con la memoria como indicio metadiscursivo de la novela. Millás quiere mostrar la génesis de la novela al lector y la presenta como proceso. Practica la tendencia de los novelistas experimentales de finales de siglo que construyen novelas calificadas de in-

telectuales o líricas[9] (James, Proust, Gide, Pirandello, Unamuno o Jarnés, entre otros) que se enfrentan con el hecho creativo e introducen la discusión literaria dentro de la novela. Estamos ante la obra que es a la vez crítica y creación, en cuya concepción participan los novelistas españoles de los años 70, Sobejano encuentra la explicación en que estos autores quieren dejar claro su derecho de invención y por ello recurren a un discurso narrativo de variados moldes: diálogos duales en *Fabián y Sabas* y *Retahilas*; cartas sin réplica, paródicas o teóricas en *Juan sin tierra*; diarios o apuntes en *Los verdes de Mayo hasta el mar*; retales de ficción sometidos a la crítica en *Fragmentos de la Apocalipsis*. Millás elige a su personaje que actúa como narrador homodiegético con una doble función: la de autor y la de actor. Cuando Turis actúa en su función autorial se convierte en alter ego del escritor, es su espejo ficticio, a través del cual muestra sus preocupaciones por la compresión de su obra. Pero no sólo interpreta y critica su propia forma de narrar sino que se erige en censor de los narradores secundarios o episódicos, como en el caso del padre Ramírez, el ecónomo. El Turis autor juzga su vida como "texto sin futuro." La novela se convierte en una representación alegórica de esta vida de la que él mismo es el principal actor con un proyecto existencial "que parece destinado a recoger los desperdicios de mi fluctuante estado de ánimo."

Cuando lleva escrita una buena parte de la novela expresa las dificultades que ha ido afrontando y se queja de sus limitaciones: "La idea o el anhelo de completud que otros saben repartir inteligentemente, yo la he focalizado en esta historia que sobre mí vengo hilvanando con más suerte que acierto" (81). Pero también se jacta, en otros momentos, de su libertad, de la autonomía que le concede su condición de autor y se comporta dueño de la situación provocando y guiando al lector. Suñén considera esta actuación característica de los novelistas de la última década. Millás quiere dar a la novela un valor documental, haciendo dudar al lector de su carácter de ficción cuando dice: "puedo limitarme a ordenar mi historia con la misma falta de intención con la que se desarrolla una novela" (87). Las frecuentes digresiones que interpola a lo largo de la trama principal (Sanz Villanueva, 174) sirven para dejar claro el propósito que le ha movido a redactar su diario. Hay momentos en que duda de la validez de este diario, al adoptar cierto aire de perplejidad sobre los procedimientos utilizados en su construcción, como si éstos se le impusieran de modo inconsciente: "intentaré averiguar por qué en algunos pasajes mi deseo se sacia con la simple descripción de un suceso, cuando en otros siento que dicha descripción no está completa sin el añadido de una reflexión" (76).

Cuando se llega a la segunda parte de la novela el lector se halla ampliamente informado de la crisis personal que Turis ha ido superando, al mostrar su lenta e ineluctable asimilación a la forma de vida conventual, que va a borrar las huellas de su personalidad precedente. Conocemos ya

a los más destacados miembros de la comunidad con los que tiene que relacionarse, igualmente, nos hallamos informados del nacimiento de su pasión amorosa por un joven estudiante, cuya seducción se va a convertir en el centro de su vida. El Turis autor-narrador ha elaborado ya una parte fundamental de su diario al que ha dedicado setenta páginas, divididas en siete partes con excepción de la primera, que al actuar como introducción carece propiamente de intriga novelesca por lo que sólo posee dos páginas, las demás ocupan 5-8-8-8-4-6-6 respectivamente. La materia narrativa que configura la segunda parte se adelgaza, con sólo 32 páginas divididas en cinco partes que oscilan entre 3 y 4 páginas. En esta parte encontramos frecuentes enclaves no narrativos a través de los que Turis enjuicia lo escrito anteriormente: "Lo que pensaba es que a través de todos estos cuadernos he logrado edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil. Eso por un lado; por el otro, parece que gracias a esta letra muerta los hechos vuelven a ordenarse, bien es cierto que de forma harto precaria." Es como si quisiera hacer balance sobre los cuadernos escritos y dejar claras sus motivaciones. El mismo llega a reconocer que esta segunda parte no aportó novedades sobre su proceso vital, puesto que su desenlace estaba ya trazado en la primera. Por ello opina que "un hipotético lector, algo inteligente y menos implicado que yo en estos sucesos, habría llegado con la sola lectura de la primera parte a las conclusiones" (129).

Si la literatura para Millás no es otra cosa que letra muerta, como se ha ido poniendo de manifiesto a través de una espesa red isotópica de indicios e informaciones proporcionados por Turis (portavoz de la ideología del autor), no nos puede extrañar encontrar una correspondencia entre el agotamiento del texto como escritura y el final de la trama. Un encadenamiento de hechos luctuosos han ido sumiendo a Turis en una crisis, especialmente la muerte de la madre, de la que llega a sentirse culpable. Sólo la escritura, una escritura que reconoce como salvífica, le podrá ayudar en su recuperación: "quizá la recuperación de esta letra muerta, más muerta ahora que nunca, me ayude a recobrar ese sentido progresivo de la existencia cuyo final incluye como premio la muerte" (95). La salida de la crisis coincidirá con la aceptación de la forma de vida apariencial, que la Organización le había impuesto. Se ha desarrollado la entropía máxima. Turis, y el lector con él, han asistido a la búsqueda de la información que resuelve la incógnita del funcionamiento y móviles de la Organización a la que pertenecía. No estamos ante una agrupación de personas que constituían una especie de comando anarquista, sino ante una firme organización enquistada en el seno de la Iglesia, que se nutre de los "desnortados," escépticos, "no creyentes" y los utiliza como peones en el mantenimiento de su poderío.

Estamos en el final de la novela y Turis tendrá que poner punto final a la redacción de sus cuadernos: "volví a mi celda y lloré un rato, aunque debo decir que el llanto guardaba más relación con mi forma de vida apariencial que con el hecho de haber puesto las cartas boca arriba" (132). Pero al mismo tiempo se ha ido desarrollando la función metaliteraria o metafictiva a lo largo del relato, y al llegar al final, Turis dejará constancia y enfatizará la gratificación que la escritura le ha proporcionado, admitiendo que el hecho de escribir[10] está por encima de la vida (128) Millás ha querido dejar clara su posición enmascarado en su alter ego, como lo han hecho otros escritores entre los que destacan Juan Goytisolo que reivindica en su personaje Juan sin tierra "el placer solitario de la escritura" y llega incluso a atribuirle un placer "orgasmático y onanista." Podemos concluir que la memoria y la reflexión sobre la escritura son dos procedimientos narrativos de gran eficacia en el mundo novelesco de Millás pues no sólo se erigen en los pivotes de la estructura básica sino que forman parte fundamental de la fábula.

De gran eficacia resulta la elaboración del punto de vista narrativo que se apoya en el principio de incertidumbre. Este principio determina la ambigüedad y el relativismo que se despliega en el microcosmos novelesco de *Letra muerta* y llega a constituir una isotopía semántica que afecta a la constitución de los personajes, al espacio y al tiempo. Millás ha expresado en varias ocasiones que el principio de incertidumbre[11] es consustancia al hecho literario, "la escritura permite llevar al nivel de la duda lo que se mueve en el terreno de la certidumbre;" esta idea de ambigüedad que reconoce en la existencia rige el pensamiento de Turis y desde ella orienta su relato. En la configuración de su diario "cuadernos" se encuentran resonancias del enigmático cosmos borgiano. Nos hallamos ante un mundo engañoso de falsas apariencias donde la realidad se oculta bajo sólidas capas de hipocresía social. El mismo aislamiento existencial con el que Turis inicia la redacción de sus memorias nos muestra un personaje escindido ante la realidad presente que está viviendo y que determina su forma de actuar y la realidad pasada que comienza a borrársele: "vivía atormentado [dirá] no tanto por la falta de señales de la Organización como por el miedo que esa ausencia lograba producirme" (73). Nuestro personaje adopta una postura nihilista que explica la renuncia a su historia pasada y la aceptación de su presente, su alienación por la orden religiosa como una forma de vida paradójicamente liberadora, pues sólo en ella podrá satisfacer sus pulsiones amorosas. No hay que olvidar la opinión de Freud[12] de que gracias a la sexualidad se recupera la historia pues es en la sexualidad donde el hombre proyecta su manera de ser respecto a los demás hombres. Turis participa de las teorías freudianas que reconocen la existencia como ambigua en sí misma (23).

En su discurso se hallan huellas benetianas al plantearse la transposición de los pensamientos a un terreno donde toda certeza es quimérica, cuestionable y estéril. Por medio de estas apoyaturas Benet introduce las contradicciones y lo misterioso, dondo lo verdadero muestra su falsedad y lo evidente muestra su misterio. Este clima de falsedad se asienta en el mundo que envuelve a Turis, de manera especial en la hipocresía característica de la vida religiosa y en el comportamiento de sus moradores. Turis se revela como el engañador engañado puesto que su entrada en el convento no está motivada por su vocación religiosa (él mismo confiesa al principio "no estoy aquí como religioso sino como terrorista") y, sin embargo, el proceso iniciático en el que está inmerso le impone un cambio de identidad que va progresivamente aceptando, y acabará resignándose a esta forma de vida donde el tiempo carece de sentido y donde el tabú sexual predispone a las relaciones homosexuales.

El lector asiste a un relato autobiográfico que se presta al desvelamiento de un yo en crisis. Turis hará un intento de autoanálisis subjetivo y con fallos, mostrándose constantemente dubitativo. Su percepción será limitada y su información basculará constantemente entre sus reflexiones como autor, que se cuestiona y opina sobre lo que escribe, y el autoanálisis de su proceso vital en relación con los que le rodean.

En la caracterización pone Millás un especial cuidado. Nos vamos a enfrentar con un personaje que se presenta con una serie de cualidades o atributos antes de su ingreso en el convento, un hombre introvertido y pesimista, con cierta debilidad de carácter que se resuelve en una actitud cobarde. Su cobardía será reconocida por otros personajes como desencadenante de su andadura vital; así, Seisdedos, que se erige en un juez sancionador de su conducta, reconocerá al final de la novela que la cobardía le imposibilitó encararse con la vida y le condujo a la vida conventual. Turis será un inadaptado ante una sociedad que considera injusta y deshumanizada y que agudiza su individualismo, como muestra su rechazo de toda forma de asociacionismo para la resolución de problemas laborales. Cree que el mundo es "un lugar inhóspito" y el espacio profesional, la oficina, será un locus adverso que agudiza sus frustraciones hasta el punto de que el escenario conventual será más favorable. Turis se presenta, igualmente, con una inmadurez afectiva y así confiesa: "el amor y el cariño han sido en mi vida un añadido verbal." El desarrollo de su personalidad estará condicionado por la fuerza de carácter de una madre absorbente que ha llegado a borrar la presencia del padre, anulándolo con su egoísmo (99). Turis se reconoce como un ser de inteligencia limitada y cierta ingenuidad y lo manifiesta reiteradamente al compararse con otros personajes a los que reconoce superiores en capacidad: el Padre Superior, el Padre Beniopa, el Padre Provincial y Seisdedos. Sus manifestaciones son a este respecto concluyentes: "en los últimos tiempos he recibido sobradas muestras de mis limitaciones personales." Es, pues, un personaje gris

como confirmarán los juicios de sus superiores; un dirigente de la Organización clandestina lo califica como hombre "discreto, solitario y sin ambiciones." Su caracterización (su estatuto como personaje) se completa con una breve información sobre su aspecto físico que él mismo presenta al comienzo de la novela: "no era fuerte ni débil, tampoco alto(. . .) mi cuerpo no alcanzaba a reunir el número de condiciones físicas para resultar repugnante."

El espacio conventual se presenta como una fuerza actancial que contribuye e la transformación de la personalidad de Turis. Este reconoce que los dos años trascurridos en él han ido transformando su físico y moldeando su carácter. Turis, en la escrupulosa observación a la que se somete (con ayuda de los procedimientos discursivos de eficaz poder introspectivo como es el monólogo interior), va verificando algunas transformaciones que le angustian: el envejecimiento que se trasluce en la caída paulatina del cabello; su aspecto más serio y sacerdotal; la aparición de pelos en las orejas, similares a los de José, su introductor en la Organización. Todos estos aspectos contribuyen a crear un clima de misterio del que se va cargando la trama.

Más interés presentan sus cambios de conducta así como la pérdida del rencor, forma de relacionarse con el mundo anteriormente, y al que reconoce "no como atributo casual, productos del azar o de las circunstancias sino como ganancia adquirida a través del esfuerzo continuo" (12). Comienza el desmoronamiento de su personalidad su asimilación a la forma de vida "apariencial," pues el rencor era la fuerza que le impulsaba, su mecanismo de defensa contra una sociedad hostil. Encuentra su refugio en la hiprocresía que se respira alrededor y de la que participa. En las conversaciones con los superiores insistirá en esta actitud de falsedad que practica conscientemente: "procuré adoptar una actitud humilde y servil, de modo que permanecí en silencio para no cometer ningún error, pero me mostré afligido" (53). Los ejemplos podrían multiplicarse en este sentido. La fuerza de la rutina conventual, el aislamiento espacial y vital contribuirán a su pérdida de la identidad pasada y a refugiarse en su apariencia. Influye en ello de manera especial, la pérdida de coordenadas temporales. El tiempo se vuelve borroso e impreciso en la conciencia de Turis, debido a la ausencia de acontecimientos que jalonen la vida, una vida sin relieves que le obliga a vivir hacia adentro. Su asimilación sigue un camino inexorable. Asistimos a la subjetivación del tiempo objetivo. Turis se muestra imposibilitado para precisar el tiempo transcurrido entre un acontecimiento y otro. Esta dificultad se debe en parte a su torpeza para medir el tiempo: "nunca manejé bien el tiempo." Su vida fuera del convento carecía de estímulo, estaba marcada por el aburrimiento y se defendía de ella con la indiferencia[13] (47).

Su situación anímica se presenta marcada por la confusión, pero su función autorial le obliga a establecer un orden del discurso que se pliega a

la andadura del diario. En unos capítulos comienza matizando el tiempo ("era la tarde," "al día siguiente") con la ayuda de referencias y marcas temporales que hacen alusión a la redacción de los "cuadernos" y al ritmo de las estaciones, otoño-primavera, sin olvidar el cruel invierno. Durante este lapso de tiempo Turis dejará de ser insensible a las prácticas religiosas y llegará a confesar cierto placer en la lectura del breviario, abandonará vicios mundanos como el café y el tabaco y llegará a sentirse un "virtuoso." Con la llegada de la primavera Turis saldrá de su letargo invernal y renacerá a la vida, una vida purificada, mostrando cierto optimismo: "yo caminaba penetrado por ese sentimiento de plenitud que nos suele alcanzar al comienzo de cada primavera" (128). Si el tiempo narrado queda enmarcado en el ciclo natural otoño-primavera, el tiempo evocado en el diario, por medio de las anacronías (flash-backs) se amplía a "tres años y medio" con la imprecisión que Turis muestra constantemente.

Nos encontramos ante un narrador homodiegético (Linvelt) que asume a la vez el rol de autor y el de actor. Como actor se erige en el centro del relato. Se puede hablar de una estructura piramidal,[14] dado que todos los acontecimientos y personajes giran alrededor de Turis, quien preside las secuencias y hace de nexo con las otras fuerzas actanciales en diferentes niveles. En la esfera mundana se manifiesta como sujeto paciente (Bremond), fácilmente influenciable. Su madre actúa como sujeto castrador. José, compañero de oficina, será un agente influenciador captándolo como neófito para la Organización. El se encargará de adoctrinarlo y le pondrá en contacto con los cabecillas. No faltará el personaje misterioso, innominado, que dará su espaldarazo al iniciado.

Dentro de la esfera conventual podemos establecer una nómina de agentes influenciadores positivos y negativos. Los primeros serán actantes que ejercerán una influencia benéfica en Turis. El Padre Beniopa y el hermano Caso, tratados con simpatía por Turis, serán salvados de la dura crítica que aplica al resto de la comunidad. Más importancia en su función actancial tendrán Seisdedos y Jesús. El primero irá imponiendo, paulatinamente, su superioridad con Turis, superioridad que alcanza su culminación al despojarse de su máscara y revelarse como el enlace buscado desde el comienzo por Turis. Finalmente, Jesús será el bello adolescente que despertará sus instintos sexuales y colmará su vacío afectivo, su conquista será el estímulo que dará sentido a su nueva forma de vida.

Los actantes negativos, represores en su mayor parte, se caracterizan por su egoísmo y falta de humanidad. El Padre Superior y el Padre Provincial, dos instancias de la máxima autoridad, serán jueces sancionadores, deshumanizados, que despertarán el odio de Turis con sus duras y materialistas exigencias.

Turis unas veces se comporta como un narrador que adopta un distanciamiento de los hechos, y aparece dando muestras de objetividad; pero

en otros momentos se cuestiona y pone en entredicho los acontecimientos descritos por él mismo y por los demás, mostrando la ambigüedad del lenguaje que gravita en el mundo novelesco. En cualquier caso estamos ante un punto de vista limitado que exige la intervención de otros narradores: el Padre Ramírez, el Padre Beniopa, Seisdedos, etc., para ponerle al corriente de sus vidas y que incurren en contradicciones que hacen difícil verificar la verdad. Pero Turis es el autor real de un diario (el sujeto de la enunciación) y es el que va a ir anotando las informaciones recibidas y las va a poner en cuestión en ocasiones; esta diversidad de procedimientos narrativos lo hallamos en el capítulo dos, con el que arranca la acción de la novela.

En su función de narrador autorial Turis muestra un especial cuidado en la caracterización de los personajes que constituyen una variada galería, recurriendo a diversos procedimientos de gran eficacia narrativa.[15]

Utiliza la denominación onomástica basándose en nombres propios que se repiten a lo largo de la trama y que permiten al lector una fácil identificación. Algunos son denominados únicamente por su apellido, Padre Ramírez, Padre Beniopa; otros por el nombre propio, Jesús, José, Turis; o por el rol profesional, Padre Superior, Padre Provincial y, sólo Seisdedos será llamado por el apodo, constituyendo una excepción. Esta denominación responde al deseo de Millás de crear una atmósfera convencional que se ajusta a las características de la vida dentro de una orden religiosa.

Para su individualización recurre, igualmente, a rasgos emblemáticos, tics o gestos que se reiteran. El Padre Provincial destacará por su gordura, el Padre Beniopa por su despiste, el Padre Cabrera, por su desorden, el Padre Ramírez por su indumentaria (sotana corta) que denota una personalidad presumida, el superior por su cojera y la dureza de su mirada, el joven Jesús por la belleza sensual que emana de sus gestos, José, y el mismo Turis, por sus pelos en las orejas. Estos rasgos corporales forman parte del campo perceptivo de Turis y constituyen un mundo de significaciones vivas. Nuestro personaje se halla inmerso en una corriente fenomenológica[16] que le lleva al la focalización de los personajes a través de sus formas. No parece, como Sartre,[17] demostrar una experiencia intelectual sino que quiere expresar una experiencia vivida. No prueba, muestra. Todos los personajes de la esfera conventual poseen un aspecto equívoco para Turis; al hablar con el Padre Ramírez dirá: "había en su aire algunos gestos que lo relacionaban con el mundo y que a mí me producían un conflicto de interpretación." Este conflicto se acrecienta al proyectar su angustiosa búsqueda o como el mismo confiesa machaconamente: "si tenemos en cuenta mi necesidad de traducir o de convertir en mensaje cualquier movimiento que pudiera apartarse de la actitud que en todo momento sería atribuible a un religioso" (52).

No todos son tratados en su caracterización con la misma minuciosidad,

ni con el mismo interés. Algunos personajes son caracterizados en bloque como ocurre con el Hermano Caso, con José y con Jesús. Pero en la presentación de cada uno de ellos hay diferentes registros.

La caracterización fragmentaria y dispersa queda reservada para los personajes más complejos que suelen coincidir con los que tienen una participación más activa en los acontecimientos. El lector tendrá acceso a su personalidad a través de informaciones parciales que se reiteran, a veces, o que presentan contradicciones. Turis actuará como un observador subjetivo que contempla los movimientos de los personajes con recelo, como si se trataran de animales o plantas que reaccionan ante diferentes estímulos. Como presenta N. Sarraute en sus "Tropismos," los hombres parecen estar en representación de cara a los demás; así, el Padre Superior en su primer contacto con Turis aparece envuelto en la semipenumbra y se acompaña en un gesto elaborado que confunde a Turis, obligándole a adoptar una actitud de observador receloso (18). Más tarde, situados en la segunda parte de la novela, el Padre Superior le recordará sus obligaciones económicas para con la orden. Turis comenzará a descubrir su auténtica personalidad y se ensañará con él describiéndolo con una representación tópica del superior autoritario y deshumanizado. Se apoya para ello en la retórica apocalíptica practicada por los sacerdotes inquisidores que utilizaban este lenguaje para amedrentar a los seminaristas. Su descripción caricaturesca e hiperbólica se plasma en una iconografía demoníaca: "de cada uno de sus ojos salía una espada flamígera, en el interior de su boca extrañamente iluminada (. . .) su cuerpo se contorsionaba como un poseso," y termina: "Salió de la celda dejando una estela negra tras de sí. El ambiente olía a azufre" (111).

Un caso especial lo constituye Seisdedos, pues se erige en el símbolo del mundo que rodea a Turis y contribuye a reforzar el misterio de la trama y a mantener la expectación del lector. Su perfil psicológico se presenta magmático y contradictorio y a ello contribuyen los diferentes narradores, que actúan de agentes informadores para dar a conocer su pasado y, por otra parte, el propio Turis con su forma de focalizarlo, progresiva, dispersa, y repleta de indicios conjeturales. Turis es un vigilante inquieto que va observando y describiendo los aspectos de naturaleza física y los gestos de este personaje que le parecen diferentes a los demás. Recurre para ello a verbos de percepción que se relacionan con el campo visual: "estuve vigilando, no parecía tener frío, observé que ejercía sobre sus miembros un extraño dominio, vi que sacaba un cigarrillo." Pasa después, cuando comienza a relacionarse con él directamente, a notar los desajustes o contradicciones en su forma de expresarse y su apariencia física: "su aspecto era el de un campesino, sin embargo construía las frases con un tipo de desnudez más propia de los habitantes de las ciudades" (28). Su habitat, una choza humilde construida por el mismo Seisdedos se convierte en un

signo equívoco para Turis, pues su interior nada tiene que ver con su aspecto exterior (37). Turis, al interpretar el espacio,[18] refugio de Seisdedos, de una manera críptica, se aproxima a la psicología de la percepción, pues considera que las cosas se relacionan con uno mismo de una manera especial y misteriosa que ayudan a su reconocimiento: "[Seisdedos era] un ser excepcional, una especie de demiurgo capaz de ordenar los objetos de su propiedad a manera de sombra o imitación de un espacio moral." La rareza de su nombre, su forma de vida al margen de la comunidad, el singular habitat en que vive, se suman a su origen misterioso. Turis será advertido por el Padre Ramírez para que se proteja de él y adopte una actitud cautelosa, pues se trata de un hombre peligroso, "un hombre sin fe, más dado a dejarse llevar por impulsos negativos tales como el rencor," que engañó a la comunidad haciéndose pasar por sacerdote a su llegada al convento en extrañas circunstancias (40). Más tarde, Seisdedos, cuando ha comenzado a intimar con Turis, descalifica la historia contada por el ecónomo. Sin embargo, Seisdedos se sigue reservando las explicaciones de su estancia en el convento aunque se reconoce como un terrorista que ha firmado un pacto secreto con los curas. Turis seguirá haciendo conjeturas sobre su personalidad y persuadiéndose, progresivamente, de su superioridad intelectual. Pero no alcanzaremos la certeza hasta el final de los "cuadernos" en donde se descubre su auténtica personalidad. El lector guiado por Turis comparte la interpretación de los signos equívocos gracias a su diario. Seisdedos se convierte en el enlace con la Organización. Estamos ante un tópico final de anagnórisis.

Colegio Universitario de la Rioja
Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Véase mi artículo "Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*." *Mester* 16.1, 1987.

2. Un signo extratextual, que prepara el horizonte de expectativa del lector (sobre todo del que vive en estrecha coetaneidad con el creador y que le permite cooperar de forma inmediata en la actualización del texto) se halla en las diferentes editoriales en las que estas obras han sido impresas. Si se considera el texto como objeto icónico sometido a las directrices del editor que trata de satisfacer las demandas de sus lectores, comprenderemos que realice una estrategia de selección de autores y obras atendiendo a determinadas aficiones literarias. Al comprobar las editoriales en que se publican *Papel mojado* y *Letra muerta* se observa que acogen una nómina de autores cuyas ficciones presentan formas novelescas y códigos muy diferentes.

Papel mojado aparece en Ediciones Generales Anaya, Madríd, 1983, colección con una nutrida representación de clásicos del género policíaco y de aventuras que se dirige, de manera especial, a un lector juvenil. A la facilidad de su lectura contribuye el formato, que en *Papel mojado* se acompaña de ilustraciones figurativas en cada capítulo, que recogen escenas de la trama.

3. El subrayado es mío. Las virtualidades del significado simbólico de ambos títulos se ponen de manifiesto al realizar la lectura total de las dos obras. Por una parte, hacen referencia a las situaciones que atraviesan los personajes así como a sus estados anímicos y, por otra, refuerzan el significado simbólico con el que Millás trata de representar la obra literaria. En *Letra muerta* al acercarse el final del relato asistimos al final de la crisis del protagonista, sus reflexiones son clarificadoras a este respecto: "durante las siguientes hojas que coinciden también con el final del último cuaderno, para agotar de forma eficaz esta clase de 'muerte' atenuada que es 'mi letra' y en la que yo no pretendo tanto contar lo inenarrable como cérrarlo al ritmo de la forma que a mi modo de ver ha ido adquiriendo en estos meses de agonía," pág. 128. En el caso de *Papel mojado* el título tiene, igualmente, un valor polisémico refiriéndose a la literatura como engaño o papel mojado. Connotará, igualmente, aspectos de la intriga, como el dinero falsificado que Manolo oculta en la cisterna, etc.

4. Las opiniones que hace sobre la literatura Juan José Millás proceden en su mayor parte de la conferencia inédita "Relexiones sobre mi obra," presentada en el Colegio Universitario de Logroño, 15-3-85.

5. Véase "Ante la novela de los años 70." *Insula*. Año XXXIV. Nov-Dic 1979, pág. 1, nº 396-397. Sobejano considera también rasgo característico la utilización de la fantasía para inventar situaciones irrealizables, pero matizará que tanto este recurso como el del humor son menos utilizados. En el caso de Millás el humor basado en la ironía cumplirá una importante función en *Papel mojado*. Sobre este mismo tema trata el artículo de Luis Suñén "La novela como cuestión o leer a los modernos." *Insula*, nº 396-97, pág. 21.

6. P. Lejune, "El pacto autobiográfico," *Poetique*, 1972. Este crítico define el "pacto autobiográfico" como "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad" (138). No estamos en el caso de *Letra muerta* ante un auténtico pacto biográfico, pues no se produce la identidad auto-narrador-personaje como lo define Lejeune, pero sí ante una variante del pacto novelesco, puesto que se produce la identidad del narrador y el personaje principal.

7. J. I. Velázquez, Sobejano *Art. Cit.* destaca cómo el autor se convierte en crítico de su producción, filtrando contenidos, controlando el juego de lo imaginario y ejecutando aperturas.

8. A. Egido (" 'Desde el amanecer': la memoria onnisciente de Rosa Chacel." C.H.A., Madrid, diciembre, 1982, n. 390) observa como el punto de vista autobiográfico permite deslindarse de quien lo asume y el relato nos muestra al narrador viéndose a sí mismo en el acto creativo. Millás utiliza también estas posibilidades que le proporciona el modo autobiográfico. De interés igualmente el artículo de esta autora " 'Los espacios del tiempo': memorias de Leticia Valle de R. Chacel." R.L., n. 86.

9. *Novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983, Introducción por Dario Villanueva. Este mismo crítico analiza la renovación de la novela contemporánea en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

10. Turis aborda algunos aspectos formales y muestra cierta complaciencia en ello: "Trabajo con un bolígrafo negro, de trazo grueso que bajo la presión de mis dedos hace pequeños surcos en el colchón gris de mis hojas encuadernadas (. . .) me gustan los relieves nacidos en el envés de cada hoja," (49). El personaje de Goytisolo, Juan sin tierra, experimenta una complacencia voluptuosa y sensual más intensa: "tu empedernido gesto de empuñar la pluma y dejar escurrir su licor filiforme, prolongando indefinidamente el orgasmo (. . .) esgrimir dulcemente la pluma, acariciando con febrilidad adolescente . . . " (*Juan sin tierra*, 1982, 239).

11. Millás *Art. Cit.* [nota 4] habla de Eisenberg con admiración y opina que debería haber sido un escritor el que definiera el "Principio de incertidumbre" que este científico expuso en 1927.

12. J. Yagüe, *Merleau Ponty y la fenomenología*, Madrid: Ed. Augustinus, 1971.

13. Respira el desencanto del hombre contemporáneo y muestra cierto paralelismo con los personajes de Camus, Sartre y Kafka. Véase G. de Torre, el "Existencialismo" en *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Barcelona, Guadarrama, 1974 y también sobre este tema Abbagnano *Introducción al existencialismo*, México, F.C.E. 1975, 3ª edic.

14. Terminología de Torrente Ballester. Véase Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

15. Sobre procedimientos de caracterización resultan de gran valor los estudios de R. Jará y Moreno en *Anatomía de la novela*, Valparaiso, de corte estructural; el de Hamon "Pour un status semiologique du personnage" en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977. También puede consultarse, entre otros, M. Bal *Teoría de la narrativa, una introducción a la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985.

16. Ver J. Yagüe, *Ed. cit.*

17. En G. de Torre, *El fiel de la balanza*. Madrid: Taurus, 1961.

18. Nos hallamos ante un espacio simbólico (Vid. Bachelard, *La poetique de l'espace*, México, F.C.E. 1958 y R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980) de gran eficacia narrativa para ahondar en el misterio que rodea a Seisdedos; Turis lo presentará como un espacio misterioso: "la habitación tenía una atmósfera tan incalificable como el primer día que la visité. Parecía guardar un secreto semejante al que suelen esconder algunas fotos devastadoras" (64).

OBRAS CITADAS

Benet, Juan. *En ciernes*. Madrid: Taurus, 1976.
Bremond, Claude. *La logique du récit*. Paris: Gallimard, 1983.
del Prado Biezma, F. J. *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra Universidad, 1984.
Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
Escarpit, R. *Escritura y comunicación*. Madrid: Castalia, 1975.
Linvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative; le "pointe de vue:" théorie et analyse*. Paris: José Corti, 1981.
Riffaterre, Michel. *Essais de Stylistique estructurale*. Paris: Flammarion, 1971.
Rodríguez Padrón, Jorge. "La narrativa de J. M. Guelbenzu." *Cuadernos hispanoamericanos* 428, 1986.
Salinas, Pedro. *El defensor*. Madrid: Alianza, 1983.
Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1984.
Sarraute, N. *L'ere du soupçon: essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1983.
Suñén, Juan Carlos. "La novela en los años 70. Hacia una perspectiva crítica de la novela en los años 70." Conferencia inédita. Colegio Universitario de Logroño, 1983.
Veláquez, J. I., "Aproximaciones a la escritura como reflejo especular." *Alfinge* 3, 1985.