UCLA
Mester

Title
Juan José Millás y la estrategia narrativa de Papel mojado

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/8wn9n7kb

Journal
Mester, 16(1)

Author
Martínez Latre, María Pilar

Publication Date
1987

DOI
10.5070/M3161013805

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

Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*

La aparición de *Papel mojado* (1983) se produce cuando Millás llevaba publicadas tres novelas de diversa temática y factura. Comienza su andadura con la novela *Cerbero son las sombras*, Premio Sésamo 1974, a la que siguen *Visión del ahogado* (1977) y *Jardín vacío* (1981). Su obra apenas ha sido estudiada: hay sólo algunas referencias superficiales a ella en estudios de conjunto sobre la novela contemporánea y reseñas de prensa.[1] Se le suele situar en una supuesta generación a la que se le aplica un discutido marbete de generación del 68 ó 70.

Este novelista participa de la tradición literaria en la que el autor es un creador todopoderoso, dueño absoluto de sus personajes, que se divierte provocando y guiando erróneamente al lector. Pero su posición nada tiene que ver con el autor decimonónico, cuya voz autorizada irrumpía constantemente en el mundo novelesco para informar al lector de los recónditos pensamientos de sus criaturas a las que juzgaba y sancionaba, y se permitía tratar con ironiá, en ocasiones. Este autor, imbuido de la ambigüedad y el relativismo contemporáneos como Guelbenzu, Pombo, Tusquets, Juan Goytisolo, Torrente, etc., adopta una envoltura engañosa, se enmascara en el personaje protagonista al que convierte en encubridor de intenciones y coautor, cuando no autor discutido o contestado por el personaje en la novela, como así ocurre con Manolo G. Urbina, protagonista y narrador de *Papel mojado*. Esta relación del autor con los personajes es considerada por Suñén como rasgo estético de los escritores que en los años 70 presentan una obra de madurez.

Millás subraya que sus aventuras novelescas cuentan con personajes inertes, "troquelados," que viven en un mundo de papel para acabar siendo letra muerta. Si Valle Inclán[2] en sus esperpentos se distancia de sus personajes tratándolos como figuras guiñolescas, muñecos con los que se divierte para, de esta manera, ocultar su desencanto ante la sórdida y degradada realidad social, Millás llega más lejos al presentarlos como "cadáveres informes o figuras sin diseñar," como reproche a una sociedad estandarizada e insolidaria contra la que se rebela, ridiculizándolos o relegándolos a su condición de seres de papel. Hay, pues, en ambos escritores un deseo de desdramatizar la obra literaria, de negar la mímesis y reivindicar su carácter esencialmente artístico. Ambos, finalmente, comparten la idea de que el único ser libre frente a sus personajes es el escritor mismo.

Millás proyecta en esta novela una conciencia estructurante o autor abstracto interesado por indagar sobre las relaciones entre apariencia y realidad. Su ficción es un pretexto para ahondar en estas complejas relaciones y sus personajes, con su conducta marcada por la ambigüedad,

serán el instrumento adecuado. Su novela es, también, una indagación sobre el hecho literario, al utilizar la trama como procedimiento ejemplificador para ahondar sobre las relaciones del autor con su obra y dejar clara su posición haciendo hincapié en la idea de que la literatura es un juego, un artificio o como dirían los formalistas, "literariedad". Sus personajes se presentan como criaturas inventadas por su autor. Son seres de papel, entes de ficción que cobran vida a través de la intriga y abandonan el texto despojándose de su encarnadura humana, como representación simbólica del artificio creativo y negándoles toda relación de homología con la realidad. Nos hallamos ante los leit-motivs del "imaginario" del autor que se explicitan con el título de la novela *Papel mojado*.

Esta novela exige un determinado nivel de interpretación que, como observa Goytisolo (Cf. G. de Torre) es una característica esencial de la obra literaria. No podemos pasar por alto que nos encontramos también ante una reflexión sobre los comportamientos generacionales del propio autor y que sus personajes son utilizados como trasunto de su personalidad, revelando un carácter existencial en su escritura.

Nos enfrentamos con una novela que basa su estrategia narrativa en las pautas marcadas por una convencional trama policíaco-criminal y un eficaz punto de vista narrativo. La trama contiene, esencialmente, ingredientes de "suspense" y misterio que dotan a la novela de ambigüedad e incertidumbre. Pero su desarrollo, aunque es respetuoso con las convenciones del género, se impregna de un enfoque irónico hasta llegar a rozar la parodización del mismo. Estos factores contribuyen a la desdramatización y proporcionan una cierta distensión al lector. El autor implícito está predisponiendo al lector para no tomar demasiado en serio al protagonista y su búsqueda de la verdad. Millás recurre al código policíaco, una estructura compositiva de gran actualidad, por las posibilidades narrativas que ofrece. Gubern (1970)[3] destaca la vitalidad de este subgénero dentro de las últimas promociones de novelistas españoles tales como Marsé, Ortiz, Mendoza, Vázquez Montalbán y Savater, entre otros. Todos ellos recurren a él con resultados muy distintos. Este crítico opina que su utilización se debe a la importancia que el "suspense," lo enigmático unido al peligro, alcanza en el relato: *"un suspense que permite el escamoteo de información al lector y una sabia dosificación del misterio, más llamativo que la muerte violenta."* Todos estos escritores participan con sus transgresiones en este género clásico de larga andadura, género que se había orientado hacia un desarrollo esquemático propio de las literaturas marginales o infraliteratura y lo dotan de nuevas significaciones dándole rango literario (recordemos el mundo borgiano como máximo exponente o el de Onetti, sin olvidar el de P. Higsmith, escritora por la que Millás confiesa tener una admiración especial).[4]

El "suspense" practicado por Millás, a través de su autor imlícito y de su vehículo de expresión, el narrador homodiegético en *Papel mojado*,

afecta a la narracción y al tema. Con respecto a la narracción, nos enfrentamos con el curso de una investigación policíaca asumida por M. G. Urbina que parte de un arranque convencional, definido por Caillois (Cf. Amorós, 1966 y Gubern, 1970): *"como un acontecimiento que es una culminación (la muerte) y de aquí se remonta a las causas que han producido la tragedia."* El narrador actante, Manolo, se erige, en investigador accidental, pues en su vida cotidiana se define como un vulgar *"gacetillero de revista del corazón"* y lo hace movido por la sospecha de que el suicidio de su amigo no está claro. La acción novelesca se inicia con una primera secuencia, que se aglutina alrededor del mitema de la persecución. Con esta técnica cinematográfica de enfoques variados, el autor responde a las instancias relacionadas entre sí del cine y la psicología conductista.[5] Estos episodios iniciáticos de indiscutible corte policíaco, en donde el misterio y el miedo son comunicados al lector a través de la tensión que experimenta el personaje, narrador y actante, ocupan los tres primeros capítulos y son presentados a través de la analepsis interna con ayuda de marcas temporales. Una serie de marcas explícitas se van reiterando: *("Efectivamente hace cosa de mes y medio o dos meses, a finales del verano").* Pero a su vez esa analepsis se halla interpolada en una prolepsis ya que el relato se inicia con un monólogo que actúa de pórtico introductorio de la novela en que Manolo se presenta tras haber asistido al entierro de su amigo y lo evoca en un tono desabrido y malhumorado. En el capítulo tercero nos encontramos con una segunda analepsis interna. Manolo vuelve a referirse al tiempo transcurrido desde el último encuentro con su amigo: *"no volví a saber nada de Luis Mary hasta mes y medio o dos meses después. Estábamos en los primeros días de un noviembre soleado, aunque frío,"* cuando es informado por Teresa, su ex-novia, del suicidio. La utilización de estas anacronías (anticipaciones y retrocesos) son manejadas con habilidad por el narrador para dar testimonio de la autenticidad de su conducta. Estas precisiones temporales forman parte de la trampa con la que se engaña al lector, pues sólo al final de la novela son descubiertas como coartada por el policía, sujeto actante que sustenta la agnanórisis de la novela y que dirá: *"es mentira que no volviera a verse con Luis Mary después de aquella tarde (. . .), su amigo le llamó a los pocos días"* (177). A partir del capítulo cuarto, el tiempo del relato discurre en un estricto orden temporal cronológico o en una duración lineal[6]; se insiste en el paso de las horas, procedimiento que contribuye a crear el climax de tensión creciente en que se ve envuelto el lector. El desasosiego del personaje narrador se simboliza con sus constantes entradas y salidas de su habitat *"apartamento"* y los apresurados desplazamientos en taxi que le conducen a sus citas. Asistimos a una subjetivación del tiempo objetivo (Genette, 1983). Así, el miedo le imposibilita conciliar el sueño y, mientras teme por la llegada de los matones, escucha desazonado el lento transcurrir de las horas. Esta vivencia angustiada del tiempo puede también producirla los

impulsos erótico-sexuales que Carolina despierta en él. Un ejemplo de este "tempo" subjetivo que simboliza el estado de ánimo alterado de Manolo lo encontramos en los capítulos cinco y seis. La narración se desarrolla en un tiempo reducido, adecuado al ritmo trepidante de la trama policíaca, que exige una investigación apremiante en la que se da el ultimátum. Con estos mecanismos Millás se asegura la atención del lector que puede quedar atrapado sin lograr descubrir las otras significaciones que la novela presenta. Barthes (1966) insistirá en las posibilidades narrativas del "suspense," destacando, de una parte, la importancia de la función fática, y, de otra, la confusión lógica que se consuman con el placer y la angustia (Dorriotz, 39). Observa, también, que este recurso permite un juego con la estructura. Estas serán razones suficientemente válidas para entender por qué Millás recurre a la técnica del "suspense." El narratario que demanda el relato entra en el pacto engañoso que le brinda el autor implícito, como si se tratara de un pacto fiduciario y participa de las búsquedas del narrador homodiegético, comparte sus miedos, su fascinación por la viuda, y se suma a la expectación que el maletín ejerce en todos los personajes de la intriga novelesca.

Los acontecimientos se desarrollan en un espacio urbano, el Madrid actual,[7] cuya topografía, nombres de calles, plazas e itinerarios son presentados de forma realista y permiten un fácil seguimiento de las andanzas de nuestro personaje. La gran urbe madrileña se erige en espacio insolidario, obligándole a utilizar incómodos medios de transporte como el metro. Éste será sustituido en el curso de la investigación por el taxi, que perderá su posible confort al tener que soportar las incongruentes conversaciones de los taxistas: *"todos los taxistas de Madrid se habían confabulado para volverme loco."* El espacio refugio que podía ser su casa se carga, igualmente, de connotaciones negativas: estamos ante un sórdido apartamento estándar en el que pululan las hormigas y en donde se acrecientan su soledad y su frustación. Su existencia es comparada con *"un pasillo cuyo final no podía ser otro que este agobiante apartamento."*[8] El lector asiste a una crisis existencial que, a medida que avanza el relato, se hace más evidente; Madrid para Manolo es un cúmulo de aspectos negativos y así lo presenta en un día de huelga (187). A su crisis contribuirá, igualmente, su insatisfacción profesional, su papel de mediocre periodista, que constituye un modo de vida alienante. Su única salida estará en la realización de una novela que le permita sublimar todas sus frustraciones.

El "suspense" afecta también al tema: las relaciones de la apariencia con la realidad. El lector participa no sólo de la aclaración de la muerte de Luis Mary por Manolo, sino también del reto que éste asume desde el comienzo: su capacidad para la realización de la novela. Para dar crédito a esta autoría que asume se nos presenta inmerso en la redacción de una "novela-homenaje" y da dos razones lógicas para ello: *"Primera: porque sospecho que mi amigo Luis Mary no se suicidó, sino que fue asesinado*

por alguna razón que me propongo descubrir. Segunda: porque, si en el curso de estas investigaciones me llegara a ocurrir algo desagradable, la policía podrá encontrar en estos papeles alguna pista de importancia para capturar al doble asesino." (10) De este modo trata de hacer desaparecer las fronteras entre el mundo real y el artístico y da naturaleza al relato como si nos adentráramos en una seria investigación.

Acorde con este afán de afirmar la autoría del personaje, Millás utiliza la forma narrativa homodiegética que exige el relato en primera persona; adopta, preferentemente, un modo de narrador actorial, testigo limitado, necesitado de la información de otros narradores; Teresa le pondrá al corriente de las andanzas de Luis Mary, Carolina le informará de sus proyectos como escritor y, sobretodo, el inspector Cárdenas (representación típica del policía que todo lo sabe) le descubrirá las maniobras falsas de los laboratorios. Manolo se erige en el sujeto de la enunciación y la forma dicursiva autobiográfica contribuirá a reforzar su credibilidad, dejándolo libre de toda sospecha ante un lector ingenuo (Eco) que acepta ese pacto fiduciario y se adentra en la lectura de la novela persiguiendo la solución final de la trama policíaca.

No se pueden pasar por alto una serie de llamadas que desde el comienzo del relato abren una disyunción de probabilidades en el desarrollo de la novela y que deben tenerse en cuenta si adoptamos la posición de un lector modelo (Eco, 1981) al que se dirige el autor implícito. La novela adopta una base compositiva de falsa estructura abierta; se van desarrollando una serie de indicios orientados a confundir al lector, al que se le incita a una serie de previsiones que, después de refutarse en el texto, se confirman al final. Desde el comienzo de la novela, Manolo muestra gran interés por dar testimonio fehaciente ante los personajes que comparten su mundo de ficción, de su papel de autor, así como ante los posibles lectores implícitos: *"Comienzo con un ritmo febril para que mis vecinos escuchen el teclear de la máquina y se enteren por fin de que en el apartamento número siete vive un escritor."* (10)

La insistencia en el testimonio de la génesis de la obra, así como en la autoría, se acompaña, a veces, de informaciones sobre la base compositiva de la novela (aunque hay que señalar que la función metafictiva[9] es muy secundaria y en cualquier caso la reflexión teórica la segrega el propio texto). Así cuando decide dar a leer el texto al inspector, Manolo muestra su satisfacción por haber encontrado un lector, y en el momento de entregárselo le advierte: *"hay en ella cosas que no le interesan, cuestiones y asuntos de índole personal, pero contiene sin embargo una relación ordenada y contextuada de todos aquellos hechos que podrían serle útiles."* (160)

Las explicaciones, presentadas por el personaje narrador para convencer al lector de la autenticidad de su comportamiento, se van a convertir en su propia trampa al ir desvelando la existencia de una segunda trama de

orden afectivo. De este modo, está llamando la atención al proceso vital de los personajes que constituyen la variante o desviación que Millás presenta del género policíaco. Esta llamada de atención hacia los personajes, a su perfil psicológico y motivaciones son signos claves que arrojan luz con respecto a la autoría de la obra en el texto novelesco. El auténtico misterio con el que, en definitiva, se enfrenta el lector. El novelista se instala en la variante genérica de la novela policíaca que más éxito ha experimentado en Francia, al centrar el enigma en los personajes y en la lógica de sus comportamientos (Bremond). Por ello tenemos que volver al pórtico introductorio de la ficción para comprobar que, la prolepsis interna con la que comenzaba, focaliza a dos personajes, Manolo y Luis Mary, y los presenta como presuntos candidatos de la elaboración de *Papel mojado*. Ambos soñaban en su juventud con ser escritores y se descalificaban mutuamente, atribuyéndose una serie de defectos que hacían imposible la consecución de sus proyectos. Nos encontramos ante dos personajes antagónicos. El sujeto de la enunciación, Manolo, basará la elaboración de su personalidad en un régimen de oposiciones con Luis Mary, que presenta, por medio del diálogo, el retrato y la caracterización fragmentaria y dispersa, en la que participan otros personajes.

Luis Mary aparece dotado de una serie de cualidades que son objeto de admiración por parte de Manolo. Estas despiertan su odio y estimulan sus celos, al mismo tiempo que suscitan el miedo y la desconfianza, llegando a temer que consiga escribir la novela que a él mismo le resulta tan difícil realizar (11). Esta hipótesis será reforzada por las informaciones que van vertiendo a lo largo de la intriga otros personajes que han compartido parte de su vida con Luis Mary; su mujer reconocerá que la redacción de una novela se había convertido en *"la obsesión de su vida"*; Teresa, su amiga y confidente, dirá: *"quería ser escritor, pero también de una forma muy vaga. A mí me decía que estaba proyectando una novela en la que pretendía sacarnos a todos los amigos"* (19). Al producirse su muerte, parecen, sin embargo, disiparse las dudas sobre su posible autoría y Manolo se erigirá en el auténtico autor.

El texto sigue haciendo guiños a través de una red de señales que suscitan la desconfianza del lector. Esta desconfianza se basa en la ambigüedad de su comportamiento y crea un horizonte de expectativa que se instala en la duda. Manolo insiste machaconamente en su papel de autor pero reconoce que su novela se basa *"en ciertos datos que el mismo Luis Mary le había facilitado en vida"* (167) y será incapaz de disipar los recelos del lector cuando actúa de manera contradictoria al encubrir falsos sentimientos. Se va imponiendo un modo de comportamiento que se basa en las relaciones de amor-odio que Manolo confiesa tener por su amigo. Va experimentando la necesidad de apropiarse de la personalidad de Luis Mary, pues, a la vez que su antagonista será su complementario. Se identifica progresivamente, con su forma de hablar y de actuar: *"en ese*

momento me di cuenta que estaba imitando a Luis Mary. Sus torpes sarcasmos, sus gestos, su memoria tal vez." Este indicio de su proceso de vampirización sólo alcanzará su desvelamiento y pleno significado con la intervención del policía, el inspector Cárdenas; con su actuación de lector aventajado mantiene y estimula el "suspense" y nos va preparando para la anagnórisis final con la que acaba la novela. El es el encargado de llamar la atención sobre la ósmosis o intercambio de roles que se produce entre los personajes: *"forman ustedes un grupo un poco raro en el que los papeles se intercambian con cierta frecuencia. Usted, por ejemplo, no parece personalmente tan cínico como el personaje que lleva su nombre en este informe"* (167). Manolo es un personaje que bordea la neurosis, hipersensible ante los ruidos que lo rodean, maniático del orden (*"el contrapeso necesario al caos interior que aún me habita"*), incapacitado para aceptar cualquier broma sobre su persona, especialmente si procedían de Luis Mary: *"que me llamara Manolo Ge Urbina me humilló, pues significaba que leía mis inmundos artículos y que mi modo de firmar le había demostrado algo que sospechaba desde hacía años: que llamándome García (y avergonzándome de ello sobre todo) no podía yo tener ningún futuro brillante"* (13). Se presenta como personaje acomplejado, abocado al fracaso, al desamor y a la soledad. Su existencia solitaria se acompaña de un poso de nostalgia; el reencuentro con su novia de juventud reaviva el dolor de su fracaso sentimental (142).

Si el cinismo es el rasgo caracterizador más relevante de la personalidad de Luis Mary hay, sin embargo, un instinto de muerte, que él mismo reconoce como su punto vulnerable: *"la llevo en la cerviz como los toros* —confesará— *y es fácil de encontrar."* Parece como si la aceptación de esta pulsión se le impulsiera fatalmente y su desenlace no pudiera ser otro que el de la muerte en manos del azar o de una persona que, habiendo conocido este talón de Aquiles, supiera aprovecharse de ello. Así, pues, una confluencia de indicios nos hacen volver nuestra mirada a Manuel y observarlo como presunto homicida, pues, al dejarse llevar por el miedo al fracaso, acabará fracasando y se ratificará su complejo de inferioridade. Esta situación le conducirá a la necesidad de acabar con ese ser prepotente en que se ha convertido su amigo, que le subyuga y domina. Con su muerte se sentirá libre y recuperará la confianza en sí mismo. Estas ideas van abriéndose camino en su conciencia alterada y se explicitan en el monólogo exterior en el que hace conjeturas sobre los posibles asesinos y exalta al asesino individual. Por medio de esta reflexión deja al descubierto su subconsciente y se revela como presunto homicida. Al mostrar los móviles que justificarían su actuación utiliza una forma de autodefensa de manera inconsciente (*"era justo que él muriera porque su muerte haría de mí un hombre. Liberado al fin de su perpetua amenaza, podría empezar a escribir una novela"* (130). La evolución de su pensamiento responde a los modelos de la psiquiatría existencial. Parece traicionado por sus deseos

inconscientes al proyectar sobre la realidad imágenes connotadoras que revelan su complejo de culpabilidad y su estado de ansiedad: *"estaba en el fin de algo que no era un túnel, porque carecía de salida."* El lector está preparado ya para el desenlace de la novela, un final lógico que ha podido vislumbrar al observar la psicología de este narrador-actante.

El sujeto de la anagnórisis será el inspector Cárdenas. Este personaje es presentado en el relato de manera gradual, con una hábil caracterización fragmentaria y dispersa. Aparece, por primera vez, al comenzar la investigación sin denominación onomástica, al evocarlo Teresa como un hombre mayor, próximo a la jubilación. Al avanzar Manolo en la investigación policíaca recurrirá a él en demanda de ayuda y presentará un retrato hipotético, ajustándose a los modelos del rol convencional social: *"modelo de funcionario público; amable pero escéptico; lento pero eficaz, y, en fin, cansado con el cansancio que correspondía a quien después de haberse ganado la vida duramente veía ante sí un breve futuro alimentado por una pensión escasa."* (127). Constantino Cárdenas se erige en el lector modelo que demanda la obra y en símbolo de principio de autoridad al que se somete el culpable, Manolo, para recibir su castigo y, con ello, su expiación. Por una parte, el inspector será un lector modelo, por estar acompañado del bagaje enciclopédico necesario para resolver la trama policíaca y realizar la redecodificación, que agrupa los indicios que se iban presentando en la novela de manera dispersa y contradictoria. Su interpretación será resolutiva al desenmascarar el falso funcionamiento de los laboratorios que ocultaban a unos falsificadores (recordemos el título connotador: *Papel mojado*). Por otra parte, será el encargado de desenmascarar al criminal que había permanecido oculto por la máscara de autor de la novela y sujeto de la investigación. Nos enfrentamos con un engañador engañado; engañado por Carolina que se sirve de él con fines lucrativos y que lo seducirá con su personalidad, como antes lo había hecho Luis Mary. Engañador porque es el asesino de su amigo y un vulgar trascriptor de una novela que ha sido incapaz de escribir.

Este final, aparentemente sorprendente, pero que una lectura profunda iba previendo, produce el desplazamiento del punto de vista de Manolo a Luis Mary, el muerto, obligándonos a una nueva lectura. Nos hallamos, pues, ante un final circular al remitir la novela a otra e idéntica novela con la que se cierra y abre el texto. Millás se plantea la literatura como reflejo de sí misma a la manera borgiana. Como dirá Ricardou, el autor llega a ridiculizar con este modo narrativo la primera lectura, a banalizar la ficción y a ocultar su funcionamiento para comprobar que no ha leído aquel que no ha releído. El cierre final de esta novela va más lejos en su significación. Todo es en este cosmos literario "papel mojado": el dinero falso, la conducta engañosa y falsa de los personajes, y, cuando llegamos al final, se abandona la fusión de planos realidad-ficción y queda sólo la ficción; por eso, el inspector Cárdenas es también un personaje de ficción que

recuerda a Manolo esta condición de personaje de papel que ha participado de una aventura ficticia. Los personajes quedan despojados de encarnadura humana, dejan de ser una representación de la realidad para ser lo único que pueden asumir en un mundo de fábula: seres de papel; algo que había sido presentido por Manolo cuando, al levantarse una mañana, siente que se encuentra: *"en una de las páginas de un cuento troquelado, al que la habilidad de un artesano había conseguido darle cierta animación"* (172). No estamos ante personajes agónicos que se revelan ante su finitud, como los personajes nivolescos de Unamuno, amenazadores con su autor que se interrogan sobre el libre albeldrío, Millás presenta unas criaturas que aceptan el juego, el artificio literario hasta tal punto que se liberan de toda relación de culpa. Su interés está en utilizar a sus personajes para construir el rompecabezas lúdico que es la literatura. Millás quiere, igualmente, dejar claro, como había señalado Barthes, que tanto el narrador como el personaje son seres de papel "y que el autor material del relato no puedo confundirse con el narrador del relato."

El autor implícito (Booth) o el lector modelo poseedor de las riendas del relato da coherencia a su mundo novelesco a través de un personaje, Luis Mary, que, al estar fuera del relato como sujeto de la enunciación, se comporta como el autor implícito o la conciencia estructurante.[10] Luis Mary, el personaje extravagante, original y cínico h sido el creador de una trama policíaca distorsionada. La ironía a la que recurre da una nueva dimensión al texto novelesco y lo hace realista y no realista a la vez. Esta ironía actúa de dos formas: como ironía verbal, pues las palabras dicen una cosa y significan otra y como ironía situacional, pues las cosas resultan ser lo contrario de lo que se pensaba o esperaba. Ejemplos de ironía situacional los encontramos en el comportamiento de los matones, *"gorilas"* que recurren a la violencia a través del juego: hacen cosquillas a sus perseguidores mientras les obligan a jugar sin descanso en las máquinas tragaperras. También se produce una situación irónica cuando Manolo burla a los perseguidores fingiéndose muerto, preparando un escenario dramático con objetos de broma (cuchillo de goma y gotas de sangre). Los "gorilas" son frecuentemente ridiculizados. Es como si el narrador se ensañara con ellos engañándolos, como así ocurre cuando toman por caviar las hormigas que Manolo había guardado en una lata y se retuercen de dolor. Otros personajes aparecen focalizados de manera irónica en su presentación y actuación. Campuzano, miembro de los laboratorios, presunto implicado en la muerte de Luis Mary, es ridiculizado por su defecto físico, su impotencia, mientras alardea de fuerza ostentando una larga navaja. En su caracterización, como en la de otros personajes, hay una identificación con los animales, hasta llegar a convertirse en rasgo emblemático, rozando la caricatura y contribuyendo con todo ello a la deshumanización. Comprobemos este procedimiento que se reitera en los siguientes ejemplos sobre Campuzano:

— *"[Tenía] los ojos de paloma y parecía tan asustado como un animal de esa especie"*
— *"aparecían los rasgos pajariles del hombrecillo"*
— *"su voz estaba más cerca del garlido de una gaviota que del sonido de los distintos pájaros que había representado hasta el momento"*
— *"sus ojos se movían en la órbita precisa que distingue a ciertos animales antes de atacar."*

Luis Mary se presentará camuflado con una vestimenta estrafalaria e inadecuada para la estación estival y proporcionará la satisfacción de Manolo que alardea de hombre bien vestido (11).

Los ejemplos de ironía verbal son también numerosos. Si observamos la denominación onomástica, comprobamos cómo juega con las posibilidades del significante. Campuzano será llamado por Manolo "Sinoéh" al jugar con la muletilla a la que recurre este personaje: *"¿Sí, no eh?"*. Manolo será llamado de distintas formas al descomponer su apellido anodino. El se denomina y firma sus escritos como: *"Manolo G. Urbina."* Su amigo Luis Mary lo llama *"Manolo Ge Urbina."* A las burlas sobre su apellido se suman Teresa que lo llama *"Manolo Gurbina"* o su compañero de trabajo Fernando: *"Manolog."* Los personajes pierden seriedad con este juego de denominaciones en el que fluctúan en el relato. También el policía que aparece al comienzo innominado, será más tarde nombrado con un apellido doble por Teresa y Manolo: *"el inspector Cárdenas o Bárdenas."* Las dudas sobre la autenticidad de su apellido no se resuelven hasta el final de la novela (es posible que el juego con su apellido proceda de la semejanza fonética con el del crítico Constantino Bértolo Cadenas que realiza un estudio sobre la novela al final de la obra).

Se podrían seguir enumerando factores de distensión que proceden, unas veces de la conducta de los personajes, como la anécdota protagonizada por Manolo en la cabina de teléfonos; pero quizás en donde se concentra con mayor fuerza la ironía es en los diálogos ingeniosos, que llegan a rozar el chiste verbal: *"esta conversación no lleva a ningún sitio* —le dije *yo no podría ir de todos modos*— respondió." El tono cínico será una forma de ocultar las frustraciones sentimentales del protagonista: *"hacía algún tiempo que sabía que uno puede llegar a gustar a todas las mujeres a condición de no gustar a la única que uno quisiera gustar."*

Los registros lingüísticos serán muy variados y, aunque predomina el tono coloquial de los diálogos rápidos (forma discursiva dominante en la novela que contribuye a crear el ritmo apresurado o "tempo" vivo) nos encontramos con descripciones cargadas de erotismo y sensualidad (leitmotiv del mundo de Millás). Así, Manolo, al contemplar a Carolina se recrea voluptuosamente y dice: *"la seda negra de su camisa resbalaba sobre su ropa interior, que era blanca . . . tal roce despertaba en mí algunas ansiedades."* En otros momentos nos sorprende con ingeniosas metáforas

surrealistas: *"cogí el insomnio de la mesilla."* Una función especial cumplen las conversaciones de Manolo con los taxistas, que acostumbran a contar historias de mal gusto, rozando lo macabro o lo inverosímil; estas conversaciones simbolizan el vacío de la comunicación y la soledad de los personajes.

Un último significado que pone de relieve la polisemía de esta obra literaria, de la que puede disfrutar un espectro variado de lectores, procede de la autoproyección que Millás presenta a través de sus personajes de ficción. Estamos ante una novela especular que refleja la ambigüedad del mundo de ficción. A ello contribuye la dificultad que, en ocasiones, experimenta el lector para diferenciar el pensamiento del autor implícito, del narrador homodiegético o narradores circunstanciales. Tanto Manolo como Luis Mary y Teresa utilizan, a veces, una forma de expresión analítica y reflexiva para hablar de su generación, que presenta concomitancias con la atmósfera generacional de Millás (estamos ante personajes nacidos alrededor de los años cuarenta como el autor). Estos personajes que simbolizan al escritor se presentan luchando por conseguir la autoría y participan del desenmascaramiento de la situación de crisis sentimental, realizando, como señala el crítico Fortes (Cf. Rodríguez Padrón), una real y concreta autocrítica de una educación-formación-práctica intelectual del sentimentalismo pequeño burgués. Luis Mary y Manolo, con su antagonismo y complementariedad, participan del código de valores morales de Millás, adoptan similares formas de comportamiento y reconocen la catarsis como función destacada de la obra literaria. El sentimiento generacional que comparten se pone de relieve en las conversaciones que sostienen; Manolo y Teresa, al realizar una revisión a modo de balance de sus vidas (incluyendo la de Luis Mary), harán un diagnóstico frío y desalentador: *"la nuestra fue una generación de indeseables que habrán de sufrir quienes nos sigan. ¡Qué distancia insalvable entre lo que quisimos ser y lo que éramos!* (117). Se presentan con un horizonte carente de atractivo y se reconocen seguidores de falsos ideales (120). La literatura para los personajes,[11] como para su creador, será una forma de huida ante la insatisfactoria vida cotidiana en donde sólo existen relaciones de insolidaridad, conductas miméticas y vacíos en la comunicación. La aventura de la escritura es el refugio protector en el que tratan de conjurar sus miedos y liberarse de las frustraciones.

María Pilar Martínez Latre
Colegio Universitario de la Rioja
Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Sanz Villanueva lo emplaza entre una nómina de escritores entre los que se hallan Guelbenzu, Vas de Soto, Molina Fox, Lourdes Ortiz, etc. Basa la constitución de esta nómina en la coincidencia de fechas en las que comienzan a publicar y en su preocupación por la estructura y técnicas narrativas así como por el lenguaje al que reconocen como materia básica de la creación.

2. Millás se halla lejos del transfondo de crítica social que Valle-Inclán alcanzó con sus personajes esperpénticos y desmitificadoras historias.

3. Sobre este tema véase también Coma (1982) y del Monte (1962).

4. En su conferencia Millás (1983) confiesa que le gustaría poder imitar su manera de escribir sobre los seres humanos a los que presenta "como una araña hablaría de las moscas."

5. La sociología conductista considera fundamental en el hombre su comportamiento, sus reacciones, sus palabras, prescindiendo de toda interioridad. Este va a ser también el funcionamiento del punto de vista behaviovista (Villanueva, 50).

6. Terminología de Onimus (295).

7. Apenas existen descripciones del entorno sino verbos de acción o movimiento acompañados por nombres de lugar: "Bajé por López de Hoyos en dirección Velázquez;" "Nos condujo al parque del Oeste;" "Caminé hacia San Bernardo;" Dirección Velázquez hacia Bravo Murillos;" "Bajé por San Bernardo y tomé un taxi en Tribunal;" etc. De este modo participa al "thriller" moderno inventado por Leblanc, un relato audaz que trata de producir miedo con hechos muy simples en donde está presente el tráfago ciudadano: terrazas de bares, apartamento, ascensor, taxis, funicular, parques, toda una serie de espacios y objetos de la sociedad urbana: la radio y, sobretodo, el teléfono y el apartamento.

8. Las referencias al apartamento son numerosas y se revelan como imágenes obsesivas del personaje protagonista y narrador. Véase Mauron (1980).

9. Millás (1983) confiesa su interés por la narración y como la reflexión debe partir del texto. Este propósito lo alcanza plenamente en *Papel mojado*.

10. La narratología trata de dilucidar las relaciones entre al autor concreto (real), el autor abstracto y el narrador ficticio. Lintvelt (1981) se revela como uno de los críticos más claros en este importante aspecto de la composición novelesca que afecta al punto de vista y, por ello, nos vamos a apoyar en sus conclusiones. Existe una relativa unanimidad por parte de la crítica para diferenciar el autor concreto del abstracto (implícito); en general el interés está puesto en este autor abstracto que se define como conciencia estructurante (Starobinski) o sujeto creador (Rousset), esa parte desconocida del autor concreto que éste trata de descubrir por medio de la creación literaria. Así pues el autor abstracto o autor modelo (Eco) y el autor implícito (Booth) es el poseedor de las riendas del relato y el que da coherencia al mundo de ficción. Este autor abstracto que puede hallarse muy próximo en su posición ideológica y estética del autor concreto (como así occure con Millás tanto en *Papel mojado* como en *Letra muerta*) en ningún momento debe confundirse con el narrador del relato. El autor implícito no puede intervenir de manera directa y explícita en la obra literaria como sujeto enunciador pero podrá ocultarse detrás del discurso ideológico del narrador ficticio (Luis Mary).

11. Estas ideas matrices, que Millás ha expuesto en diferentes ocasiones, las escuchamos de boca de Manolo que se erige en el falso autor-narrador ante el lector al redactar una novela con la que confiesa: "quiero desquitarme de tanta vida inútil" y "llegar a ser alguien."

OBRAS CITADAS

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea.* Salamanca: Anaya, 1966.

Barthes, Roland. "Introduction à analyse structurale des récits." *Communications,* No. 8. Traducción de Dorriots "Introducción al análisis estructural de los relatos." Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo, 1970.

Coma, J. *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana.* Barcelona: El viejo topo, 1982.

de Torre, Guillermo. *El fiel de la balanza.* Madrid: Taurus, 1961.

del Monte, Albeŕto. *Breve historia de la novela polcíaca.* Madrid: Taurus, 1962.

Eco, Umberto. *Lector in fabula.* Milano: Bompiani, 1981.
Genette, Gerard. *Noueveau discours du recit.* Paris: Seuil, 1983.
Gubern, Román. *La novela criminal.* Barcelona: Tusquets, 1970.
Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative: le "point de vue": théorie et analyse.* Paris: J. Corti, 1981.
Mauron, Charles. *Des metaphores obsedantes au myte personnel: introduction à la psychocritique.* Paris: Librairie J. Corti, 1963.
Millás, Juan José. *Papel mojado.* Madrid: Anaya, 1983.
_____. "Reflexiones sobre mi obra." Conferencia inédita, Colegio Universitario de La Rioja, 1983.
Onimus, J. "L'exprésion du temps dans le roman." *Reveu de Littérature comparée,* J.-Sept. 1954.
Ricardou, Jean. *Problémes du nouveau roman.* Paris: Éditions du Seuil, 1967.
Rodríguez Padrón, Jorge. "La narrativa de J. M. Guelbenzu." *Cuadernos hispanoamericanos,* No. 428, 1986.
Sanz Villanueva, Santos. *El siglo XX: literatura actual.* Barcelona: Editorial Ariel, 1984.
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.
Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Valencia: Bello, 1977.