

LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE TIPO CREATIVO Y LA NARRATIVIDAD. LA LÓGICA NARRATIVA Y LOS ARTÍCULOS DE JUAN JOSÉ MILLÁS EN *EL PAÍS*.¹

José María Nadal

Universidad del País Vasco, Bilbao

Los medios de comunicación son el soporte de una pléyade amplísima de tipos de discurso, sometidos, evidentemente, a evolución temporal, lo que quiere decir, a la posibilidad de aparecer, de desaparecer o de transformarse, como tales tipos concretos.

En la última página de *El País*, una de las más leídas, suele haber, durante los últimos años, una información llamativa de tipo social y, al lado, una breve columna periodística de algún autor de prestigio. Actualmente esos periodistas-escritores que se alternan en el espacio de dicha breve columna son, sobre todo, Juan José Millás, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Rosa Montero y Maruja Torres. Algunos lectores compran el periódico sólo por esa columna final. Una de las más singulares y personales parece ser, sin duda, la de J. J. Millás, cuyos admiradores e imitadores son legión². Millás escribe textos que a veces dan la impresión

1.- Este artículo está dedicado a Ignacio Soldevila, insuperable maestro de historia de la novela española contemporánea, a quien agradezco el apoyo, las sugerencias bibliográficas y de contenido. Una primera versión de este artículo fue presentada en Urbino, en el Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, que dirige Pino Paioni, en el seminario "Narratività e Media", coordinado por I. Pezzini, en julio de 2002.

2.- Juan José Millás es uno de los escritores más conocidos, vendidos y apreciados por la crítica académica y mediática. Sus obras han sido traducidas a muchos idiomas. Su última novela, *Dos mujeres en Praga* (Madrid, ed. Alfaguara, 2002), está siendo todo un fenómeno comercial.

Nacido en 1946 en Valencia, ha vivido desde niño en Madrid. Comenzó a publicar novelas en 1974. Desde 1990 sus colaboraciones en la prensa escrita son constantes, en especial, en el periódico *El País*. Ha publicado también cuentos, poesía, teatro y ensayos literarios. Sus artículos en los periódicos han sido recopilados posteriormente en varios libros. También ha trabajado de reportero político *sui generis* de varias campañas electorales para *El País*. Desde hace algunos meses mantiene también una sección de taller literario en un programa de radio de la cadena SER, sección cuyos textos se recogen también en el suplemento literario *Babelia*, de *El País*.

LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE TIPO CREATIVO Y LA NARRATIVIDAD

de ser una mezcla de (a) cuento, (b) artículo de opinión político-social sobre un asunto de actualidad, (c) diario y (d) poema en prosa. El carácter narrativo de estas columnas suyas, publicadas los viernes, resulta notable, igual que su naturaleza de unidad completa, cerrada. Al mismo tiempo, llama la atención su peculiar mezcla de ficción y de ausencia de ficción, de lógica realista y fantástica, de iconicidad intensa y mínima, de figuratividad alta y nula, de percepción objetiva y subjetiva.

Vamos a ocuparnos del análisis de la lógica de la acción en dos de los textos periodísticos de Millás³. Quisiéramos saber si la singularidad percibida por lectores y críticos en dichas columnas se debe, en algún grado, a una singularidad lógico-narrativa.

Para ello recurriremos al análisis de dos niveles narrativos diferenciados:

(a) La lógica narrativa de las acciones contadas, narradas.

(b) La lógica narrativa de las acciones que acontecen entre la columna periodística y su lector implícito; es decir: lo que se puede llamar la lógica narrativa de la "intellectio" del artículo; la lógica de su estrategia discursiva; lo que la columna (o su autor implícito, es lo mismo, en este caso) le hace hacer a su receptor (implícito, modelado en el artículo, y modelo en su proceder para los lectores empíricos, de carne y hueso que puedan existir).

Verificaremos luego la posible existencia de una tendencia lógico-narrativa común dentro del conjunto de los artículos de Millás⁴, en los ámbitos semióticos mencionados.

3.- Originalmente este trabajo incluía el estudio de otros dos artículos: "Fallecidos ayer en Madrid" y "Enhorabuena". Su estudio aparecerá publicado en otro lugar.

4.- Sus artículos periodísticos (publicados en los diarios o en sus suplementos semanales) han sido editados después en los libros *Algo que te concierne* (Madrid, El País-Aguilar, 1995), *Cuerpo y prótesis* (Madrid, Ediciones El País, 2000), *Articuentos* (Introducción, selección y clasificación de Fernando Valls, Madrid, Alba Editorial, 2001). Lamentablemente, ninguna de estas tres recopilaciones indica el lugar ni la fecha de publicación original de cada artículo. Es cierto —cf. J.-F. Carcelen (1998: 31)—, que ello pretende —por parte de los recopiladores: Isabel; ¿Juan Cruz, Álex Grijelmo y Álex Martínez Roig?; y Fernando Valls (respectivamente)— una lectura menos periodística, pero también es cierto —pensamos nosotros— sin embargo, que ello comporta un empobrecimiento, al contrario de lo que se pretende. Un perjuicio gratuito. No nos parece que el valor periodístico de estos artículos —ligado a su referencia frecuente a la actualidad— sea un demérito de su valor literario. ¡No se trata de cualidades contrapuestas!

1. Sobre “Drácula y los niños”⁵

El articulo⁶ titulado “Drácula y los niños” narra, en las típicas 32 líneas de estas columnas, una anécdota que bien pudiera haber sucedido en un centro cualquiera de *El Corte Inglés*. Mientras el escritor dedica ejemplares de su última novela al público que se lo pide, tiene una tirante discusión, según cuenta, con una señora que ha ido a obtener la firma del autor en la novela que promociona. Ella no quiere comprarle un libro de Drácula a su hijo, porque es demasiado pequeño y porque manifiesta ciertas tendencias psicópatas, dice. Él llora desconsolado. Tras dudar, solidarizándose con el niño, y ante la negativa de la madre a comprarle el libro de Drácula al crío, el escritor se niega a firmarle a la madre la novela. Sin embargo, debido a la presión del encargado de sección en el gran almacén, el escritor acaba escribiéndole, una dedicatoria... ofensiva, burlesca. Mientras la madre se va enfadadísima, el escritor observa por segunda vez algo extraño, terrorífico, en el niño. Se queda preocupado. Sufre pesadillas con él durante las siguientes noches. Ahora vive arrepentido e intranquilo.

Inacabamiento expresivo y elocución discreta

El texto parece un tanto imperfecto, si pensamos en su remate lingüístico. Se repiten a menudo expresiones, sin que pueda atribuirse a voluntad estilística ni a ninguna otra intencionalidad semántica del discurso. Nos referimos, por ejemplo, a la repetición del verbo *llegar*, a la de la locución adverbial *de modo que*, y a otras como las de los lexemas *llevar* y *gritar*:

5.- *Drácula y los niños*

Estaba firmando ejemplares de mi última novela en unos grandes almacenes, cuando llegó una señora con un niño en la mano derecha y mi libro en la izquierda. Me pidió que se lo dedicara mientras el niño lloraba a voz en grito.

—¿Qué le pasa? —pregunté.

—Nada, que quería que le comprara un libro de Drácula y le he dicho que es pequeño para leer esas cosas.

El niño cesó de llorar unos segundos para gritar al universo que no era pequeño y que le gustaba Drácula. Tendría 6 ó 7 años, calculo yo, y al abrir la boca dejaba ver unos colmillos inquietantes, aunque todavía eran los de leche. Yo estaba un poco confuso. Pensé que a un niño que defendía su derecho a leer con tal ímpetu no se le podía negar un libro, aunque fuera de Drácula. De modo que insinué tímidamente a la madre que se lo comprara.

—Su hijo tiene una vocación lectora impresionante. Conviene cultivarla.

—Mi hijo lo que tiene es un ramalazo psicópata que, como no se lo quitemos a tiempo, puede ser un desastre.

Me irritó que confundiera a Drácula con un psicópata y me dije que hasta ahí habíamos llegado.

—Pues si usted no le compra el libro de Drácula al niño, yo no le firmo mi novela —afirmé.

—¿Cómo que no me firma su novela? Ahora mismo voy a buscar al encargado.

Al poco volvió la señora con el encargado que me rogó que firmara el libro, pues para eso estaba allí, para firmar libros, dijo. El niño había dejado de llorar y nos miraba a su madre y a mí sin saber por quién tomar partido. La gente, al oler la sangre, se había arremolinado junto a la mesa. No quería escándalos, de modo que cogí la novela y puse: “A la idiota de Asunción (así se llamaba), con el afecto de Drácula”.

La mujer leyó la dedicatoria, arrancó la página, la tiró al suelo y se fue. Cuando salían, el pequeño volvió la cabeza y me guiñó un ojo de un modo extremadamente raro. Llevo varios días soñando con él. Quizá llevaba razón su madre.

6.- Suele ser llamado articulo este tipo de discurso de Millás porque puede mezclar características de artículo periodístico y de cuento. El articulo acostumbra a aparecer en diarios o revistas, para posteriormente revivir recopilado en libros, con un criterio unitario más o menos superficial (aparte del criterio indiscutible del autor común y del elemento más discutible del tipo de discurso articulo): temático —*Cuerpo y prótesis*—; mediático, por el periódico o revista en el que fueron originalmente publicados —*Articulentos (La Nueva España, Levante, Diario de Mallorca, El País, Jano)*, *Algo que te concierne* (medios del grupo Prensa Ibérica, *El País, Jano, El Paseante*)—; cronológico, etc. La finalidad obvia de las recopilaciones es la de facilitar una lectura no dispersa ni dependiente del calendario, pasado ya el periodo de consulta habitual de la publicación periódica correspondiente. Ha sido la edición de *Articulentos* por Fernando Valls, la que ha popularizado el término, aunque creo que la palabra fue utilizada antes del año 2000 por el propio Millás y quizá por otros.

LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE TIPO CREATIVO Y LA NARRATIVIDAD

Llevo varios días soñando con él. Quizá llevaba razón su madre.

El niño lloraba a voz en grito. [...] El niño cesó de llorar unos segundos para gritar al mundo[...]

Hay rimas internas que parecen fruto del apresuramiento o de la falta de corrección:

*[...] yo no le **fir**mo mi novela —**afirmé**—. ¿Cómo que no me **fir**ma su novela?*

Por estos descuidos, la columna participa de la inmediatez y urgencia expresivas de los discursos periodísticos.

Los juegos con el lenguaje no destacan especialmente. Parecen los de cualquier otro artículo periodístico —al margen de noticias y sueltos, en los que las figuras retóricas escasean con frecuencia—.

En “Drácula y los niños”, la gran mayoría de las figuras retóricas son paralelismos sintácticos, en sus distintas variantes: ordinarios o quiasmos (inversiones). Expresan paralelismos u oposiciones (inversiones) semánticas. A veces son variantes de la anáfora. Otras veces, declinan las distintas personas.

La dedicatoria

A la idiota de Asunción, con el afecto de Drácula

es un paralelismo sintáctico, pero también una antítesis aparente, por la oposición entre la manifestación del cariño y del insulto. Como el afecto de Drácula suele ser mortal —la expresión es irónica—, también hay, en realidad, paralelismo semántico: no afecto, sino insulto, más aversión. La dedicatoria es paradójicamente, una ofensa doble.

Por el uso que hace del lenguaje —y también por el léxico utilizado—, esta columna de Millás no se diferencia de la tendencia general del discurso periodístico: funcionalidad y efectismo.

Narratología

El mismo escritor protagonista cuenta la anécdota y sus efectos. Alterna el discurso —de lo oral y de lo mental— de tipo directo con el indirecto, y lo hace con cierta voluntad elocutiva, repitiendo el mismo esquema:

A. Discurso indirecto (de la madre)

B. Discurso directo

B1. Del escritor

B2. De la madre

A. Discurso indirecto (del hijo y del escritor)

B. Discurso directo

B1. Del escritor

B2. De la madre

A. Discurso indirecto (del escritor)

B. Discurso directo

B1. Del escritor

B2. De la madre

A. Discurso indirecto (del encargado)

B. Discurso directo

B1. Del escritor⁷

La serie de discursos referidos termina, de modo significativo, con la palabra del escritor durante el evento. Su palabra fue, según su relato, la última. Volveremos sobre ello.

El narrador sitúa la discusión con la mujer en un momento cercano al de la escritura: hace varios días. Las consecuencias de los hechos referidos llegan sin embargo, hasta el mismo momento en el que está contando la historia. La narración del incidente acapara todas las frases menos dos, las dos últimas —“Llevo varios días soñando con él. Quizá llevaba razón su madre”—. Con todo, esas dos últimas frases enlazan con otras dispersas dentro del resto del texto, dedicado al incidente: las que aluden a los colmillos de leche del niño, la de su inclinación psicópata, y la del guiño que le hizo al irse. Por ello y por la naturaleza de esas dos últimas frases, su escasa extensión no es óbice, en principio, para producir el efecto enorme que pretenden.

El narrador del texto remite de modo sobrentendido, al autor Millás y, pese a ello, no deja de ser un narrador ficticio, que cuenta, además, una historia también ficticia.

En los articuletos de Millás, como en cualquier discurso, la ficción puede producirse por (a) la falta de correspondencia verdadera entre el narrador y el autor; o entre el narratario y el destinatario real del autor; y (b) por la falta de correspondencia verdadera entre lo que el narrador le cuenta al narratario y los hechos del mundo natural.

Aquí, en este artículo, estamos ante una ficción tanto enunciativa (del tipo a) como enunciativa

7.- Con detalle:

A. Discurso indirecto de lo oral (de la madre): que se lo dedicara.

B. Discurso directo de lo oral:

B1. Del escritor: —¿Qué le pasa?

B2. De la madre: —Nada, que quería que le comprara un libro de Drácula y le he dicho que es pequeño para leer esas cosas.

A. Discurso indirecto (del hijo y del escritor): (de lo oral) que no era pequeño y que le gustaba Drácula. / (de lo mental) que a un niño que defendía su derecho a leer con tal ímpetu no se le podía negar un libro, aunque fuera de Drácula. [...] (de lo oral) que se lo comprara.

B. Discurso directo de lo oral:

B1. Del escritor: —Su hijo tiene una vocación lectora impresionante. Conviene cultivarla.

B2. De la madre: —Mi hijo lo que tiene es un ramalazo psicópata que, como no se lo quitemos a tiempo, puede ser un desastre.

A. Discurso indirecto de lo mental (del escritor): que hasta ahí habíamos llegado.

B. Discurso directo de lo oral:

B1. Del escritor: —Pues si usted no le compra el libro de Drácula al niño, yo no le firmo mi novela.

B2. De la madre: —¿Cómo que no me firma su novela? Ahora mismo voy a buscar al encargado.

A. Discurso indirecto de lo oral (del encargado): que firmara el libro, pues para eso estaba allí, para firmar libros.

B. Discurso directo:

B1. Del escritor (de un discurso suyo escrito): “A la idiota de Asunción (así se llamaba), con el afecto de Drácula”.

(del tipo b), como le hubiera gustado decir a Greimas. Que el personaje del escritor que narra remita a Millás, no supone que nos creamos que tiene miedo al niño del articulo, como el narrador. Es un narrador de ficción, aunque contenga elementos de no-ficción. Lo mismo sucede en la parte enunciativa: la historia, aunque se base en cierto tipo de realismo pragmático y psicológico, no parece ni pretende parecer real.

De modo distinto a lo que a veces se ha escrito⁸, es erróneo pensar que la ficción sólo se produzca ante la ausencia de correspondencia⁹ entre el narrador y el autor¹⁰. Por si hiciera falta, en este texto tenemos una prueba: el narrador remite al autor, y, sin embargo, es un narrador de ficción —y, además, la historia que cuenta también es ficticia—.

La figuratividad, la tematización y la lógica de la historieta

En el ambiente figurativo y temático de un autor conocido que firma ejemplares en unos grandes almacenes, el discurso se caracteriza por presentar un conflicto, de tipo “duelo (conflicto) civilizado”, enmarcado en el tema de la literatura, especialmente en el de su enunciación o recepción: escribir, escritores, leer, lectores, escritos.

El lance resulta anómalo, porque el tema de Drácula transmite, humorísticamente, el tema de la confusión cognitiva —y vital— del aparente vencedor.

El argumento responde, en parte, al esquema del sujeto que, por querer hacer una buena acción, mete la pata; también al del engañador engañado; quizá igualmente al de “zapatero a tus zapatos”; y al de “eso me pasa por meterme en donde no me llaman”; inicialmente también, al de “¿quieres eso? (la dedicatoria), ¿sí? ¡Pues te vas a enterar!”; pero, en realidad, finalmente, al de “¡Glup! (tragar saliva)”; tal vez haya también algo del modelo argumental de “quien ríe el último (el último realmente), ríe mejor”.

Toda la conseja es un conflicto de manipuladores: el niño pide un libro de Drácula a la madre; el niño pide al escritor —y a todo el mundo presente— que su madre le compre el libro de Drácula; la madre pide una dedicatoria de la novela al escritor; éste pide a la madre que le compre el libro de Drácula a su hijo; la madre pide al encargado que el escritor le dedique su novela; el encargado del centro comercial pide al escritor que le firme su libro a la madre. Los destinatarios de la manipulación, como vemos, son de dos tipos: los intercesores —el escritor ante la madre (para el niño) y el encargado ante el escritor (para la madre)— y los finales —el escritor (para la madre y para el encargado) y la madre (para el niño y para el escritor).

En realidad, ni la madre ni el niño obtienen sus objetos: la primera se queda sin dedicatoria —al menos, sin dedicatoria aceptable—; el segundo, sin libro de Drácula. El escritor tampoco obtiene su deseo —que la madre compre al niño el libro de Drácula—. Ni siquiera el encargado obtiene realmente lo que pretendía.

Sin embargo, no todos se muestran disgustados: el niño, no. Parece aquí un perdedor, pero entra en escena llorando, y desaparece contento, aunque no haya obtenido el libro de Drácula. ¿Cuál era, entonces, su verdadero objeto?

De modo inverso, el triunfador aparente¹¹ parece derrotado —en situación inversa a la del momento de su triunfo— y con remordimientos: ¿En qué consiste su verdadero deseo?

8.- Cf. J.-F. Carcelen (1998: 35-37). Al margen de desacuerdos específicos, de alcance muy limitado, su trabajo me parece esencialmente acertado.

9.- Intersemiotividad inmanente.

10.- El enunciador efectivo, el del mundo natural.

11.- El escritor, pues cumple su objetivo de no escribir una dedicatoria a la madre si ésta no le compra el libro de Drácula al niño.

El escritor simula cumplir su programa público, escribir una dedicatoria, pero, en realidad, escribe una injuria, siendo fiel a su chantaje. No cambia de programa en el último momento. Le avisa antes a la señora: si ella no le hace caso al niño, él no le hará caso a ella. Claro que ella y el encargado piensan que, por la presión de este último, el escritor ha renunciado a su plante. Así que el escritor les engaña a los dos. No escribir escribiendo: no escribir —una dedicatoria— escribiendo —una mofa—.

La madre evalúa negativamente, con sus gestos airados, antes de irse, el resultado obtenido en su programa, la ausencia de dedicatoria. El escritor parece inicialmente complacido de su propia actuación, de mantener su programa de plante, pero, más tarde, cuando escribe, no lo está ya tanto.

Lo que el discurso le hace hacer a su lector implícito

El interés que el artículo crea en el espectador se basa en la intriga —en el ¿qué pasará?—, en el humor y la rapidez. También y hasta el final primero, hasta las tres últimas frases, por identificación de ese espectador implícito con el personaje del escritor —que es el yo-no-narrador, el yo-narrado, el yo del que el narrador cuenta lo que hizo, el yo-entonces—allí— y por la distancia antipática con respecto a la madre.

El artículo es divertido: La discusión, lo es; el plante del escritor —parece un órdago a la grande— es cómico; la salida de ella, de la madre, es ingeniosa y también divertida. Pero el recurso final del escritor es aún más ocurrente y más gracioso. Y el falso cierre —victoria del escritor—, rehecho en el cierre auténtico —congoja del escritor— también es divertido. Es un final que recuerda al de algunas telecomedias, pues es una nueva vuelta a la tuerca de la situación humorística, que estaba ya, en apariencia, apretada del todo, definitivamente, y que sin embargo, vuelve a girar¹².

El lector implícito no se espera que el personaje del escritor acabe con remordimientos y preocupado. La simpatía admirativa del espectador implícito por el personaje del escritor que narra —por el yo-ahora-aquí que cuenta la anécdota y su efecto actual en él—, se transforma entonces en simpatía cómica, casi paternal, distanciada.

Por lo tanto, humor progresivo y sorpresa final, inesperado petardazo concluida ya la traca final, nuevo golpe de efecto, también humorístico, que estalla ante el espectador implícito.

El humor no sólo se debe al ingenio —es decir, a lo imprevisto y sorprendente— de las actuaciones de la madre y del escritor; se apoya también en el insulto del escritor a la madre, en los colmillos draculeanos del niño, y en el chiste conseguido por los dos sentidos que tiene aquí la expresión de “olor de la sangre” —(a) el lexicalizado, es decir, ambiente de pelea inminente, o, lo que es lo mismo, de previsible espectáculo interesante de contemplar... gratuitamente; y (b) el sentido de objeto del deseo de Drácula... y del niño—. También se basa la comicidad en el modo fundamentalista —como si estuviese ante un principio sagrado incuestionable—, con el que el escritor reacciona radicalmente ante la relación establecida por la madre entre el niño, Drácula y la psicopatología. Esa diferencia entre Drácula y un psicópata, que es tan obvia para el escritor, no la explicará, por supuesto. También ello es cómico: la diferencia es, a todas luces, inexistente —o al menos incomprensible—; todo, menos obvia.

La preocupación última del escritor hace reír por infantil: ahora no duerme bien y tiene miedo a Drácula... o al niño. El discurso crea el personaje del narrador —que hace de personaje escritor de novelas— para burlarse de él. El texto es una autoironía ficticia. El lector implícito tiende a identificar ahora —bajo el modo de la ficción— al narrador-escritor con el escritor real Juan José Millás, con el autor. De alguna manera, el escritor juega a hacer el payaso ante el público.

12.- El autor ha preparado un artículo sobre este fenómeno de los dos cierres en los artícuos humorísticos, en publicidad y en las teleseries estadounidenses.

El personaje del narrador, que en la historia hace de escritor, se comporta como un niño. El chaval llora, el escritor se planta: si usted no le compra a su hijo ese libro, yo no le dedico a usted el mío. Trasladar un comportamiento infantil a un adulto, y además escritor, desencadena la comicidad. La solución pícaro, también es payasesca, y además incluye un insulto típico de niños: idiota. Al final, en la misma línea, el narrador, con temor pueril, acaba casi llorando. Parece un payaso un poco loco, aniñado, entrañable.

Gonzalo Sobejano ha hablado magistralmente de Juan José Millás como “fabulador de la extrañeza”. Aquí la estupefacción, en un ámbito comunicativo de facecia, es narrativa y humorística, sin otras ínfulas¹³. Es decir: no se ha usado en este artícueto la escritura como instrumento de conocimiento, sino fundamentalmente como instrumento artístico de diversión, como juego literario.

De todos modos, comparado con otros de Millás, el artículo, siendo muy bueno, no consigue la excelencia humorística. ¿Por qué? Además del ligero descuido en la expresión, este artícueto no crea una sensación final tan motivada en el personaje narrador como, por ejemplo, el titulado “Diario” o como el titulado “Fallecidos ayer en Madrid”. Aquí, en “Drácula y los niños”, el desconcierto del narrador es un punto artificial. Los colmillos del chiquillo no logran ser tan “inquietantes” como debieran, ni tampoco alcanza a ser tan “extremadamente raro” el guiño de despedida que le lanza el niño al escritor. Ello no depende en absoluto de que el final definitivo se reserve sólo dos frases en el texto.

Sin embargo, me parece, se trata de un buen juguete literario, de un buen texto. Y no es opinión sólo mía. Así, entre otras favorables, citaré el parecer implícito de Fernando Valls, que le ha dado a este cuento periodístico una posición aventajada: el honor de cerrar la antología titulada, precisamente, *Artícuetos*¹⁴.

2. Sobre “Diario”

Este artículo apareció en *El País* el viernes día 24 de mayo de 2002¹⁵. Pertenece a la serie de

13.- ¡Como si el humor artístico fuera cosa de poca monta!

14.- *Cit.*, pp. 290-291. F. Valls lo incluye, efectivamente, dentro de la última sección, “Asuntos lingüísticos” (pp. 243-291), en el último apartado, “La lectura” (pp. 285-291), como colofón del libro. En este apartado ha incluido sólo cinco artículos, lo que podría hacer pensar que no resulta tan relevante la posición de “Drácula y los niños” como final del libro, dado que los otros apartados de la misma sección parecen bien ordenados en buena lógica antes que el de “La lectura”: “El lenguaje”, “Las palabras”, “La escritura”. Considérese, con todo, que la sección “Asuntos lingüísticos” no parece necesitar hallarse en último lugar del libro.

15.- *Diario*

Cuando era pequeña, tuve un profesor de matemáticas al que le salían moscas del interior de las orejas. Él no se daba cuenta, o no le daba importancia, pero a mí me marcó la vida. Tengo asociadas las raíces cuadradas a las moscas. Me ha venido a la memoria aquel profesor porque esta noche he soñado que pasaba por delante de mí una mosca a la que intentaba seguir, pues en el sueño creía que no se mueven al azar, sino que van a un sitio u otro con algún propósito absurdo, del mismo modo que nosotros vamos al Ayuntamiento a resolver trámites o a la oficina a ganarnos la vida. La perdí de vista cuando se internó en el pasillo y entonces me desperté, aunque no del todo. En ese estado de duermevela, recordé también que aquellas moscas que salían de las orejas del profesor de matemáticas me ayudaron más de una vez a resolver los quebrados y las ecuaciones, aunque parezca un disparate.

Al poco, me levanté inquieta y fui al cuarto de baño. Mi marido se había dejado la tapadera del retrete abierta y vi, flotando en el agua, una mosca que agitaba las patas con desesperación. Daba miedo observarla y ponerte en su cabeza, pobre. Estuve a punto de tirar de la cadena, pero luego pensé que quizá esa mosca se había comunicado conmigo telepáticamente para que le salvara la vida (no sería la primera vez). Mientras dudaba, el insecto dejó de moverse y quise pensar que había fallecido para volver a la cama sin remordimientos. Finalmente, la rescaté con un trocito de papel higiénico, la abandoné en el borde de la bañera y regresé al dormitorio llena de extrañas sensaciones. Hay momentos en la vida en los que una confluencia de casualidades puede hacerte creer que todo está conectado. De ser así, había actuado bien. Una mosca más o menos no importa, es cierto, a menos que se trate de tu mosca.

Pensé que quizá aquella me estaba destinada y que no rescatarla habría sido un error. Recé para que viviera y lo cierto es que por la mañana fui al cuarto de baño antes de que entrara mi marido y no la vi: se había salvado. Desde entonces me van las cosas mejor, como si una presencia bienhechora hubiera entrado en mi existencia. Se lo contaré a mi marido, pero ya sé lo que va a decir.

artículos titulados "Diario", porque se configuran como fragmentos de un diario personal. En el libro *Articuentos*, F. Valls ha seleccionado tres de dicha serie. Tienen siempre el mismo narrador: una mujer casada y con hijos.

En este artículo, la mujer se refiere a su relación especial con las moscas, ya larga, y cuenta especialmente lo que le ha sucedido con una de ellas durante la última noche. La mosca estaba a punto de morir ahogada en la taza del retrete, cuando la mujer, que estaba soñando con ella, se ha medio despertado, ha ido al baño y, después de algunas dudas, la ha sacado quizá muerta, la ha depositado en el borde de la bañera y ha rezado para que se salvase, cosa que ha sucedido. Se siente feliz ahora y cree que todo va mejor gracias al influjo protector de su mosca. "Se lo contaré a mi marido —escribe al final de esta página de su "Diario"—, pero ya sé lo que va a decir."

Fineza y narratología

Este texto, a diferencia del anterior, apenas contiene descuidos expresivos. Es un texto bastante perfecto, más rematado. Sólo aparece una repetición —en un breve espacio de palabras— que pueda ser juzgada involuntaria con respecto a la intencionalidad estilística y global; sucede hacia el final —"es cierto" / "lo cierto es"— y no resulta significativa.

El discurso, sin recurrir a un nivel léxico diferente del típico del articuento considerado más arriba, produce un efecto expresivo muy distinto. Esa capacidad de matizar, que comienza en la expresión lingüística, destaca desde el principio.

A pesar de que se adopta el subgénero del diario íntimo como forma, la técnica narrativa no difiere apenas del articuento anterior. La narradora habla de un pasado inmediato, en el que ella, también en este caso, ha sido protagonista. En principio, salvo indicación contraria, aquí inexistente, en su discurso autoconfidencial de tipo diario personal, como decíamos, el destinatario — el narratario—, es otra función de ella misma. Tampoco en "Drácula y los niños" se manifestaba el narratario, pero en él, ni el subgénero formal parecía ser el de diario íntimo, ni daba la impresión de que el narrador escribiese para sí mismo. Tal vez en ambos articuentos la elipsis del narratario esté ligada a la naturaleza marcadamente ficticia del relato, aunque no necesariamente; el caso es que en los articuentos más políticos o ensayísticos de Millás, en los que no son de ficción, el narratario suele manifestarse con frecuencia.

Por lo demás, la tendencia a la escritura de tipo diario o de tipo carta en el conjunto de la narrativa de este autor es muy fuerte desde su primera obra, y esa preferencia no decae en sus colaboraciones periodísticas. Ello significa el gusto claro por la manifestación del narrador —un narrador que además suele hacer otros papeles en la acción, además del de narrar, y, a menudo, el papel protagonista— mientras que el gusto por la manifestación del narratario sólo aparece a veces¹⁶.

Una elocución fundamental

Como hemos visto en la columna sobre "Drácula", los juegos semióticos del discurso afectan más a los niveles menos superficiales del lenguaje. Es como si dijésemos que Millás es un escritor de estructuras; un creador de estructuras en el sentido de que la mayor parte de los paralelismos por identidad o por oposición de sus textos no se producen tanto en la expresión ni en el contenido relativo a formas fundamentalmente "pequeñas", sino más bien en las grandes y profundas articulaciones del discurso. Eso quiere decir que los textos de Millás quieren construir con intencionalidad artística la racionalidad temática y la racionalidad narrativa en su conjunto. Es decir, que las estructuras profundas tienden a actuar en dos planos: el de su funcionalidad en

16.- Cf. el caso, notable y famoso, de *Cerberos son las sombras* (1975, Ediciones del Espejo, editado en los últimos tiempos por Alfaguara, 1989 y en 1998, en *Tres novelas cortas*), que tiene forma de larga carta: "Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad."

la generación ordinaria del sentido; y el de su funcionalidad en la creación de un sentido artístico en sí mismas.

No nos puede sorprender por ello que la riqueza discursiva de “Diario” no aparezca como densidad elocutiva simple.

Lo más llamativo es la tendencia a las oposiciones *a posteriori* de los estados enunciados, o, lo que es lo mismo, la tendencia a la rectificación. Inesperadamente, el segundo periodo o la segunda proposición son los que suelen adquirir el valor principal:

- * *Él no se daba cuenta o no le daba importancia, pero a mí me marcó la vida
Me desperté, aunque no del todo
Estuve a punto de (...), pero luego pensé que[...]
[...] quise pensar que había fallecido para volver a la cama sin remordimientos. Finalmente, la rescaté
no importa, es cierto, a menos que
Se lo contaría, pero ya sé lo que va a decir*

Este tipo de construcción tan reiterado se halla relacionado aquí —si pensamos en su finalidad para el espectador implícito— con la sorpresa y con el humor, pero —si pensamos en lo temático, sin ir más allá— remite también al matiz, al descubrimiento de las dos caras de las cosas, del otro punto de vista, a la lucha contra la apariencia simple de lo cotidiano, a la reflexión, a la duda, a la inseguridad del sujeto ante la realidad cambiante.

La antítesis entre el sinsentido y la locura —“en el sueño creía que [las moscas] no se mueven al azar, sino que van a un sitio u otro con algún propósito absurdo, del mismo modo que nosotros vamos al Ayuntamiento a resolver trámites o a la oficina a ganarnos la vida”— es, sin duda, sorprendente, paradójica y humorística.

Tanto la última frase —“Se lo contaría, pero [...]”— como la frase “*se había dejado la tapadera del retrete abierta*” son doblemente irónicas. Se burlan de la visión masculina, pero, a la vez, de la femenina.

De lo figurativo y lo temático a la lógica narrativa

A primera vista, lo que más destaca es el carácter psicologizante de la narración, en consonancia con el carácter tradicional de los diarios íntimos. Las sensaciones y los sentimientos inundan el discurso. La narradora construye un mundo pletórico de sensibilidad y de sentido, aquí presentado como femenino, que se opone a la visión prosaica e insensible, relacionada aquí, según la narradora, con el personaje del marido y, quizá, también, incluso, con el del profesor.

El sentido y la sensibilidad ante dicho sentido son continuos, totalitarios, pero no en la acepción burda de indistintos, sino, al revés, en la acepción de matizados, de discriminados, diferenciados, inteligentes. El universo se presenta hermanado, unido en sus diferencias, en la multiplicidad de sus estados. La primera distinción es la que permite abrirse a la esfera de lo raro, de lo extraño, de lo mágico, del misterio, del espíritu de las cosas, trascendiendo la dimensión de la normalidad.

Ese saber, sobre el que a veces se duda, exige fe, creencia, y la continua atención interpretativa del sujeto —en este caso, de la narradora—. También exige ese saber voluntad, no sólo para creer, sino para contribuir mediante las acciones personales a la unidad del mundo, a su ley, a su necesidad, para respetar el tejido asociativo constructor y garante de su sentido. Las acciones, en la medida en la que aceptan y contribuyen a este influjo, son morales o no.

Por otra parte, la comunidad de lo existente requiere, en su misma necesidad, de la hermandad mutua: a veces toca ayudar; a veces, ser ayudado. No se debe menospreciar a ningún componente del universo, porque hasta un insecto puede gozar de un valor o correspondencia especial, singular, personalísima.

La hermandad requiere voluntad de comunicación, pathos, afecto.

La fe es quebrantable, débil. No es convicción firme, sino lucha íntima, solitaria en cierto modo. Existen la desesperanza, el dolor, y la muerte, como existen la esperanza, la satisfacción y la vida. Transita la protagonista por los espacios de la normalidad y del misterio, como por los ámbitos del día y de la noche, de la vigilia y del sueño. Pero vaga asimismo los terrenos fronterizos, los estados intermedios —los pasillos, el duermevela, ora dubitativo ora confiado—.

En una dimensión poco profunda, existe un programa repetido por el que las moscas, una mosca cada vez, es la ayudante de la mujer; y la mujer es la ayudante de las moscas, de una mosca. El programa de base es el de seguir viviendo moralmente. El intercambio de ayudas forma parte del contrato de hermandad universal continua; es la fe.

El texto describe minuciosamente todo el proceso cognitivo, pasional y pragmático de vigilancia y salvación de la mosca por la mujer, con el sueño, el duermevela, la inquietud, las dudas, las trampas, los remordimientos. Junto al imbricamiento detallado de las tres dimensiones narrativas, sobresale el hecho de que la salvación sea doble: primero, pragmática —“la rescaté con un trocito de papel higiénico [...]”—; después, cognitivo-pasional —“recé para que viviera”—. Los dos tiempos de la salvación conllevan su propia sanción: las “extrañas sensaciones” y la buena conciencia, en un caso, y la “presencia bienhechora”, en el otro.

Reveladora parece también la necesaria intervención de una fuerza superior, de un orden cósmico, divino tal vez, para que la salvación llegue a su cumplimiento. Por eso reza la mujer.

Ella, la narradora rechaza correr el riesgo de someterse a la evaluación de su esposo y por ello no le cuenta el caso; renuncia a su discurso para impedir el de él. En una dimensión existencial, el diario presenta indudablemente al marido como antagonista: se deja la tapa abierta, duerme, no escucha a las moscas, no ve los otros lados de la realidad, no creería a su mujer, la consideraría loca. Es un sancionador potencial negativo, evitado como tal.

El trabajo implícito de modelización del discurso con su espectador

Más allá del humor y de la intriga —¿se salvará o no la mosca?—, el artículo apuesta fuerte por cautivar al lector con la dimensión fronteriza entre lo fantástico y lo maravilloso, y con el encabalgamiento entre la razón y la demencia. Lo consigue holgadamente.

El texto se presenta escrito con la típica distancia contemporánea: como es, además, la protagonista la que narra, nada le impide creer al espectador implícito que (A) ella interpreta un sueño como realidad, que la presencia bienhechora es pura sugestión, una fantasía de mente débil o, al menos, de una narradora que tiene algo de niño chico. Pero existe, simultáneamente, y en sentido contrario, la interpretación tal vez lúcida y cautelosa que de los hechos da ella misma (B):

Hay momentos en la vida en los que una confluencia de casualidades puede hacerte creer que todo está conectado. De ser así, había actuado bien.

Sólo que esta frase es ambigua con respecto al referente textual de “así”: “todo está conectado” *versus* todo es “una confluencia de casualidades”. Por ello, los dos sentidos de (B) son los siguientes:

(B1) “De ser así”, pues todo se encuentra realmente relacionado. Es decir: Ella ha actuado bien salvando a la mosca porque todo está conectado de verdad —porque no se trata de una cadena de casualidades que le hayan hecho pensar equivocadamente que exista dicha conexión—.

(B2) “De ser así”, pues todo está relacionado sólo aparentemente, debido a “una confluencia de casualidades”. Ella ha respondido a esa ristra de coincidencias fortuitas como si no lo fuesen. Su comportamiento y su lenguaje son ilógicos. El bien de “[yo] había actuado bien” significa mal, absurdamente. La frase, en esta segunda acepción, es un sabotaje del texto —de su autor

LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE TIPO CREATIVO Y LA NARRATIVIDAD

implícito— a su narradora. El texto —su enunciador implícito— se distancia de ella —de la narradora—, en esta segunda acepción (B2) de (B).

La acepción (B2), sin ser idéntica a la acepción (A), la complementa. Con todo, la acepción (B1) nada en consonancia con la conciencia cautelar de la narradora, que se haya sostenida a lo largo de todo el texto por los “quizá”, los “no del todo”, los “como si” y los “aunque parezca un disparate”.

La silepsis del sentido que produce el artículo por utilizar a la vez todas las interpretaciones, es decir, (A) más los dos sentidos de (B), le da un poder extraordinariamente irónico, inteligente e irresoluto al texto.

El humor se sustenta en la interpretación humanizadora de la mosca que hace la mujer, en su relación humanizada con ella, y, en general, en las figuras de las moscas que salen de las orejas del profesor, que le ayudan a ella cuando niña en sus cálculos matemáticos. También, desde luego, en los mensajes telepáticos que le mandan, y en el “no sería la primera vez”.

Este artículo y cuento posee rasgos de fábula infantil e, independientemente, a la vez, adulta. Puede leerse por completo en clave poética o artística. Pero también en clave psicológica hiperrealista, como descripción veridictoria de una mentalidad imaginativamente enfermiza. De hecho, la imagen de la mosca ahogándose en la taza del retrete es impactante por su iconicidad, lo mismo que el instinto de hacerla desaparecer de nuestra vista descargando inmediatamente el agua de la cisterna. Estas lecturas inmanentes en el texto, construidas estratégicamente por su espectador implícito, no impiden en ningún grado la dimensión simbólica del relato, también implícita en el discurso.

El juego elocutivo profundo consiste en la transformación operada por el artículo y cuento del tema del ángel de la guarda, del ángel protector, en (a), el tema de la mosca protectora —antropomorfización—; y en (b), el tema del ángel de la guarda protegido (la mosca de la guarda protegida) —el regador regado, el ladrón robado, etc.—.

La transformación (b) es una paradoja. La transformación (a) es una atribución de cualidades humanas a un animal, y, en este caso, a un animal mínimo, a un insecto, o, si se quiere, la animalización de un ángel. Es una alteración chusca —con independencia de las fuentes literarias tradicionales de estas transformaciones—. Uno no puede evitar jugar por un momento a poner títulos a la columna; por ejemplo, el de “La guarda de la mosca de la guarda” o el de “Salvad a la mosca de la guarda”. Y sin embargo, pese a las bromas que también inspira, es, al mismo tiempo, una metamorfosis sutil por el modo impresionante con el que se realiza —en tantos sentidos y con tantos rumbos—.

Fijémonos igualmente en que la estructura narrativa del artículo se aproxima a la idea que uno podría formarse de un milagro, por así decir, laico.

El artículo contiene —en broma y en serio— un mensaje espiritualista y solidario —el universo como red de correspondencias entendida a modo de hermandad universal— y una crítica humorística de nuestra cultura, sobre todo laboral.

Salvando las distancias, Borges, Unamuno, Cervantes y Poe son útiles como referencia, cuando se trata de Millás. En este caso, en el de los articuletos seleccionados, Poe resulta muy a propósito, con la diferencia de que si éste dice estructurar sus cuentos subordinando todos sus elementos para obtener un efecto catártico en el espectador durante el clímax final, así, sin embargo, en los articuletos de Millás el efecto catártico no se pretende ya en el espectador, sino sólo, posmodernamente, en el personaje protagonista, que suele ser el narrador¹⁷.

17.- Millás estudió a Poe y escribió sobre él; cf. “Introducción a la novela policiaca” y “Apéndice”, en E.A. Poe, *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Madrid, Anaya, 1981-2000, pp. 9-31 y 235-255.

La narratividad en los artícuos de Millás

Del análisis, resulta que la narratividad en los artículos periodísticos de Millás en la última página del *El País* no es apenas distinta en nada de la narratividad de sus propias novelas.

Dado el funcionamiento sorprendente, raro, de la realidad en el conjunto de los discursos de Millás, deberían ser éstos un buen corpus para comprobar la validez y la competencia de los instrumentos actuales que dan cuenta de la lógica de la narratividad.

Una constatación importante, ya apuntada, consiste en que, en Millás, la sintaxis narrativa puede ser —y de hecho es con frecuencia, como en los artículos descritos— poética —poética en el sentido de R. Jakobson—, es decir, elocutiva en sí misma.

Ello no constituye ningún obstáculo para las herramientas descriptivas que Propp y Greimas comenzaron a preparar. De hecho, en Greimas, su misma metodología sintáctico-narrativa es ya virtualmente poética, llena de simetrías, de oposiciones, de inversiones: Sujeto de estado / Objeto de Valor; Destinador Inicial / Destinatario Inicial; Destinador Inicial / Destinador Final; Sujeto Operador / Antisujeto Operador; Ayudante / Oponente; Recorrido Narrativo del Sujeto Operador / Recorrido del Antisujeto Operador; Manipulación / Sanción; Manipulador / Antimanipulador; Sujeto Persuasor en la Fase de Manipulación / Sujeto Persuasor o Destinador Inicial en la Fase de Sanción; etc., etc.

Pero en Millás, la gramática de la acción es, no en la teoría, sino en la práctica, intencionalmente elocutiva; sus discursos juegan compositiva y artísticamente con la narratividad en sí misma, llegando incluso a hipertrofiarla poéticamente.

En cierto modo, podría hablarse de manierismo narrativo a propósito de los cuatro artícuos seleccionados —de los que no hemos podido analizar en esta intervención oral más que dos—¹⁸. Lo típico de lo elocutivo ya no es un fenómeno que se produzca sólo en el llamado nivel elocutivo, sino que es un fenómeno que afecta sobre todo a otros niveles del discurso y, entre ellos, en primer lugar, muy intensamente, a la lógica narrativa. Decir que la función poética influye en la sintaxis narrativa, como sucede en muchas obras de pretensiones artísticas, sería decir muy poco, porque no se trata meramente de que la función poética afecte, de algún modo, a todos los niveles de los discursos de Millás, sino que se trata de que el rasgo más característico de la elocutio se ha desplazado desde la elocutio hasta lo narrativo. Sucede, además, como si esos dos niveles hubiesen intercambiado sus rasgos artísticos habituales.

Sabemos que los relatos fantásticos rompen en un único momento de la acción representada la lógica de la contradicción y de la contrariedad de la categoría semántica fundamental pertinente en dicho instante en el discurso. A partir de ahí se inicia una crisis del saber y del creer de los actores discursivos implicados en dicha ruptura, normalmente los protagonistas del relato, con énfasis en todo lo que afecta a la dimensión interpretativa de los recorridos narrativos en cuestión. Los relatos fantásticos clásicos pretenden que tal efecto implique también y sobre todo al espectador implícito¹⁹.

Pero los relatos de Millás nunca son fantásticos en ese sentido puro, de crisis instantáneamente sobrevenida, descritos por T. Todorov, Antonio Risco e Ignacio Soldevila. Son, como mucho, relatos maravillosos, y, en realidad, ni siquiera son tampoco relatos maravillosos. Los relatos maravillosos descritos por los autores mencionados son relatos pre-postmodernos. En

18.- La relación entre las novelas de Millás y los artícuos seleccionados es, por cierto, comparable a la relación entre las películas y algunos anuncios "narrativos" de TV: su lectura mental dura como ellos (no más de 45"); son, como ellos, condensaciones esenciales de la forma canónica mayor; son muy efectistas; y están llenos de interrelaciones al destinatario.

19.- Cf. J.M.Nadal, 1983.

LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE TIPO CREATIVO Y LA NARRATIVIDAD

Millás, por el contrario, hay humor, distancia, metaliterariedad. Millás no pretende seducir con la ilusión de realidad narratológica, figurativa, temática y narrativa al lector, ni tampoco con la ilusión de fantasía. Millás hace como si el lector conociese todos esos procedimientos y juega dentro de ellos tan sólo con los personajes, construyendo un enunciatario implícito distanciado.

En ese sentido, la sintaxis narrativa utilizada por Millás es, desde el punto de vista de la inteligencia, de lo que el discurso le hace hacer a su espectador implícito, una gramática narrativa de segundo grado: una convención esquemática que se presenta como tal convención esquemática, y con la cual se juega, manierísticamente, contando una historieta, para divertir, seducir, denunciar, y hacer pensar al espectador.

El uso que de la lógica narrativa acentuadamente poética —es decir, recurrente y sobreesantizada— realizan los artículos de Millás está no sólo al servicio de crear efectos de intriga e interés en la historieta para el lector implícito, sino también al servicio de crear placer en este espectador por el artificio mismo de esa lógica narrativa, y por el sentido psicológico revelador que posee ese artificio. Se trata, por lo tanto, de una lógica narrativa doble: narrativamente pasional, en un primer grado —tradicional, en ese uso—; y muy descarnada y distanciada de lo anecdótico, en un segundo grado, en el que podríamos describirla tanto artística como filosófica; tanto manierística como profunda —bastante original, en este otro uso, complementario del anterior—

20.

Una última cuestión relacionada con los articulentos de Millás y la narratividad se plantea del siguiente modo: si la crisis sobre el sentido de la vida —iniciada con la crisis de la religiosidad occidental a partir de la Ilustración, y generalizada socialmente en la actualidad—, si dicha crisis, decimos, afecta ya a los relatos contemporáneos, en la medida en que la falta de sentido, de fin, de final en la vida, se proyecta en la falta de fin, de final, de sentido en los finales de los argumentos de muchos relatos contemporáneos, si es así, ¿no debería manifestarse todo ello en la lógica narrativa subyacente a tales relatos, por ejemplo a los de Millás, como algo más que como ausencia o multiplicidad de Destinatarios Iniciales, como algo más que como falta y multiplicación de Objetos de Valor, como algo más que como crisis de Programas Narrativos de Base...?

Es decir: si está cambiando el sentido con el que sentimos, pensamos e interpretamos el mundo, ¿puede seguir siendo la lógica narrativa de inspiración judeo-cristiana tradicional y monoteísta la que nos sirva de referencia para describirlo?

Seguramente, la buena respuesta es que se requerirán cientos de años para modificar el canon narrativo de referencia en nuestro universo semántico. Tal vez se inicien poco a poco, de manera muy lenta, otros modelos, que durante muchos años, tratarán de convivir y de imponerse como cánones a los que todos nosotros hemos interiorizado.

Mientras tanto, es muy probable que los fundamentos narrativos de Propp y de Greimas sigan en pie, y que sus herramientas descriptivas continúen desarrollándose y perfeccionándose.

Bibliografía consultada²¹

AA.VV. (J. J. Millás, Y. Díez de la Varga, J. L. García Remiro y P. Bescós), *Juan José Millás: Obsesiones de un narrador. Curso de narrativa contemporánea*, Zaragoza, IberCaja y Dirección Provincial del MEC, 1991.

AA.VV., "Juan José Millás", *Cuadernos de narrativa*, Universidad de Neuchâtel, n. 5, diciembre 2000.

20.- Sería interesante estudiar la relación entre las novelas de Unamuno y los articulentos de Millás.

21.- Agradezco la generosa ayuda bibliográfica recibida de Rosa Pellicer, María Alessandra Giovannini, Fernando Valls, Jordi Gracia, Juan José Lanz y Salah Serour.

JOSÉ MARÍA NADAL

BÉRTOLO, Constantino, "Novela y público", in Georges Tyras, pp. 33-48.

BOUFFARD, Jean-Claude, "La mort, le point final, l'infini, dans *Fictions et Artifices*" in A. Montandon, ed., *Le point final*, pp. 113-120.

CARCELEN, Jean-François, "Juan José Millás", in Annie Bussière-Perrin, ed., *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, Montpellier, éditions du CERS, 1998, vol. I, pp. 247-274.

—, Jean-François, "Le brouillage des frontières génériques dans l'oeuvre de Juan José Millás", in Georges Tyras, ed., "Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine", *Tigre*, Grenoble, CERHIUS, numéro hors série, 1996, pp. 197-208.

CARCELEN, Jean-François, "Règlements de contes: les chroniques de Juan José Millás dans *El País*", *Iris*, 1998, pp. 23-46.

CORDONE, Gabriel, "Millás: femenino, plural", in AA.VV., "Juan José Millás", pp. 267-274.

CUADRAT HERNÁNDEZ, Esther, "La teoría poética de Juan José Millás", in AA.VV., "Juan José Millás", pp. 63-76.

GIOVANNINI, Maria Alessandra, "Todo modo, di Sciascia, *Letra muerta*, dei Millás: due modi di raccontare il complotto", in Natale Tedesco, ed., *Avevo la Spagna nel cuore*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 2001, pp. 183-189.

—, Maria Alessandra, *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di Juan José Millás*, Tesi Dottorale, Università degli Studi di Palermo, Palermo, 2000, copia de la autora.

GRACIA, Jordi, "Prosa narrativa", *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, que forma parte de F. Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9/1, Barcelona, 2000, pp. 208-258.

GUTIÉRREZ, Fabián, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992.

NADAL, José María, "La fantasmaticidad según el recorrido generativo de la Escuela de París. (A propósito de *Teoría del conocimiento*, Luis Goytisolo)", AA.VV., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1983, 343-349.

KUNZ, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.

MAESENEER, Rita de, "'Una carencia íntima', de Juan José Millás o la impostura perversa", "El relato breve en las letras hispánicas actuales", *FH. Foro Hispánico*, nº 11, mayo de 1997, pp. 63-72.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio; y Fernando Valls, "Prólogo" y "Epílogo" in AA.VV., *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 11-17 y 345-356.

MONTANDON, Alain, "Introduction" y "Le point final d'Edgar Poe", in A. Montandon, ed., *Le point final*, pp. 5-9 y 101-112.

—, Alain, ed., *Le point final*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1984.

PEÑATE RIVERO, Julio, "A propósito de Juan José Millás y el cuento navideño", in AA.VV., "Juan José Millás", pp. 181-196.

SOBEJANO, Gonzalo, *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Madrid, Alfaguara, 1995.

LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE TIPO CREATIVO Y LA NARRATIVIDAD

SOLDEVILA, Ignacio, "Nota preliminar" y "Planteamientos genéricos y metodológicos", *Historia de la novela española (1936-2000)*, volumen I, pp. 7-231.

TURPIN, Enrique, "La fábula de sesenta espacios", in AA.VV., "Juan José Millás", pp. 153-167.

TYRAS, Georges, ed., "Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine", *Tigre*, Grenoble, CERHIUS, número hors série, 1996.

VALLS, Fernando, "Entre el artículo y la novela: la <<poética>> de Juan José Millás", in AA.VV., "Juan José Millás", pp. 115-131.

—, "La "abundancia justa": el microrrelato en España", in José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los 90*, Madrid, Visor, 2001.

—, "Los articuentos de Millás en su contexto", in Juan José Millás, *Articuentos*. Introducción, selección y clasificación de Fernando Valls, Madrid, Alba Editorial, 2001, pp. 7-14.