

# ***Visión Del Ahogado: Doble Visión Modernista- Posmodernista***

Jennifer Kakuk  
Villanova University

La novela, *Visión del ahogado* (1977), de Juan José Millás se ha resistido a una clasificación monolítica por parte de los críticos. Mientras Santos Sanz Villanueva la encasilla en el posmodernismo por su inclinación hacia el intimismo y la fragmentación (267), Javier Ignacio-López destaca su ajuste a los modelos tradicionales, específicamente a *Don Quijote* y *Madam Bovary*, señalando su bovarismo (38). Tal vez su difícil colocación se deba a que el texto oscila entre tendencias modernistas y posmodernistas que se contraponen y unen incesantemente. En definitiva, se puede colocar *Visión* en la frontera entre el modernismo y el posmodernismo.

Según Brian McHale, la cuestión ontológica, o los mundos posibles configurados por un texto, se corresponde con la literatura posmoderna. En cambio, lo epistemológico, o lo concerniente a la consecución de posible conocimiento, se relaciona con el modernismo (Calinescu, 306). La obra de Millás se encuentra en un punto intermedio en ese sentido: se caracteriza como posmoderna en la medida en que crea un mosaico de signos y señas que conforma el modo de existencia del texto y del mundo que proyecta. Asimismo, con su énfasis en la psicología, la filosofía y la medicina, orienta al lector hacia la búsqueda de estructuras profundas y posibles significados subyacentes. El texto retrata la sociedad española de los sesenta como un mundo de simulacros, represión, y disyunciones entre interior y exterior, hombre y mujer. Al mismo tiempo, a través de varias señales, el texto apunta a las posibles causas ocultas de la situación actual.

*Visión* se encaja en lo que Iñaki Urdanibia llama “literatura desasosegada”, una característica de la posmodernidad: Retrata a personajes inquietos que se encuentran en una situación asfixiante frente a su mundo (69). No obstante, pese a que se enfoca en el interior del individuo, *Visión* ofrece, como en muchas obras de Millás un juicio moral de la sociedad y un cuadro realista (Sobejano 317), los cuales lo acercan a la tradición de *Bovary*.

Dale Knickerbocker en su libro *Juan José Millás: The Obsessive-Compulsive Aesthetic* y Fabián Gutiérrez en *Cómo leer a Juan José Millás* han señalado la crítica socio-política existente en esta novela de Millás. Aunque el autor no plantea su crítica de manera ostensible ni en términos colectivos como comúnmente se hacía en la novela moderna, se vuelve evidente su intención de desvelar ciertos problemas que en ese momento aquejaban a la sociedad española en su totalidad. Primero, coloca la narración claramente en la época del franquismo. Segundo, el realismo se tiñe de subjetividad al cargar el autor el ambiente de la obra de pesadilla y muerte, donde reina un miedo constante. Por último, extiende los problemas de los personajes a toda una

generación formada bajo ese régimen. Gutiérrez asevera que ya el epígrafe de John Le Carré configura el marco de la obra en ese sentido (126): “Fue de nosotros de quienes aprendieron el secreto de la vida: hacerse viejo sin hacerse mejor” (Millás 14). Esta visión diacrónica de los hechos y su énfasis en los orígenes le imprimen un sello modernista a la obra e incitan al lector a buscar más a fondo. Es significativo que una novela que se vale del género policíaco no trate del descubrimiento del delincuente sino de la profundización en su pasado y presente.

En este trabajo me propongo examinar las maneras en que el texto oscila entre las tendencias modernas y posmodernas, siguiendo las huellas dejadas por el autor. Primero, estudio el modo en que el texto subraya lo oculto e indica causalidad. En segundo lugar, examino los vínculos que se establecen entre la situación en la obra y el autoritarismo del régimen franquista. En mi análisis expongo cómo el texto se vuelve tanto una reflexión sobre el lenguaje como sobre la sociedad. En la vena modernista, se ofrece una visión más bien universalista y se deja traslucir la posibilidad de transformación social. Asimismo, acorde con una postura posmodernista, se intenta un desmantelamiento de las oposiciones binarias instauradas por la sociedad patriarcal.

A lo largo de la novela, Millás hace hincapié en la lectura de signos por parte de los personajes. El reiterado uso de palabras como “indicios”, “síntomas”, “señales”, “gestos delatores”, “señas”, “signos” se vuelve excesivo. La autorreflexividad del texto las transforma en aviso para el lector, con lo que la novela se convierte en el punto de arranque para interpretar la sociedad que describe. Por un lado, se retrata una sociedad posmoderna cuajada de imágenes en la que la multiplicidad de interpretaciones se genera en la superficie. Por otro lado, se resaltan las estructuras subyacentes, haciendo hincapié en los síntomas y las causas.

Muchos personajes saben interpretar a ciencia cierta los gestos y señas de la gente como si efectuaran un trabajo semiológico o de médico que analizase síntomas. Jorge y Jesús son “buen(os) observador(es)” (Millás 44, 84) y “especialista(s) en detectar signos” (227). Otros realizan análisis de carácter psicológico y son conscientes, como Jorge, de sus “decisión(es) ... subterránea(s)” (18) y las “intenciones ocultas que yacen bajo” sus movimientos (149). Jorge y Luis son capaces de registrar con “miradas descifradoras” sus respectivos sentimientos a través de sus gestos (191).

Todos los personajes, a su vez, están sumidos en un trabajo interpretativo de sus vidas en el cual su pasado y presente están íntimamente enlazados. Esta “lectura” enfatiza, por tanto, las relaciones de causalidad. El encuentro de Luis con Rosario de adolescente en la academia amenaza con “empapar el argumento todo de su vida” (153), mientras Jorge,

educado en las unidades de acción, tiempo y lugar teme que no se produzca el desenlace a menos que sea precedido por el nudo, el nudo, que no ve, de un argumento en el que las *relaciones de causa* ya han comenzado a sustituir arteramente a las relaciones de proximidad. (150, énfasis mío)

Otros temas recurrentes en la novela son las referencias a la farmacia, la enfermedad, y la muerte. Todos los personajes delatan síntomas de los mismos, con lo que se sugiere el estado enfermizo de la sociedad: Luis (el “Vitaminas” o “atracadador de farmacias”) sufre de bronquitis e intenta suicidarse con una sobredosis de píldoras; “El Lefa”, compañero de escuela de Luis y Jorge, murió adolescente de una enfermedad; Julia lleva las “señales” en su cuerpo producidas por la violencia de Jorge; Jesús desea dar una paliza a su mujer. Finalmente, la farmacia figura como el espacio predominante tanto en el pasado como en el presente de la obra.

Con todo, la novela apunta a las relaciones de causa y efecto tanto en el “texto” de la vida de los personajes como en el de la sociedad que representa. La insistencia en el proceso de interpretación motiva al lector a buscar indicios: lo invita a contemplar los síntomas de esta generación para desenmascarar sus posibles causas. Escrita en 1977, dos años después de la muerte de Franco, *Visión del ahogado* propone que se ahonde en las secuelas del franquismo.

El proceso de lectura se enfatiza desde el principio de la novela. Como en *El Quijote*, el autor juega con el tema de significantes y significado, en el cual los personajes se enfrentan con situaciones que deben comprender según características superficiales que se prestan a la polisemia. Camino al trabajo, Jorge se acerca a la boca del metro y se encuentra con un tumulto. Se detiene para averiguar “por los gritos, los comentarios, o por el mismo olor de la sangre” (15) qué pudo haber ocurrido. Deduce que debe haber sido un accidente, aunque más adelante el lector se enterará de que Luis produjo el hecho al apuñalar a un policía. En seguida, el texto apunta hacia las causas escondidas. Al reflexionar sobre los accidentes callejeros, Jorge termina posando la vista en “aquellos aspectos más desagradables de la existencia que no sin habilidad logramos ocultar a la vista...: la suciedad, por ejemplo que se adhiere al cemento de las construcciones subterráneas” (16). Hasta la vida para Jorge puede desenvolverse de “modo oculto y fraudulento” (150).

Lo “oculto” o “subterráneo”, tan subrayado en la obra, se vuelve una metáfora para lo reprimido en las vidas de los personajes, lo cual implica una causa recóndita de su estado actual. Asimismo, representa un término de las varias oposiciones binarias expuestas en la novela: superficie/profundidad, exterior/interior, acción/pensamiento. Los personajes se hallan escindidos en la sociedad franquista, repleta de imágenes de la televisión y cine extranjeros por un lado y vacía de valores por otro:

...el tiempo transcurría entremezclando destinos, confundiendo memorias. El tiempo transcurría con gran profusión de acontecimientos íntimos y con algún que otro suceso exterior (la aparición de un nuevo modelo de la casa Seat, ...el asesinato de Kennedy...), que, como más tarde se comprobaría, tampoco sirvieron para crear una conciencia cronológicamente ordenada... Los hechos, como las personas, se debatían entre la identidad y el apelmazamiento;... la conciencia mostraba su insoportable vacío acentuado por una imagen

*enfermiza* y única de la que tampoco podía sacarse gran utilidad. (193, énfasis mío)

Son personas que han crecido en un medio represivo, cuya memoria se halla vacía. Julia guarda solamente dos recuerdos fidedignos de su pasado, puesto que uno (feliz) se inventó. Los otros dos se relacionan con la sexualidad reprimida: su hermano que la observaba a través de la cerradura mientras se cambiaba, y su madre que la enseñaba a no gozar del sexo. Son justamente los recuerdos que quisiera olvidar, a la vez que son los que más incidencia ejercen sobre su presente.

Lo subterráneo como símbolo de lo reprimido se evidencia en varias partes de la novela. Julia, al imaginar que alguien la observa desnuda en el baño experimenta “en el interior...una subterránea actividad” (23) por la que luego se siente culpable. Luis, que va huyendo de la policía y de su vida con Julia y su hija, escucha la voz de aquella y el llanto de ésta “(p)or diferentes conductos subterráneos” (50), que él se empeña en cerrar. Sin embargo, termina finalmente en el sótano (subterráneo) del edificio de Julia donde hurga en su pasado.

Es significativo que Luis sea el único que realmente indaga en su pasado en busca de respuestas, puesto que ronda en los espacios subterráneos: Al principio de la novela, agrede al policía en la estación del metro, luego acude al sótano de una librería, para finalmente terminar en el cuarto de calderas del edificio de Julia. Es el único de los tres protagonistas en el presente que intenta afrontar sus errores y encontrarles algún sentido al pasado y al presente. Además sólo él se enfrenta a la calle, “el primer enemigo del día” (49), ingresando en el mundo de la acción. Jorge y Julia le tienen miedo al exterior y se confinan en el apartamento. Está claramente trazado el nexo entre el individuo conflictivo y su medio opresivo, así como su presente y su pasado.

Según Jean F. Lyotard la “anamnesis”—la búsqueda en el pasado a los efectos de forjar conexiones con el presente y no repetir las equivocaciones anteriores—es un recurso característico de la posmodernidad. Toma prestado el término del psicoanálisis para describir el afán posmodernista de “descubrir sentidos escondidos” y “comprender lo que nos ha sucedido” (Urdanibia 56-57). La búsqueda, empero, que Millás parece sugerir a sus lectores en *Visión* se centra más en los síntomas y las causas del estado actual. Su postura es historicista y los problemas descritos en la novela atañen a la sociedad en su conjunto: ningún personaje se ha escapado del flagelo del franquismo.

Los tres personajes principales (Julia, Jorge, y Luis) se esfuerzan por lidiar con su realidad inmediata y sus recuerdos del pasado, los cuales prefieren olvidar. Tanto ellos como los personajes secundarios tienen problemas de pareja que no logran resolver. Como indica el epígrafe, ninguno es capaz de realizarse por completo. Además, sugiere que esta condición peligra con repetirse en la próxima generación. Aunque no se aclara a quiénes se refiere el “nosotros” del epígrafe, se propone en la novela que Julia adquirió la neurosis de su madre y la pasará a su hija. La pareja Rosario-Jesús, que refleja los

mismos problemas que el trío Luis-Julia-Jorge, también esperan a un bebé, de lo que se desprende que Millás escribe esta novela con miras al futuro, temiendo que la próxima generación herede también los problemas de sus padres.

Por consiguiente, a través del vínculo causal entre los personajes y su medio, éstos parecen atrapados a sus destinos. Desde el ambiente agobiante y gris de la academia hasta el presente opresivo y atemorizante, no acusan cambios. Sin embargo, a pesar de las sensaciones de fracaso y desánimo que atraviesan la obra, típicas del posmodernismo (Pineda 173), se vislumbra la idea de que esta sociedad patriarcal opresiva es producto del autoritarismo franquista, y por tanto podrá transformarse. Implícita en la idea de la medicina es la posibilidad de sanarse. Esta eventualidad le confiere una impronta modernista a la obra aunque no ofrece soluciones específicas. En su lugar, el autor parece “recetarle” a la sociedad española una labor de anamnesis para que no se perpetúen los errores del franquismo.

En una entrevista con Millás, el escritor expresó su intención de exponer los problemas que ocasionó la degradación socio-política de esa época en muchas parejas (Gutiérrez 127). De hecho, su efecto nocivo se extiende a toda la sociedad en la obra en cuanto a que todos los personajes emergen como individuos incompletos. La novela desvela que los hombres y las mujeres ocupan dos polos contrarios y por tanto no logran comunicarse. Al mismo tiempo, al oscilar entre las fuerzas centrípetas y centrífugas, el texto mismo apunta al derrumbamiento de las oposiciones binarias instituidas por el “falologocentrismo”<sup>1</sup> del franquismo.

En su libro *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, Robert C. Spires examina la visión “panóptica” de *Visión del ahogado* en la que la existencia de los individuos está definida por los demás. A lo largo de la obra se retrata una sociedad controlada y vigilada a la Foucault<sup>2</sup> pero llevada al extremo: Desfilan sujetos atravesados por el discurso oficial militar del hombre “fuerte” y de la mujer reprimida sexualmente. El resultado es una profunda división en la sociedad en la cual el hombre se siente impelido a destacarse y la mujer es tratada como objeto encerrado. Rigen las dicotomías hombre-mujer y exterior-interior, acentuadas por los espacios en la obra.

Los personajes advierten la constante presencia de la autoridad. Jorge y Julia temen las consecuencias de no haber acudido a sus trabajos, así como las acciones de la policía y familiares respecto de la delincuencia de Luis. Lo regulativo y militar configuran sus vidas: Las identidades de Jesús y Rosario se reducen a datos personales sobre una ficha en la comisaría; Julia concibe el tiempo como “práctica de obediencia”; y se describe lo real como lo impuesto. En el pasado de la obra, las autoridades de la escuela de Jorge y Luis vigilan las actividades sexuales de los chicos. Además, el concepto que los muchachos tienen de las muchachas lleva un sesgo militar: Se sientan al lado de ellas al azar “como el puesto que se ocupa en las trincheras” (Millás 79). “Y las relaciones que la mayoría masculina mantenía con estas chicas no eran pues muy diferentes de las que mantenían con las mesas, la (sic) paredes, o ciertos rincones de la academia” (78).

Las mujeres son vistas como objetos en todos los ambientes públicos de la novela: Julia siente los ojos de los hombres que miran sus piernas cuando sale del metro, y el portero de su edificio recorre su cuerpo con la vista. Por lo demás, la mujer se circunscribe al plano privado en la obra. Tanto en el presente como en el pasado, Julia está retratada dentro de su apartamento. Rosario, lo poco que figura en la novela, siempre aparece en lugares encerrados: la casa, la farmacia, el baño del colegio. Hasta las ropas que usaban las chicas del colegio “encarcelaban sus cuerpos” (227).

En contraposición, los hombres recorren el espacio público: Luis deambula por las calles de Madrid, igual que Jorge en el pasado, y Jesús se mueve entre el metro, la comisaría, y el edificio de Julia. La dicotomía hombre-mujer se combina con la de exterior-interior, produciendo sujetos escindidos. Todos los hombres en la novela luchan en su interior con sus debilidades que tratan de compensar en público: El portero se sabe inepto, pero intenta mostrarse capaz delante del policía mientras se imagina héroe de una película policíaca norteamericana. Jesús se considera manso respecto a su esposa, hecho que se empeña en contraponer por medio de la violencia. Jorge, al conquistar a Julia como “premio” después de diez años de perseguirla, recurre a los golpes para no entrar en intimidad con ella. De manera parecida, Luis se casa con Julia para no enfrentarse a quien considera su igual, Rosario.

Es evidente que este modelo binario no puede sostenerse por mucho tiempo. Como afirma Luis: “...he creído en las antinomias...Todo ha sido un equívoco” (167). Esta idea aparece reflejada en la estructura del texto en cuanto al vaivén entre centro y periferia que se anuncia desde el principio, cuando la gente se agolpa en la boca del metro:

Luego transcurrieron aún unos minutos. Ya comenzaba a amanecer, y si bien el grupo no aumentaba, tampoco disminuía. La atención por el suceso se había equilibrado al fin de tal manera que las nuevas aportaciones se compensaban con idénticas pérdidas que parecían producirse por la superficie en mayor cuantía que hacia el interior. (18)

Este movimiento refleja la teoría de que el orden surge del caos. Según Prigogine y Stengers en *Order out of Chaos*, esta teoría científica posmoderna otorga paradójicamente la unidad que buscaban los modernistas (Calinescu 271): En determinadas condiciones, los elementos dispares terminan organizándose hacia el centro. La novela se mueve dentro de esta ambigüedad. Carter E. Smith señala que los personajes se encuentran insertados en el espacio y el tiempo, movidos tanto por el discurso dominante como por discursos del “otro” subversivos respecto del orden simbólico<sup>3</sup> (697). Todos luchan por salir del discurso autoritario, pero terminan encerrados en el mismo.

Gianni Vattimo relaciona el “pensamiento fuerte” con el modernismo, mientras atribuye el “discurso débil” al posmodernismo (Calinescu 272). El primero se caracteriza por el discurso dominante, universalista, e imponente. El segundo tiende hacia el dialogismo. El texto de Millás se autodeconstruye

al conjugar las dos tendencias. Por un lado, se multiplican los puntos de vista, por otro lado, se inclina hacia la monología. El autor se sirve de la técnica de la frecuencia para retratar algunas escenas más de una vez desde diferentes perspectivas. Sin embargo, en todos los casos, se escriben con casi las mismas palabras. Por ejemplo, la escena del acercamiento de Jesús al edificio de Julia está narrada desde la perspectiva de tres personajes diferentes. Sin embargo, la repetición es casi textual. Desde la mirada de Luis:

En ese instante el autobús rebasaba la línea del establecimiento y frente al portal estaba detenido alguien que parecía dudar entre resguardarse o continuar bajo la lluvia. Llevaba bajo el brazo un abrigo o una gabardina que parecía interesado en proteger del agua...Los del bar también le miraban. (Millás 137)

Después, desde la perspectiva del portero (“el Ratón”) y el policía en el bar:

...cuando el autobús arrancó despejando la calle, vieron a alguien que de espaldas a ellos, frente al portal, parecía dudar o contemplar algo...Bajo el brazo derecho llevaba un bulto—una gabardina o un abrigo—que parecía proteger de la lluvia. (179)

Finalmente, desde la perspectiva de Jesús mismo:

Después sigue sus pasos, alcanza el portal y se detiene frente a él. Parece que piensa, pero sólo trata de identificar una sombra...al final del pasillo...y luego se introduce en el portal siguiendo un rastro excesivo de agua...Entonces da la vuelta y ajustando el bulto del abrigo bajo el brazo derecho...sale al portal, en donde un ratón uniformado le pregunta a quién busca... (198-99)

De esta manera, la focalización se abre al incluir a tres personajes, a la vez que se reduce a un solo enfoque. Los símbolos en la obra reflejan el mismo proceso: Los espejos representan las distintas perspectivas al tiempo que remiten a una sólo imagen: el ojo (del otro) que vigila.

No obstante, las fuerzas centrífugas no se esfuman sino que se mantienen como fuerza periférica en el texto. Smith destaca que la subjetividad de Julia se realiza únicamente a través de su estatus como objeto que ella utiliza como escape de la realidad: el ojo en la “cerradura” del espejo y sus relaciones sexuales abusivas con Jorge (699). Se podría añadir su escape a través de la música, que también la encierra en el discurso ajeno. Sin embargo, Julia goza como sujeto, aunque mínimamente, de su sexualidad:

...sobre la cama,..., está toda su ropa interior. La elige despacio ...sólo busca afianzar con la lentitud y la belleza de sus gestos una paz cuya naturaleza conoce, y sabe, pues, que no es la paz activa de la felicidad, ni el sosiego apacible de la dicha, sino un quebranto neutro ...una dimisión...que...se somete a un conocimiento antiguo, mas olvidado con frecuencia: que era un paréntesis la suerte, que todo aquello capaz de conmoverla hasta el placer es por fuerza un paréntesis, aunque la suspensión se alargue y dure por encima del texto principal. (Millás 121)

Este “jouissance”<sup>4</sup> de la mujer, muy limitado, encuentra su expresión únicamente fuera del orden simbólico. La realidad, el “texto principal”, está creada por el discurso falocéntrico, que excluye a la mujer como sujeto. Según Luce Irigaray, la mujer ha sido excluida de la historia (Appignanesi 96). Este hecho se evidencia en la novela. Las mujeres “caen en la no historia” como describe Jorge a los profesores que no se destacan: las chicas en el colegio no son sujetos hablantes y tampoco se les pegan los apodos que él les pone. Como indica Luis, un apodo es una “señal evidente de una distinción” (82). Nombrar a las chicas “suponía aceptar en ellas un grado de existencia...” (101).

En la opinión de López, la conciencia de Julia está excluida del texto debido a que se halla fuera del circuito de comunicación del triángulo amoroso formado por ella, Luis y Jorge. Sin embargo, aparece más bien como un síntoma de la sociedad patriarcal, puesto que el texto se cierra a la polifonía en cuanto se refiere a todas las mujeres en la novela. Mientras el autor hace uso del monólogo interior para proyectar la conciencia de los hombres, no se sirve de la misma técnica para con las mujeres. Salvo por los pocos diálogos, se conoce a los dos personajes femeninos, Julia y Rosario, únicamente a través del narrador omnisciente.

Al tiempo, se trasluce la posibilidad en ciernes de un “écriture féminine”<sup>5</sup>, tanto en el “paréntesis” de Julia como en la sugerida iniciativa de Rosario. Se insinúa su subjetividad aunque no figura en el “texto principal”. No obstante, Julia no será capaz de salir del falocentrismo: “sus ideas giran en un círculo vicioso de cuya atracción hacia el centro no consigue escapar” (39). En cambio, es Luis quien más posibilidades tiene para desarrollar un discurso del “otro”. Como afirma Smith, su capacidad retórica excesiva sirve como arma para subvertir el orden simbólico (701). Contrario al héroe moderno, Luis se perfila como antihéroe que une las disyunciones, como uno que “reúne en sí mismo el valor y la cobardía, lo bueno y lo malo; que es noble y plebeyo al mismo tiempo” (Pineda 213-14). Luis, “El Vitaminas”, termina haciendo historia en el texto precisamente por su capacidad para el discurso. Paradójicamente, es un discurso de los márgenes que “apenas logra salir del lenguaje oficial” (204).

Julia Kristeva propone que el inconsciente es el “útero” del proceso de significación. Ubica lo “semiótico” en la fase pre-edípica y sostiene que representa una fuerza que puede desestabilizar el discurso dominante del orden simbólico en cualquier momento (Appignanesi 98). Esta fuerza se hace presente en la novela de Millás desde la periferia y lo subterráneo: Mientras Luis atenta contra el lenguaje oficial desde el cuarto de calderas del edificio de Julia, donde revuelve en su pasado como si regresara al útero materno, la bebida de Julia representa una fuerza desestabilizadora con su mirada. El texto insiste en que se asemeja a la de una persona adulta (90, 149, 181, 182, 185), y ella prosigue su andar aunque la ignoren, junto a las otras “voces” periféricas en la obra: Al final de la novela, el portero es el que con voz autoritaria narra el intento de suicidio de Luis, dando “nombres y fechas”, reproduciendo “frases escuchadas a la policía”, pero “ignorante de que tras él, bajo un



paraguas ajeno, se encontraba uno de los personajes de la historia” (Jorge) (238).

En conclusión, *Visión de ahogado* es una novela que ofrece una visión universalista tanto de la sociedad como del lenguaje. Al oscilar entre la polifonía y el discurso autoritario, expone el hecho de que no hay salida del lenguaje, a la vez que se esfuerza por romper con el orden impuesto. Aunque no nos depara una imagen positiva de la actualidad, destaca el extremismo de la posición franquista, por lo que se deja lugar para la posible transformación de la sociedad en el futuro lejano. De este modo, *Visión* se halla en una doble visión modernista-posmodernista. Todo indica que la hija de Julia correrá la misma suerte que su madre, pero el énfasis en su persona como sujeto sugiere el potencial desarrollo de un discurso del otro.

### Notas

- 1 Véase a Hélène Cixous en *Teoría literaria feminista* de Toril Moi.
- 2 Véase a Michel Foucault, *Discipline and Punish*.
- 3 Véase a Jacques Lacan en *Teoría literaria feminista* de Toril Moi.
- 4 Véase a Hélène Cixous en *Teoría literaria feminista* de Toril Moi.
- 5 Véase a Hélène Cixous en *Teoría literaria feminista* de Toril Moi.

## Obras citadas

- Appignanesi, Richard and Chris Garratt. *Introducing Postmodernism*. Cambridge: Totem Books, 2003.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke U P, 1987.
- Gutiérrez, Fabián. *Cómo leer a Juan José Millás*. Madrid: Júcar, 1992.
- Knickerbocker, Dale. *Juan José Millás: The Obsessive-Compulsive Aesthetic*. New York: Peter Lang, 2003.
- López, Ignacio Javier. "Novela y realidad: en torno a la estructura de 'Visión del ahogado' de Juan José Millás". *ALEC. Special Issue on the Spanish Novel (1930- 1986)* 13 (1988): 37-54.
- Millás, Juan José. *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Peyrègne, Françoise. "Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás". *Historia, espacio e imaginario* (1997): 71-79.
- Pineda Botero, Alvaro. *El reto de la crítica*. Bogotá: Planeta, 1995.
- Sanz Villanueva, Santos. "La novela". *Historia y crítica de la literatura española: IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 249-284.
- Smith, Carter E. "Between Two Chronotopes: Space and Time in Juan José Millás's 'Visión del ahogado'". *Romance Languages Annual IX*, 9 (1997): 697-703.
- Sobejano, Gonzalo. "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza". *Historia y crítica de la literatura española: IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 315-322.
- Spires, Robert C. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: U of Missouri P, 1996.
- Urdanibia, Iñaki. "Lo narrativo en la posmodernidad". *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.