

¿CONCIENCIA DE LA MEMORIA O MEMORIA DE LA CONCIENCIA? EN TORNO A *VISIÓN DEL AHOGADO*, DE JUAN JOSÉ MILLÁS.

Dra. Rasha Ahmed Ismail

1. Introducción.

El año 1975 se considera una fecha clave para la novela española. Lo es, no sólo por marcar el inicio de la transición política después de la muerte de Franco en noviembre del mismo año, y con ello marcar el inicio de la novela española de la transición, sino porque testimonia la publicación de dos novelas prometedoras y plenamente posmodernas que han iniciado el proceso de transición hacia la nueva novela de los años ochenta en España¹. *Cerberos son las sombras*, (1974) de Juan José Millás, y *La verdad sobre el caso Savolta*, (1975) de Eduardo Mendoza, aparecen en una fecha que marca la crisis de la narrativa española en peligro a causa del *boom* hispanoamericano, y tienen el mérito de teorizar la cuestión fundamental de lo que será la nueva novela española posmoderna de los años ochenta a pesar de pertenecer a la época de la transición.

Al principio, y para evitar futuros malentendimientos, hemos de puntualizar que no toda la novela de la transición es posmoderna y viceversa. Es decir, no toda obra aparecida entre 1975 y 1982, y marcada por el calificativo posmoderno pertenece, necesariamente, a la transición. Lo más general es que el paso entre una era y otra en la novela, como en la política, se produce después del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 y la victoria socialista del PSOE en 28 octubre de 1982². Ambas fechas marcan el final de la transición española dejando paso a la edad democrática. Pero la contigüidad de ambos sucesos hace que sea inevitable la confusión entre ellas en el terreno literario. La

¹ José Carlos Mainer, “Cultura y sociedad” en Darío Villanueva *et al.*, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 54-72.

² No es tarea fácil definir con exactitud el lapso temporal que ocupa la época, tanto política como literaria, conocida con el título de la “Transición”. Las hipótesis son numerosas: entre que empezó antes de la muerte de Franco y acabó con la proclamación de la Constitución, o que empezó justo después de su muerte en noviembre del 1975, y con exactitud a partir del año 1976, y acabó con la entrada en la Comunidad Europea, lo más seguro es que la incertidumbre y la indefinición son las protagonistas de este intento de definir tal época transitoria. José Carlos Mainer ha sido más flexible en cuanto a la determinación de esta época que la ubica entre 1973 y 1986. Vid “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”, Centro Virtual Cervantes, cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf, pp. 11-37.

“transición” y la “posmodernidad” no son sinónimos en cuanto a lo que se refiere a la novela en España. Tienen en común el desencanto aunque, entre una época y otra, se diferencia la causa de ese engaño³. Al derrumbamiento de las ilusiones revolucionarias del Mayo francés de 1968, y al fracaso en cumplir sus promesas, se debe el engaño en la novela española de la transición. En la novela posmoderna, se debe al desencanto social que causó la realidad política española de la democracia. Este doble engaño, el nacional y el internacional, origina el desencanto⁴.

Es verdad que la primera novela de Millás, publicada en 1974, muestra indicios de ambas corrientes. Sin embargo, es en su segunda novela, *Visión de ahogado*, de 1977, cuando se afianza este hecho. En nuestro trabajo nos ocupamos de esta segunda novela. Se considera una de las tres obras más significativas de la novela española entre 1975 y 1985⁵, y una de las quince más representativas de los años que van de 1974 a 1988⁶; y más aún, es dentro de la obra de Millás, y dentro de la narrativa española de los últimos cien años, tiene una situación privilegiada⁷. Creemos que es así a raíz del ambiente social y cultural en que aparece, lo cual no sólo hace que marque época como preludio de la nueva novela de la transición, sino que, con la temática del desencanto, se identifica con lo que se irá viendo a lo largo de la narrativa del final de la década de los ochenta y el comienzo de los noventa y anticipa lo que, más tarde, se llamará la “novela del desencanto”. Y se convirtió, sin duda, en “la primera gran parábola del *desencanto* en la España de la primera transición”⁸.

Millás, que no ha sido “niño de la guerra”, tuvo su propia visión de la guerra en los años sesenta, en medio de un franquismo moribundo y degradado. Ha vivido las luchas políticas y las oposiciones universitarias frutos del Mayo francés con su sueño de libertad. Luego testimonia la época en que el sentimiento de “contra Franco vivíamos mejor”, célebre frase de Montalbán que abreviaba muchas cosas, reflejaba la general sensación de lo ilusorio en que se ha convertido la sensación de unidad y esperanza colectiva después de la libertada ganada. La “muerte del padre” causa confusión del

³Ana María Spitzmesser, *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desencanto*, Nueva York, Peter Lang, 1999. También vid. José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.

⁴Zigmunt Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.

⁵Alvaro Pompo, “Diez años de novela en España (1976.1985)”, *Ínsula*, núms. 464-465, julio-agosto, 1985, p. 10.

⁶Rafael Conte, “En busca de la novela perdida”, *Ínsula*, núms. 464-465, julio-agosto, 1985, p. 24.

⁷Fabián Gutiérrez Flórez, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, p. 110.

⁸José Carlos Mainer, “El peso de la memoria...”, op. cit.

mismo grado de la alegría que ha causado. Y se enfrentaba en su obra con la impotencia histórica desvelada después de la muerte de Franco. Este doble desencanto vivido por Millas trasciende en su segunda novela.

Si la novela de la transición refleja preocupaciones típicas de la “Transición” -la problemática representación de la historia -la asunción del pasado como correlación irrompible con el presente, y la inestabilidad ontológica del actual mundo representado-, la novela posmoderna, fruto de la democracia, se ocupa de reflejar el desencanto y la amargura producidos por las ilusiones rotas de la realidad democrática española. Ambas tendencias se reflejan en *Visión del ahogado*. Su clarividente contenido se nos asoma desde el título, que contiene la metáfora de “*finzione dell’ombra*”⁹, o “ficciones de la sombra” o “ficciones de la oscuridad”, que Elide Pittarello utiliza para referirse a la novela del desencanto de los años ochenta. Esta metáfora es el hilo conductor que agrupa todos los elementos narrativos de *Visión del ahogado*. Obra repleta de espejismo, invisibilidad, confusión y perplejidad, ejerce de eslabón entre la novela de la transición y la posmoderna en España, identificándose con una época a la vez que anticipando otra. Veamos.

2. Características posmodernas en *Visión del ahogado*

La posmodernidad no es simplemente una tendencia, sino un nuevo paradigma estético y toda una visión realista del mundo caracterizada por la lucha contra los sistemas racionalistas y las ideas heredadas e impuestas. La cultura postmoderna es la que ha caracterizado a las sociedades occidentales en las décadas de los ochenta y noventa. Se puso en entredicho lo que se había considerado hasta el momento como fundamentos del sujeto moderno. Confiar en la memoria, confiar en uno mismo para transformar y explicar la realidad, confiar en la trascendencia histórica de las acciones humanas, lo cual daba coherencia en el pasado, es ya un cuento viejo¹⁰.

Toda la concepción del mundo desde, aproximadamente, el Mayo francés es de desorden y de caos. Y es una visión nostálgica de un mundo que se percibía estable hasta hace poco. Se ha roto el tradicional ideal del orden y ha nacido la conciencia del caos¹¹.

⁹Cit. por María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007, p. 217.

¹⁰ Vance R. Holloway, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

¹¹ Antonio Escohotado, *Caos y orden*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 154.

La típica metáfora de la posmodernidad es el laberinto: algo descentrado, excéntrico, no cronológico, no causal, polisémico, disperso e irónico. Y todo provoca la irrupción de un nuevo paradigma de conceptos que se contradice con el aceptado hasta el momento. Hay una ruptura de todo lo que es convencional sobre el tiempo, la conciencia, la identidad, la neutralidad del lenguaje y el desarrollo histórico del argumento y de los personajes¹².

Entre las características del posmodernismo, destacamos su hacer como “des-velador”. Es decir que su concepto de que el arte, la filosofía, la ciencia o la historia no reproducen la realidad, sino que la construyen¹³. El des-velar, nos hace pensar en que algo estaba “velado”. Remitimos al título de la novela en cuestión, *Visión del ahogado*, para entender la idea de la incertidumbre que, al igual del velado -con los ojos atados-, la tiene el ahogado.

El artista posmoderno es un manipulador de signos más que productor de un objeto artístico¹⁴. La representación de la realidad para los posmodernos se basa en la manipulación de imágenes. La distinción tradicional entre lo objetivo y lo subjetivo se borra, dejando paso a lo misceláneo. Esto ocurre en la fotografía, el cine, el arte, la música... No olvidemos que el comienzo del movimiento posmoderno tuvo lugar en el *pop art*. Los artistas, y detrás de ellos los novelistas, creían en la imposibilidad de representar lo real de otra manera que no sea a partir de imágenes previas y de textos ya creados, razón ésta por la cual el *collage*, con su técnica de cortar-copiar-pegar de imágenes, reina por excelencia. Deconstruyen textos ya existentes anteriormente y reorganizan fragmentos a base de estos trozos insertándolos en otros contextos¹⁵. En *Visión del ahogado*, los personajes intentan entender su realidad construyendo su vida pasada a base de deconstruirla. Lo resume así Linda Hutcheon: “The postmodern text/images combinations consciously work to point to the *coded* nature of all cultural messages. They do so overtly being re-visions: they offer a second seeing, through double vision, wearing the spectacles of irony”¹⁶.

Cuando la realidad comienza a ser percibida de forma caótica, lo real se convierte en fragmentación, y la estructura de la novela guarda coherencia con este cambio y se

¹²Antonio Escohotado, *op. cit.* pág. 39.

¹³María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007, p. 48.

¹⁴Para una introducción sobre el significado artístico de la posmodernidad, vid. María del Pilar Lozano Mijares, *op. cit.* págs. 7-121. También vid. Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998.

¹⁵Modesto Berciano Villalibre, *Debate en torno a la posmodernidad*, Madrid, Síntesis, 1998.

¹⁶Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989, p. 123

rompe. Con lo cual presenciamos una miscelánea de géneros y técnicas. El caos significa la pérdida de la homogeneidad y la anulación de cualquier frontera entre alta y baja cultura: un eclecticismo de varios géneros, épocas y técnicas predomina en la novela de la época¹⁷. El cine negro, la ciencia-ficción, el género detectivesco aparecen en obras sin ser, necesariamente, pertenecientes a estos géneros, como es el caso de *Visión del ahogado*, donde presenciamos la huida de un delincuente y atracador de farmacias que había agredido a un policía, sin que ello tenga mucha importancia en la globalidad semántica de la novela. Y donde también reina un ambiente de miedo, muerte y enfermedades propias para la novela de terror.

La percepción de la realidad como fragmentación hace que el sujeto perciba su propia subjetividad como caos. Presenciamos una pérdida y unas simulaciones de la realidad asumidas mediante la deconstrucción de imágenes y representaciones. La deconstrucción, la fragmentación, el eclecticismo, el repliegue hacia la subjetividad, la hibridez de géneros y de procedimientos artísticos cambia el canon tradicional. Todo nos conduce al nuevo paradigma estético de la posmodernidad. *Visión del ahogado*, por sus procedimientos artísticos, pertenece a la llamada “nueva novela” caracterizada por la ruptura de las convenciones sobre el tiempo, la conciencia, la identidad, la neutralidad del lenguaje y, especialmente el desarrollo histórico del argumento y el personaje.

3. *Visión del ahogado*: de la teoría a la práctica.

¿Cuál es el argumento de la obra? En realidad, lo que conocemos por “argumento” casi no existe. Millás elige el ámbito impersonal del Madrid crecido en los años del desarrollismo urbano, en auge a partir de los comienzos de los setenta, y sitúa el trío protagonista formado por una joven pareja de novios, Jorge y Julia, y Luis, el primer marido de ella que, por su adicción a la droga, se convierte en atracador de farmacias. El uso de técnicas de descripción microscópica de hechos, tiempo y espacio, ofrece un panorama de vacío y de agotamiento, y subraya más el efecto mental subjetivo que el excesivo uso de la memoria y la conciencia personal requiere. Estas técnicas microscópicas, entre detectivesca y policiaca, generan la hibridez que caracteriza a ese misceláneo relato. Traza un ambiente muy real, para luego ofrecernos la negación de este realismo.

La narración se coloca claramente en la época franquista, razón ésta por la cual se

¹⁷ Antonio Escohotado, *Caos y orden*, op. cit. p. 37.

percibe el ambiente del miedo constante gracias a las continuas referencias a farmacias, enfermedades y muertes, con lo que sugiere el estado enfermizo de la sociedad: Luis, alias el Vitaminas, sufre bronquitis e intenta suicidarse. El proceso de este suicidio va paralelo a la evolución de la acción, dado que, el ritmo de tomar los medicamentos se acelera con la aceleración misma de la acción camino a su fin. El Lefa, compañero suyo de la adolescencia, muere joven y todos presencian su entierro, lo cual es un hecho que les marca la vida.

El ámbito de la clase media de Madrid, con sus diminutos pisos y sus bares situados en barrios habitados por los obreros y los funcionarios, es el ámbito realista elegido por Millás. La ciudad contiene mundos infinitos y mutuamente excluyentes. Hay continuidad de espacios, por pertenecer a Madrid, y discontinuidad y heterogeneidad, por ser una yuxtaposición de mundos incompatibles. La calle de Alcalá, la calle Quintana, la calle Federico Gutiérrez, la calle Emilio Gastesi, Pueblo Nuevo, calle Hermanos de Pablo, Virgen de Nuria, Virgen del Castañar, Malasaña, Sagasta, Concepción, Ventas, calle Cruz de los Caídos, Caudillo de España, la Glorieta de Bilbao, Fuencarral, calle de la Palma... son algunos de los nombres mencionados. Todos estos barrios están unidos por la red de Metro, lugar donde comienza la acción, pero sus inquilinos son incapaces de comunicarse mutuamente. La comunicación espacial no implica, necesariamente, comunicación humana, sin verdadero peso para los personajes. Lo que vale más es la comunicación con la propia conciencia, y con la propia memoria.

Como se ha dicho anteriormente, desde el título se nos asoman los rasgos de este nuevo orden cultural llamado el posmodernismo. La visión es una actitud mental, y si es del ahogado, se refiere al caos, a la incertidumbre y al desorden que la acción figurativa del ahogamiento produce. La suplantación de la realidad, la visión hipnotizada y el parpadeo, es la visión borrosa vigente a lo largo del relato. La constante lluvia, el frío y la neblina, los rasgos temporales del texto, aumentan más la sensación de borrosidad de lo vivido -igual que la memoria borrosa- y afianzan la sensación de delirio característico de la obra y notado en su último párrafo que se refiere a Luis: "...estaba... en que se ahogaba... estoy sufriendo la visión del ahogado..." (p. 237)¹⁸. Es más bien la "invisibilidad" o la invisibilidad de los seres humanos, el protagonista por excelencia. La imposibilidad de encontrar un centro, un punto de referencia es el ahogamiento.

¹⁸ Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Juan José Millás, *Visión del ahogado*, Barcelona, Alfaguara, 1977.

Millás se propone someter la realidad a una interpretación “intelectual” y remodela lo social para expresar su nueva verdad. Esta intelectualidad hace uso de lo íntimo y de lo trascendental: la memoria, los recuerdos y la reflexión como vehículos que llevan al autodescubrimiento y a la revelación de la realidad. Todos los personajes de *Visión del ahogado* emprenden el viaje opuesto hacia la infancia y la adolescencia -el pasado- indagando, de este modo, en las profundidades de su ser individual con el fin de explicar su realidad -el presente-. Ven una visión descohesionada y caótica del mundo -utilizando así el caos, la metáfora de la postmodernidad mencionada anteriormente- con el claro objetivo de organizar y explicarse el desorden exterior mediante la reconstrucción de la propia interioridad. El motivo del autoconocimiento y la búsqueda de la propia identidad, con o sin resultados, es el que rige toda la obra. Se trata de un juego de espejos en que se miran los personajes, típica acción que los autores de esta época también toman, según José Carlos Mainer: “Nuestros escritores se observan en el espejo o se refugian en la literatura, seguramente a falta de mayores certezas”¹⁹. Mirarse en el espejo es un acto constante para los personajes: “a la altura de la frente el espejo presentaba una mancha, producida por el craquelado del azogue, que recordaba sin dificultad el agujero de una cerradura antigua” (p.21). Es mirar a la realidad como ficción; es la “ficcionalización de la realidad”.

Un mundo en que reina la ficcionalización de la realidad, produce dos efectos: el intimismo, o ensimismamiento, y la diversión, que también emana de la focalización en el propio ser. Lo que importa es el “yo” para crear su propia versión de la realidad, una realidad que se presenta ficticia. La vida personal, como relato que produce una confortable sensación de seguridad del sujeto, desaparece por completo. La única solución y vía liberadora para el sujeto posmoderno parece ser la evocación a través de la palabra y el sexo. Razón ésta por la cual encontramos que la línea del intimismo en la novela va pareja a la línea de la diversión sexual, y ambas a la de los sucesos del relato, formándose así las tres dimensiones de la acción. El intento de divertirse se desarrolla de forma paralela la idea de la invención del individuo, en el sentido de aspiración de auto-crearse o reinventarse.

Hay un proceso incesante de construcción y reconstrucción del “yo” a través de la memoria y la identificación con el cuerpo. Esta premisa perteneciente al “capitalismo de

¹⁹José Carlos Mainer, “1985-1990: cinco años más”, en Samuel Amell (ed.), *España frente al siglo XXI, Cultura y literatura*. Madrid, Ediciones Cátedra, p. 47.

ficción”, es un adelanto, hecho por Millás, de lo que tomará un rumbo más persistente en la novela posmoderna española. El culto al sexo, el culto al cuerpo, como culto al “yo”, divulgado a partir de los ochenta, brilla por tanta existencia e insistencia en *Visión del ahogado*. El sexo es el que rige la relación de Julia-Julia, la relación existente entre Luis-Rosario y la que hay entre Rosario-Jesús. Incluso es el motor y la causa de la actual situación de desesperación en que se encuentra Jorge. El culto al cuerpo está presente en todos los personajes, en Jorge: “...el olor a sobaco se relacionaba con otras sensaciones, sobre todo táctiles...que comenzaban entonces la experiencia tantas veces aplazada del descubrimiento clandestino y húmedo del otro cuerpo...” (p.33-34), en Luis y en Julia: “Se había levantado antes que otros días gracias a la premura impuesta por el nuevo sentido que aquel descubrimiento otorgaba a la rutinaria comprobación de su belleza” (p. 21); “...en aquella época yo aún no había tomado conciencia de mi cuerpo” (p. 27). Lo que en la novela social era libertad del “yo” frente a la sociedad, y su desarrollo frente al grupo, es en la novela posmoderna la tiranía del “yo” y su esclavitud a sus deseos y caprichos. Lo que el sexo parece dar de satisfacciones fugaces y necesarias refleja el “yo” nómada, en vela buscando diversiones nuevas.

Los personajes, todos del mismo nivel de importancia, huyen de su realidad, de su edad, de su vida y se refugian en el mundo de los recuerdos, la memoria y el inconsciente: “...había permanecido en una situación de semi-inconsciencia provocada de la que había ido surgiendo como la larva surge de su antigua piel...” (p.21). Es lo que llamados ficcionalización de la realidad. Recuerdan sucesos que, a base de sentimientos engañosos e informaciones erróneas, tuvieron lugar en su vida. Jorge se incorpora a la academia para estar cerca de Julia, pensando que estudiaba allí. Toda su adolescencia y su primera juventud es “el resultado de un error y de una deuda... La deuda está saldada y el error se cerrará definitivamente cuando llegue el momento de abandonar a Julia” (p.182). Lo que ha vivido hasta el momento se edifica sobre un juego del azar: “la dirección dependía del azar; la existencia del error... hizo nido en su corazón” (p.183). Todos los personajes imaginan lo que podía haber sido de su vida si hubieran descifrado, correctamente, los códigos dados del pasado. El inconsciente y la memoria se convierte en un herboso e hirviente lugar de recreación de ambas realidades, la vivida y la anhelada. En realidad, este inconsciente es la conciencia del desengaño producido por el engaño. Este engaño, responsable de su actual situación y de su actual realidad, genera el desengaño que no les deja. Y termina la obra desde donde ha empezado: la incapacidad

de huir de su condición humana, de un presente que les atrapa, un destino del que es imposible escapar: “...habían muerto definitivamente las anécdotas para dar paso de forma irreversible al argumento: había muerto lo circunstancial, lo transitorio, y se había puesto en marcha el destino... sintió en su corazón la mordedura del fracaso...” (p.157).

Millás inserta en su obra fragmentos de pensamientos de identidades individualizadas y los intercala dentro de la narración. Esta enumeración de voces y variedad de modalidades de narración produce el efecto polifónico que tiene fuerte resonancia en la novela en cuestión. Citamos algunas de estas modalidades: la narración en tercera persona llevada a cabo por el narrador omnisciente: “A la altura de Federico Gutiérrez se detuvo un instante y observó el cielo: las nubes comenzaban a agruparse...” (p.47); los pensamientos de los personajes transmitidos por las palabras del narrador: “Y no es que vivir hubiera merecido la pena, sino que ya estábamos vivos y parecía lógico actuar en consecuencia, se iba diciendo Luis, el Vitaminas, mientras bajaba por Alcalá...” (p.47); los monólogos de los personajes transmitidos por el narrador en primera persona: “Parece que piensa en alguna cuestión relacionada con el fenómeno atmosférico, pero está hablándose a sí mismo de manera mecánica, con un ligero movimiento de labios que empaña a intervalos el cristal de la puerta: “Ahora voy a volver a casa, Rosario, y aunque no sé insultar ni enfurecerme hasta el punto de despertar la admiración ni el respeto de nadie, voy a volver a casa...”” (p.163), y las memorias en primera persona a través del estilo directo libre: “Jorge sintió deseos de marcharse... pero ibas a decirme que no fue una casualidad lo de la academia. Y no lo fue. A los pocos días de haberos conocido en aquella fiesta, donde me mostré más agresivo de lo que soy, pasaba por Fuencarral... cuando te vi parada ante el portal de la academia...” (p.174).

Esta variedad de voces, especialmente los monólogos interiores y los pensamientos íntimos son típicos para transmitir el lenguaje de la ausencia, característico en el contexto del pensamiento y la crítica de signo psicoanalítico. Millás es un lector asiduo de Freud²⁰ que en su libro *El malestar en la cultura* recuerda que “la escritura es, originalmente, el lenguaje del ausente”²¹. También es seguidor de Michel Foucault que en

²⁰En su libro ensayístico, *Cuerpo y prótesis*, dedica algunas páginas a Freud. Vid. [www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/...](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/)

²¹Pilar Cabañas, “Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás”, en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de narrativa: Juan José Milla*, Gran Séminaire de Neuchatel, Madrid, Arco Libros, 2009, p. 147.

“Lenguaje y literatura” define la literatura como una “perpetua ausencia”²². Ambos son maestros y ejemplos de seguir para la posmodernidad. La ausencia de voz aquí es ausencia trascendental. Físicamente el personaje existe; lo denota la abundancia de alusiones corporales y gestuales, la insistencia en la temática sexual y la descripción minuciosa de todo lo que concierne a los cuerpos de los personajes, sea placentero, como los deseos, o penoso, como la muerte o la enfermedad. La contraposición de palabra hablada-palabra pensada contiene el meollo de la escritura de signo psicoanalítica. El monólogo interior, focalizado en y desde el emisor, convierte al personaje en el propio evaluador de cuanto ha sucedido en su vida al mismo tiempo que en controlador de los datos narrados. El mismo personaje es el dueño de la capacidad de alusión o supresión de datos.

El esquema de la novela también subraya esta ausencia. Compuesta por un triángulo formado por Luis, Jorge y Julia, es una estructura que sólo puede conducir al enfrentamiento, ya que la relación de tres, o las *Ménage á trois*, impide la comunicación porque se eliminan los diálogos completos. Siempre queda uno fuera del diálogo propiamente dicho. La conversación Julio-Julia se refiere a Luis, el ausente. Y en los tiempos de matrimonio de Luis-Julia, Jorge era el gran ausente. La estructura triangular es la de la incomunicación. Es la presencia de una ausencia.

Era mucho más fácil para Millás optar por una sola cara de la personalidad para evitar perfiles complicados, pero opta por concebir el fragmentado e inestable sujeto moderno como “un hervidero de múltiples yos”²³, con lo cual, el terreno de lo público y el de lo privado o individual se mezclan borrando todas las fronteras y toda posible dialéctica entre ellos teniendo como consecuencia la anulación de contradicciones existentes entre términos como interior/exterior, ficción/realidad o memoria/desmemoria. Esta mezcla entre conceptos produce la indefinición de las normas y la confusión en las esferas de actuación social, típicamente posmoderno y patente en la vida de los personajes en la obra. La falta de principales puntos cardinales para el ser humano, en el último tercio del siglo XX, le hace huir al individualismo, que, por su parte, “de ser un motor de cambio y de dinamismo social, ha devenido en la actualidad en un ejercicio vacío al carecer de referencias morales ni reglas estables”²⁴.

²² Pilar Cabañas, *Ibíd.*

²³ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 20.

²⁴ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, *op. cit.* p. 22.

Lo que hace Millás es construir un “yo” público a través de la intimidad de los personajes. Ha abolido la dimensión colectiva de su obra para limitarse a la intimidad sentimental y complaciente. No hay héroes, ni personajes principales. Hay un “yo” fácil de ser reconocido por los lectores. La figura del héroe se pierde, es diminutiva y se “democratiza”. Se disuelve en la figura del autor, y del lector. Nunca como en el último tercio del XX se produce esta abolición de lo público. Nunca como ahora se borran las restricciones y las barreras para la expresión de lo individual²⁵.

Y cuando se ensalza la individualidad, se rechaza todo lo que la colectividad implica. El “yo” individual e impersonal carente de rasgos definitivos gana terreno frente al degradado “yo” colectivo, en decadencia. Se desprecia la responsabilidad y la familia. *Visión del ahogado* es una de las obras contemporánea a *La muerte de la familia*²⁶, un libro aparecido en los setenta y que cambió los paradigmas tradicionales de muchos jóvenes europeos. El libro cuestiona el concepto de familia haciendo ver que su autoritarismo y autoridad, su sometimiento y sumisión, forman parte de los fantasmas de un pasado que debe ser rebasado y refutado. La muerte de la familia es muerte de la colectividad, de la sociedad. La familia se convierte en un eslabón de una cadena de sombras, una cadena presidida por “la obligación” y la “obediencia”, y poblada por conceptos como la educación, las parejas, los padres, el trabajo, los hijos... etc. Conceptos estos que atan a los humanos a la esclavitud y a la resignación. Y es parte de la “visión” borrosa de la que habla el título de la novela: “la visión del Vitaminas era... en el fondo un síntoma de evolución o de crisis de aquellas cosas –el trabajo absurdo, los compañeros irritantes, las relaciones con Julia y con la niña, etc.- que habían dejado con el tiempo de ser actos, sucesos, para convertirse en signos de una enfermedad consuntiva de trayectoria imprevisible” (p. 88). El inconformismo y la servidumbre a lo convencional se ven en los personajes. Padres borrosos -Luis-, madres incapaces a sostener la familia -Julia-, novios que huyen de cualquier responsabilidad familiar -Jorge-. La destrucción de ligámenes se ve en el abandono de Luis de sus responsabilidades como padre de familia: “Pensó en su hija; pero no se limitó a evocar su imagen, sino que en su esfuerzo por identificarse con ciertas situaciones tan respetables como falsas elaboró una frase (mi hija desconociéndome crece sólo a tres pisos de distancia) que no le conmovió aunque expresaba un sentimiento fácil y contradictorio” (p.167). Este afán a la

²⁵Para más información sobre la autobiografía en la novela vid. Manuel Alberca, *op. cit.*

²⁶ David Cooper, *La muerte de la familia*, Barcelona Ariel, 1971.

irresponsabilidad se ve en la situación de incomodidad que siente Jorge hacia su relación con Julia: "... era la expresión de quien se siente descargado de una responsabilidad que jamás sintió suya" (p. 61), y en la negativa de Jorge ante la responsabilidad de crear la niña: "...decide que algún día tendrá que introducir en una bolsa sus cuatro o cinco objetos personales y marcharse a otro sitio, porque en los escasos meses de convivencia con Julia ha observado que el crecimiento de la cría era tan peligroso. ... como el crecimiento de una obsesión o de una idea. No le fue dado adivinar cuando se instaló allí definitivamente que, en vez de Julia, acabaría huyendo de su hija." (p.56); y en la situación de la hija de Julia, que ejerce de atadura para ella: "...al final sólo obtiene su actual presencia de mujer objetivamente adulta, y ligada a los menesteres de la existencia colectiva a través de un matrimonio deshecho, una hija de la que espera obtener una confusa redención, y un trabajo al que se ha entregado como quien se entregara a la salvación de su alma" (p.38). Nada es propio del ser que se siente enajenado dentro de un entorno al que no pertenece: "carecía de paisaje porque aquél no era su barrio, ni aquélla era su casa, ni la niña, su hija, ni Julia, su mujer... y siguió enumerando todo aquello que no poseía con el descubrimiento casi placentero de que nada era suyo" (p.32).

Este "crepúsculo del deber", que conduce al eclipse total de las responsabilidades sociales, es, en palabras del sociólogo francés Gilles Lipovetsky²⁷, una consecuencia de la práctica de la individualidad. El eclipse del modelo social colectivo a causa del nuevo modelo impuesto, es fruto del triunfo de los derechos individuales. Los principios de la autonomía del individuo, la importancia solamente de la satisfacción del deseo para conseguir la felicidad, es la receta mágica del posmodernismo. La tarea urgente y única del sujeto es "la edificación imprecisa y móvil de sí mismo". Por tanto, no hay ninguna misión más importante que la de la pasión del propio ego: "La nuestra es una sociedad que desvaloriza el ideal de abnegación estimulando sistemáticamente los deseos inmediatos, la pasión del ego, la felicidad intimista y materialista"²⁸. Por ello, la insularidad es el calificativo apropiado para referir a los personajes en su relación con la sociedad. Una insularidad reforzada por la negación de las ataduras que relacionan el hombre con el prójimo.

Y se desprecia todo lo que se relaciona con el sistema colectivo, empezando por despreciar el trabajo. Policías (el inspector Núñez), porteros (Dionisio), profesores de

²⁷ Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama, 1994.

²⁸ Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo...*, *op. cit.*, p. 12.

instituto (Julia), funcionarios de banco (Jorge), farmacéuticos (El Lefa)... forman la estructura actancial de los trabajadores de la clase media. Los trabajadores aquí no trabajan. Todos aprovechan del suceso del Metro para liberarse de un día de trabajo: Julia no va al instituto y Jorge no va al banco; y en repetidas ocasiones deciden mentir en caso de que les llaman de sus respectivos trabajos. Tampoco llevan a la niña al colegio. Dionisio, el portero del edificio, hace el trabajo de la policía registrando la casa de Julia; la policía (el inspector Núñez) depende de otros en su intento de arrestar a Luís; Jesús Villar López se entretiene dando falsos avisos a la policía y se lo pide un justificante para explicar su prolongada ausencia del trabajo. Estos hechos reducen al absurdo el mundo laboral y la sociedad. Es evidente que Millás hace recaer toda la carga del signo del tiempo actual sobre el desencanto, un síndrome colectivo característico de la novela de la transición.

“Es como si no fuéramos capaces de alimentarnos con nuestra propia experiencia. Ya sé que no es mucha, pero creo que deberíamos intentar sacar algún partido de ella. Durante los últimos años no hemos vivido nuestra vida, sino que hemos imitado la de los otros; o, mejor dicho, la que creíamos que vivían los otros. El cine y las canciones nos han proporcionado unos modelos de comportamiento que no guardaba ninguna relación con nuestras circunstancias. Y nosotros hemos ido por ahí, como idiotas, inventando un pasado intenso y doloroso, porque no sabemos disfrutar de nada, excepto del dolor, siempre y cuando nos llegue convenientemente aderezado” (pp. 210-211).

Estas palabras de Jorge muestran la gran clarividencia de Millás en predicar, en el año 1977, y en plena transición, lo que, más tarde, será el sentimiento de la democracia: la decepción ante los nuevos modales de vida que presenciara la sociedad española, unos modales, que desde el punto de vista de Millás, no originales, ni originariamente españolas, sino fruto de la apertura hacia Europa. La abolición de las fronteras y de las aduanas culturales no ha producido más que el desencanto. La tendencia de homogenización de los diferentes puntos de vista no ha hecho más que aumentar la confusión en la sociedad española recién salida de un túnel espaciotemporalmente agobiante que he durado cuarenta años. Un callejón sin salida que “parecía la entrada de una cueva más que un conducto hacia la luz del día” (p. 74). Todo esto sin olvidar el peso

del dilema de la transición: el desengaño de todo lo vivido hasta el momento: “Hacia tiempo que había concluido que en el fondo de las decisiones importantes no había grandeza ni verdad, sino una puerta falsa que conducía al desengaño” (p.60).

La línea que sigue la obra de Millás es la fragmentación y los viajes interiores a través de técnicas de la intimidad del alma humana como el recuerdo, el sueño, la imaginación o la reflexión monologante. Esto no significa que el viaje exterior por medio de la ciudad no se efectúa. El itinerario ciudadano desempeña el papel de descubrir las distintas realidades, interiores y exteriores de la vida humana. Recorre Madrid en *Visión del ahogado* es un continuo ir de un lado a otro dentro del alma de los personajes; su mundo no es un mundo exterior, sino lo que albergan dentro. La realidad exterior no existe; no tiene cualidades ni sustancia. Lo percibido -los sentimientos, los recuerdos, los sufrimientos y las pocas alegrías-, con la fragmentación típica de estas emociones, es la única realidad.

Los personajes y la acción toman, en su movimiento, un rumbo de dirección opuesto y paralelo a la vez: uno es horizontal y el otro es vertical. El horizontal es el que emprenden los personajes, cada uno por su cuenta, en las distintas zonas y calles de Madrid. El vertical lo forman los movimientos que ocurren en los tres planos del edificio donde residen Julio-Julia: el subterráneo del cuarto de calderas, donde se oculta Luis de la policía, la entrada del edificio, lugar de acción de la policía, y el piso de la joven pareja de novios. Los planos de la superficie de la tierra, la calle y la boca del metro, donde se inicia la acción, y el piso de la pareja Julia-Jorge en el edificio, se reducen al plano subterráneo del cuarto de calderas en que se cierra la acción. Se podría hablar de un descenso a los infiernos o de un ascenso a los cielos; se podría hablar de significados míticos en la obra, pero este no es el caso. Lo mítico no entra en los cálculos de Millás. La búsqueda y el itinerario sin ningún objetivo fijo es el caso de *Visión del ahogado*. El ir y venir entre la conciencia y la memoria es el objetivo. Este vaivén es el gran objetivo. Los personajes, que viven en el país de las maravillas dentro de su inconsciente, emprenden constantemente el camino de ida y vuelta entre las dos nociones de la conciencia y la memoria. Entre una noción y otra se abre un país de impresiones contrastadas, de fronteras borrosas e inestables regidas por particulares reglas del azar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ALONSO, Santos, *La novela de la transición*, Madrid, Libros Dante, 1983.
- ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2003.
- AMELL, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI, Cultura y literatura*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de narrativa: Juan José Milla*, Gran Séminaire de Neuchatel, Madrid, Arco Libros, 2009.
- BAUMAN, Zigmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal, 2001.
- BERCIANO VILLALIBRE, Modesto, *Debate en torno a la posmodernidad*, Madrid, Síntesis, 1998.
- BUCKLEY, Ramón, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- COOPER, David, *La muerte de la familia*, Barcelona Ariel, 1971.
- DÍEZ DE LA VARGA, Yolanda, et.al., *Juan José Millás: obsesiones de un narrador. Curso de narrativa contemporánea*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.
- ERICE SEBARES, Francisco, “Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico”, en *Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico*, núm. 7, Septiembre, 2008, pp. 77-96.
- ESCOHOTADO, Antonio, *Caos y orden*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- GUTIÉRREZ FLORES, Fabián, *¿Cómo leer a Juan José Millás?*, Madrid, Júcar, 1992.
- HERZBERGER, David K., “Narrating the past: History and the Novel of Memory in

Postwar Spain”, *PMLA*, Vol. 106, No. 1 (Jan. 1991), pp. 34-45.

- HOLLOWAY, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989
- LIPOVETSKY, Gilles, *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- LÓPEZ, Ignacio Javier, “Novela y realidad: en torno a la estructura de *visión del ahogado* de Juan José Millás” *Anales de la literatura española contemporánea*, Special Issue on the Spanish Novel (1930-1980), Vol. 13, No. 1-2, 1988, pp. 37-54.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier, “Novela y realidad: en torno a la estructura de *visión del ahogado* de Juan José Millás” *Anales de la literatura española contemporánea*, Special Issue on the Spanish Novel (1930-1980), Vol. 13, No. 1-2, 1988, pp. 37-54.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- MAINER, José Carlos, “Cultura y sociedad” en Darío Villanueva *et al.*, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 54-72.
- MAINER, José Carlos, “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”, Centro Virtual Cervantes, www.cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/, pp. 11.37.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.
- MONLEÓN, José B., (ed.), *Del Franquismo a la posmodernidad*. Cultura española 1975-1990, Madrid, Akal,
- SOBEJANO, Gonzalo, *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- SPITZMESSER, Ana María, *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desencanto*, Nueva York, Peter Lang, 1999.