

FUNCIÓN, SIGNIFICADO Y PERSPECTIVA INTRATEXTUAL DE LOS TÍTULOS NARRATIVOS ACTUALES

Cuando se habla del título como componente paratextual de las obras literarias se expone que, además de un texto que designa a otro más extenso¹, es un elemento que varía con las diferentes épocas y géneros literarios. Por tal motivo, si se pretende analizar la tipología, la función y el significado de los títulos narrativos actuales, es necesario previamente ser conscientes de las claves que integran la prosa ficcional a la que estos designan. No hay que olvidar que asistimos a un período literario caracterizado en gran medida por el hibridismo genérico y que muchos escritores sugieren en el propio título de sus obras esa mezcolanza. Llegan así a manos del lector interesantes obras insertadas, por ejemplo, en la tradición autobiográfica, como algunas memorias que, sin embargo, pretenden ser consideradas a la vez como una forma especial de ficción. Una muestra puede ser la obra de Caballero Bonald *Tiempo de guerras perdidas y La costumbre de vivir*, subtituladas *La novela de la memoria* (Álvarez Méndez, 2002: 21).

Pero centrandó la atención en la prosa ficcional propiamente dicha y no en los resultados del hibridismo genérico, se advierte en las últimas décadas la existencia de varias tendencias narrativas destacadas en nuestro panorama literario. Como eje recurrente en la mayoría de esas obras resalta la pretensión de acercarse a un entendimiento del sentido de la vida, de la naturaleza humana, de su psicología y de la peculiaridad de las relaciones personales, sociales e incluso amorosas, en una etapa marcada por la relatividad y las contradicciones. Teniendo en cuenta que los títulos son en muchas ocasiones la expresión de la época en la que surgen, no extraña pues que,

¹ Confirma Martínez Fernández algunas de las ideas más relevantes establecidas desde Genette en torno a la definición del título (2001: 136-7): «Constituye, por ello mismo, una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite' (Marchese, y Forradellas, 1986, 404). Darío Villanueva (1992: 180) recuerda que fue Hoek (1980) quien desarrolló una semiología del título en la que estudia la relación entre título y obra («co-texto») como un diálogo entre dos textos».

siendo tan común en la sociedad actual la inseguridad, la depresión o la ansiedad, el lector se encuentre con novelas con títulos como *Los estados carenciales* de Ángela Vallvey, que presenta una reflexión sobre la felicidad en el mundo actual. O títulos de cuentos como «El afán de superación» del libro *El porqué de las cosas* de Quim Monzó, que anuncia la lucha del personaje por solucionar sus problemas cotidianos y sus crisis de identidad a través de mecanismos proporcionados por el progreso como, en este caso concreto, la cirugía estética. Los estudiosos se han percatado de estos hechos y de su reflejo en los títulos literarios, y son varias las aseveraciones al respecto que se presentan en diferentes medios. Por poner tan sólo un ejemplo, en la reseña de Portero al ensayo de Francis Fukuyama titulado *El fin del hombre* se recuerda este fenómeno:

Si hasta la fecha la crónica insatisfacción de los seres humanos ha sido el mayor acicate para la innovación, en cualquiera de los campos en los que ha realizado su actividad, ¿qué pasará el día en que por fin estemos satisfechos, aunque esa sensación no provenga de nuestro libre albedrío sino de una pastilla o de una intervención de la llamada ingeniería genética?

En las últimas décadas nos hemos acostumbrado a vivir rodeados de personas que consumen fármacos antidepresivos, con mayor o menor necesidad. Se habla de «farmacología cosmética», para hacer referencia al consumo innecesario pero deseado por sus gratificantes efectos. Marcas como el Prozac han pasado a formar parte de los títulos de obras literarias (2002: 23).

En ese sentido cabe recordar el título de la novela de Lucía Etxebarría *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Pero, incluso, sin necesidad de incluir en los títulos concretos nombres de fármacos o de trastornos psicológicos, son muchos los que ponen de relieve la lucha angustiada del ser humano por sobrevivir. Sin ir más lejos en el tiempo, el título de la novela de Marsé Rabos *de lagartija* es una clara proyección metafórica de esa situación. Concretamente, sugiere reminiscencias de un juego de la infancia, aludiendo también de manera implícita al período de posguerra y a la difícil supervivencia en esa época que se retrata con detalle en la trama. De igual modo que, en otra línea, novelas menos conocidas como, por ejemplo, la finalista del Premio Primavera del 2002 *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman, también anuncian con su título lo que se desarrollará posteriormente en la obra. En este caso se designa el reflejo de la vida del personaje a través del recurso epistolar, concretado —como es habitual en la época actual— en el correo electrónico del ordenador. Proporciona muchos detalles a un lector instruido, como bien ha señalado Ricardo Senabre en su reseña a esta novela estableciendo que «*La vida en las ventanas* es un título deliberadamente ambiguo, porque se refiere tanto a las ventanas de la vivienda que permiten la contemplación del exterior como a las ‘ventanas’ en que se inscriben los mensajes que aparecen en la pantalla de un ordenador» (2002: 17).

Son múltiples los ejemplos que se pueden enumerar en relación con los títulos de la prosa de ficción actual, resaltando no sólo su significado o tipología sino también las funciones que desempeñan, tanto referenciales como metalingüísticas, expresivas,

estético literarias, apelativas y fácticas. Pero, para analizar con mayor detenimiento la relevancia que pueden llegar a ejercer, es conveniente acotar el objeto de estudio. Por esta razón, centraremos la atención en la figura de Juan José Millás, un escritor que ofrece títulos que traslucen no sólo una relevante coordenada estético literaria sino también una gran impronta expresiva y significativa, incluso simbólica y metafórica en alguna ocasión.

Inicialmente, sobresale la peculiaridad de los títulos utilizados tanto en sus novelas como en sus libros de cuentos. En ambos casos hacen énfasis en las principales fobias, fetiches y manías del autor, proyectando y anunciando el tema que se desarrollará a lo largo de las historias como, por ejemplo, el de la duda sistemática sobre la identidad o sobre la realidad. Así ocurre con los relatos del libro *Primavera de luto* titulados «Trastornos de carácter» y «Los otros». De igual modo es muy significativo que en sus títulos aparezca una persona femenina, pues Millás insiste a menudo en reflejar la psicología de las mujeres, afirmando por boca de sus personajes que éstas comunican mejor sus emociones y que mantienen una mayor «relación con el abismo, con el vacío, con la ausencia» (p. 143)². En esta línea, en el mismo libro de *Primavera de luto* se encuentran títulos de cuentos como «Ella era otra» y «Ella acaba con ella».

El título de la última novela del autor –*Dos mujeres en Praga*–, también se relaciona con las obsesiones de Millás, entre ellas el mencionado interés por la psicología femenina. Este escritor que pretende abordar la realidad desde un prisma diferente para hacer frente a la falsedad que nos rodea y a la falta de certidumbres, trasvasa ese cometido a una de las protagonistas de la novela que intenta escribir su propia obra. La mujer constata la teoría de que existen dos tipos de narradores, los bastardos y los legítimos³. Ella pretenderá, al igual que lo hace el propio Millás, convertirse en una autora bastarda porque sólo de ese modo podrá cuestionarse la realidad. Es un cuestionamiento que también lleva a cabo la otra protagonista de *Dos mujeres en Praga* a través del deseo de que se escriba su biografía, proceso que debe realizarse con las historias que ella misma recuerda e inventa desdibujando los límites entre ficción y realidad⁴. Asimismo, el hecho de que en el título se mencione la ciudad de Praga se vincula a las obsesiones del escritor, pues es conocido que la mayoría de

² Aseveración que aparece en el relato «Ella está en todas partes» del libro *Primavera de luto*.

³ Se trata de una teoría derivada de los conocimientos que Millás posee de la obra de Freud. A través de Marthe Robert el escritor valenciano descubre el ensayo de Freud titulado *La novela familiar del neurótico*, donde se establece que hay dos posibles perspectivas de la realidad: la del hijo legítimo y la del hijo bastardo (2002: 23). Lo que hace Millás es aplicar esa idea a la literatura y trasplantar esa obsesión en su personaje.

⁴ Juan José Millás es consciente de que la vida parece someterse a una estructura narrativa y asegura (2002: 50) que la novela *Dos mujeres en Praga* confirma «que una biografía se levanta de una forma muy similar a una novela. Cuando alguien te cuenta su vida hace una selección. A partir de un criterio consciente o inconsciente, elige materiales para ponerlos al servicio de un sentido al encajarlos entre sí. Por consiguiente, una biografía acaba siendo un relato compuesto por piezas interrelacionadas».

sus historias suceden en el espacio urbano madrileño, pero configurándose éste como un ámbito desde el que muchos personajes creen poder desplazarse al extranjero a través de diferentes conexiones⁵, como en este caso, el piso de las protagonistas.

Millás presenta en la citada novela un universo casi esquizofrénico, con el relato de vidas imaginarias o, lo que es lo mismo, con el relato de *lo que no* ha sucedido, indagando en las diferentes perspectivas con las que se pueden contemplar la existencia. Pretende así introducirse en la parte menos accesible de la realidad y buscar el sentido de la misma para poder entender las contradicciones no ya de la vida sino de los propios seres humanos. Su mayor temor, es la incapacidad de la sociedad moderna de enjuiciar la realidad tal y como lo hacen, por ejemplo, las dos mujeres de la novela que en su piso madrileño son capaces de creer que viven en Praga. No extrañan, por ello, las declaraciones de Millás en las que establece: «Somos una metáfora de Alien, la criatura de la célebre película de Ridley Scott; estamos habitados por otros, tenemos identidades alienadas, no se nos ha dado la posibilidad de desarrollar una personalidad a partir de materiales propios. Una sociedad que sólo mira en una dirección está abocada al desastre» (2002: 52). Parece, pues, que el título *Dos mujeres en Praga* es un claro compendio de las claves que sustentan su narrativa y una exacta catáfora condensadora de sus hilos temáticos predilectos.

El propio escritor es consciente de la relevante función que cumplen los títulos, de ahí que también manifieste que en las ocasiones en que los propios personajes de la ficción son los que los eligen –como en el caso de la citada novela *Dos mujeres en Praga*–, tiene la completa seguridad de no equivocarse con ellos. Por esta misma razón, resalta la peculiaridad del juego metaficcional del que gusta el autor al presentar en su ficción libros que los personajes poseen o escriben, y cuyo título se corresponde con el de la propia obra de Millás. Es el caso de novelas como *El desorden de tu nombre* o *No mires debajo de la cama*. En *El desorden de tu nombre*, una trama en la que se mezclan la realidad y la apariencia, y el sueño y la vigilia, se utiliza el recurso de la metanarración a través de un personaje frustrado que intenta escribir una obra a la que en las últimas páginas de la historia de Millás se le da el título de «*El desorden de tu nombre*, novela original de Julio Orgaz». Este hecho vuelve a poner de manifiesto la obsesión del autor por cuestionar la realidad, llegando incluso a preguntarse hasta qué punto uno es autor de lo que escribe.

Respecto a la segunda novela citada, *No mires debajo de la cama*, se presenta en ella a un personaje femenino que lleva siempre consigo un libro muy significativo

⁵ Son conexiones como, por ejemplo, los armarios: muebles que se presentan en muchos relatos de Millás como el elemento que posibilita cuestionarse la realidad y viajar hacia la fantasía. Así se confirma en el cuento «Ella imagina» (1994: 48): «Les estaba diciendo que cuando Vicente comenzó a hablarme de las cajas y de los armarios le comprendí muy bien, porque yo no había hecho otra cosa a lo largo de mi vida que viajar por oquedades que me llevaban de dentro a afuera de las cosas; de manera que unas veces he sido funda y otras forro; armario y prenda; superficie y entraña: dentro y fuera, en fin; lo que no he conseguido es ser las dos cosas a la vez, como las ventanas y creo que lo que me gustaba de Vicente es que miraba la vida a través de mí, que para eso es para lo que sirven las ventanas, para mirar la vida».

titulado de la misma manera. El título alude directamente a esa obsesión del escritor de atreverse a contemplar la realidad y la existencia desde un prisma completamente peculiar, a pesar de que esa perspectiva pueda resultar más inquietante que la habitual. Por ello, en esa narración, envuelta en una gran dosis de humor, los personajes reafirman su pasión fetichista por lo asimétrico, lo desigual y lo desproporcionado, luchando contra el horror de los elementos comunes para poder acceder a la verdadera realidad y no a la engañosa visión cotidiana.

Es necesario incidir además en el recurso determinado de intratextualidad en el que los títulos también juegan un papel relevante, aunque se trate de una intratextualidad semántica y no formal. En este sentido existen casos en los que Millás utiliza en sus novelas textos propios reelaborados y publicados con anterioridad o posterioridad en otras de sus obras como, por ejemplo, en los libros de cuentos⁶. En su última novela *Dos mujeres en Praga* se insiste en la obsesión de una de las protagonistas por escribir una novela desde un prisma diferente. Por ese motivo la mujer utiliza el recurso de espejos deformantes de la realidad y la extrañeza ante lo cotidiano para, a semejanza de la novela de Isak Dinesen que comienza «Yo tenía una casa en África», iniciar su obra con la frase «Yo tenía un acuario en el salón». En esta ocasión, aunque no se utiliza un título concreto que designe a esa futura novela, sí se puede entender que las escasas líneas que resumen el tema de la historia citada desempeñan una función semejante a la del título narrativo. No hay más que ver la relevancia que el autor concede a la frase inicial de sus textos, siempre muy expresivas y significativas⁷. Concretamente, al final de la historia de *Dos mujeres en Praga* se revela el párrafo inicial de esa futura novela que la protagonista va a escribir desde su lado izquierdo⁸ al creer que «está lleno de fantasmas a los que no se ha dado la ocasión de expresarse» (p. 174):

Yo tenía un acuario en el salón. En ese acuario, en vez de peces de colores, había dos langostas con las pinzas sujetas con gomas elásticas, para que no se hirieran. Mi padre alimentaba durante todo el año aquellas dos langostas que nos comíamos en Navidad. Dios mío, era como comerse a dos hermanas gemelas (2002: 174-175).

⁶ Si bien es cierto que el recurso intratextual presente en la obra del escritor valenciano no sólo se deriva de textos propios de la novela o el cuento sino también de su quehacer periodístico. Así lo constata el propio Millás en una entrevista concedida a *Qué leer* (2002: 55): «La columna ha sido un territorio de experimentación increíble, si pensamos que está anclada en un medio de masas. Y muchos de sus hallazgos los he llevado luego a la novela, al igual que el reportaje es un vehículo de aprendizaje para escribir cuentos.»

⁷ Una muestra clara es la frase con la que comienza la propia narración de *Dos mujeres en Praga*: «En el instante en que Luz Acaso y Álvaro Abril se conocieron, sus vidas se enredaron como dos cordeles dentro de un bolsillo». Es un enunciado que da inicio a una trama de enredo y de distorsión de la falsa realidad.

⁸ El propio Millás es consciente de la necesidad de esa perspectiva zurda en la literatura porque eso permitiría entender la complejidad de la naturaleza humana. Por ello expone que (2002: 52) «muchas veces pienso que hacemos las cosas y después las justificamos, es decir, que no las mediamos y luego actuamos en consecuencia, sino que nos dejamos llevar por el temperamento y luego las explicamos en función de una ideología o lo que sea. Es por eso que considero que los géneros literarios se entenderían mejor si se estudiaran desde la patología».

Queda clara la conmoción que la lectura de ese texto causa en uno de los protagonistas al leerla, cuando éste dice: «Entonces, incomprensiblemente, me eché a llorar convencido de que me había echado a reír» (p. 175). Ese motivo del acuario con langostas perteneciente a la novela que va a escribir la protagonista de *Dos mujeres en Praga* y esa angustia que causa en los personajes, se asemeja a lo planteado en el cuento de *Primavera de luto* titulado «Ella agonizaba en la cocina». Ese título – que podría ser perfectamente el de la futura novela– designa y anuncia la angustia que surca el relato en el que un padre de familia no es capaz de encontrar la tranquilidad ni siquiera en el período de vacaciones. El hombre se obsesiona por todas las desgracias que pueden ocurrir y, como se observa a través de lo sucedido con una langosta, teme perder la verdadera perspectiva de lo real. Concretamente, compra una langosta para ser degustada al día siguiente y se angustia observando cómo agoniza lentamente en la cocina, por lo que, tras atar sus pinzas con cuerdas, la inmoviliza con una goma elástica intentando en vano acelerar su muerte. En este cuento «Ella agonizaba en la cocina» se insiste en la fijación de Millás por la perspectiva zurda de la realidad, una visión que cuestiona la mirada cotidiana y que guía desde un principio los pasos de la protagonista de *Dos mujeres en Praga*. Se aprecia, sobre todo, cuando el personaje del relato, obsesionado con el hecho de que la langosta se ha soltado la pinza derecha, desea fervientemente que «sea zurda». Finalmente, como es lógico y sin vencer a la aprensión que le invade, no prueba la langosta al día siguiente, intentando así encontrar la felicidad y superar sus insatisfacciones. En sus propias palabras «porque esperaba obtener de ese pequeño sacrificio una tregua con la realidad durante aquel mes de agosto» (p. 169).

Sin embargo, hay ejemplos más explícitos en los que Millás, además de reelaborar con mayor o menor remodelación textos propios, cambia también sus títulos. En *El desorden de tu nombre* se incluyen una serie de cuentos escritos o imaginados por los protagonistas. Algunos de ellos serán posteriormente reformados y publicados por Millás en sus libros de cuentos. No se puede negar que este fenómeno responde a una voluntad del autor por mantener una clara unidad en el conjunto de su obra⁹. Pero nos interesa cómo, al reescribir el nuevo relato sobre la base del hilo argumental del cuento resumido en la novela, se permuta el título del mismo con un significado y función concretos. Algo que se puede considerar como un guiño al receptor, pues no hay que olvidar que una de las funciones del intertexto lector (Mendoza Fillola, 2001: 65) es la de reconocer el cambio de valores de los distintos fragmentos y establecer su nueva intencionalidad. Siempre, eso sí, se ofrece una continuidad semántica al lector gracias a la asociación de los diferentes títulos a las mismas obsesiones del autor.

⁹ Ese parece ser ciertamente uno de los objetivos que cumple en la obra de Millás el mecanismo de la intratextualidad, algo que sucede también en otros autores. Según Martínez Fernández (2001: 151-2): «El autor es libre de aludir en un texto a otros textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La 'obra' es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido».

El desorden de tu nombre es una novela en la que se pueden rastrear con facilidad todas las obsesiones ya mencionadas de Juan José Millás. El protagonista, Julio Orgaz, tras vivir un divorcio y sufrir la pérdida de su amante, comienza a visitar a un psicoanalista a la vez que se enamora de Laura, la mujer de éste. El personaje muestra los límites confusos entre la realidad y la fantasía a través de sus alucinaciones y propicia la inserción en la trama del recurso de la metaficción. Julio es un ejecutivo que trabaja en una editorial y, a su vez, un escritor frustrado que no es capaz de desarrollar una buena novela. Las continuas reflexiones sobre el autor ficticio y sobre el proceso de lectura se unen a la historia en la que Laura termina asesinando a su marido —el psicoanalista— para disfrutar del amor con Julio. Paradójicamente, ese es el contenido de la novela de Julio Orgaz, obra a la que él mismo denomina, como ya se ha mencionado anteriormente, *El desorden de tu nombre*.

Debido a su profesión, el protagonista de la novela se ve obligado a leer un libro de relatos de un autor joven llamado Orlando Azcárate. Al hacerlo aprecia la calidad de la obra y siente una envidia desmedida, pues él también imagina cuentos e intenta escribirlos sin un resultado tan brillante. Lo que interesa en relación con los títulos es que algunos de esos relatos que contribuyen a desarrollar los objetivos semánticos de la novela son publicados en libros de cuentos del propio Millás con un cambio significativo de título que refleja el incremento del contenido obsesivo que se va a ofrecer en esas reelaboraciones. Así pues, si esos relatos en la novela ponían de relieve las divergencias entre lo real y lo imaginado, la peculiaridad de las relaciones entre vida y literatura, y la imposición ante los ojos del lector de lo aparentemente irreal como verdadero, en su desarrollo en las posteriores publicaciones potencian más, si cabe, su carácter frustrante y angustioso.

Son varios los ejemplos que podrían analizarse con detalle pero, como muestra de todo lo expuesto, es necesario escoger para no alargar excesivamente el estudio. De manera sintética, ya que en este caso no se trata de una reelaboración propia sino del desarrollo de un mismo motivo sometido a una fuerte remodelación, conviene esbozar el parecido existente entre el relato de *El desorden de tu nombre* titulado «Me he perdido» y el del libro *Ella imagina* titulado «Él no sabía quién era». El segundo título es mucho más acertado que el aparecido en la novela, pues siguiendo un hilo temático similar en su sustancia, plasma con mayor exactitud la angustia del protagonista. Esa desazón enunciada en primera instancia como el miedo a perderse y a no saber regresar a su casa en la ciudad, está realmente causada por el temor ante la incertidumbre de la identidad y de la realidad que le rodea. Se trata de una obsesión comprensible si se leen las declaraciones que el propio Millás realiza en la contraportada de este libro de cuentos en relación con ese personaje, diciendo que se trata de «un tipo, en fin, que intenta sincronizar sus movimientos con los de la realidad sin conseguirlo».

Existe también más de un cuento insertado en la trama de *El desorden de tu nombre* que es reelaborado posteriormente en el libro de relatos *Primavera de luto* con

una transformación significativa de título. Ese cambio se deriva de la mayor elaboración que presentan las historias y del deseo del autor de que sus títulos sean capaces de designar con total acierto las tramas que el lector se va a encontrar. Por ejemplo, en el cuento de la novela denominado «La mitad de todo», se muestran unos personajes que deciden reducir drásticamente todo en su vida a la mitad, para ajustarse a las posibilidades de su escasa economía. De tal manera automatizan esa reducción que llegan a enamorarse a medias, triunfar a medias, crecer a medias, etc. Como señala el protagonista de la novela, la mayor amenaza que plantea el relato es el hecho de que esa situación conduzca a los personajes a una paz mediocre. En la nueva versión de ese texto, en la que realmente quedan pocas huellas del original, el título se cambia por «Ella era desdichada». Se incide desde el inicio del relato en que «el ser humano está más dotado para la infelicidad que para la dicha» (p. 132). La protagonista termina, no obstante, comprendiendo que, por encima de las penurias económicas, de las desgracias, y de vivir con la mitad de algunos de sus órganos, la felicidad se encuentra en ciertas pequeñas cosas que la visión falsa de la realidad que se nos ha impuesto por costumbre no nos permite apreciar. El título es muy revelador y enuncia una realidad experimentada con demasiada recurrencia en la actualidad por el ser humano: la desdicha y la insatisfacción. En la reelaboración del cuento Millás insiste en que no se trata de conseguir la felicidad reduciendo todo a la mitad, sino atreviéndose a contemplar la vida desde otra perspectiva.

Pero el ejemplo más revelador de la importancia que tiene la elección de un título adecuado se pone de manifiesto al contemplar en *El desorden de tu nombre* el cuento «La vida en el armario», que da nombre también al volumen de relatos presentado por Orlando Azcárate en la editorial del protagonista. Ese título no refleja con total exactitud ante los ojos del lector las vivencias experimentadas por el personaje. Algo que si logrará, sin embargo, el título «Una carencia íntima» que Millás utiliza al reelaborar esta historia en el libro *Primavera de luto*. La trama es la misma, aunque recreada con más detalle: la historia de un hombre que vive durante un tiempo en el armario del dormitorio de una mujer, con la que llega a tener una relación muy intensa y satisfactoria que un día llega a su fin. Desde entonces toda su vida afectiva gira en torno a ese episodio al no poder olvidarla nunca. En las propias palabras finales del protagonista se advierte el acierto del nuevo título empleado por Millás, pues cumple una función mucho más designativa, metalingüística y expresiva que el anterior. Así se observa cuando dice el personaje: «En cualquier caso, la aventura transformó mi carácter, dotándolo de unos matices nostálgicos propios de aquellos seres que sufren una amputación íntima, una carencia, una separación que sólo la muerte es capaz de aliviar, siquiera parcialmente» (p. 86).

En suma, se advierte claramente cómo en la narrativa actual el título literario continúa erigiéndose como un componente esencial de las obras, siendo una fiel expresión de la época que se recrea en las tramas ficcionales y cumpliendo una intensa función designativa y expresiva.

BIBLIOGRAFÍA

- AZANCOT, Nuria (2002). «Juan José Millás. Algunos escritores buscan un padre en su editor». *El Cultural*, 8-5, 23.
- CABALLERO BONALD (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Madrid: Alfaguara.
- , (2001). *La costumbre de vivir*. Madrid: Alfaguara.
- ETXEBARRÍA, Lucía (1997). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Madrid: Espasa Calpe.
- FUKUYAMA, Francis (2002). *El fin del hombre*. Barcelona: Ediciones B.
- MARSÉ, Juan (2000). *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (2001). *El intertexto lector*. Castilla La-Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MILLÁS, J. J. (1988). *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- , (1989). *Primavera de luto*. Madrid: Alfaguara.
- , (1994). *Ella imagina*. Madrid: Alfaguara.
- , (1999). *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara.
- , (2002). *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Alfaguara.
- , (2002). «Juan José Millás. Tuerto, zurdo y bastardo». *Qué leer*, mayo, 50-55.
- MONZÓ, Quim (1994). *El porqué de las cosas*. Barcelona: Anagrama.
- NEUMAN, Andrés (2002). *La vida en las ventanas*. Madrid: Espasa Calpe.
- PORTERO, Florentino (2002). «El fin del hombre». *El Cultural*, 12-9, 23.
- VALLVEY, Ángela (2002). *Los estados carenciales*. Barcelona: Destino.

NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ
Universidad de León