

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO  
DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN  
COMUNICACIÓN Y LITERATURA

“ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS NOVELAS, *BELTENEHBROS* Y *PLENILUNIO*,  
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA”

ANDREA PAOLA NARANJO ORTIZ

DIRECTORA: Dra. Yolanda Montalvo

QUITO, 2012

Agradezco al misterio y a la literatura.

Agradezco a Yolanda Montalvo por compartir, con generosidad su pasión por el conocimiento y sobre todo por la literatura española. Sin sus correcciones, sugerencias y apoyo este trabajo no sería una realidad.

Esta disertación refleja un diálogo con los numerosos profesores de literatura en conjunto con autores y diversas obras narrativas. Agradezco el aporte de cada uno de ellos.

Asimismo, agradezco a mi familia y, en especial, a mi abuelo junto con mi hermano quienes han sido un pilar fundamental para el desarrollo de este trabajo.

<b>Índice</b>	
<b>Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>La novela española después de la dictadura.....</b>	<b>7</b>
1.1 El cambio paradigmático de la novela española tras la caída del franquismo .....	7
1.2 El “destape” literario .....	18
1.3 Introducción a la novela policial .....	25
<b>Capítulo II</b>	
<b>La novela policíaca española.....</b>	<b>30</b>
2.1 Breve sinopsis histórica.....	30
2.2 Las características .....	37
2.3 Antonio Muñoz Molina y el género policial .....	40
<b>Capítulo III</b>	
<b>Análisis de la obra <i>Beltenebros</i>, elementos que sostienen el misterio y la tensión .....</b>	<b>45</b>
3.1 El narrador y los juegos temporales .....	45
3.2 Ficciones detectivescas: la estructura, la luz y la presentación de los espacios.....	57
3.3 La relación entre novela policial y el cine: comparación entre la novela y su correspondiente adaptación cinematográfica .....	67
<b>Capítulo IV</b>	
<b><i>Plenilunio</i>, El misterio abnegado del criminal y del policía .....</b>	<b>78</b>
4.1 Técnicas narrativas que conforman la intriga: el narrador, el estilo y los puntos de vista .....	78
4.2 La estructura narrativa.....	84
4.3 La violencia en la narración .....	87
4.4 La persecución y la violencia como eje temático.....	90
<b>Conclusiones .....</b>	<b>94</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>103</b>

## INTRODUCCIÓN

Toda narración implica un misterio y una de sus formas privilegiadas es la novela. En el momento en que un narrador, también conocido como un sujeto gramatical, alude a un tiempo establecido, donde habitan todo tipo de personajes, se inicia la construcción dentro del plano discursivo de un relato, cuyos elementos transforman la venida de un nuevo mundo; es decir, de una composición literaria. Si bien es cierto, la obra como tal, se compone de dos elementos indisociable: la estructura y el contenido; cada una de sus partes forja un registro polifónico de voces que retratan un diálogo que adviene a la historia de la humanidad y una de esas conversaciones gira en torno a la pugna entre el bien y el mal.

De esta forma, Antonio Muñoz Molina recrea un entramado ficcional, cuyas características se insertan dentro del género policial, negro o inclusive detectivesco. Sus dos novelas, *Beltenebros* y *Plenilunio*, develan cómo el modelo estructural de un género literario cambia, se adapta, se moldea de acuerdo a las necesidades de una época, la que es recogida por diferentes autores y narradores.

Este estudio pretende dar una reseña detallada acerca de cómo el género policial nace y se desarrolla en España desde ciertas premisas que vienen sujetas a la cultura, hasta llegar al centro de la formación de un nuevo vehículo ideológico, permeable que requiere de estrategias dialógicas para plasmar la problemática del resultado histórico de una sociedad española incierta y posmoderna. A través de un estudio comparativo entre las obras nombradas, se pretende dar diversos enfoques de la técnica formal a lo largo de esta investigación, para indagar cómo el autor refleja diferentes cuestionamientos y problemas tras la guerra civil: la memoria, la identidad, la violencia, la corrupción, el amor, el arte, el lenguaje, entre otros motivos que dan movimiento a la trama.

El estudio de las novelas recoge la intención de todo género formal: permitir la variación sobre un mismo tema. Así, los distintos narradores trastocan las estructuras del género negro o policial y cargan de sentido a historias que se inscriben dentro de la nueva propuesta de la narrativa española. Por ello, en el primer capítulo se realiza un recorrido diacrónico de la narrativa española tras la muerte de Francisco Franco y el cambio paradigmático que atraviesa la forma de narrar de un grupo vasto de escritores. Además, se relatan los orígenes del género policial, y ya en el capítulo dos, se menciona cómo el

género llega a España y el tratamiento que los escritores le dan, para adaptar un modelo literario dentro de un estilo propio. El análisis de las obras toma como referencia la literatura comparada, puesto que esta realiza una teoría aplicada de los géneros al buscar el destino que han tenido los diversos géneros, en este caso el policial que más adelante se deriva en el género negro<sup>1</sup>.

El ámbito literario es un campo inmerso en las conversaciones. Por ello, los libros hablan no solo con los lectores, sino entre ellos mismos. De ahí que el análisis de ambas obras se detenga en estudiar, desde el campo de la teoría literaria y la narratología, los diversos elementos como los tipos de narradores, la caracterización de los personajes, el manejo del tiempo, los espacios y todos en conjugación con la temática que utiliza y requiere la novela policial y la novela negra. Finalmente, en el cuarto capítulo, con todos los antecedentes ya expuestos, se da una visión del estilo de Antonio Muñoz Molina y de su forma de reconstruir relatos sobre un pasado lleno de enigmas y símbolos.

En cuanto a la metodología, se tuvo presente el enfoque de la literatura comparativa, la cual sugiere, en primera instancia, el camino por donde la investigación se dirige para comprobar que ciertos elementos o características literarias atribuyen a la permeabilidad entre géneros vigente en la actualidad. De esta manera, al realizar un estudio contrastivo entre las obras del escritor español, las cuales se insertan en el ámbito de la narrativa postfranquista, se identificaron los puntos convergentes y divergentes que reflejan el manejo estratégico de los diversos recursos narrativos; para así, determinar la reelaboración de obras que transitan entre formas de la novela negra y la novela policial.

En la actualidad, la crítica literaria, muchas veces, se encarga de encasillar un libro dentro de parámetros que anulan el horizonte de expectativas de una obra. Por ende, este efecto incide sobre la recepción de la misma. Sin embargo, Muñoz Molina parte de ciertos parámetros generales, inherentes al género policial, para desplegar, con algunos elementos cinematográficos, una sugestión imaginativa y metafórica de las heridas del paso del tiempo y de los múltiples reflejos que forman parte de una determinada

---

<sup>1</sup> La obra más representativa a este respecto es *La littérature comparée* de M. F. Guyard, a quien le interesa el destino que han tenido los distintos géneros desde una perspectiva naturalista similar a la de Brunetière, preocupándose por su nacimiento, madurez y muerte. Propone analizar las relaciones binarias entre autores y obras de dos literaturas nacionales, pero admite también que se realicen grandes síntesis teórico-literarias (por ejemplo, la historia de la novela).

identidad. Los narradores que emplea Muñoz Molina se arriesgan a transitar por un pasado remoto al cuestionar la postura de la historia “oficial” y también describen el tránsito del otro, de la refracción de algunos de los personajes que, de reflejo en reflejo, no logran reconocerse y se desdoblan. Por ejemplo, en el caso de *Plenilunio*, el asesino carece de cuerpo o de manos al momento de cometer un crimen; mientras que en *Beltenebros*, el protagonista atraviesa una metamorfosis al adquirir conciencia de ciertos detalles sobre su propia historia. De manera que la prosa molineana quebranta la forma del género policial al darle la vuelta sin salirse de ella, para recrear una trama que explora la condición humana.

## CAPÍTULO UNO

### LA NOVELA ESPAÑOLA DESPUÉS DE LA DICTADURA

#### 1.1. El cambio paradigmático de la novela española tras la caída del franquismo

La Guerra Civil española en conjunto con la prominente dictadura marca con heridas profundas a unas cuantas generaciones que atraviesan una miserable y atroz experiencia. Los distintos acaecimientos políticos, bélicos, sociales y económicos pautan el sendero por donde toda una nación transita durante largos años. De esta manera, los escritores de la narrativa española de los últimos años del siglo XX, por diversas razones, reviven o resurgen estas peripecias de un momento histórico; que, sin duda, se convierte en un motivo dentro de las numerosas obras que retoman ciertos acontecimientos de aquel periodo de confrontación y desasosiego, para no dejarlas caer en el abismal olvido de una memoria colectiva y frágil. Tal es así que, el dolor, el exilio, el odio y la represión constituyen una frecuente temática dentro de las diversas composiciones literarias que reflejan algunos recuerdos, memorias, tragedias de individuos fragmentados y ocultos ante un régimen dictatorial como el franquismo.

En la época de transición democrática (1975-1982), la narrativa española ensaya una aparente ruptura con cualquier alusión o referencia al periodo franquista. Después de una etapa experimental, numerosos escritores se percatan que lo ocurrido en la guerra y la dictadura pasan a ser una parte indisoluble de su identidad como españoles. En el ensayo, *Historia como sistema*, Ortega y Gasset sugiere que el ser humano se encuentra condicionado por cadenas inexorables, las cuales representan una multiplicidad de procesos históricos que conducen al ser hacia un presente efímero y casi imperceptible<sup>2</sup>; debido al constante quehacer que este mismo debe realizar para sostenerse en la existencia. En consecuencia, surgen narradores interesados por reinterpretar ese pasado no tan lejano desde diferentes perspectivas, sin ignorar que la injerencia de aquellos años todavía se manifiesta en el acontecer social de todo un país.

Según el crítico y escritor Gonzalo Sobejano, toda novela perdurable e independiente a su inclinación, sea en el ámbito testimonial o dentro de la propuesta de la

---

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pp. 26-32.

novela histórica, tiene además de su propia verificabilidad (la inmanente al texto), un horizonte de verificación absoluto: el de la realidad histórica de la que brota con el estremecimiento germinativo de lo que es a un tiempo necesario y libre<sup>3</sup>. Dentro de este espacio y con un objetivo edificante, se remite a lo que permanece en silencio por tanto tiempo, para asimismo rescatar los sucesos del olvido. Este fenómeno invade a los narradores, los cuales son reconocidos dentro de la nueva narrativa de finales del siglo XX. Dicho grupo se caracteriza por reflejar el pasado a través de una mirada nostálgica, cuyas proyecciones aluden a datos inherentes a la guerra y a los años de dictadura para promover un ambiente dialógico con la actualidad como una posible búsqueda de identidad que, muchas veces, es rescatada, mientras que otras veces es cuestionada y replanteada.

La historia de España de los últimos treinta años, si no más, suscita una serie de lecturas cuya complejidad trasciende a la crisis no solo del individuo, sino de toda una nación. Durante esta etapa en la historia, se refleja una época inmersa en proyectos radicales, mitos, cambios e inestabilidades que inciden sobre el conjunto de escritores cuya pluralidad de narradores y personajes intentan desentrañar su significado ante las ininteligibles relaciones entre un país y su pasado. La polémica interrogante sobre la identificación y también acerca de la autodefinición en el contexto difuso del mundo postmoderno, conducen a numerosas voces prosaicas a relatar con incesante agobio la incertidumbre de un porvenir incierto. Así pues, esta disertación da paso a un breve recorrido histórico, a través de una trayectoria diacrónica literaria, para reconocer algunas instancias que culminan en un punto de quiebre o cambio paradigmático dentro del campo de las letras, tras el final del mandato de Franco.

Desde una primera instancia, los autores pertenecientes a la “Generación de 1950” consolidan un idealismo y voluntarismo político cuyo objetivo en sus obras refleja lo inmediato y lo concreto del contexto social español. A partir de esta división, se ignora las contradicciones de la paradójica realidad en la que se habita, donde el valor artístico de las obras queda automáticamente inscrito o subordinado al plano sociopolítico. Con respecto al lenguaje artístico, mucho de los cultivadores del realismo social ignoran que

---

<sup>3</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española contemporánea 1940-1955*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación S.A., 2003, p. 118.



la crítica del entorno debe partir del cuestionamiento de la misma lengua empleada en el ámbito de las artes. En un estudio exhaustivo, José Ortega propone que el problema estético de la novelística de la “Generación de Medio Siglo”, la que a inicios de los años sesenta, surge como consecuencia de la frustración histórica sufrida por aquellos escritores que creían fervorosamente en un cambio profundo de las estructuras de una sociedad, la misma que en dicho momento intenta afianzar el neocapitalismo como parte de su modelo político y económico sin ni siquiera haber superado previas etapas de la estructura feudal<sup>4</sup>.

Sin embargo, una vez superada la necesidad de retratar como ejercicio mimético el mundo exterior, insignia simbólica de esta corriente realista, los escritores que conservan dicha tendencia dan paso a la reflexión sobre el instrumento expresivo. Ahí es cuando mana un distanciamiento del aspecto descriptivo del medio, para dar paso a la autonomía de la expresión poética mediante un viraje en el tratamiento lingüístico. Ciertas novelas claves de la posguerra develan paulatinamente la renovación poética del lenguaje y los nuevos módulos narrativos que se apoyan en diversos estilos retóricos. Novelas como *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Dos días de septiembre* (1962) de José Manuel Caballero Bonald o *Ágata ojo de gato* (1974) del mismo autor, muestran cómo culmina el movimiento de la sensación de irrealidad mediante la reivindicación de la función del discurso<sup>5</sup>.

En una de sus conferencias dictadas diez años después la promulgación de la Constitución, Santos Sanz Villanueva menciona que a finales de los años sesenta la literatura deja de ser un instrumento político en el momento en que se patentiza la inviabilidad de la poesía y la novela social<sup>6</sup>. La despreocupación por los problemas sociales suplanta al testimonio o la denuncia por el desarrollo de un lenguaje artístico y refinado que se encuentra en una etapa plena de experimentación. Este punto de giro

---

<sup>4</sup> José Ortega, “*Estilo y nueva narrativa española*”, Centro virtual Cervantes, en línea marzo de 2010, en línea 16 de noviembre de 2011, disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_140.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_140.pdf)

<sup>5</sup> José Ortega, “*Estilo y nueva narrativa española*”, Centro virtual Cervantes, en línea marzo de 2010, en línea 16 de noviembre de 2011, disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_140.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_140.pdf)

<sup>6</sup> Santos Sanz Villanueva, “*La literatura*”, en línea 1991, en línea 11 de diciembre de 2011, disponible en: [http://www.cuantayrazon.org/revista/pdf/035/Num035\\_002.pdf](http://www.cuantayrazon.org/revista/pdf/035/Num035_002.pdf)

hacia una nueva sensibilidad se plasma en la antología de José María Castellet (*Nueve novísimos poetas*, de 1970), quien recoge una nueva generación de jóvenes que no han conocido del todo la guerra (su fecha de nacimiento se sitúa en el decenio de los años cuarenta) y que se inclinan por la autonomía del arte.

De modo que el cambio literario se da mucho antes que el periodo de transición política. En los últimos años de disgregación del franquismo, se conoce una literatura que presume la representación de la raíz de los usos literarios posteriores a 1975, pese a la decepción colectiva, que, ansiosa tras la abolición de la censura, espera la publicación de inéditos manuscritos inexistentes. Solamente prevalecen en aquel momento histórico libros de crónica o reportajes políticos, mas no verdaderas obras que faciliten una íntima libertad creativa.

La literatura a la altura de 1975 manifiesta un deseo de modernización. No obstante, las obras no logran capturar en su totalidad la atención del público común. Por un lado, los escritores quebrantan lazos con un pasado no tan lejano pero, por otro, oscilan entre antiguas tradiciones y el provocador vanguardismo. Ya en esta época no se vislumbran soluciones de alteración y el sentimiento de desorientación de crisis se esparce, pese a la incesante búsqueda de un nuevo significado artístico y literario.

El elemento característico de esta etapa de la narrativa es la variedad de corrientes y tendencias que se suceden o se superponen. Hacia los años setenta, los síntomas de cambios profundos se manifiestan a través de la novela. La estructura esencial de esta, a diferencia de otros géneros literarios, define la toma de conciencia en el sentido de *saber con*; por ello, el novelista, a través de sus múltiples proyecciones (autor implícito, narrador) se esfuerza por descifrar un mundo a medida en que éste la va construyendo.

Juan Antonio Masoliver, en su texto, *Voces contemporáneas*, menciona que tras la muerte de Franco, la sociedad española aguarda un momento de quiebre radical que los conduzca hacia un renacimiento cultural; como es el caso de Italia con la caída de Mussolini<sup>7</sup>. El fenómeno por publicar afecta no sólo en los editores y lectores, sino también a los mismos escritores, cuyas narraciones terminan confundándose con la crónica y el periodismo de la época. Este suceso explica el desencanto del lector serio ante las concesiones por parte de voces en búsqueda de su liberación. Todo cambio

---

<sup>7</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p. 23.

radical evoca la sensación que se ha concluido una etapa o un ciclo, que inclusive se puede observar el pasado con una distancia inferida para dar inicio a una nueva; pero Masoliver reafirma que el escritor no puede del todo despojarse de su pasado, ya que este lo necesita, para así, hablar del porvenir. El arte, junto con la expresión atormentada del creador, requiere de todo un proceso cultural, y la dictadura de cuarenta años confluye con generaciones de artistas y escritores.

La posibilidad de un destape o liberalización de la escritura coinciden con una serie de cambios importantes y graduales que permiten este cambio paradigmático en el ámbito de las letras y artes. Si bien es cierto las condiciones político-sociales influyen directamente en los escritores, pues a lo largo del régimen franquista, ya se da una transformación visible: hasta 1943 (*Pascual Duarte* se publica en 1942) hay un claro apoyo por parte del Eje, además del boicót internacional, el falangismo, está el soporte de Ramón Serrano Suñer, entre otros. Los acontecimientos en los años cincuenta tales como la presencia del “liberal”, el Concordato del Vaticano, los Planes de Desarrollo, el Plan de Estabilización, conducen a una España golpeada a un punto de conversión.

Una vez más, la novela social es estimulada por la editorial barcelonesa Seix Barral, donde *La Colmena* de Camilo José Cela, lejos ya del tremendismo de los años cuarenta llega a su culminación con obras como *Central eléctrica* (1956) de Jesús López Pacheco, *La piqueta* (1959) de Antonio Ferrer Bugada o *La mina* (1959) de Armando López Salinas en conjunto con dos libros teóricos que reflejan testimonialmente los límites de una época donde la concepción del artista se veía estancada por la tradición, *La hora del lector* de José María Castellet y *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo<sup>8</sup>.

El movimiento que se lleva a cabo en el continente americano es contemporáneo a dicha etapa, puesto que durante estos mismos años se produce la publicación de múltiples obras literarias de distintos autores latinoamericanos. Este fenómeno denominado «boom», alude al éxito editorial que logra la narrativa hispanoamericana, especialmente la novela dentro del ámbito literario a nivel continental y mundial. Muchos autores adquieren reconocimiento universal y dos de ellos inclusive son laureados con el Premio Nobel de Literatura: Miguel Ángel Asturias (en 1967) y Gabriel García Márquez (en 1982). Asimismo, la mayoría de obras publicadas son traducidas a distintas lenguas. En

---

<sup>8</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p. 25.

este periodo, las novelas se destacan por una notable calidad artística de la narrativa tanto en forma y contenido. Además, este estadio concentra y llama la atención sobre un grupo de nuevos autores y sobre sus precursores, los cuales definen la literatura hispanoamericana.

La rápida difusión del «boom» se debe a tres aspectos fundamentales: el surgimiento y redescubrimiento de ciertos escritores contemporáneos, la aparición y difusión de una mayor cantidad de lectores que suscitan en auge editorial tanto en el continente como fuera de él y, finalmente, la expectativa histórica frente a la naciente Revolución Cubana. A lo largo de este periodo, la propagación de las obras refleja la toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad; así, los que realmente hacen el «boom» no sólo son los artistas junto con sus ideas y novelas, sino los mismos lectores<sup>9</sup>.

El ejemplo de los escritores hispanoamericanos (Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y todos los autores pertenecientes a la etapa del «boom») influyen de tal forma que permiten la consolidación de la novela española contemporánea, tras la caída de las preocupaciones relacionadas con lo social y el fracaso del experimentalismo. Cuando se recupera el viejo arte de contar, muchos de los escritores se percatan que tanto los estilos de Cortázar o de García Márquez operan como un procedimiento para encarar la realidad de una manera crítica<sup>10</sup>.

La oposición al recurso descriptivo promueve cuestionamientos e incógnitas entre los escritores españoles, puesto que se trataba de hallar una salida a una novelística en la que los protagonistas tardaban numerosas páginas en subir una escalera, según el catedrático Santos Sanz Villanueva, que ejemplifica dicho suceso con uno de los personajes de *Los alegres muchachos de Atzavara* de Manuel Vázquez Montalbán. Así, la reacción implicó un inusitado prestigio de la anécdota, y aún más la reivindicación de una relato de aventuras.

---

<sup>9</sup> José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. De Borges al presente, Madrid: Ed. Alianza, 2001, p. 300.

<sup>10</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., p.29.

En conjunto, al margen del mercantilismo en torno al «boom», se presencia un momento insólito que marca el rumbo de la poesía y la prosa española del siglo XX: el modernismo. En este periodo de tiempo, la literatura de la postguerra da paso al desarrollo de la narrativa española la que, años más adelante, podría considerarse como punto de quiebre en comparación con la década de los setenta. Nuevamente, Antonio Masoliver sostiene que dicha transformación se inicia ya en 1955 con *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, novela donde el hilo social se ve restringido por la elaboración de una argumento cuyo soporte reside en dos pilares la estructura narrativa y el manejo del lenguaje; *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos que, en apariencia desde una visión esperpéntica y fragmentada de la realidad española, sigue la línea de Valle-Inclán, quebranta el modelo tradicional narrativo. Con *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1969) de Juan Benet se desvanece la jerarquía narrativa entre lo significativo y lo anecdótico al destruir el tiempo convencional en conjunto con la linealidad narrativa<sup>11</sup>.

Benet rechaza de manera absoluta la forma costumbrista que ilustra de forma plana la realidad y del compromiso con la misma. Numerosos escritores han admirado el estilo, puesto que éste se aleja de la forma narrativa vigente en aquella etapa. Algunos rasgos principales de la prosa benetiana se destacan en el tránsito de lo narrativo a lo reflexivo; de esta manera, la trama se ve interrumpida por las cavilaciones y cuestionamientos por parte de sus narradores. Asimismo, la sintaxis laberíntica repleta de incisos interpolados y la escasez de diálogos devela personajes deshumanizados propios de la novela posmoderna. Igualmente, el uso reiterado de símbolos y motivos exagera el efecto de ciertos episodios o temas que realzan la creación de una atmósfera de incertidumbre y ambigüedad.

En consecuencia, dentro de esta etapa, una serie de autores funda sólidos cimientos a inicios de los setenta con las obras de Juan Benet (*Una meditación*, 1970), Juan Goytisolo (*Reivindicación del conde don Julián*, 1970), Gonzalo Torrente Ballester (*La saga/fuga de J.B.*, 1972), Luis Goytisolo (*Recuento*, 1973), Juan Marsé (*Si te dicen*

---

<sup>11</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., p. 26.

que caí, 1973), José Manuel Caballero Bonald (*Ágata ojo de gato*, 1974) y Miguel Espinosa (*Escuela de Mandarines*, 1974)<sup>12</sup>.

*“Sánchez Ferlosio, Martín Santos, Juan Goytisolo y Juan Benet marcan, pues, el punto de partida de una nueva narrativa que no rechaza la realidad sino los procedimientos que hasta ahora dominaban para acercarse a ella. La nueva escritura toma como modelos a estos escritores, mucho más importantes que la realidad o irrealidad del franquismo. El cambio radical, por lo tanto se da en los años setentas, y es esta literatura la que va decidir los rumbos de la actual.”*<sup>13</sup>

Desde la instancia política, se dan algunos cambios traumáticos que no ocurren necesariamente con la muerte de Franco en 1975, sino que empiezan con el gobierno de Carrero Blanco, símbolo por antonomasia del declive del franquismo. Con este acontecimiento, la figura del dictador queda en un segundo plano dado algunos eventos históricos como la realidad de Comisiones Obreras, la proliferación de la literatura marxista, la preferencia por el ensayo frente a la ficción, una mayor libertad sexual y el descubrimiento de la sociedad de consumo.

Durante los inicios de los años setenta, con el Proceso de Burgos y el asesinato de Carrero Blanco, el nuevo régimen devela la iniciación de la crisis antes que el prometido cambio. La llegada de los novísimos, a inicios de esta década, coincide con la agonía de la dictadura que señala el inicio de unos años de euforia que llegan a una cumbre en los primeros años del gobierno socialista. No obstante, este grupo de escritores y poetas se educaron bajo el régimen franquista publican sus obras a lo largo de este periodo, entre ellos, Jaime Gil Biedma.

*“Pero parece paradójico que en un comentario dedicado a la narrativa del periodo 1972-1982 dediquen tan poco espacio a los representantes de una nueva cultura supuestamente liberada. Las razones son varias: como acabo de decir, siguen siendo víctimas de la educación franquista; son herederos directos de los escritores de los sesenta, especialmente de Juan Benet; finalmente, la producción más interesante y el cambio más radical se da en poesía.”*<sup>14</sup>

Entonces quedan algunos cuestionamientos, entre ellos ¿qué resta en el ámbito artístico tras la supuesta liberación literaria después del franquismo? Si bien el cambio

---

<sup>12</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., 2003, pp.28-29.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>14</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p. 28.

inicia en la década de los sesenta, para poder consolidarse en un proceso de continuidad en los años posteriores no sucede como se espera, todo esto da paso a un ambiente donde prima la desilusión<sup>15</sup>. Masoliver alude a los escritores del exilio, quienes reflejan lo desconcertante y lo ambiguo de la situación de su país tras largos años de atrocidades e injusticias. Entre ellos Max Aub, que en su cuento *El remate*, plasma la angustia frente al destierro y la exclusión por parte de un régimen autoritario que supo cómo deshacerse de varios narradores que tuvieron que huir: Ramón Sender, Francisco Ayala, Rosa Chacel, y poetas como Rafael Alberti o Pedro Salinas del grupo del 27, junto con Juan Ramón Jiménez.

Asimismo, el cambio narrativo no surge con el final de esta etapa, sino que es un proceso que se renueva gradualmente. Por ejemplo, los escritores que siguen la línea coherente de cambio de los años sesenta como Juan Benet. Otros son los que escriben una obra renovadora ya durante el periodo dictatorial, pero que se radicalizan en las postrimerías o después del franquismo, en este aspecto Luis Goytisolo se convierte desde *Recuento* (1973) hasta *Teoría del conocimiento* (1982) en una de las narrativas más venturosas y ambiciosas de la narrativa actual. También, escritores como Rafael Sánchez Ferlosio que no han vuelto a publicar o uno de los casos más significativos como el de Ana María Moix.

Además se da el caso de autores, ya adultos, que empiezan a reproducir sus obras tras la muerte de Franco como Álvaro Pombo que publica su primer libro en prosa, *Relatos sobre la falta de sustancia* en 1977; también la escritora catalana Helena Valentí (1940) que publica en el mismo año *L'amor adult* o Esther Tusquets que compone su primera novela a los cuarenta y dos años en 1978 titulada *El mismo mar de todos los veranos*. Otros narradores se adaptan su escritura al nuevo espíritu del *cachondeo*<sup>16</sup> postfranquista tales como Juan Marsé, quien gana el Premio Planeta y con él se incorpora a este nuevo fenómeno que es el *best-seller* nacional junto con un escritor de talento múltiple como Vázquez Montalbán, que desde *La soledad del manager* (1977) hasta el

---

<sup>15</sup> En la década de los años setenta el giro dentro del ámbito político que prevalecen junto con el contexto literario. No solo la muerte de Franco, sino el nombramiento de Adolfo Suárez (ex gobernador civil y ex director de Televisión Española) como Presidente del Gobierno en julio del año 1976 y la proclamación de la Constitución en 1978.

<sup>16</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., p. 30.

*Asesinato en el Comité Central* (1981), parece haber desertado un intento por la renovación literaria. La literatura infantil y adolescente, tan degradada en años anteriores por el régimen, también prolifera junto con las colecciones de literatura erótica con el soporte editorial de R.M., Akal, Tusquets o Ediciones Polen<sup>17</sup>.

No obstante, tras algunos cambios en la prosa novelesca, a la altura de 1975, el panorama de la creación narrativa se presenta con diversos caracteres, donde ocurre una fuerte formalización del género; de modo que algunas tendencias se convierten en modelos que acogen obras semejantes. Igualmente, hay un cultivo de subgéneros no sólo de la novela negra, sino que muchos autores afianzan su prosa en una narrativa histórica o en un relato metaliterario. De esta manera, la novela negra o policial es la que mejor ha podido expresar las nuevas condiciones del postfranquismo, a través de su libertad creadora del lenguaje, el quebrantamiento desenfadado de los tabúes y el humor cínico del pasotismo<sup>18</sup>. *Días de guardar* (1981) de Carlos Pérez Merinero, novela negra publicada por la Editorial Bruguera genera una reflexión en torno a la misma literatura y el lenguaje, donde si no se encontró la libertad, al menos el libertinaje dio paso para novedosas tramas e invenciones.

La novela policial y la novela negra emergen en este tiempo como una variante cuyo propulsor es Manuel Vázquez Montalbán a quien le sigue una vasta cantidad de autores. Este género es verdaderamente característico del periodo constitucional. Por un lado, deja de ser considerado un producto subcultural, tal como diría Villanueva “*lectura vergonzante de ratos de ocio*” y pasa a ocupar un lugar entre la “literatura de prestigio”. Otro teórico, José F. Colmeiro, menciona que no existe ningún problema con este, al principio considerado “subgénero”, donde la novela policíaca se contuvo en los límites de la literatura de fórmula y entretenimiento, acompañada de todas las paratextualidades minimizadas al uso: ediciones baratas, portadas chillonas y resúmenes de contraportada redactados por cualquier persona con un criterio mínimo con respecto al lenguaje. Legítimamente, el problema inicia cuando este tipo de textos comienzan a estar bien

---

<sup>17</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., pp. 39-45.

<sup>18</sup> El término “pasotismo” es un fenómeno universal que no deja de lado a la España posfranquista que designa una actitud indiferente y pesimista hacia el entorno social.



escritas y a ofrecer la pluridimensionalidad de una obra abierta, como la de cualquier otra novela<sup>19</sup>.

La prosa narrativa española de los últimos veinte años ha recorrido diversos caminos. Un inevitable punto de partida para la «nueva narrativa española», enmarca a los escritores que empiezan a publicar a partir de 1939, cuando termina la Guerra Civil. De manera distintiva, las generaciones que son diacrónicas (grupos en general antagónicos atravesados por los cambios históricos), en contraste a cómo se percibe lo contemporáneo (un conjunto poco armónico, pero que comparte experiencias similares o las consecuencias de las mismas) se entrelazan mutuamente al mostrar un conjunto de artistas que comparten una desgracia en común: los enfrentamientos bélicos cuyo trasfondo ideológico resquebraja la idea de un verdadero cambio. La guerra y los miserables largos años de la postguerra inciden en la forma de percibir la realidad de varios pensadores que mantienen algunos recuerdos e historias compartidas de los afectados o gente de su entorno, para así, promover la recuperación de relatos fuertes donde la injusticia y la violencia son motivos preponderantes.

El novelista, a través de sus numerosas proyecciones (autor implícito, narrador), se esfuerza por conocer un mundo, es decir todo lo ocurrido no solo en su nación, sino en el periodo de entreguerras, a lo largo de la actividad misma de la escritura; para así darlo a conocer detenidamente a sí mismo y al lector implícito. Esta toma de conciencia, que implica la novela, abarca toda una nueva serie tanto de obras como autores que proponen diferentes planteamientos narrativos respecto a los textos españoles en sus etapas anteriores.

El surgimiento, en los años ochenta, de novelas como: *Belver Yin* de Jesús Ferrero, *La media distancia* de Alejandro Gándara, *La ternura del dragón* de Ignacio Martínez de Pisón, *Luna de lobos* de Julio Llamazares, *Las estaciones provinciales* de Luis Mateo Díez, *El caldero de oro* de José María Merino o *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina<sup>20</sup> marcan un cambio según la crítica literaria. La ruptura que ocasionan las

---

<sup>19</sup> José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, España: Ed. Anthropos, 1994, p.9.

<sup>20</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., 2003, pp. 68-70.

obras mencionadas se compone de un corpus estructural distinto que inclusive plantea otro tipo de relación con sus lectores al resinificar el mismo género novelesco.

Muy pronto, este fenómeno descubre su capacidad de significación al incorporar no solo a nuevos autores como es el caso de Rafael Chirbes o Mercedes Soriano, sino a escritores que cronológicamente habían publicado con anterioridad: Juan José Millás, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo; igualmente, incluidos los gallegos Carlos Casares y Alfredo Conde, los catalanes Quim Monzó y Sergi Pàmies, y el vasco Bernardo Atxaga, que con su obra *Obobakoak* alcanza un lugar permanente dentro del mercado lector común<sup>21</sup>.

## 1.2. El “destape” literario

Este nuevo movimiento narrativo ha convivido con la presencia en el mercado literario, de novelistas de generaciones anteriores, que en muchos casos publican sus mejores obras en estos mismos veinte años; pero sin duda, el eje narrativo de este período viene determinado por el éxito de dicho movimiento. El panorama de la novelística contemporánea atraviesa tres estancias que varían, apenas terminada la Guerra Civil con *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela hasta los escritores que se han convertido en los protagonistas de este milenio, entre ellos Antonio Muñoz Molina, cuyas obras *Beltenebros* (1989) y *Plenilunio* (1997) transitan entre la novela policiaca y la novela negra. El recuerdo de la guerra y sus repercusiones, los difíciles años de la primera etapa del franquismo hacen de España un lugar hostil con un vacío literario.

La misma obra de Cela tienen problemas de censura; quizás el realismo y el experimentalismo incomodaron en aquel entonteces al régimen. Así, *La colmena* prohibida en España es publicada en Buenos Aires en 1951, y junto con *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, se convierten en las propuestas narrativas más radicales y, a su vez, en propuestas menos convencionales del realismo; puesto que el realismo es la tradición hegemónica tanto en prosa como en lírica e inclusive en el género ensayístico (*La hora del lector* de José María Castellet de 1957)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Ed. Crítica, S.L., 2003, p. 70.

<sup>22</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p.36.

El periodo del realismo, según Masoliver, se denomina como una etapa de narrativa inmóvil, sin caer en los prejuicios; dado que, sin estas novelas de tipo realista sea social o socialista, no se hubiese dado un cambio dentro del proceso de la literatura española en relación a los nuevos escritores. La apertura política, económica y cultural que acontece en los años sesenta permite que las propuestas renovadoras, tanto de Cela como de Sánchez Ferlosio sirvan de estímulo para ahondar en los peligrosos límites del realismo social que, al fin y al cabo, sirven como advertencia de las situaciones de dicha etapa. Adicionalmente, la presencia de la novela latinoamericana contribuye a la renovación de la narrativa española en novelas como: *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé, *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del Conde don Julián* (1969) ambas de Juan Goytisolo<sup>23</sup>.

Finalmente, los últimos en publicar se convierten en los primeros en formar parte de puntos referenciales para la siguiente corriente de escritores: *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1969) de Juan Benet. A diferencia de los escritores de la década de los cincuenta, los de los sesenta marcan una presencia dominante en la literatura de hoy; sobre todo Benet, cuya influencia define la etapa de los novísimos. No obstante, muchos de ellos no salen del realismo o simplemente muestran diversas o infinitas posibilidades de la misma tradición.

Una vez más, se va iniciar un nuevo espectáculo cuyos efectos atenúan las sombras de la generación del 98, la España de “charanga y pandereta”, del esperpento, del humor negro y del malhumor, vinculado con la arcaica convicción que la realidad es lo que el espectador admira. Todos estos elementos muestran la agonía del franquismo y la espalda que los jóvenes le empiezan a dar al viejo dictador. Las revueltas, tanto en París como en México, confirman el nacimiento del accionar juvenil. Un poder que lo tienen los novísimos, como lo está en los más recientes narradores que surgen en los años noventa.

Esta juventud, hija de unos padres acomodados, experimenta y viaja sin restricciones. El españolísimo se ve sustituido por la figura del individuo europeo; de esta manera, España como tema o problema desaparece y en 1971 José María Casteller publica *Nueve novísimos*, una antología de poetas que terminan por definirse como

---

<sup>23</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p.40.

novelistas un tiempo después, tales como Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix o Ana María Moix<sup>24</sup>. Del mismo modo, una serie de acontecimientos políticos contribuyen y promueven en estos jóvenes sentimientos dominantes y propios de la época que los escritores comparten con la ciudadanía española: euforia, osadía, sentido del juego y de la aventura.

A España llegan, antes de la muerte de Franco, los aires de fronda con la Revolución de los claveles en Portugal (Muñoz Molina en su obra *Los misterios de Madrid*, reflexiona acerca de su juventud y sobre el cultivo de una ilusión que esconde como trasfondo los anhelos de un cambio que finalmente no llega a ocurrir). Próxima a dichos sucesos, España finalmente entra en la modernidad con la proclamación del joven monarca Juan Carlos I. Enseguida, la transición democrática lleva a la promulgación de la Constitución a finales de los años setenta, pero un último suceso esperpéntico socava a una nación aparentemente renovada con el intento del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981; mas la victoria del Partido Socialista Obrero Español y la toma de poder del joven Felipe González como presidente ponen fin a catorce largos años de contemplación y fiesta desde 1968 a 1982<sup>25</sup>.

A principios del encanto por una nueva etapa nace, igualmente, el desencanto, pues dicho gobierno se inscribe en dentro del ámbito de la incertidumbre, dado el alto nivel de corrupción por parte del partido. Los novísimos, hijos del encanto español, atraviesan un vuelco para convertirse en escritores distintos e incluso algunos dejan de escribir. En todo caso, los novísimos y otros escritores, paralelos a dicha agrupación, también empiezan a publicar en los setenta, como Antonio Muñoz Molina o Justo Navarro; quienes publican en la década de los ochenta. Estos últimos cultivan una actitud ética que los novísimo carecen al principio, pues ellos creen firmemente en la superioridad e independencia del arte, no solo de la literatura, sino de del cine, la pintura o la música que tiene una recurrente presencia en sus obras. Pero, al simplificar los hechos, se produce un choque realista que termina por imponerse frente al deslumbramiento artístico, la aventura novelesca y las propuestas lúdicas<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona, 2003, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pp. 12-15.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pp. 15-25.

Pese a que el “pasotismo”<sup>27</sup> encarna principalmente lo social, también deja rastro en la literatura, cuyos libros ponen en medio de la puesta en escena la duda y la incertidumbre de la moral convencional al sustituir la cultura por la contracultura, para así abrazar la amoralidad o el nihilismo. En el caso de Javier Marías, el novísimo por excelencia, y el de Félix de Azúa, el desencanto se manifiesta a través de diversos recursos narratológicos. En *Todas las almas* de Félix de Azúa (1989) hay un cambio significativo, que ya se insinúa en *El hombre sentimental* de 1986. El empleo sistemático del monólogo indica el abandono de la pura aventura narrativa por una mayor proyección de la personalidad que se desarrolla en *Corazón tan blanco* (1993) y en *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías (1994); las cuales se pueden considerar obras del desarraigo por los constantes desdoblamientos geográficos.

A lo largo de estas novelas los escritores plasman una especie de esquizofrenia cultural que indica la incomodidad y a la par la necesidad de ser español que se encuentran presentes también en los mejores textos de Álvaro Pombo (*Relatos sobre la falta de sustancia* de 1977 y *El metro de platino iridiado* de 1990) y Enrique Vila-Matas en *Lejos de Veracruz* (1995)<sup>28</sup>.

*Mañana en la batalla piensa en mí* refleja la problemática que atraviesa a estos escritores. Javier Marías demuestra la compleja red de relaciones al basar la unidad, la variedad, la tensión y la interpretación, las cuales muestran las ideas o cavilaciones o incluso suposiciones de un narrador que se encuentra inmerso en un pasado al que no pertenece, pero que conoce; asimismo acerca de un pasado más inmediato que sí vive junto con el presente que es la ventana por la que contempla un futuro equivalente al inicio de un nuevo milenio. Todas estas relaciones están entrelazadas por el pensamiento incesante del narrador. Marías no puede desligarse de la imagen de la Guerra Civil, los aviones en la habitación del hijo de Marta Téllez o el simbolismo de la tragedia shakesperiana, las que nos conducen a otra, la de la naturaleza trágica de la monarquía<sup>29</sup>.

De la misma manera, una aventura monologante que continúa con esta trayectoria es *La casa del padre* (1994) de Justo Navarro. Este singular autor pone en escena el

---

<sup>27</sup> El término pasota involucra un estado de desinterés y derrocamiento.

<sup>28</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p.60.

<sup>29</sup> Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, España: Ed. Alfaguara, 2010, p. 10.

extraño espectáculo de fragmentación y destrucción que ofrece la civilización contemporánea. Tanto los paisajes de *Hermana muerte* (1989) como en *Accidentes íntimos* (1990) no corresponden necesaria o estrictamente a una ubicación espacial específica de España, sino que surge como un reflejo interno hacia un exterior que igualmente ha perdido su centro. La decadencia toma un lugar específico en *La casa del padre*, donde la sociedad española de los primeros años de postguerra se prolonga hasta un presente más inmediato.

A diferencia de Pombo y sus recuerdos de la infancia o viajes y lugares visitados por él, el desarraigo de Navarro le impiden aferrarse o si quiera identificarse con algún sitio en específico; de ahí el sentimiento de desolación, de abandono y de desdoblamiento<sup>30</sup>. Pese a ello, ambos generan voces que se convierten en imágenes de los fantasmas acechantes en pesadillas de un pasado atroz y vil; y pese a ello, muchos de los personajes de estas novelas buscan olvidar, porque solo así se puede alcanzar una especie de felicidad abstracta. Esta es la lucha que encontramos a lo largo de las novelas, los narradores que recuerdan y muestran que no hay olvido posible y que, por lo tanto no hay rastros de felicidad alguna.

Los lazos con el pasado son inquebrantables y se manifiestan de diversas formas en el presente de alguno de los tiempos requeridos por dichos autores: Álvaro Pombo, Javier Marías y Justo Navarro; quienes pertenecen a etapas distinta, pero que se rehúsan, quizás inconscientemente, a olvidar la Guerra Civil o la consecuencia de la misma en los difíciles años de la postguerra.

Desde 1939, se retrata un tiempo lleno de vencedores y vencidos, de personajes decadentes, abstractos y cínicos, donde las narraciones en primera persona generan ya no solo perfiles psicológicos, sino procesos reflexivos o meditativos sobre la condición humana vista desde un eje que se aleja de la crónica y el trascendentalismo. Novelas llenas de vigor surgen con una dinámica verbal que disloca el tiempo y otros elementos narratológicos. Por ello, en este grupo se incluye Enrique Vila-Matas, quien pone en tela de juicio el concepto de generación y cuya sensibilidad reside en un periodo de cuestionamientos.

En la sutileza de sus planteamientos se encuentra la genialidad de Vila-Matas, pues

---

<sup>30</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p.90.

este autor comprende que los males del país provienen de la historia, pero que al relatarlos en sus obras adoptan un aspecto crónico y metafísico. En su texto *Suicidios ejemplares* (1991), Babakua, la península del Mal, es fácilmente identificable con la Península Ibérica; en donde los curas inclusive cultivan el arte de la mentira. En *Los amores que duran toda una vida*, Fernando, alter ego de Vila-Matas, siente una profunda aflicción por España a la que contempla, mientras esta se hunde. El bochornoso pasado colonial español y la congénita incompetencia terminan en un episodio de suicidio, sin antes dejar una carta que plasma la vergüenza de su identidad como español<sup>31</sup>.

La necesidad de fugarse o de huir es un tema recurrente en Vila-Matas, pues es su novela *Lejos de Veracruz* (1995), el narrador da paso a una serie de salidas o viajes que nunca ocurren, sino que obedecen a un sentimiento de angustia que lo mueven a fugarse, a través de la imaginación. El viaje, como forma de evasión, es la única aventura ficcional que le permiten expresar toda la tristeza, la desilusión y los incesantes pensamientos vinculados al pasado que invaden a escritores como Javier Marías, Álvaro Pombo o Justo Navarro.

En consecuencia, Enrique Vila Matas es un actual representante español de este pluralismo narrativo, ya que en su primera antología *Recuerdos inventados* (1994) conforma una especie de falso prólogo de igual nombre que la recopilación de cuentos, la cual, presenta una serie de voces fragmentadas que conforman una caravana imaginaria de recuerdos inventados. Este conjunto de voces no se clasifica exactamente como un cuento, sino que es una reflexión acerca del autor en la creación literaria que equivale a la relación entre vida y literatura, entre autobiografía, ensayo y ficción:

*“Recuerdo haber siempre pensado que la propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta, la vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprender la vida hay que contarla, aun cuando sólo sea a uno mismo. Eso no significa que la narración permita una comprensión cabal, puesto que de hecho quedan siempre vacíos que la narración no cubre, pese a las suturas o remedios que intentan aplicarla. Por ese motivo es por el que la narración restituye la vida sólo de forma fragmentaria.”*<sup>32</sup>

La narrativa española contemporánea está atravesada por numerosas rupturas radicales que han afectado la estructura de la novela o a su lenguaje; podremos nombrar,

---

<sup>31</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, p.53.

<sup>32</sup> Enrique Vila-Matas, *Recuerdos inventados*, España: Ed. Anagrama, 1994, p.9.

entre otros autores, a Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Martín-Santos o Juan Goytisolo. Ahora, lo que se pone en entredicho es la tradición cultural, para así, dar paso a lo que denominamos hoy como la contracultura.

De entre los jóvenes, Mariano Antolín Rato es el único autor que contrapone la cultural tradición con la contracultura. En sus obras se desata un enfrentamiento entre dos conceptos culturales, más que generacionales. En el caso de José María Riera de Leyva, el cual no tiene clasificación dentro de ningún grupo, tiene una fuerte influencia del cine y la publicidad. Los más cercanos a este escritor son los jóvenes Ray Loriga y Benjamín Prado, quienes se destacan por su actitud intempestiva y divertida; puesto que sin agresividad ante la violencia y la locura en la que viven inmersos, los atraviesa una constante huida y búsqueda pese a las drogas, el sexo, la música y el alcohol que actúan como estimulantes.

No obstante, pese a su condición de marginados son capaces de reflexionar sobre el mundo que los rodea. Muchos de estos escritores cultivan una ciega admiración por el grupo musical Nirvana y especialmente su protagonista y cantante fallecido Kurt Cobain, es lo que Masoliver denomina una “*estética Nirvana*”, que agrupa a los siguientes autores: Francisco Casavella, Ray Loriga, José Ángel Mañas, Benjamín Prado, Félix Romeo o Pedro Maestre.

La presencia de componentes de la cultura norteamericana se impone frente a una España ausente, carente de una voz propia. El reflejo de ello se manifiesta no solo en los espacios, sino en otros componentes de la novela; en donde existe una correlación entre el ámbito (lugar, época y ambiente socio-económico) con la caracterización de los personajes. En la sociedad contemporánea predomina el consumismo y la excesiva carga de imagen publicitaria; por ende, la locura y el desequilibrio prevalecen como resultado sujetos literarios que transitan entre la locura y el desasosiego de la existencia.<sup>33</sup> El desinterés agresivo por el ámbito político se convierte en otro detalle fundamental para comprender la literatura contemporánea española. Todas estas expresiones narrativas forman parte del desencanto. En los escritores más recientes existe un rechazo o una

---

<sup>33</sup> Juan Antonio Masoliver, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2004, pp. 140-145.



crítica despectiva de cualquier connotación política, al dejar de lado una tradición política, social y cultural que los antecede.

A lo largo de la última década, diversos escritores españoles han coincidido en poner un juego de palabras como título en algunas de sus obras, las cuales cuestionan la realidad de la ficción: Enrique Vila Matas nombró a su primera antología personal de cuentos *Recuerdo Inventados* (1994), Antonio Orejudo tituló su primera novela *Fabulosas narraciones por historias* (1996), Javier Cercas recopiló varios artículos periodístico bajo la denominación de *Relatos reales* (2000), César Antonio Molina subtitula su obra *Regresar a donde no estuvimos* (2003), Juan Bonilla recopiló todos sus cuentos en el 2006 titulada *Basado en hechos reales*<sup>34</sup>. La mayoría de términos dentro de esta gama de escritores son la evidencia de una preocupación estética que está afectando a sus demás partidarios contemporáneos.

Estos títulos cuestionan el tradicional entendimiento entre lo real y lo ficticio dentro de la literatura y sus géneros correspondientes que se han identificado con estos dos ámbitos. Por ello, existe una consolidación o un triunfo de una nuevo tipo de escritura, cuya razón de ser se fundamenta y radica en un quebrantamiento de los límites artificiales de los géneros narrativos como lo son el ensayo y la autobiografía principalmente. Este nuevo pluralismo no se manifiesta como una crisis de la novela, sino como una reivindicación de territorios literarios que solían ser ajenos a la misma; pues este pluralismo es resultado de una conciencia de la multiplicidad del universo que está dispersándose en la actualidad en otras novelas.

### **1.3. Introducción a la novela policial**

¿Qué es una novela detectivesca? Symons la define como una obra sujeta a dos condiciones imprescindibles: se presenta un problema y debe ser resuelto por un detective aficionado o profesional, mediante un proceso deductivo.

En 1840, Edgar Allan Poe enriquece la literatura con un género nuevo. Este modelo literario es, ante todo, ingenioso y artificial, puesto que los crímenes por lo

---

<sup>34</sup> Teresa Gómez, “El nuevo género de las novelas anti-género”, en línea 4 de mayo de 2009, en línea 12 de septiembre de 2010, disponible en: <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss1/GomezTrueba2.htm>.

general no se resuelven mediante razonamientos abstractos, sino por obra del azar, de informaciones o delaciones. Borges comenta que Poe inventa el primer detective de la literatura, el célebre caballero Charles Auguste Dupin, de París<sup>35</sup>. Asimismo, este escritor norteamericano inventa el artificio clásico tras las hazañas del héroe, para que éstas sean referidas por un amigo, un poco distraído y admirativo.

Esto nos conduce a recordar, sin duda, a Sherlock Holmes y su biógrafo, el doctor Watson. Según Chesterton, Poe deja como legado del género cinco cuentos de índole policial insuperables: el primero *The Murders in the Rue Morgue* (Los crímenes en la calle Morgue), en el que se investiga la muerte atroz de dos mujeres que habitaban aisladas dentro de su departamento, donde el culpable es aparentemente un mono; *The Purloined Letter* (La carta robada) inaugura la idea de esconder un objeto valioso al exhibirlo a la vista de todos, para que así nadie se fije en él; *The Mystery of Marie Roget* (El misterio de Marie Roget) se reduce al entramado de la resolución de un asesinato a través de cavilaciones, sin aventura alguna; en cambio, en *Thou Art the Man* (Tú eres el hombre) el responsable de los hechos resulta ser el mismo detective; en *The Gold Bug* (El escarabajo de oro), el investigador descifra un texto criptográfico que le revelará el lugar preciso de un tesoro escondido.

La influencia de Poe dentro del ámbito literario ha sido reconocida, puesto que numerosos continuadores tales como Dickens, Stevenson o Chesterton desarrollan relatos cuyos aportes promueven el desarrollo del género policial. Sin embargo, la tradición intelectual iniciada por Edgar Allan Poe en Norteamérica, toma mayor fuerza en Inglaterra que en Estados Unidos. Pese a ello, escritores como Willard Huntington Wright son recordados en la actualidad por sus novelas policiales (*El caso Benson*, *El crimen de la Canaria*, *El crimen del casino*, entre otras) que las publica bajo el seudónimo S.S. Van Dine. Igualmente, Erle Stanley Gardner, bajo el nombre de A.A. Fair es reconocido por toda Norteamérica, su fama incrementa con alguna de sus obras como *El obispo tartamudo*, *El canario rengo*, *El cadáver en fuga*, entre otros.

Asimismo, Frederic Dannay y Manfred B. Lee han hecho famosos el seudónimo de Ellery Queen, que es también el protagonista de sus novelas redactadas en tercera

---

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges con Esther Zemborain, *Introducción a la literatura norteamericana*, Madrid: Alianza Editorial S.A, 2006, pp. 117-120.

persona; ambos iniciaron su carrera conjunta con *El misterio del sombrero romano*. Sus libros se distinguen por los vívidos rasgos dramáticos y la resolución ingeniosa de los problemas. En cambio, Dashiell Hammett da un vuelco a la novela policíaca que se la conoce por sus rasgos intelectuales y abstractos. Hammett recorre la realidad del mundo criminal y de las tareas policíacas, sus detectives no son menos violentos que los forajidos que persigue. Obras como *El halcón maltés* o *La llave de vidrio* se sitúan en espacios desagradables, un efecto propio de la novela negra. En todo este recorrido no se puede dejar de lado al precursor de la novela negra, Raymond Chandler, que si bien es cierto nace en Estados Unidos, opta por la nacionalización británica.

En su libro, *Historia del relato policíaco*, Julian Symons parte de un cuestionamiento en el que se pregunta y más adelante resuelve: *¿Es una novela detectivesca, de crímenes, psicológica, analítica, de suspense o policíaca? No es un híbrido*<sup>36</sup>; a partir de dicha incógnita, el autor hace un recorrido por un sinnúmero de novelas y cuentos de diversos escritores desde su origen. Al delimitar y clasificar las obras dentro de géneros o cánones, aparecen múltiples formas temáticas que giran en torno a lo detectivesco, al misterio y al crimen. Además, a lo largo de este recorrido, Symons explica que el ingenio de la intriga, de la intensidad y del *suspense*, se han añadido diversos elementos como la indagación psicológica, el enfrentamiento de ideologías, la metafísica ultraterrena y la anticipación científica. Como resultado un crimen resulta ser la brecha perfecta para criticar una sociedad y poner en tela de duda el sistema de seguridad.

La novela policíaca, describe Symons sobre la perspectiva de Blas Matamoro, es uno de los ejes del actual consumo libresco, es quizá el único género puramente literario que engendra el capitalismo tardío<sup>37</sup>. Si tomamos sus antecedentes en Poe, vemos que su producción es paralela a la formación de monopolios y a la consolidación del sistema imperialista. En relación con la historia literaria, las obras policíacas son contemporáneas a la decadencia junto con el reemplazo de la gran epopeya psicológico-social del siglo XIX, a las búsquedas de vanguardias y al cuestionamiento mismo de existencia de la

---

<sup>36</sup> Julian Symons, *Historia del relato policíaco*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982, p. 7.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 15.

literatura. Esto quiere decir que es el género prospera dentro de un margen de transición y caos artístico.

Frente al dinamismo de la gran novela burguesa y a la destructividad de la vanguardia, la novela policial opone un mundo logarítmico, cerrado, autosuficiente, que no admite ser descifrado ni emite mensajes que no estén deliberadamente propuestos por el autor. Pero, cuando dicho texto es tomado como instrumento de crítica cumple otros fines a través de sus historias. En el caso de Dashiell Hammett en *Cosecha roja*, por ejemplo, adquiere una densidad que admite lecturas sucesivas y enriquecedoras<sup>38</sup>.

El soporte de la construcción de estas novelas es la razón geométrica, es decir el planteamiento de un espacio estático donde se determinan puntos y segmentos de rectas. Inclusive, en sus inicios como género, oculta un deísmo sin dioses personales ni liturgias, pero que deposita en manos privilegiadas, las del detective, el control social y el cumplimiento de las leyes que regulan la conservación del orden establecido. Estos rasgos cumplen un determinado modelo que convierte al escritor en un cronista de los sucesos que ocurren dentro del ámbito urbano. De ahí que la novela policial es la última expresión de una filosofía del dominio social que empieza con los *condottieri* del Renacimiento y que termina con el fascismo y la ingeniería de armas del siglo XX.

Por otro lado, en la introducción realizada por Agenor Martí en el libro *Cuentos Policiales*, se menciona que la literatura policial nace oficialmente en 1841 con la publicación de algunos cuentos de Poe, entre ellos *Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de Mari Roget* y *La carta robada*, durante el apogeo de la revolución industrial; dado que en la segunda mitad del siglo XIX emergen las primeras metrópolis lo que ocasiona el nacimiento de crímenes debido al incremento desigual demográfico y económico. La conformación de la sociedad de masas en Inglaterra y en Estados Unidos alrededor de 1850, ocasiona que una multitud precariamente instruida busque en la literatura una forma de escape.

Con ello, la demanda hacia los diarios y las editoriales fomenta historias en folletines o libros acerca de escándalos de todo tipo, entre ellos crímenes y asesinatos. Asimismo, Poe es uno de los primeros en incursionar el detective como su personaje principal, de modo que sus relatos marcaron ciertos principios teóricos (método

---

<sup>38</sup> Julian Symons, *Historia del relato policial*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982, pp. 244-251.

inductivo) que se utilizaron como base conceptual a lo que se denominó “novela problema”; que, un tiempo después cambia a lo que ahora se denomina novela negra, cuyos máximos exponentes son Chandler y Hammett. Sin embargo, se considera que desde el origen de occidente, los griegos ya trataban en sus tragedias la resolución de conflictos y problemas que conducían a los personajes a la desgracia.

En la Revista Electrónica de Estudios Filológicos, Iván Martín Cerezo, publica su ensayo *La evolución del detective en el género policíaco*, explica que todos los textos relacionados a la literatura policial, ya sean cuentos o novelas, parten de un mismo punto: el quebrantamiento del orden existente, y la ruptura de las relaciones sociales aceptadas en una escena social.

En consecuencia, la narración gira en torno y adquiere sentido a través de esta brecha abismal planteada por la ley u orden social. Sin duda, la narración policíaca parte de una investigación y el detective es aquel que la conduce. Por ello, una obra policíaca es toda aquella narración en la que se desarrolla un proceso investigativo de un hecho criminal sea real o aparente, y que por consiguiente, exista un encargado (un detective, un periodista, un abogado, un forense, entre otros) de resolver el enigma.

Martín Cerezo menciona que una de las funciones del detective es la de sanar la herida social que el crimen simboliza. Este personaje al recomponer el desorden que el crimen desata se transforma en un individuo consciente que distingue la justicia de los hombres, codificada en leyes, y la idea de justicia, que atiende a una noción ideológico-moral<sup>39</sup>. De esta forma, en algunos casos, no se entrega al culpable a las autoridades, en otros se toma la justicia por su mano pese las normas de las instituciones jurídicas.

---

<sup>39</sup> “La novela policíaca no es y nunca será una «novela sobre un detective». El detective entra sólo como catalizador. Y sale exactamente como era antes de entrar”, en Raymond Chandler, *El simple arte de escribir*, Barcelona, Editorial Emecé, 2004, pp. 146-47.

## CAPÍTULO DOS

### LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA

#### 2.1. Breve sinopsis histórica

La novela policíaca es una de las primeras formas narrativas que refleja la vida moderna. Esta condición genérica, lejos de ser secundaria o accidental, caracteriza no solo a la producción de la narrativa de esta categoría, sino también a su recepción por un público de masas integrado por habitantes anónimos de las grandes ciudades industriales y postindustriales. De este factor significativo depende su evolución y continuidad, pese a que este tipo de obras tienda a mantener y conservar su forma. En España, la literatura policial, al igual que otras formaciones modernas, se desarrolla tarde. Las primeras nociones de este tipo de novelas surgen de una corriente de imitaciones de otras obras inglesas o norteamericanas publicadas en las décadas de 1940 y 1950<sup>40</sup>. La existencia de estas copias demuestra el desarrollo tardío de la novela policial española que, sin embargo, conoce de tales modelos solo que aún los escritores no logran adaptarlos como vehículos ideológicos propios a sus necesidades.

Además, en esta nación el desfase entre modelos y experiencia se da a todos los niveles durante el medio siglo que va desde la restauración borbónica hasta la dictadura de Primo de Rivera; es decir, el medio siglo en el cual se forma y difunde la novela policíaca clásica. Entretanto, en este periodo la aristocracia terrateniente tiene bajo su poder tanto el ejército como la burocracia para manejar a su capricho el Estado monárquico. La condición ideológica que mantiene este particular grupo de poder impide el desarrollo de la economía productiva y, efectivamente, este acaecimiento hereda la novela española. Valentí Almirall, un gran observador de la realidad española de la Restauración, expresa lo siguiente:

*“(...) las provincias relativamente ricas e industriales no pueden ejercer la menor influencia en el gobierno y la nación. Para nuestros gobernantes, la industria, la navegación o el comercio carecen de importancia. Llevados por los prejuicios y las pasiones que los pobres han sentido siempre hacia aquello que lo son menos, en lugar de emplear la influencia de Estado para*

---

<sup>40</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, p. 25.

*proteger esas fuentes de producción y de riqueza, la desdeñan y miran con envidia a sus poseedores, lejos de procurar que esos bienes se extiendan a toda la nación.*”<sup>41</sup>

Durante la Restauración, se importan novelas de tipo policial, que se mezclan dentro de la precaria industria, con las falsificaciones de las historias policíacas. La primera mitad del siglo veinte, los lectores de este tipo de textos pertenecen a la minoritaria burguesía y a la pequeña burguesía, cuya afición implica mirarse a sí mismos y a su vez constituirse como la clase social a la que pertenecen. Recién a mediados del siglo, nace un público de masas inclinados por dicho género. De esta manera, Resina, explica que a los escasos intentos para adaptar la forma a la imagen de la sociedad de la Restauración revelan la incongruencia entre el sistema social a que remite el modelo con la insuficiencia de lectores.

A pesar de la recepción y el conocimiento de la forma del clásico policial, no se puede hablar de novela policíaca española hasta bien entrado el siglo veinte, puesto que la aparición de este género depende de la presencia de algunas condiciones ideológicas inexistentes sin una burguesía dispuesta a justificar racionalmente su hegemonía. Igualmente, existe una falta de interés en el género que mejor expresa la amalgama entre cultura e industria. Así la implantación del modelo policial se retrasa debido al escaso valor ideológico para una clase que pretende acceder a una vida pública. Estos problemas sociales inciden en la construcción de historias policíacas originarias. La situación en Cataluña es diferente, porque es allí donde el género se configura como tal y donde se preparan las condiciones editoriales, junto con un público que conlleva al auge de la novela policíaca en los años ochenta<sup>42</sup>; tras el lapso de la guerra civil y la postguerra.

Los problemas internos de España como la gran guerra y la postguerra desplazan el interés de los pensadores por los libros de ideología revolucionaria y de temática bélica. La publicación de tres novelas de E.C. Delmar entre 1936 y 1937 (*El secreto del contador de gas*, *Piojos grises* y *La tórtola de la puñalada*) representa la prolongación de un vacío literario, al menos en el ámbito policial, de una breve etapa de reformas democratizadoras. Estas obras son las únicas publicaciones hasta la disolución de la

---

<sup>41</sup> Valentí Almirall, *España tal como es*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1983, p.63.

<sup>42</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, p. 30.

dictadura y las primeras señales de liberalización, las cuales operan como anuncio del resurgimiento de la ideología de mercado al abrir un espacio clave a la clase media<sup>43</sup>.

El desenvolvimiento de la novela policíaca española se ve truncada por el sector tradicional dominante en la política del país; esta oligarquía agraria impide el crecimiento industrial que reside únicamente en ideas. Sin embargo, dentro de este marco social aparecen las novelas de Francisco García Pavón durante la dictadura de Franco, quien pretenden adaptar la estructura del género policial a la visión tradicionalista de la sociedad española. Sin embargo, el empleo del método deductivo no se ajusta realmente a la realidad que se vive en España.

El enigma o el misterio no se acoplan a un medio determinado por la ocupación militar, el exilio masivo, las múltiples ejecuciones, los presidios políticos, la brutalidad burocrática, las cuales acechan a toda una población regida por las ametralladoras y ordenadas por unos criterios imprecisos de criminalidad. En efecto, cuando la crítica aduce la censura franquista para explicar la tardía consolidación de dicho género en España<sup>44</sup>, no toman en cuenta la creación de obras de este tipo durante el franquismo como las novelas de Juan José Mira en los años cuarenta, de Noel Clarasó en los cuarenta y cincuenta, junto con otros autores nombrados por los historiadores de la novela criminal. Todas estas obras no plantean el misterio como el problema, sino que usan la materia policial como pretexto para justificar el sistema represivo.

Con la disolución de las actitudes de postguerra, las condiciones sociales no favorecen la representación de la represión como juego analítico. De ahí que la mayoría de obras que abordan la temática policial con realismo se distancian de la literatura de enigma. De repente, aparecen textos que abordan o que hablan de la represión, pero que no se acoplan al género en sí. Por ejemplo, en las novelas norteamericanas, las instituciones deben mostrarse como entidades corruptas o inoperantes, para ahondar y legitimar la atomización social que garantiza la estabilidad del sistema. Frente a la degeneración del orden público, el detective se erige a favor de los valores como

---

<sup>43</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, pp.37-40,

<sup>44</sup> Cf., entre otros, Philip Deacon, "The text as pretext: The Gálvez Novels of Jorge Martínez Reverte", en *Leeds Papers on Thrillers in Transition. Novela negra and Political Change in Spain*, Ed. Rob Rix (Leeds: Trinity and All Saints College, 1992, p167.



propiedad intrínseca del individuo y sus límites a la democracia norteamericana<sup>45</sup>. Mientras, en la España de Franco, el derecho civil y la verdad demostrables dejan de formar parte de los valores sociales. Así es como los autores de este periodo se percatan de la incompatibilidad del género con el sistema social de la dictadura y por eso adoptan el punto de vista del individuo acosado por el mismo sistema.

No obstante, surge la figura de Manuel Pedrolo, cuyas obras adjuntan el estilo “duro” norteamericano y se sitúan en lugares de España de la postguerra como lo hace con su primera publicación (*Es vessa una sang facil*, 1952), novela que transcurre en Cataluña. Además, este autor publica una de las mejores obras policiales en España, *Joc brut*, al invertir la fórmula de la novela de misterio o enigma para descubrir la violencia del *status quo*. Ahora bien, desde la primera frase del libro el lector conoce la identidad del asesino y el motivo del mismo; el verdadero enigma reside en esta transformación de puntos de vista de la narración.

De esta manera, el lector mira los hechos con la mirada del asesino, quien no comprende el crimen. Esta alteración revela el lado oculto de la novela policiaca, en la cual el crimen se atribuye generalmente a una debilidad inherente del asesino (debilidad de carácter, mental o inclusive física). Además, el motivo sexual se articula con la pobreza y la humillación del protagonista al descargar la violencia comprimida en su situación. Rius, personaje que desencadena el caos, promueve la contradicción de los valores y sus consecuencias<sup>46</sup>.

Con ello, tanto el asesino como el detective devienen una misma función narrativa, pues la transgresión de la ley inaugura el revelamiento de la violencia inherente al propio sistema de valores. A partir de este cambio paradigmático, numerosos escritores siguen la tendencia que marca Pedrolo. Así, el género policiaco se establece en la literatura catalana y castellana. Otro singular escritor que aporta con la consolidación de un género criminal propio de España es James Fuster, quien traduce la obra de Pedrolo al castellano y también publica su primera novela, *De mica en mica s'omple*, en 1971<sup>47</sup>. Fuster mantiene la línea trazada por la obra que traduce, al reunir acción e investigación

---

<sup>45</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Àtropos, 1997, p.47.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, pp.51-52.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 48.

en el protagonista. Pero, a diferencia de Pedrolo, Fuster no se centra en la producción social de la violencia, sino que cultiva una concepción anecdótica del crimen. Precisamente con este escritor se aclimata la novela de acción de influencia norteamericana, denominada como novela negra. Quedan atrás los modelos de la novela enigma que no tienen cabida ante el realismo de la novela negra.

Esta sustitución de modelos, a causa de la influencia de Hammett, Chandler, entre otros autores, da paso al establecimiento en España en un momento decisivo, donde coincide con una etapa de expansión y movilidad social, en la cual renacen la competencia económica y los intereses de clases opacados por el organicismo franquista. Por ende, en los últimos años del régimen se configura una práctica literaria, la cual alcanza su pleno desarrollo en el periodo de transición cuando las tendencias político-económicas todavía se gestionan y en donde se manifiestan los estragos del neocapitalismo en una sociedad insuficientemente dotada de contrapesos democráticos<sup>48</sup>.

A lo largo de este periodo del desencanto español se registran autores que describen esta etapa decadente a través de sus escritos como Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Juan Madrid y Andreu Martín. En 1974, Manuel Vázquez Montalbán, publica la serie del detective Pepe Carvalho. Justamente con sus obras se instaura el género a su medida en España. Este detective deja de lado los valores o la práctica social como símbolo de la decepción de toda una nación desesperanzada tras la reforma del régimen político.

*“En los años setenta y ochenta escritores con innegables dotes literarios reclaman la función social del relato. Para ello acuden a las formas populares, utilizándolas como materia prima para una novela que ennoblece estéticamente estas formas a la vez que deriva de ellas su fuerza de sugestión. La novela popular se profesionaliza con resultados de gran interés desde el punto de vista de la narratividad. (...) De todos los géneros que ocupan el vacío dejado por la producción experimental, la novela policiaca es sin duda el más favorecida por autores y público.”*<sup>49</sup>

Oportunamente, a finales de los años setenta, el modelo de la novela negra o policial calza de manera justa para retratar la sociedad y el medio español. Esta forma

---

<sup>48</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, p.52.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p.56.

popular de relato acoge ideas críticas de numerosos escritores tales como Martín con *Aprende y calla* y *El señor Capone no está en casa*; Manuel Vázquez Montalbán con *Los mares del sur*; Eduardo Mendoza y *El misterio de la cripta embrujada*; Jorge Martínez Reverte con *Demasiado para Gálvez* y Lourdes Ortiz con *Picadura mortal*.<sup>50</sup> Para los ochenta, la publicación de novelas pertenecientes a este género adquiere un volumen sin precedentes, a tal punto que la mayoría de historiadores denomina este fenómeno como el «boom» de estos libros; debido a su alta producción y consumo en aquella década.

De esta manera, la estructura funciona como vehículo idóneo para la nueva situación social, en donde surge un espacio para la reflexión del desencanto que caracteriza el ámbito cultural de la época. Esta etapa de la escritura de la novela policial trabaja con el mito, ya que este permite la apertura de una brecha en el ilusionismo tanto de los grandes logros como de las grandes aspiraciones de toda una nación embelesada y esperanzada con un cambio que no llega inmediatamente como se imaginaron. Debido a ello, esta desviación frente al idealismo expresado en las formas clásicas sucumbe ante un pesimismo avasallador.

La novela policíaca adopta diferentes matices según el punto de vista de cada autor. Frente a estos abordajes inéditos, los escritores adoptan una posición en cierto modo distante, que opera con los hilos del humor, la parodia y la re-escritura, al remarcar el carácter absolutamente irreal y ficticio de los relatos policiales, cuyas formas no se acoplan a las necesidades de los autores. A causa de ello, la distinción entre novela negra y novela de intriga resulta irrelevante, porque el autor se sirve de ambos modelos según conviene a sus objetivos. Por lo general, las obras de este tipo se rigen de manera determinante a este universo cuyo espíritu y el respeto por las reglas del juego impuestas por el mercado: enigma interesante, estructura bien gobernada, economía de los recursos, pistas congruentes, explicación clara y convincente, adecuada dosis de exotismo. Todos estos ingredientes mantienen la atención de los lectores según el *Detection Club*<sup>51</sup>. Pese a ello, Vázquez Montalbán promociona los significados culturales a expensas de la

---

<sup>50</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona, 2003, p. 50.

<sup>51</sup> El *Detection Club* de Londres fue creado en 1929 y contó con la presidencia de Gilbert K. Chesterton. Entre sus miembros más notorios figuraron John Dickson Carr, Dorothy L. Sayers, Henry Wade, Agatha Christie, etcétera. El objetivo del club era, en cierto modo, la preservación de las reglas de *fair play* que debían presidir de manera rigurosa a la novela problema.

construcción formal y en particular intensifica dos subtemas generalmente velados en sus modelos: la sexualidad y la política.

Con sus novelas policíacas, Vázquez Montalbán emprende una educación política para aquellos españoles que durante décadas se desentendieron con este ámbito al ignorar sus actos o su lenguaje e inclusive sus prejuicios. Igualmente, la novela policíaca postfranquista explora a fondo la relación entre sexualidad y crimen desde distintas posturas y con objetivos diversos. Así, la figura del nuevo detective no responde ya al paradigma de sus castos precursores, pues transgrede la moral tradicionalista. Las obras españolas absorben la desilusión y dan resonancia al escepticismo de amplios sectores de la clase media y también aprovechan la fuerza residual de las viejas prohibiciones para generar un verismo de toda una generación maltrecha.

Una vez que la novela policial y la novela negra se instauran en España sucede un fenómeno que va a la par con la industria editorial, cuya producción refleja el nacimiento de un público lector que corre parejo con la adquisición del país de un nuevo estatus de modernidad económica, política y social. Esto conlleva asimismo, a la creación de las diversas editoriales y sus respectivos premios. Debido a ello, el auge general que disfruta esta industria beneficia a la novela criminal como un género versátil, que, como toda novela de género, procede de una tradición moderna de literatura popular y de masas. En resumen, público e industria se retroalimentan mutuamente para forjar un fenómeno cultural que deviene del periodo de transición.

En este contexto, el género negro es capaz de apelar tanto al lector con una mayor competencia como al que ninguna pretensión literaria demanda, tanto al que busca una posible lectura política como al que persigue el puro entretenimiento. Esto da razón de su enorme éxito actual, cuando en épocas pasadas las prácticas del género se basa en traducciones y practicantes que imitan a los precursores anglosajones bajo pseudónimos. La relación entre el género negro y el desarrollo de la modernidad apelan a un espacio cultural estratégico de crítica al *status quo*; para así ayudar a la comprensión de la atrofia que atraviesa toda una nación.

En España, las continuidades entre dictadura y democracia en conjunto con el dominante olvido histórico que promueve el Estado democrático, dan paso a que la novela negra, con su estructura indagatoria, funcione como un mecanismo de resistencia

o de negación de la política del olvido. De igual modo, las obras se empeñan en saber lo pasado, por eso, los narradores eligen temas polémicos para adaptarlos al modelo de la investigación para poder criticar y entender la realidad española. Por ende, la novela detectivesca *hard-boiled* americana, pone las armas detectoras del Estado moderno al servicio del descubrimiento de la propia criminalidad de los ejes de poder. Lo más importante de la narrativa negra de esos años aprovecha un espacio que va en sintonía con el público que, además de entretenerse, busca claves críticas para inmiscuirse en una sociedad conducida por turbulentos caminos rumbo a la sociedad de consumo.

## 2.2. Las Características

*“La novela policial, como una de las primeras formas de literatura popular interesada en la vida moderna, resulta ser una de las consecuencias formales más notables de la desacralización; que según McLuhan inicia con la uniformidad y repetitividad de la letra impresa”*<sup>52</sup>. Por ello, la valoración de la literatura de masas y de la novela policial depende directamente de cómo se orienta el lector en cuanto a las condiciones de la producción y consumo inscritas en la forma. Por lo general, la crítica que abarca la novela policial respecto a la ideología de la burguesía pone en relieve su esquema reiterado; que llega a su auge en la década de los treinta tras la Primera Guerra Mundial. Lo mismo se puede decir de la subsistencia de novela negra, tras la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la precipitación de los regímenes comunistas, entre otros sucesos que inciden en la perspectiva y el pensamiento del ser humano. Por ello, en España numerosos escritores amoldan el género a sus necesidades para, a través de un esquematismo, establecer rasgos inherentes al periodo de cambio de toda una nación que permanece oprimida durante largos años.

La novela negra española atraviesa una transformación de convenciones del mismo género, donde el temprano contacto entre el detective con el asesino cierra el círculo ideológico al restituir la culpa a quienes inician el juego asignado. Además, debido al destape histórico, provoca la transgresión de los sistemas simbólicos y la rebeldía contra la determinación de la objetividad de la conciencia que amenaza la

---

<sup>52</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, p. 12.

versión normativa de la realidad y provocan la violencia. Esta reacción defensiva contra los estadios de la misma sociedad hace del crimen un síntoma que no basta para contener la ambición o el deseo de las víctimas.

A propósito, en el panorama de la literatura policíaca, las víctimas constituyen un repertorio de personajes no realizados que operan como punto de partida para la detección. Estos sujetos tácitos son elementos que perturban el equilibrio de la representación, pues ellos originan una diacronía con relación al relato a través del planteamiento de un problema, cuya aparición da paso al misterio.

La fascinación toma lugar en presencia de un acontecimiento impenetrable y, a su vez, revela cierta resistencia a la interpretación en un sistema cognitivo. Baudrillard menciona que *“Incluso los protagonistas del secreto no sabrían traicionarlo”*<sup>53</sup>, y en efecto, el misterio trasciende del ritual que lo codifica. Por ende, la víctima juega con el sentido, para así poder burlarlo. La evasión es la clave de la seducción, porque representa un agujero negro en el orden del significado, hacia el cual se abisma el relato y con ella la curiosidad del lector. Encima la muerte, como cara oculta del deseo y de la resistencia a su vez. Xavier Rubert de Ventós observa esta dualidad que se desencadena con el crimen: *“En realidad, sólo llegamos a ver o conocer aquello que se resiste a nuestros deseo o expectativas.”*<sup>54</sup>

Esta observación se concatena con la teoría de Freud sobre la forma de percibir el mundo, la cual está a cargo el Ego, por ser este el agente psíquico que sufre la resistencia de la realidad. Así solo podemos interesarnos o dejarnos seducir por aquello que nos resiste. Sin embargo, esta resistencia del mundo mediante sus objetos genera el misterio, la experiencia de la imposibilidad de asimilar el orden establecido. En consecuencia, el misterio o suspenso que ocasiona la ausencia de una explicación sobre algún suceso, también promueve el horror, que unidos con la distensión ocasionada por el crimen, maniobran como una variante del suspenso dentro de la narración.

Umberto Eco menciona una propiedad que caracteriza al género: su iterabilidad. Esto es la perpetuación de la estructura no solo en la trama: el paso del delito al esclarecimiento al seguir el orden de las deducciones; sino también un esquema que

---

<sup>53</sup> Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, traduciendo Bernard y Carolina Schutze, Nueva York: Semiotext (e), 1988, p.65.

<sup>54</sup> Xavier Rubert de Ventós, *De la Modernidad*, Barcelona: Ed. Península, 1980, p.64.

despliega los sentimientos y las actitudes psicológicas<sup>55</sup> por parte de los personajes. Dentro de la cultura popular, Eco estudia al detective como una figura cargada de valores positivos, mas escritores como Vázquez Montalbán, extienden la iteración al antagonismo del detective, a la esfera del mal o la vileza que resulta igual de diáfana que los valores del mismo. Para este escritor, la verdad es un palimpsesto que se presenta como lectura entre líneas del texto social.

En el contexto hermenéutico de la investigación y la lectura, la novela policiaca pone en juego un proceso deductivo con el fin de reafirmar la legalidad constituyente de la sociedad burguesa. Pero distingue entre esta legalidad y la función legitimadora del detective. En la novela española postfranquista la corrupción de la policía se vincula con el pasado inmediato como institución ilegítima, por la cual estas obras ponen en evidencia uno de los problemas del cambio: el uso de la violencia sin testimonio, esto es sin delegación social.

De cierta forma, el detective o investigador emplea el idioma del Estado; pero en el caso de España, ocurre que la misma sociedad ha sido relegada por la acción represiva de la fuente máxima de poder. Por ello, la función normativa de estos personajes alude a prácticas socialmente cuestionables, pues por un lado se atienen al ámbito judicial, a la ley, mientras que por otro están atravesados e insertos en la cultura del desencanto. Ellos son producto de este proceso histórico: de la recesión del utopismo político con el embate nostálgico de los valores tradicionales. Su pasado literario deforma su personalidad con una inconsistencia formal, la cual se debe al malestar cultural que los caracteriza. A pesar de su memoria del franquismo y de la violencia instituida, los detectives son hostiles como reguladores sociales.

En cambio, el criminal es alguien irreal, imposiblemente integrado, una figura confundida con el fondo social. En cuanto individuo que ha reprimido hasta sus límites el deseo, lo cual lo conducen a romper las barreras establecidas por el tabú. Vladimir Propp observa, a propósito del cuento popular, que a pesar que el abanico de motivaciones sea limitado, el criminal es uno de los elementos más inconstantes e inestables de la trama<sup>56</sup>;

---

<sup>55</sup> Umberto Eco, “*El mito de Superman*”, en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. Andrés Boglar, Barcelona: Ed. Lumen, 1968, p.280.

<sup>56</sup> Vladimir Propp, “*Morphology of the Folktale*”, Leningrand, 1928, Austin and London: University of Texas Press, 1958. Trad. Laurence Scott. Second edition in 1968, p.75.

puesto que las acciones del villano requieren de una motivación suplementaria. En tanto que el motivo del crimen o asesinato es independiente de la trama, es una variable con la que numerosos autores trabajan.

### **2.3. Antonio Muñoz Molina y el género policial**

Los géneros son productos históricos y se concretan en situaciones culturalmente específicas. La reflexividad de la novela policiaca se da en función a su reproductibilidad; al propagarse temporal y espacialmente, la fórmula acarrea elementos procedentes al terreno histórico y social. Estos elementos constituyen el contenido de la forma. Antonio Muñoz Molina, como muchos otros escritores, se distancia del modelo genérico al convertir sus obras en un diálogo intertextual, que sin llegar a ser crítico en su totalidad, proclama la incompatibilidad del género policiaco con el contexto social español. En la cultura postmoderna, la cual se define por la experiencia de la fuga del sentido de la modernidad, se cumple lo que advierte Derrida, “*el relieve y diseño de las estructuras aparecen mejor cuando el contenido, que es la energía viva del sentido, es neutralizador.*”<sup>57</sup> Precisamente por esto, la inmersión de la parodia en los textos policiacos demuestra la expiración del sentido en estructuras.

Un detalle indispensable en la comprensión del giro paradigmático que los españoles acentúan con sus obras se da porque estos mismos autores recurren a dicho género cuando ya se ha desarrollado plenamente; por ello, es posible estudiar sus obras desde la conciencia de la posterioridad y desde el travestismo de las convenciones textuales<sup>58</sup>. Así, la deformación y transposición de las estructuras marcan la reproducción de un género de una forma discursiva, pero en ausencia de su función original; es decir, que deviene del tránsito a una nueva configuración ideológica. Al transponer una estructura semántica o simbólica a un contexto incompatible con ella, la parodia produce un efecto desmitificador.

En las novelas policiacas de las dos últimas décadas, las obras revelan el carácter paródico que por un lado critican la estructura social sin destruirla, como propone Bajtín con la risa y el carnaval, mientras que por otro lado emerge la parodia instrumental;

---

<sup>57</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, París: Ed. Seuil, 1967, p.13.

<sup>58</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, p. 227.



variante que se apoya en el género de referencias al aceptar los presupuestos ideológicos para denunciar o satirizar de la realidad ausente del modelo<sup>59</sup>. Ahora, la realidad social es el modelo por antonomasia de la parodia, la cual mantiene un vínculo intertextual con la realidad, al comportarse como un metalenguaje respecto a ella misma.

Según los formalistas rusos, en especial de Boris Tomashevsky, “*El trasfondo de donde emerge la parodia es siempre otra obra literaria (o todo un grupo de obras)*.”<sup>60</sup> Entonces, este componente imitativo plasma el devenir consciente de una tradición que pasa de la normatividad a las condiciones de memoria cultural<sup>61</sup>. De esta manera, esta forma discursiva puntúa la incongruencia entre discursos asociados para contrastar la neutralización del significado con el modelo original. A diferencia de otros autores con puntos de vista esencialmente urbanos, Antonio Muñoz Molina, explora a través de sus obras, la etapa de transición en la España rural. La transculturación de la novela negra a las condiciones española adapta un escepticismo formal sin renunciar al esencial formismo de los modelos<sup>62</sup>.

Por consiguiente, la narrativa de Muñoz Molina refleja su capacidad imaginativa para utilizar diversos modelos genéricos como el policiaco, el erótico, el histórico o inclusive el de terror. No cabe duda que sus obras entremezclan diversos matices para abarcar temas de un pasado remoto. De esta forma, el autor juega con el tiempo, que conjetura e imagina al recrear una infinita gama de posibilidades dentro de las narraciones. Igualmente, este narrador español se ve inclinado preferentemente por la novela y por un cierto tipo de realismo que hace de la ilusión referencial su artificio, cuyo efecto engañoso reside en la aparente recreación fiel, verosímil de los sucesos históricos innatos a su cosmovisión. Sin embargo, en sus novelas se inmiscuye el azar, pues existen coincidencias cargadas de significado, también identidades ambiguas o especulares, reconstrucciones que los propios personajes ensayan de las cuales extraen perplejidad y conocimiento.

---

<sup>59</sup> Joan Ramón Resina, *EL CADÁVER EN LA COCINA La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1997, p. 228.

<sup>60</sup> Boris Tomashevsky, “*Thematics*”, en *Russian Formalist Criticism*, traducción Lee Lemon y Marion J. Reis, Lincoln; University of Nebraska Press, 1965, p.94.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>62</sup> Antonio Muñoz Molina, “*Publicaciones*”, en línea 2008, en línea 21 de enero de 2012, disponible en: <http://antoniomuñozmolina.es/publicaciones/>

En los numerosos relatos de Antonio Muñoz Molina existen numerosas semejanzas inquietantes e inadvertidas entre el ayer y el hoy; aquellas duplicaciones aparecen en forma de aleaciones de sucesos pretéritos y actuales, cuya carga simbólica resguarda un nivel alto de significación. Por ello, ya en sus primeras ficciones se alternan la inspección histórica y la perpetua recuperación de un pasado que se anula para toda una generación que nace bajo el oscuro franquismo con el molde de la novela policial, de investigación y de persecución<sup>63</sup>. Tal es así que, *Beatus Ille* (1986) representa la memoria reconstruida de manera ambigua y fantaseada.

En cambio, *El invierno en Lisboa* (1987) es la reivindicación hispana de la serie negra; igualmente, *Beltenebros* (1989) incorpora la novela de espías junto con la novela negra al adoptar una intriga que enlaza un pasado camuflado con un presente esquivo y arriesgado. En estas primeras obras, Muñoz Molina vuelca implícitamente sus influencias con respecto a otras lecturas y las múltiples referencias que aparecen de manera explícita en *El Robinson urbano* (1984) o *Diario de Nautilus* (1986); pero que ahora se rigen bajo el principio de verosimilitud y de pesquisa.

A lo largo de este periodo, Muñoz Molina reelabora tópicos que se manejan deliberadamente a partir de convenciones culturales muchas veces requeridas o inmiscuidas en las narraciones, sean éstas de recursos fílmicos o literarios, pero empleadas de tal modo que existe una reelaboración auténtica que avecina elementos dispares, iconos y circunstancias en sorprendente aleación. Borges menciona que el género policial respeta el decurso lineal de las cosas, el orden sucesivo de los acontecimientos y sus cultivadores aplican desde un principio el modelo. Sin embargo, en una etapa histórica, como lo es el periodo de entre guerras, la novela se rompe y se fragmenta en analepsis y prolepsis, con el multiperspectivismo de numerosos voces en conflicto. De esta forma, Muñoz Molina adopta la pesquisa detectivesca desde varios ejes que le permiten manejar el tiempo de manera diversa de acuerdo al tema. Este nuevo “desorden” del relato plasma la confusa y ajena relación entre seres humanos.

Esta nueva identidad fracturada se acopla a los enigmas de la identidad de los sujetos contemporáneos y antepasados. Así, en las obras mencionadas, el escritor emplea

---

<sup>63</sup> Ignacio Echeverría, *TRAYECTO, Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Ed. Random House Mondadori, S.A., 2005, p. 67.

un recurso que forma parte de la gran tradición literaria, la anagnórisis, la cual promueve la confusión entre ideas e identidades para revelarse como una figura abrumadora e inhóspita que no devela en absoluto el secreto de ese pasado o del presente y que es huella y consecuencia de aquel tiempo remoto. Esto se matiza aún más en la novela *El jinete polaco* (1991), donde aparece el uso de referentes explícitos culturales, como por ejemplo el cuadro de Rembrandt que denomina la ficción o ese otro jinete de los *Doors* que sirve para rotular una parte esencial que caracteriza a la obra como un entramado, donde la angustia de un amor y de una concupiscencia se remiten a los instantes cortos y las formas para evocar el recuerdo.

Este hombre, habitado por las voces, hace hincapié en la polifonía bajtiniana<sup>64</sup> para resaltar el vínculo indisociable entre la identidad y la historia. A través de esta obra Muñoz Molina presenta una ficción autobiográfica, el esfuerzo por reconstruir la memoria personal al emprender el ensamblaje de sí mismo, un diálogo consigo mismo. Este campo dialógico opera como una evocación de recuerdos propios y ajenos, de relatos que forman parte de una narración general, de esas voces que han contado historias, una conversación que se expresa en capítulos alternos, en primera persona, en el caso de Manuel, y en tercera, cuando Nadia la transmite.

Más adelante, novelas como *El dueño del secreto*, *Los misterios de Madrid*, *Ardor guerrero* o *Plenilunio* retratan un reino de voces, donde Mágina, un lugar soñado por Muñoz Molina como Santa María de Juan Carlos Onetti, pone en escena diversos personajes caóticos, cuyo pasado agreste los persigue y muchas veces los atraviesa al condicionar su existencia. En este territorio literario posee un valor arquetípico que recrea el mundo andaluz, pero que a su vez muestra un trasunto de la vida española desde inicio del siglo XX junto con sus desajustes sociales. Asimismo, en este microcosmos, el tiempo se mezcla y se condensa<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Pampa Olga Arán, “*Las cronotopías literarias*”, en línea enero-junio 2009, en línea febrero de 2012, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59411415005>

<sup>65</sup> La vinculación que existe entre el tiempo y el espacio, según la teoría literaria y los estudios de Bajtín, se lo denomina cronotopo.

Durante el Festival de Getafe Negro de 2010, Muñoz Molina afirma que “*solo el misterio hace vivir*”<sup>66</sup>, puesto que el esquema de la novela policial o la novela negra permiten el juego en conjunto del manejo del marco racional y la posibilidad de la extracción de lo fantástico a partir de un crimen o enigma. Por ello, las imágenes de las novelas que giran en torno a lo incógnito están contagiadas de jazz y de cine negro o inclusive de *thrillers* que el autor conoce. Finalmente, la identidad, desde el punto de vista del autor, se conforma a través de historias o anécdotas. Al igual que en el acto cognitivo que implica la lectura, el destinatario se convierte en un agente activo al completar ciertos abismos que los narradores sugieren. Así, la evocación se convierte en un viaje metafórico, donde los diversos tiempos se sobreponen o se trasladan de acuerdo a los acontecimientos que giran en torno al secreto y al misterio.

---

<sup>66</sup> Álvaro Cortina, “*Antonio Muñoz Molina: la forma narrativa más perfecta que hay es el misterio*”, en el diario El Mundo, en línea el 23 de octubre de 2010, en línea 20 de mayo de 2012, disponible en: <http://elmundo.es/elmundo/2010/23/cultura/1287790474.html>

## CAPÍTULO TRES

### ANÁLISIS DE LA OBRA *BELTENEBROS*, ELEMENTOS QUE SOSTIENEN EL SUSPENSO Y LA TENSIÓN

#### 3.1 El narrador y los juegos temporales

*“Repetidas veces me dije que no hay otro enigma  
que el tiempo, esa infinita urdidumbre del ayer,  
del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca.”*

(J.L.Borges, *El libro de arena*)

*“Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca.”*<sup>67</sup>. Así empieza *Beltenebros*, una historia de huidas y persecuciones, de lealtades y traiciones, de amores y esperas. Un inicio *in media res* para una novela narrada en primera persona por el protagonista, el capitán Darman, español que abandona su país durante la juventud para retirarse a la costa inglesa del sur. Después de veinte años, la organización a la que dedica su vida, en especial durante la guerra civil, requiere nuevamente de sus servicios para eliminar a otro traidor, Andrade; cuyo papel se asocia con un antecedente que marca la percepción y la forma de narrar de este agente, el cual constantemente recuerda lo sucedido en otra ocasión donde suprime a otro desertor, Walter.

De esta manera, Muñoz Molina construye un entramado ficcional dotado de una compleja realidad donde transcurre la vida de los personajes, quienes están condicionados por su pasado junto con un deseo que los acucia. Por ello, vemos que Darman, en su discurso o relato o inclusive en el flujo de conciencia, revela diversas analogías que se entremezclan con recuerdos, memorias, vivencias, datos, entre otras insignias temporales que lo conducen a un vértice sombrío, en el cual afronta sus miedos y, sobre todo, a sí mismo.

El tiempo pasado predomina sobre el punto de vista de un protagonista que trasciende del presente de la narración para no solo plasmar su fragmentación como sujeto, debido a la clandestinidad que los conducen a llevar dos vidas, dos representaciones ajenas: el asesino político y el apacible dueño de una tienda de libros y

---

<sup>67</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p.9.

grabados antiguos en Brighton. Pese a que es español reside en Inglaterra y asimismo porta un nombre inglés. El retorno a su patria lo encierra junto a una bomba temporal, pues al regresar se siente ajeno a los espacios en conjunto con el ámbito, “*Pensé con un doble sentimiento de dolor y de huida que ésta ya no era mi patria (...)*”<sup>68</sup>.

Al repasar por esta situación, surge el retrato de un sujeto desarraigado, que no pertenece a ningún lugar, porque en donde resida es un extranjero que hasta en su propia tierra se siente ajeno. De cierta forma el personaje principal de la obra de Muñoz Molina es uno de los numerosos ecos literarios, donde encontramos personajes como el protagonista de Albert Camus, en la novela *El extranjero* o la forma en la que llega K en la obra *El castillo*; así, el escritor español, como los otros autores, muestra lo ficticio ante una imposibilidad de trasgredir realmente las fachadas que esconden una identidad perdida o quizás olvidada. Inclusive algunos de los personajes onettianos comparten características en común con los seres que presenta Muñoz Molina en su obra<sup>69</sup>; como Darman, que no es más que una interminable repetición, inmersa en el viejo esquema policial o detectivesco: convocatoria, viaje, misión y retorno.

Su existencia circular, nos remite a la cita de Borges, más aún Muñoz Molina lo matiza no como el ciclo de la muerte. Esta circularidad no conduce a Darman a la reintegración o redención primaria, porque en Brighton no reside su origen ni tampoco Madrid, pues en ambos lugares finge ser otro. Prisionero en su torre de marfil ideológica, este antiguo capitán da paso al mundo de ficciones, una situación en la que Bernal (otro de los pertenecientes al Partido) distribuye, cual novelista, los diversos papeles estereotípicos (el traidor, el mensajero, el enemigo, los posibles aliados) para dinamizar las reglas de dicho juego, “*Cómplice de sus ficciones, igual que ellos de la mía...*”<sup>70</sup> Paradójicamente, Darman adquiere vida en estas misiones que lo conllevan a la muerte, una de las más poderosas es su trágica pérdida de fe en ideas que solían mover algo dentro de él e inclusive lo caracterizan en tiempos no tan distantes.

---

<sup>68</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 64.

<sup>69</sup> En cuanto a Onetti, Muñoz Molina ha afirmado muchas veces su admiración por su obra. Basta con leer su prólogo a los Cuentos completos del maestro uruguayo No es difícil detectar en Darman algo del desesperado dinamismo de Juntacadáveres. algo de la patética moralidad de Díaz Grey y. dentro de la estructura policiaca de la novela. algo de los personajes y la atmósfera de *Dejemos hablar al viento*. Para no hablar del estilo.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 38.

El contraste entre las dos vidas que lleva, una violenta, mientras que la otra ahonda en una especie de vida sonámbula entre antigüedades y libros; el ocultamiento, la desaparición lo conducen a una muerte. Por ello, evita la realidad con el *leit motiv* de la fuga hacia otro tiempo que, sin embargo, lo carcome para dar paso al otro que se vincula a su reflector.

De trasfondo existe un vínculo secreto entre el asesino y el comerciante: uno es leal solo a los muertos y el segundo, vive rodeado de muertos, todos aquellos autores que componen las obras que reposan en su tienda. En última instancia, los muertos operan como coartada moral inconsciente que permite desfogar el “*sagrado rencor de los arrojados y los perseguidos*”<sup>71</sup>.

Además, en ambas estancias no llega a identificarse, pues menciona que le gusta “*ver de lejos las luces encendidas de mi casa (...) para imaginarme que yo era igual que aquella gente que caminaba despacio por el paseo marítimo en las mañanas de sol y no tenía sobre sus hombros el oprobio de una cruda desgracia interminable recordada.*”<sup>72</sup> De todas maneras, el desencanto transforma a Darman en el falso oficiante que procura cumplir con un ritual que ya no representa una firme creencia, pero que continúa con su celebración para no tener que enfrentarse consigo mismo, ni tampoco verse obligado a culminar con su doblemente falsa identidad como burgués y como agente furtivo.

El nombre Darman también nos remite *dark-man*, cuyo significado equivale al hombre de la oscuridad, la de la vida encubierta y secreta, pero, sobre todo, la de no ser; pues al tener tantas facetas se queda sin ninguna. Este singular personaje posmoderno<sup>73</sup> recae constantemente (dentro del tiempo circular) en esta perpetua fuga hacia la indefinida repetición de aquello en lo que se enajena, para no lidiar consigo o para simplemente huir del pasado acechante y acosador.

En las páginas 12, 19, 36, 44,152, entre otras, intenta despojarse del asesino (“*Contra mi voluntad volví a ser uno de ellos...*”)<sup>74</sup> para retornar a un refugio que no es

---

<sup>71</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 21.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>73</sup> Cuando se queda sin el aval significativo y al mismo tiempo anestésico de su ideología pasa a ser la representación viva del hombre posmodernos, más modernizado que nunca y sin un marco teórico que le permite infundir algo de sentido así, esta sea una posible ilusión de un sentido con respecto a su acción en el mundo.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 63.

otra de sus trampas; pese a que acepta esconderse en el interior de otras vidas no logra realmente identificarse del todo con el papel que el Partido le otorga, ni con nada de lo que aparenta ser. J. Baudrillard<sup>75</sup> en *Cultura y simulacro*, alude al enmascaramiento de la realidad por una imagen falsa. Por este motivo, Darman deambula reflejándose una vez tras otra en los espejos, en algunas ocasiones sin reconocerse y a su vez atrapado dentro de un momento, donde el pasado y el presente se funden para crear una realidad aparente que lo mantienen inmerso en el engaño.

Igualmente, esto conlleva al protagonista a mezclar la idea que tiene de los personajes con ellos mismos, sus sombras o proyecciones a través del tiempo. Los límites entre uno u otro sujeto de la narración se corrompen; al igual que el género policial o negro, Darman se identifica o llega a ser igual a Walter y Andrade, incluso entre ellos no se distingue a veces otra diferencia que no sea el nombre. También Rebeca Osorio retorna en la imagen de su hija, e irremediamente terminan por confluír la una con la otra. Con ello, la lógica del tiempo se altera, se fragmenta, se sitúa en el estadio de la simulación de la intimidad de un individuo caótico y turbio, el cual mantiene la firme convicción de la imposibilidad del amor, “*Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra que cruzaba ciudades (...)*”<sup>76</sup>. Al principio la voz de este partidario aparece suspendida en el tiempo, para luego peregrinar en su fragilidad interna llena de dolor y deseo que lo hace humano; pero dicho sentir lo delimita igualmente al desamparo, “*Yo era exactamente igual que este hombre de la fotografía que me estaba esperando en un almacén de Madrid. Por esa única razón vine a buscarlo (...)*”<sup>77</sup>.

La caracterización de la focalización implica una voz narrativa inmersa y atrapada no solo dentro del relato, sino de lo que una vez resulta ser una convicción poderosa que evoca con fervorosa actitud la creencia en un partido desgastada veinte años después. La memoria histórica o memoria republicana se forja de la manera más insólita, pues el

---

<sup>75</sup> Para este pensador francés simular es fingir tener lo que no se tiene, mientras que disimular es fingir no tener lo que se tiene. A partir de este fundamento, Darman se asocia a la idea de un simulacro carente de significado; pues este se halla en el momento crucial de la “*transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimula que no hay nada*”, (J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Ed. Cairos, Barcelona, 1991, pág. 11.)

<sup>76</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 54.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 55.



olvido, el silencio y el secreto pasan a formar parte de esta construcción literaria. Darman atraviesa una pugna consigo mismo, anhela matar el pasado, despojarse de su otra identidad (“... y decidí que nunca más haría otro viaje como este...”<sup>78</sup>).

Sin embargo, Darman asocia el final de cada misión con una muerte metafórica que quizás lo libere de la falsa identidad que asume para poder librarse de sus acciones anteriores dentro del papel que desempeña como espía o asesino. La redención es otra salida que pesa con fuerza a lo largo de la trama, el sentimiento de angustia y el existencialismo que lo constituye impregnan al relato con el sentimiento trágico del paso fulminante de los años, que en sí no revelan un cambio en el protagonista. En varias ocasiones, Darman olvida que las diversas identidades que desempeña se las otorga el Partido, por eso mismo desconoce su identidad ante sus “vidas anteriores”. La obra, en una de sus corrientes nos remite a la historia y la memoria como un misterio que debe ser resuelto ante un fuerte impacto que resulta ser la guerra civil;

*“De modo que consultaban el periódico para saber cuándo llegaría un mensajero. No sentí rabia, sino un acceso de impaciente piedad por todos ellos y sobre todo por mí mismo, por lo que había sido veinte o treinta años atrás y ya no era. Fui otro, un catálogo de desconocidos cuyas fotografías había ido quemando o perdiendo como se deshace un asesino de su pasado culpable, como un traidor abjura de su lealtad y su memoria: acuérdesse del caso Walter, había dicho Luque.”*<sup>79</sup>

Esta falsa conciencia desata el suspenso, pues existe un enigma que no se clarifica sino hasta el final. De ahí que el protagonista constantemente acuda, de diferentes maneras, a sus remembranzas para intentar develar lo que tanto busca, un rostro ajeno y distante. Muñoz Molina expone a la memoria como parte fundamental de la narración, pues este espacio indefinido de encuentros y desencuentros, permiten que Darman se sienta más vinculado al pasado que al presente, pues este sufría “*el oprobio de una cruda desgracia interminablemente recordada*”<sup>80</sup>.

Jorge Luis Borges, en su poemario *El otro, El mismo*, plantea la idea del individuo como un ser imperfecto, un simulacro o una simple pieza de un infinito juego. Con ello, el escritor argentino introduce uno de los motivos recurrentes en su obra

---

<sup>78</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 28.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 14.

literaria: el universo como un laberinto insoluble donde un dios, un soñador, un jugador o un escritor se reproduce y se bifurca en un tiempo cíclico. Esta concepción temporal se asemeja a lo que ocurre en *Beltenebros*. Inclusive, en el ensayo *Los dos Borges desde su palabra*, la memoria infinita le permite al escritor argentino dialogar con los muertos para así, ser todos o ser otro. Justamente ocurre algo similar en la obra moliniana, dado que la multiplicación de su propia imagen en un juego de reflejos abre la diversa gama de numerosos semblantes que lo acechan desde su ser y su palabra. Así Darman transmuta, padece múltiples desdoblaciones que develan esta necesidad de ser otro, “¿También yo jugaba a la mentira y sin darme cuenta tendía a confundirla con la realidad, y casi a preferirla?”<sup>81</sup>

Una vez establecida esta duplicidad clandestina del ser, el suspenso y la tensión de la obra provienen de las persecuciones reales o inventadas, conscientes como inconscientes, por parte del narrador. Darman, padece una fragmentación o desdoblamiento, pues ya no es ni quiere ser lo que ha sido, pero continúa siéndolo por una mezcla de cobardía moral ante sí mismo ya que no se trata de un miedo a las represalias del Partido, sino que lo invade una ausencia de motivación apremiante que lo empuje o conduzca a cambiar, a vencer la inercia y lealtad a un pasado que no fue una mentira: “Pero mi lealtad no era ya para los vivos, sino para los muertos (...)”<sup>82</sup>, los que sucumben ante el régimen fascista.

En el transcurso de veinte años, el protagonista ha vivido doblemente para la muerte, por eso las ansias de fulminar con su pasado que lo limita en su accionar como personaje, “Tenía el hábito de calcular las vidas posibles que iban quedando al margen de cada uno de los actos que no llegaba a culminar. Yo mismo me multiplicaba invisiblemente en otros hombres: el que habría subido esa noche al avión de regreso a Milán, el que pudo eludir sin esfuerzo la persecución de Luque, el que viajaba a Madrid, el que no había salido de Inglaterra. En torno a mí se movían las sombras de un porvenir que se volvió pasado sin nunca existir.”<sup>83</sup>

Darman se encuentra existencialmente partido y desde ese punto este individuo se adentra a la literatura, a la ficción, pues, al aceptar sin ninguna razón específica nuevamente una misión de su viejo colega, él decide jugar al adoptar una vez más el falso

---

<sup>81</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 26.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 40.

papel de asesino, “*Cómplice de su ficción, igual que ellos de la mía, yo estaba seguro de que muy pronto comenzarían a buscarme y actuaba como si estuviese huyendo, imitando antiguas astucias de fugitivos que casi siempre apresados, normas tal vez aprendidas en las películas de gangsters, en manuales rusos traducidos a un patético español, (...)*”<sup>84</sup>. El espía que construye Muñoz Molina tiene un perfil cuyas características residen en la vivencia de una falsa existencia en pos de una idea y organización política desgastada y decadente, “*Alguien que no era yo me suplantaba y decidía mis actos.*”<sup>85</sup>. Por lo mismo, el narrador se ve atravesado por una falsa conciencia que gradualmente se va depurando. A medida que transcurre la historia, cada página es un ejercicio de reconstrucción de su pasado que se matiza por la gloria y a su vez por su puerilidad.

Por otra parte, la estada en Madrid trae a escena ecos y simetrías de su anterior misión. En el interior, los personajes, las mujeres, los espacios logran identificar la fuente del mal que no ha variado con el paso de los años. En esta parte, el protagonista del cuento *El sur*, Juan Dahlman, menciona que a la realidad le gustan las simetrías y anacronismos; mientras que la narración de *Beltenebros*, no es otra que la voz de una máscara que permite que la memoria se bifurque hacia el recuerdo confuso.

Sin embargo, la identidad del ser se conforma no solamente por la experiencia de lo vivido, sino también del conjunto de fantasías, deseos y experiencias que nunca se produjeron. Así, Muñoz Molina adquiere una voz propia, es decir una voz narrativa que está directamente vinculada con el sentimiento del autor junto con la de toda una generación con respecto al pasado y la historia de España. Sin duda, *Beltenebros*, de una u otra forma, está enlazada con la memoria republicana de la guerra civil, cuyo impacto ocasiona un referente que permanece en la obra de este autor; donde el pasado se impregna en la estructura temporal de la novela.

De esta manera, la recuperación de un acontecimiento personal, real o fantaseado aglutina toda una circunstancia colectiva evocada desde una mirada distante; esto nos conlleva a la situación del autor y del mismo narrador protagonista. La constitución del yo es coetánea a la entrada en un tiempo histórico que habilita la edificación de su

---

<sup>84</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 141.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 146.

historia a través de la recuperación de un tiempo individual y a su vez colectiva para inscribirse dentro del mundo.

El cronotopo de esta obra también está presente en las primeras novelas de Muñoz Molina (*Beatus Ille*, de 1986; *El invierno en Lisboa*, de 1987; *El jinete polaco*, de 1991), España en el siglo XX y en especial en la época de Franco se convierten en el marco exterior de las acciones que se desarrollan en dicho libro desde la subjetividad del narrador que se caracteriza por el desencanto y la lucha clandestina donde todo se rige bajo la actuación y ocultación.

El autor afronta dicho tema desde la perspectiva del Darman, al situarlo nuevamente frente a personajes dispares que se encuentran inmersos en una problemática histórica, en la que la mayoría de ellos evocan un tiempo pasado; en donde se oculta una historia que atormenta a cada uno de ellos y que necesita ser descifrada para resolver algunos interrogantes que los persiguen en determinados puntos clave de la trama, *“La boîte Tabú y el Universal Cinema, el pasado irreal y el indescifrable presente, no ocupaban las latitudes extremas que les atribuía mi imaginación. Había tardado la mitad de mi vida en llegar de un lugar a otro, pero sólo los separaba la breve distancia de una calle.”*<sup>86</sup>

Para Muñoz Molina, el individuo y su historia es una preocupación latente que se encuentra explícitamente en su obra. En este caso, Darman, el protagonista tiene serias dudas sobre su identidad, pues su historia es una remembranza de un pretérito turbulento. A través de este ejercicio de memoria personal, las dieciocho partes en la que está dividida la novela los sucesos de la guerra civil y la época de la posguerra se convierten en motivos constantes que aportan para con el suspenso y el yuxtapuesto modelo policial o detectivesco. Este engranaje cultural refleja la inquietud por parte del autor y de toda una nación<sup>87</sup>. En consecuencia, la voz que narra en *Beltenebros* está constituida por el flujo de conciencia del personaje, en cuyo ámbito (individual) confluye un conjunto de citas del pasado en la mente del narrador (que funciona como una especie de memoria

---

<sup>86</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 179.

<sup>87</sup> ARMH es una organización dedicada a localizar las fosas comunes de la guerra y posguerra e identificar los restos allí yacentes, para que los parientes de las víctimas puedan darles sepultura digna. Además, en diciembre de 2007 entra en vigor la Ley de la Memoria Histórica.

colectiva). Por ello, la narración del pasado representa una construcción social que pese a su independencia gira en torno a la situación en la que se encuentra Darman:

*“Era más difícil aún, porque yo estaba en Madrid por primera vez desde los tiempos en que soñaban de noche las sirenas de alarma y los motores de los aviones enemigos, cuando vestía un uniforme de oficial y no sonreía nunca para que nadie pudiera atribuirme la afrenta impúdica de una excesiva juventud, para ser respetado por los hombres que me obedecían y también por aquellos a los que interrogaba tal vez en las mismas oficinas donde unos pocos años más tarde serían interrogador los héroes y los traidores del linaje de Walter. (...) Ahora, media vida después, viajaba en un taxi nocturno hacia un club nocturno ni reconocía las calles (...), y el pasado restablecía lentamente su poderío sobre mí, enajenándome de mi propia vida, la real, la que me esperaba en Inglaterra.”*<sup>88</sup>

Como menciona Noé Jitrik en su ensayo, *Historia e imaginación literaria*, el saber histórico está sometido a la dialéctica memoria/olvido, donde el documento se caracteriza por denunciar y, precisamente, el olvido es el componente que dificulta la reconstrucción del pasado dentro del margen del discurso histórico. Aparte del escepticismo del protagonista, Darman atraviesa por el proceso selectivo de su propia psiquis, recuerda con frecuencia un trabajo anterior sobre un supuesto traidor (Walter) a quien le toca vigilar y aniquilar. Por eso, el relato alude a un suceso que ocurre una sola vez en el pasado, pero que está a punto de sobrevenir nuevamente. El heroico pero vano acto trae consigo un desfile de fantasmas entre las calles de un Madrid olvidado.

De manera que los acontecimientos se repiten y le persiguen, además de numerosas identidades inventadas que se confunden unas con otras del pasado, *“Rebeca Osorio, su doble, su imagen inasible, únicamente hecha de memoria y luces proyectadas, esculpidas en el aire como las formas instantáneas del fuego (...)”*<sup>89</sup>. Dentro de este ámbito de máxima intensidad narrativa, los personajes de Muñoz Molina se ven atravesados por la dicotomía entre la identidad y la ausencia cuyo efecto en estos seres refleja la preocupación obsesiva del destino o devenir de la vida. Así, el manejo del tiempo y los espacios representan no solo la narración de ideas sobre sucesos que se yuxtaponen, sino las múltiples posibilidades que pueden ocurrir a lo largo de estos universos comunicados, que se rigen bajo sus propias leyes. El retorno a la capital

---

<sup>88</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, pp. 84-85.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 91

española implica la salvación de un narrador y de un personaje que terminan confundándose en un estadio de espejismo.

Al finalizar el capítulo cuatro, Darman da cierre a una extensa retrospectiva que abarca las memorias y diversos hechos que atraviesan su existencia. Así se completa el ciclo que, desde un principio, reside en la frase inicial de la primera hoja de la novela. A partir de esta disposición, al iniciar el juego nuevamente surge el asesino remoto que intenta sobreponerse frente al desgastado y decadente portador de máscaras, el capitán Darman. El desmoronamiento ideológico pretende un proceso que requiere justamente del tiempo porque el escenario que se nos presenta es un mundo doble (y hasta a veces triple) agobiante: el comisario Ugarte es en realidad el verdadero traidor y se moviliza entre sombras, los ojos de Rebeca muestran que *“la mentira y la verdad eran expresiones iguales”*<sup>90</sup>; Andrade, el supuesto desertor, oculta otro tipo de felonía, la de haber intentado vivir algo propio como ser humano, mas no como agente; dado que en cada miembro del Partido *“habitaba al menos un héroe y un posible desertor o traidor”*<sup>91</sup>.

La duplicidad empleada en la novela entraña un suceso pasado; dicho elemento representa la clave de la actividad y del medio clandestino, donde la misma se impone como norma que termina convirtiéndose en una consecuencia inevitable. Al tener en cuenta que el género policial o detectivesco impone un rígido modelo, Muñoz Molina transforma los arquetipos en papeles intercambiables y convierte el relato en un inagotable juego de espejos.

Debido a que todos fingen, cualquier personaje puede desempeñar cualquier papel y asimismo, cualquier función puede ser atribuida a cualquier figura. En realidad, Darman no solo experimenta los desplazamientos físicos, sino los cambios de papeles que representa. Del ejecutor/verdugo al cómplice, este sujeto no deja de subvertir las oposiciones binarias. Para él, el heroísmo se equipara a la traición e inclusive la fidelidad también puede sustituir a la deslealtad:

*“Mi inteligencia se rebelaba contra las vanas duplicaciones del azar, pues no era posible que todo lo que yo había vivido estuviera repitiéndose, con alteraciones secundarias que agravaban la irrealidad de mi viaje, Walter y Andrade, sus dos muertes iguales, separadas tan sólo por mi*

---

<sup>90</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 164.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 22.

*incredulidad y mi estupor, las dos mujeres que parecían la misma y que ocultamente lo eran, las estrategias sombrías de la traición y del crimen. Salí a una plaza muy grande (...), y entonces la duplicación del tiempo cobró una certidumbre de viaje circular, porque eran las seis y media de la tarde y yo me encontraba enfrente de la estación Atocha, igual que el día anterior, cuando acababa de recoger la pistola y me disponía a visitar el almacén donde me dijeron que Andrade estaba esperándome.”<sup>92</sup>*

La toma de conciencia, por parte de Darman, inscribe al relato en un viaje circular, puesto que todo se repite, los cambios o los avances se anulan para dar paso un interminable retorno al inicio. La ciega repetición de los errores refleja también la negación de la “historia” lineal y progresiva; Muñoz Molina estructura, a través de una crítica que se remite a esta concepción temporal, el estancamiento de una España aferrada a ideas tradicionalistas. Por eso, el reloj del almacén de la tienda de antigüedades de Darman está detenido: el tiempo del Partido se encuentra estático en un país que ya no es el de la guerra civil o de los primeros años posteriores. La ideología, por lo visto, es inmune a la “historia”, dado que todo vuelve a suceder; desde las decisiones tomadas por Bernal, como la preservación del secreto del caso Walter (no se sabe qué hizo Andrade tampoco), como los constantes enigmas que divagan a lo largo de la novela.

Algo peculiar ocurre finalizado el capítulo cuatro, pues en este ámbito de enigmas, secreto y vagos reflejos, donde los personajes pueden cambiar sus roles; el “yo” es incapaz de asumir el control de sí mismo, pues experimenta una punzada inesperada del deseo de ser otro. De inmediato, Darman se reconoce por vez primera en otro (Andrade), la fotografía del aparente traidor opera como espejo, puesto que ambos logran identificarse a través de la tristeza y el desencanto: *“Yo era exactamente igual que ese hombre de la fotografía que me estaba esperando en un almacén en Madrid. Por esa única razón vine a buscarlo.”*<sup>93</sup>

Casi al final de la trama, cuando Darman persigue a Andrade por las calles de Madrid, ya no para matarlo, ocurre un procedimiento que conlleva al quebrantamiento de la duplicación. La participación afectiva conduce al protagonista a identificarse anímicamente con el otro que tanto menciona a lo largo de las narraciones. La desesperanza ha permitido el distanciamiento de las categorías abstractas que definen

---

<sup>92</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 173.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 54.

posiblemente a un individuo sin saber nada de él. Esto promueve el reconocimiento en el otro, tal es así que, la investigación del aparente traidor se convierte en una búsqueda de sí mismo.

Dado que Muñoz Molina emplea un narrador protagónico, traspone dos planos por donde transitan el relato y los sucesos. Por un lado, se presenta un yo desamparado y caótico que anhela ser otro y que no logra reconocerse; mientras que por, la doble traición cometida por Valdivia- Ugarte, también denominado Beltenebros, genera este ámbito laberíntico que muestra el figuras fantasmagóricas que se disipan casi al final del relato, donde Darman comienza a mirar su rostro distorsionado ante largos años de permanecer oculto. A medida que se resuelve la trama, el espíritu de Darman, ya removido por el desengaño, surgen diversas facultades adormiladas como la memoria, la conciencia y la sensibilidad (es importante notar que la figura de Darman daba miedo entre sus propios colegas y el lector no se entera de la muerte de Walter sino hasta que Luque lo menciona, al vanagloriar la trayectoria asesina del mismo narrador).

La imposición ficticia de la necesidad racional ante el valor humano se rompe (la aparente *convicción inalterable* va desapareciendo), pues por eso menciona: “*a quien yo maté sabiendo que al hacerlo apuntaba a ella la mitad de su vida*”<sup>94</sup>; todos los años de insomnio se manifiestan dentro de la novela con el nombramiento de los ojos o la mirada de Rebeca Osorio. Las vivencias soterradas en el inconsciente se manifiestan con el retorno de Darman a Madrid, es decir a su persona de la que se ausenta durante veinte años, “*Alguien que no era yo me suplantaba y decidía mis actos.*”<sup>95</sup>. Al aceptar la culpa, “*fue la culpa lo que me vinculó a ella para siempre*”<sup>96</sup>; el narrador se redime al intentar salvar a los otros<sup>97</sup> como si en realidad fuesen Rebeca y Walter, sus dobles.

Este yo caótico restituye metafóricamente o repara el daño cometido en el pasado. En consecuencia, la muerte de Andrade provoca la *anagnórisis* del protagonista, “*Sentí que saber que estaba allí y que tal vez amanecería rígido y solo en la misma postura en*

---

<sup>94</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 140.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>97</sup> “*Estaba dispuesto a ayudarlo a huir o a que regresara con ella, eso quería, salvarlos, del comisario Ugarte y de los que habían enviado para acabar con él, salvarlos hasta de su misma predisposición para la desgracia*” (Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p.177.)



*que lo paralizó la muerte era una última profanación que también a mí me envilecía.*”<sup>98</sup>; la palabra clave recae en el verbo sentir. Darman adquiere sensibilidad y, por ende, conciencia.

### **3.2. Ficciones detectivescas: la estructura, la luz y la presentación de los espacios**

Las referencias espaciales son un poderoso factor de cohesión textual dentro de la obra. *Beltenebros* presenta los sitios donde transcurren los sucesos a través de la mirada absorta del protagonista. Con esto, los lugares transmutan hasta llegar a ser signos del propio observador. Inclusive, los personajes deambulan en proyecciones de ellos mismos. Con respecto a la evolución espacial, Muñoz Molina utiliza estaciones, aeropuertos, puntos de transitorias o de paso que muestran la encrucijada filosófica que mantiene Darman.

Una buena parte de la acción del relato transcurre en la oscuridad, con personajes que atisban detrás de cortinas, esconden, se revelan y se mienten incesantemente unos a otros. No por nada, dicho escritor opta por una trama retorcida y, a su vez, llena de clichés que el cine y la literatura de consumo contemporáneo heredan del folletín decimonónico. Las diversas referencias intertextuales a la ficción novelesca y cinematográfica de consumo se vuelcan para no solo mostrar la falsedad de un submundo, sino para resignificar el molde de un género ya gastado.

Las puertas, los ingresos, las ventanas, los callejones, los balcones, las paredes, los senderos, los puentes son los conectores que sostienen las “salidas” que permite las otras “entradas” de aquellas pequeñas muertes o pérdidas dolorosas que atraviesan los personajes que vagan entre la luz y la sombra de un pasado, de una posibilidad, de un suceso que contrasta sus vidas. Estos pasajes son testigos de lo que nace y muere, de lo nuevo y lo antiguo, de lo supuesto y de lo vivido. Conjuntamente, los personajes de los diversos planos de la novela comparten la característica del engaño entre las relaciones que entablan: todos se mienten. Así, estos conflictos que surgen a partir del ocultamiento forma una cadena de falsarios, donde todos adoptan diferentes máscaras para ocultar un rostro que los identifique pero que muchas veces no existe.

---

<sup>98</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 190.

Los disfraces, la permeabilidad entre los papeles, el “mundo de las falsas ideologías”, construyen una atmósfera confusa y enredada. El sentimiento trágico y existencialista acompaña a las voces expuestas en la duración temporal mediante los diálogos o escenas que se desplazan una con otra fusionándose y separándose a medida que transcurre el relato. Muñoz Molina expone desde un principio a su personaje inventado para luego develar un doble que habita en un mundo paralelo, al que ingresan ambos imperceptiblemente.

*Beltenebros* presenta una estructura detectivesca. Esta obra asocia algunos elementos del género policial con la crítica socio-política que se esconde por detrás de todo; dicho trasfondo posibilita la exploración narrativa de un protagonista decadente y desgastado que divaga perdido en búsqueda de su identidad y del sentido de pertenencia dentro de algún estrado de la sociedad. Sin embargo, el sentimiento de desarraigo y de soledad aísla no solo al capitán, sino al resto de personajes atrapados en un instante temporal perenne en los acontecimientos que se desarrollan en la obra. Más aún, Muñoz Molina devela la historia de un asesino que carece de fronteras entre la vida, la muerte y la incomunicación. La suspensión en el relato reside en la actitud del “yo” narrador, un agente que ha elegido marcharse de su pasado, por ende de su historia; para dirigirse rumbo al desarraigo abismal, en donde se distancia del mundo al que alguna vez llega a pertenecer momentáneamente.

Darman ha perdido la fe en la causa en la que algunos años atrás había creído fervorosamente, y la misma que justifica sus actos durante su sombría trayectoria, “*No sentí rabia, sino un acceso de impaciente piedad por todos ellos y sobre todo por mí mismo, por lo que había sido veinte o treinta años atrás y ya no era. Fui otro, un catálogo de desconocidos cuyas fotografías había ido quemando o perdiendo como se deshace un asesino de su pasado culpable, como un traidor abjura de su lealtad y su memoria.*”<sup>99</sup> En la novela se impone el punto de vista subjetivo, de modo que el lector transita por un laberinto compuesto de elementos estructurales que recorren diversos estadios del ser desde lugares presentes en la memoria como en el presente narrativo del relator; su visita a España desencadena los múltiples temas y motivos, como la búsqueda a quien ama, pero que se ha perdido o no se encuentra, motivo que atraviesa la obra en

---

<sup>99</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 30.

representación de una promesa incumplida que sirve como motor de las acciones de los personajes y en especial del capitán:

*“Seguía siendo casi idéntica a Rebeca Osorio, pero ya no era ella (...) La nariz era igual, y la boca, y los ojos. Sobre todo el fulgor y la transparencia de los ojos mirándome en el cristal como a través de toda la vacía extensión del pasado, como si aquella cara que tanto se parecía a la suya no fuera sino una máscara en la que brillaban las pupilas vivientes de Rebeca Osorio y sólo ellas me reconocieran, su mirada sin cuerpo.”*<sup>100</sup>

Al ser un narrador protagonista, el lector recorre o emprende un viaje entre numerosos tiempos verbales, cuya forma es principalmente el pretérito, puesto que, tanto el relato como los espacios y el tiempo se ven sujetos al movimiento laberíntico de perennes cavilaciones, memorias o recuerdos que invaden al resto de características de la novela. De esta manera, todo se remite a la clandestinidad del ser, donde ya todo es fingimiento y ocultamiento.

Como en el mito del rey Mínos, Darman pierde el hilo de Ariadna, la madeja conductora hacia la salida. Precisamente, la experiencia del narrador se transforma en un relato discursivo que se compone esencialmente de diversas fuentes como el cine, la novela folletín, algunas referencias a mitología clásica, entre otros, que operan como un solo vehículo simbólico que enmarca las distintas casualidades que se generan a partir de los supuestos, de las ilusiones, de las probabilidades, de los difusos recuerdos y de las fantasías en un territorio en común: la creación narrativa que, a su vez, permite la existencia simultánea de la obra misma mientras está siendo inventada a partir de los pensamientos de Darman: *“Me pareció que llevaba años sin mirarme a mí mismo y que sólo ahora percibía con una claridad sin misericordia los efectos del tiempo. En nada me distinguía ahora de los otros, los que iban a esconderse después de medianoche tras la persiana metálica de la boîte Tabú (...)”*<sup>101</sup>.

Así, la sutil pero voraz fatalidad reúne un grupo de personajes que se derrumban y que se consumen ante una batiente inmensa de recuerdos y acontecimientos que los conducen rumbo una angustia perenne. Muñoz Molina no sólo contrapone la condición humana al destino insobornable, sino que los habitantes destartalados se encuentran atravesados por una progresiva sucesión de fracasos, postergaciones, agobios, rupturas,

---

<sup>100</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 95.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 94.

pérdidas, entre otras situaciones que los conlleva a experimentar el pesimismo y la desesperanza en su plenitud. Muchos de estos seres se caracterizan por su imposibilidad de aceptar su derrota, su incomunicación, las cuales los arrastran a transitar por caminos oscuros y destructivos una y otra vez, como lo es el caso del protagonista y los involucrados en el caso Walter,

*“El caso Walter, como ellos decían, convirtiendo a un hombre en un axioma, en una secreta conmemoración del mal que exorcizaron a tiempo, que pareció vencido y se renovaba ahora en otros nombre, Andrade, en la misma ciudad a la que yo, el Verdugo de entonces, había sido enviado otra vez por una pura razón de voluntarias simetrías. Por eso miraba rostros duplicados y lugares irreales y lisos como la superficie de un espejo y el mismo Andrade ya no se parecía en mi imaginación a la foto que yo guardaba en la cartera como se guarda un recuerdo de familia. Iba adquiriendo inadvertidamente las facciones del otro, el que vi correr y quebrarse una noche junto a una fábrica abandonada, el que me miró moviendo los labios sin hablar mientras yo adelantaba hacia él la pistola para calcular la distancia del disparo que convertiría su rostro en una máscara de sangre.”*<sup>102</sup>

Una especie de cobardía moral invade a Darman, el anhelo por ser el joven asesino de un tiempo acosador se disuelve. El tiempo estático es mitificado (el de la Guerra Civil española) debido a que todo lo induce nuevamente a un país que ya no existe, que levanta sitios o construcciones oscuras y fantasmagóricas del tiempo de derrota. Los diversos mecanismos que transcurren dentro de la novela como los desplazamientos, las sustituciones, las inversiones y las identificaciones hacen que cada sujeto que enuncia no sea en sí un personaje determinado, sino que tanto Andrade, Walter, Rebeca, inclusive el mismo narrador, son uno de los posibles fragmentos presentes en el relato; dentro del cual, lo inaprensible, lo inasible, lo “real” coexiste a la par con lo que figuramos imaginario.

Más aún, en el tratamiento de los espacios, donde los diversos lugares por donde transcurre la historia padecen de cambios debido a los constantes amalgamas y transformación que los personajes atraviesan; una vez que los individuos salen a la luz o son azarosamente iluminados (de la misma manera que en un plano cinematográfica) se descubre fugazmente lo que en algún tiempo representan cada uno pero que deja de estar ahí, latente, años después a causa del pasar de los años. Desde la perspectiva del narrador,

---

<sup>102</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 106.

la visión opera como un punto de partida, donde más tarde se bifurcan ideas, divagaciones, teorías, lamentos, obsesiones, entre otras formas del pensamiento sujeta a la caracterización de los demás personajes y espacios, *“Percibí las cosas detrás del vela de la extrañeza y de la fiebre, al otro lado de las luces de la ciudad y casi del tiempo, como si todo hubiera ya sucedido y no me quedara otra posible actitud que obedecer y recordar.”*<sup>103</sup>

De acuerdo con determinados intervalos espacio-temporales, la obra de Muñoz Molina varía de acuerdo a los cambios transitorios que oscilan entre meditaciones, ideas hasta recuerdos borrosos; los cuales, se apoderan del instante anacrónico, en donde la retrospección abre una brecha que da paso para que el flujo de conciencia surja en forma intermitente, en roles intercambiables, *“Mientras mi voluntad seguía a Andrade mi memoria inconsciente iba reconociendo aquellos lugares, el cine, las carnicerías, los recónditos almacenes de ultramarinos, el empedrado de las calles: Madrid se convertía en una ciudad de provincias abandonada y melancólica, y yo leía en las esquinas nombres olvidados que aludían a otra vida, al fervoroso desorden de la adolescencia y la guerra.”*<sup>104</sup> La novela presenta historias divididas en pequeños capítulos, los cuales entretejen nexos de angustias, pensamientos, sospechas, delirios y recuerdos por medio de duplicaciones y desplazamientos entre los personajes. Víctima y culpable se empiezan a enredar uno con otro en el accionar de los personajes.

La edificación de los individuos que divaga entre las distintas probabilidades está construida mediante un nombre, una historia incompleta y ciertos rasgos psicológicos o manías, adicciones, tics nerviosos, obsesiones, que, como resultado, revelan entes extraños y ambiguos inmersos en una condición de vida ambivalente. El efecto moliniano produce una alternancia entre la tercera y primera persona al anular la distancia que hay entre ambas para reforzar el juego de identificaciones: Darman es Andrade muchas veces.

La obra, cuyo eje reside en las ideas del capitán, presenta a través del modo subjuntivo el presente simultáneo que accede a la multiplicación de “yoes”. Verbos como *imaginé, pensé, recordé, visualicé*, entre otros habilitan la ficción del secreto que está íntimamente vinculado con el género policial. Además, los personajes están introducidos

---

<sup>103</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 80.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 165.

en un mundo de paradigmas y estereotipos prestigiosos, pero a su vez, vacíos. Así pues, la estructura detectivesca se envuelve en la temática criminal; en la trama de *Beltenebros* figuran diversos elementos policiacos como el enigma, las aventuras, el esclarecimiento de crímenes, la presencia de un detective que es a su vez criminal, la figura de las *femme fatales*; las cuales consolidan la primacía del género negro en la novela.

A primera vista, los recuerdos o memorias de un antiguo capitán republicano se imponen con fuerza, dado que mediante frecuentes retrospectivas reconstruye un suceso ocurrido veinte años atrás. Sin embargo, tanto el caso Walter como el caso Andrade seuxtaponen al resaltar el simbolismo enigmático de Rebeca Osorio que se descubren al final de la novela<sup>105</sup>.

En el ensayo, *Huellas del género policial en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina*, se parte del estudio realizado por Tzvetan Todorov, quien menciona que la novela policial clásica abarca dos historias comúnmente: el relato del crimen y el de la investigación. Todo crimen puede ser leído como un texto escrito, más aún por el criminal que evita ser descubierto a través de la manipulación de información, personajes, distorsión de sucesos, entre otros objetos que pueden ayudar a esconder lo ocurrido. De esta manera, el “lector” viene a ser el investigador que debe descifrar todas las señales posibles para esclarecer lo sucedido. En el proceso de decodificación o interpretación de los signos el detective o, en este caso Darman, cumple la función de “escritor”, pues progresivamente adquiere conocimientos inconclusos<sup>106</sup>.

William Stowe plantea un concepto básico para la definición de la novela policial clásica mediante una práctica semiótica que se remite a la distancia entre la objetividad y el sentido oculto junto con el intelecto del detective. A partir de la lectura del protagonista el detective despliega matices similares a lo que ocurre con la escuela del *hard-boiled*, porque la interpretación practicada por el detective afecta no solo la obra sino al mismo relator, que puede verse amenazado debido a los posibles cambios que

---

<sup>105</sup> Beltenebros es el nombre que tomó Amadís de Gaula cuando, rechazado por su amada, Oriana, se retiró para vivir en penitencia con un ermitaño.

<sup>106</sup> Peter Huhn. “*The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts*” en *Detective Fiction*. *Modern Fiction Studies* 33, 1987, págs. 451-66.

surgen del proceso de resolución del crimen<sup>107</sup>. En el caso de aplicar este esquema, Valdivia es quien compone el primer texto (dado que es el culpable de la muerte de Walter y Andrade) y también es responsable de la fabricación del segundo; dado que este reúne el conjunto de pistas falsas que demuestran a Walter y Andrade como traidores de su organización y, en cambio, quienes precipitan sus muertes son Darman y Luque. Entonces, Darman, al igual que el doble traidor, adquiere el doble papel de lector/escritor.

No obstante, el viejo capitán se inserta en el ámbito de la ambigüedad, pues él es el asesino y el detective al mismo tiempo, se abandona la figura clásica y se convierte en un detective paródico que lleva un conflicto que esconde no solo sensaciones humanas, sino un sentido inconcluso dado al desplazamiento de su ser, condenado al exilio. Por eso, el descubrimiento de los hechos revela una redención por parte del narrador, que intenta romper con la duplicidad de los acontecimientos.

El ambiente donde transcurre la trama se caracteriza por ser un mundo urbano hostil que refleja la violencia, las traiciones, los asesinatos y las pasiones desenfrenadas. La noche se convierte en protagonista de las imágenes y descripciones de las estaciones, donde la oscuridad, las lámparas, los débiles focos que alumbran la calles, los letreros fosforescentes develan miradas, rostros, sujetos encapuchados; que fabrican y se constituyen como principales componentes del misterio y la ambigüedad en la novela. El almacén, los rincones, el hotel, el supuesto departamento de Rebeca, la *boîte Tabú*, la sala del Universal Cinema en conjunto con las pasadizos se impregnan del claroscuro del misterio para esconder la doble traición del enigmático Beltenebros, “(...) *hacia el Universal Cinema, el secreto centro del mundo y del pasado, del laberinto donde aquel hombre insomne que fumaba tejía su telaraña de predestinación (...)*”<sup>108</sup>.

Por consiguiente, todos los espacios adquieren un significado determinante para el desarrollo de la trama, por una parte tenemos el bar donde se sitúa el presente narrativo y el Universal Cinema, fuente principal del pasado y los recuerdos; dentro de este contexto Darman menciona que “*veinte años después yo había repetido a la inversa el camino de*

---

<sup>107</sup> Chung-Ying Yang, *Huellas del género policial en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina*, National Chengchi University, Taiwán, disponible en: <http://www3.nccu.edu.tw/~cyang/data/Beltenebros%20C.Y.Yang.pdf>.

<sup>108</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 197.

*la huida de Walter (...)*<sup>109</sup>. El narrador retorna al origen para quebrantar metafóricamente todo un pasado extinto, que a su vez se concatena con el modelo ideológico que abarca una crítica sobre la militancia política de la lucha clandestina. Ante la mirada de este escritor, el movimiento de la oposición española ya no pone en relieve su acto heroico y noble contra un poder implacable como el régimen de Franco, sino que Muñoz Molina desvirtúa al utilizar numerosas escenas paradójicas (así, cuando Darman resguarda una valija a la espera del encuentro de un colega al inicio de la obra, donde un periódico que ni circulaba aquel día es la contraseña clave para el encuentro). La burla resalta el desconocimiento de la oposición acerca de la realidad cotidiana de la época y al mismo tiempo devela la incapacidad de ciertos grupos políticos de la izquierda, de los asociados con la oposición clandestina que no logran consolidar su empresa para dar el golpe o generar una verdadera transformación del sistema político de la España contemporánea.

Todos los elementos están interrelacionados. Darman, el hombre que al inicio muestra una profunda creencia a una causa, retorna sobre sus propios pasos con el fin de revertir simbólicamente el pasado. El tema del viaje o travesía, a su vez, está vinculado con la trama policial; la permeabilidad entre papeles con respecto a los personajes es una parte del montaje del cual parte la obra. Sin embargo, el trayecto de indagaciones y revelaciones que acontece Darman permite al lector descubrir diversos estadios como son la crítica, las múltiples connotaciones representativas, los insertos culturales, entre otros componentes de la novela.

Al remitirnos nuevamente al ámbito y los espacios, podemos desentrañar un motivo recurrente en la historia. Si bien es cierto, Darman divaga entre ciudades, lugares de tránsito, la sala del Universal Cinema es el eje estructural de la narración. La percepción de un tiempo circular que demuestra la novela radica en el viaje retrospectivo cíclico. En este espacio convergen los hilos del relato, dado que se unen los personajes principales y se revela la verdad de la doble traición de Valdivia en un periodo de dos décadas. Además, ahí es cuando se ilumina una gran parte del escenario para contemplar finalmente el rostro del verdadero traidor,

---

<sup>109</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 213.



*“Había bajado por ella a aquel lugar que parecía el reino de los muertos, al oscuro subsuelo donde alentaba la infamia, porque me daba cuenta de que paso a paso estaba acercándome a la raíz de la culpa y de la corrupción, y allí no me servían ni mi inteligencia ni mis ojos, sólo el instinto de reptar y moverme adhiriéndome a la superficie negra de los muros, la tenacidad de seguir avanzando como si horadara la tierra y de prevenir el peligro en el olor del aire y en los ruidos cercanos, igual que un topo o que uno de esos animales que cazan de noche.”*<sup>110</sup>

La composición interna de la novela parte del flujo de conciencia del narrador protagonista. El uso de oraciones largas imita el sistema de reflexión, duda y cavilación por parte de Darman, quien reconstruye por medio de una vasta analepsis todo un acontecimiento durante la guerra civil. Dicha voz inserta en su relato numerosa simbologías, asimismo símiles o metáforas para la descripción o asociación de algún elemento u objeto. El Universal Cinema o la *boîte Tabú* connota numerosos significados, puesto que ambos son exponentes de la duplicidad que se menciona anteriormente por parte de algunos de los personajes. Duplicidad en la medida en que son locales de diversión y de exhibición, pero que ocultan actividades ilícitas o de peligro.

El cine manifiesta, con frecuencia, este campo ficcional que muestra una sucesión de imágenes que se contrastan con los ideales universalistas de una convicción ya desgastada en la causa del partido. Este lugar se puede considerar la casa del simulacro desde la clandestinidad, porque los miembros de una determinada organización admiran el rodaje creado por Valdivia; por eso la admiración ficticia del caso Walter.

Baudrillard menciona que no se trata ya de parodiar ni imitar la realidad, sino que ahora se da una suplantación de lo real por los signos de lo real, *“es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real”*<sup>111</sup>. Esta formación del simulacro desencadena el hábito posmoderno de la obra moliniana. La visión de la realidad como simulacro y la Historia como ficción, relativiza la fe moderna con respecto a la validez universal de determinados postulados ideológicos instaurada a partir de evidencias fácticas. Todos miran la película falsa que propone el “héroe” de las tinieblas. Mientras que, en contraste, ambos lugares representan la degradación acarreada

---

<sup>110</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 196.

<sup>111</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós. Barcelona, 1991, pág. 11.

por el paso de los años, pues al principio de la obra, la sala de cine cultiva ideales, compromisos fraternales y entrega por una causa.

En el bar, por su parte, impera el mal sin atenuantes. El mismo nombre “Tabú” implica y nos conlleva al secreto del reino de Ugarte, este comisario retorcido y estancado, frustrado ante una obsesión que lo domina, el amor hacia una escritora creyente en la causa y más que nada en el difunto Walter. Asimismo, el concepto de un tabú, en términos sociales y antropológicos, debido a la falta de fundamento racional da paso a la prohibición; este sitio, la *boîte* y su oscuridad es un atisbo del “inconsciente colectivo” del mismo partido que en su debido tiempo se rehúsa a enfrentar la posibilidad de un error. El término tabú puede funcionar como la culpa que durante años Darman anhela olvidar o también puede reflejar la turbia fijación que mantiene Ugarte para con Rebeca Osorio, dado que nunca llega a ella, y se desata cuando admira el duplicado en la hija, por ello acude al bar a verla desnudarse en su pequeño acto nocturno, “*si ya la he inventado nadie más que yo tiene el derecho a mirarla (...)*”<sup>112</sup>.

Por más de diez años, Ugarte ha sido el oscuro demiurgo o ludópata de la vida y la muerte, creador de dobles y amo del destino; moderno ilusionista que fija su propio devenir como traidor máximo, Darman al descubrirlo todo se percató también que el mismo partido se jacta de héroes y traidores para el mismo tener una razón de ser y para dar a sus militantes o seguidores un motivo para continuar la lucha. Como menciona Gustavo Martínez, “*Después de todo héroes y traidores resultan ser estímulos más poderosos para la acción que abstracciones y generalidades.*”<sup>113</sup> No existe una realidad objetiva, se la produce y eso es el punto de quiebre de la obra; la ilusión fallida por parte de un creador de identidades falsas hace que Darman se despoje de fantasías míticas degradadas y se permita sentir y solidarizarse con los nuevos involucrados a su entorno.

La escena donde Rebeca lanza su máquina de escribir, de la que alguna vez envía mensajes secretos, llega a su culminación, Rebeca escribe sin papel porque no sabe cómo coexistir sin la ficción; pero se queda sin sustancia a fuerza de ser traicionada por quienes

---

<sup>112</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 123.

<sup>113</sup> Gustavo Martínez, “*Duplicidad, duplicación y desdoblamiento*” en “*Beltenebros*” de A. Muñoz Molina, Revista de Estudios Literarios, ISSN 1139-3637, N° 29, 2005, disponible en [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/duplicidad-duplicacion-desdoblamiento-beltenebros-muñoz-molina/id/1197689.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/duplicidad-duplicacion-desdoblamiento-beltenebros-muñoz-molina/id/1197689.html)

decían defenderla. En nombre de las ideas que ella cultiva se le es arrebatada su vida. Algo que, según Martínez, caracteriza la modernidad es que el siglo XX ha sido el escenario perfecto para la manipulación justamente de la fabricación de mitos, dado que el manejo alterna y adiestra lo racional y lo sistemática de nuestros propios mecanismos míticos, para anclar al ser humano a los diversos andamiajes de poder. Para Ugarte, jugar y engendrar los modelos preestablecidos es algo sencillo, dado que vive para manipular; a tal punto que crea un héroe y un traidor, porque si hay un culpable, el resto es inocente. La existencia de Walter o de Andrade es irrelevante en el momento de mover una pieza determinada dentro de este juego, puesto que no es la identidad lo que cuenta, sino la función. Así el poder tiene la razón y por ende la fe está a salvo de la duda y de la crítica que llega más adelante con la posmodernidad.

Por eso, Muñoz Molina subvierte los mecanismos de la ficción de dicho género de consumo: el héroe no salva a la dama en peligro, sino que es esta precisamente quien lo hace todo. El asesino implacable no tira del gatillo (de este modo se le niega al protagonista el arquetipo de héroe) al resaltar el proceso de transformación que atraviesa Darman al despojarse de creencias ilusas de un sistema putrefacto y de ideologías míticas sobre el hombre y su función dentro de una organización basada en falsas glorias. El momento más representativo implica la forma en la que muere Ugarte. La luz, irresistible de la conciencia, pone fin a toda posible duplicidad o mero espejismo al otorgar la posibilidad de superar los desdoblamientos<sup>114</sup>.

### **3.3. La relación entre novela policial y el cine: comparación entre la novela y su correspondiente adaptación cinematográfica**

La teoría cinematográfica explica, desde diversos puntos de vista, la forma de contar historias a través de una sucesión de imágenes. Desde sus orígenes, a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière dejan de registrar la vida cotidiana y, en conjunto, en el momento en que George Méliès genera con la cámara los efectos

---

<sup>114</sup> Gustavo Martínez, “Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en “Beltenebros” de A. Muñoz Molina, Revista de Estudios Literarios, ISSN 1139-3637, N°. 29, 2005, disponible en [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/duplicidad-duplicacion-desdoblamiento-beltenebros-munoz-molina/id/1197689.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/duplicidad-duplicacion-desdoblamiento-beltenebros-munoz-molina/id/1197689.html)

especiales, este campo adquiere legitimidad social y se incursiona en la elaboración de una estructura propia<sup>115</sup>. El teatro aporta<sup>116</sup>, en sus orígenes, con una forma de relatar, pero más adelante el cine se vuelca hacia el ámbito literario. Ahí es cuando el lenguaje toma valor dada la combinación de acciones, yuxtaposiciones de lugares y de tiempos, todos relacionados con las emociones.

No obstante, el valor artístico del cine se concreta a través de otras vertientes disciplinarias como la fotografía, el teatro, la literatura, la pintura, la música, entre otras. El cine descubre el poder de síntesis al reunir todas las artes en movimiento. Al ser un arte que mezcla otras fuentes, los códigos de verosimilitud aportan con el desarrollo de un lenguaje propio. De esta manera, la estructura cinematográfica se inserta en el desarrollo de secuencias y la mezcla de los diferentes planos. Renata Egúez alude a la segmentación del cuerpo narrativo con recursos como movimientos de cámara, fundidos, sobrepresiones, ralentí, entre otros, los cuales se juntan para la construcción de un mensaje<sup>117</sup>.

El hilo de las acciones está dado por la continuidad narrativa o la trayectoria que sigue la acción fílmica, la cual requiere de unicidad emotiva para generar tensión que captura la curiosidad de los espectadores. Sin embargo, pese a que el cine y la literatura compartan recursos o elementos, surge la siguiente incógnita, ¿por qué es posible adaptar? La relación que mantienen ambas es fundamental para llegar a un punto convergente, en donde la cualidad distintiva del arte de escribir se reduce a la palabra visual. Para numerosos críticos, la buena literatura es la que transmite imágenes a través del lenguaje. Este concepto se aplica también en una buena película, Por ello, la metáfora visual es requerida en ambas formas de narrar porque en el mecanismo reside la diferencia.

Tanto la producción como la recepción de las historias que reproducen el cine y la literatura difieren una de otra. Pero el fenómeno de la adaptación es un campo de interés

---

<sup>115</sup> Renata Egúez, *Literatura y cine: lecturas paralelas*, Quito: Ed. Colección Luna de Papel, p. 25-27.

<sup>116</sup> De acuerdo al paradigma aristotélico clásico, una película comparte, al igual que una obra narrativa, la estructura dramática desarrollada mediante una técnica y estética diferente a las del teatro y la novela; pero que, entre las tres disciplinas existe un punto en común, las acciones.

<sup>117</sup> Renata Egúez, *Literatura y cine: lecturas paralelas*, Quito: Ed. Colección Luna de Papel, p. 25.

por parte de escritores y directores. Desde los años veinte, Virginia Woolf, compone un ensayo que abarca el efecto que tienen las imágenes en sus espectadores. Asimismo, la escritora británica menciona que el cine, si deja de lado el lenguaje literario de una obra y sobre todo el intento de copiar de manera fidedigna cada recurso de la misma, puede explotar sus propios recursos. Además, la forma de conocimiento que prima en el ser humano se adquiere mediante el campo visual y el cine, según Woolf, explica Renata Egúez, debe tomar ventaja de este hecho al buscar sus propios símbolos para la expresión de los pensamientos y los sentimientos, de manera distinta al lenguaje verbal<sup>118</sup>.

El tránsito del medio lingüístico al medio visual genera una fisura entre la forma de ambas producciones. Pese a ello, el resultado de la adaptación de una novela llevada a la pantalla grande es diferente, porque cada una de sus partes genera otra creación con su propio valor estético que la hace independiente. Por eso, muchas veces en una buena adaptación como *Throne in Blood* de Akira Kurosawa o *Death in Venice* de Luchino Visconti reflejan cómo sus directores utilizan el material literario de manera distinta en conjunto con la aceptación del público. Otro enfoque, desde los modelos narratológicos, en donde Iser resalta que gracias a que el texto literario promueve el uso de la imaginación a través de los vacíos o espacios presente a lo largo de la trama, la cual se prueba cuando una persona admira una película que tiene como base una novela.

Si bien es cierto que la gran diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico radica en que para el primero su principal herramienta es la palabra, mientras que para el segundo es la fotografía en movimiento. La controversia entre lo verbal y lo visual alude a los diversos mecanismos y al manejo de los componentes narrativos tanto de un lenguaje como de otro para contar una historia. Hasta el siglo XIX, la literatura consolida sus objetivos de cómo transmitir su apreciación sobre los acontecimientos a través de narraciones imaginativas. Pero con la llegada del cine en conjunto con el aporte de los hermanos Lumière, diversos teóricos, artistas y escritores descubren en este medio un modo de manifestación que estimula la expresividad. Por eso, las diversas vanguardias componen algunas de sus obras a partir de cortometrajes.

---

<sup>118</sup> María Elena Rodríguez Martín, *Novela y Cine. Adaptación y Comprensión Narrativa de las Obras de Jane Austen*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2003, pp. 84-85.

Así, este punto de partida da indicios al campo de la escritura, la cual funciona más adelante, como una vertiente argumentativa para dar qué contar al cine.

Los textos principiaron a ser transfigurados y adaptados. En contraste con los grupos literarios y burgueses, hay obsesionados por esta nueva forma de relatar historias a través de imágenes, como el mago e ilusionista francés Georges Méliès, pionero en la narración filmica, quien experimenta con el potencial de este medio: filmación cuadro por cuadro, exposición múltiple a la luz, sobreimpresión de imágenes, aparición de imágenes simultáneas de un mismo agente y por supuesto técnicas teatrales.

Asimismo, el norteamericano David W. Griffith investiga y es uno de los fundadores de los “efectos especiales”. Tinianov, de la escuela formalista, introduce nuevas dimensiones significativas en el lenguaje cinematográfico, pues el montaje no solo implica una sucesión de imágenes, sino que existe una alternancia y efectos rítmicos creados por la misma. Inclusive a Serguéi Eisenstein le concierne encontrar una forma de contar algo con una secuencia de imágenes, a tal punto que descubre que el montaje es una sintaxis para la construcción adecuada de cada partícula de un trozo fílmico<sup>119</sup>. Precisamente, la imagen y la palabra se integran gradualmente a medida que el cine silente llega al cine sonoro, en donde la palabra verbal se hace explícita.

En la literatura, la novela es el género idóneo que manifiesta con mayor precisión y sensibilidad la “realidad”, donde se evidencia su esencia mimética de aquello que le sirve como referente. Además, por ser un género dinámico, presenta personajes, situaciones, escenografías, descripciones que se entretajan a lo largo de la obra. La novela moderna se distingue por reflejar la compleja relación con el mundo moderno. Ahora, el novelista no es un historiador ni un profeta es un explorador de la existencia. En comparación, el cine, en sus orígenes experimentales imita textos teatrales sin mayores cambios o alteraciones. El paso de una obra escrita a una filmica presenta diversas adversidades, de las cuales las principales son cambios de contenidos semánticos, categorías temporales, enunciaciones diferentes y procesos estilísticos propios del relato original. Igualmente, otra dificultad radica en que son dos sistemas que requieren

---

<sup>119</sup> Cinemateca Nacional, *Literatura y cine: escribir y filmar*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2011, pp. 5-9.

significantes disímiles que operan para transmitir sus contenidos al espectador en el cine y al lector cuando se trata de un libro.

Otra diferencia crucial es la extensión. En el caso de la novela la duración es ilimitada y el autor es libre de ocupar las páginas que necesite; en contraste, en el cine se debe sintetizar el texto con el riesgo de no ser una fiel copia del original. De esta forma, las relaciones entre literatura y cine, desde sus comienzos hasta hoy, son de una tensión constante, con las variaciones que se han dado para llegar a los tiempos actuales, en donde la literatura mantiene su sitio de prestigio, el cine se ha convertido en objeto y principio constructor de una nueva experiencia estética. Pese a que ambos mantengan diferencias bien marcadas, ambas propuestas comparten ciertos elementos para mejorar su técnica.

Ahora bien, para la adaptación fílmica, ambos textos deben incorporar el contexto social e histórico de la gestación de cada una de las narraciones, para ambientar la puesta en escena de la obra ante el lector o espectador. De esta manera, se manifiesta el nexo estético entre el accionar literario y el accionar audiovisual. En consecuencia, una adaptación literaria al cine (escribir/filmar), no responde únicamente a una transposición simple de un texto a otro, sino que involucra el análisis de las formas artísticas o técnicas de ambos lenguajes: icónico y verbal.

El cine extrae el pensamiento de la imagen, mientras que la literatura logra extraer la imagen del pensamiento. No obstante, ambos requieren de imágenes para la significación. El campo cinematográfico es un medio narrativo y como la literatura es un arte fundamentado en un lenguaje. Las partes que conforman la estructura del cine son análogas a un lenguaje figurativo, pues el vocabulario de este es la imagen fotografiada junto con su gramática y sintaxis que aluden al trabajo de edición, corte o proceso de montaje por el cual se arman las tomas cinematográficas. Si la fuerza narrativa en la prosa es el verbo, el cine procede de los movimientos de cámara y la edición<sup>120</sup>. Según los formalistas, la “literariedad”<sup>121</sup> (las palabras) permite al ámbito de la escritura

---

<sup>120</sup> Renata Egüez, *Literatura y cine: lecturas paralelas*, Quito: Ed. Colección Luna de Papel, p. 36-37.

<sup>121</sup> Los formalistas rusos aluden al concepto de literariedad como la propiedad por la que un discurso verbal entra a formar parte de la literatura.

construir su significado; en cambio en las películas, cada corte o fundido en negro corresponde a una palabra que se conjuga dentro del orden narrativo.

Pese a que ambas formas artísticas han trabajado juntas los límites surgen en el momento de compararlas. El lenguaje no puede convertir las experiencias no verbales al ser sucesivo y lineal; eso le impide también una narración simultánea de los sucesos. Aunque el cineasta ruso, Serguei Eisenstein encuentra las descripciones de algunas obras con los movimientos panorámicos con *travelling*; tanto la prosa como el séptimo arte se desarrollan en diversos caminos sin antes quebrantar las barreras que los separan al generar encuentros efectivos en el ejercicio de la adaptación. Por ello, una adaptación se prolonga como una versión posible de tantas otras sobre el texto literario<sup>122</sup>. Así, en 1991, Pilar Miró estrena la película *Beltenebros* basada en la novela homónima de Muñoz Molina escrita en 1989. La película aparece en las pantallas de los cines Gran Vía, Renoir Cuatro Caminos en la ciudad de Madrid<sup>123</sup>.

Al partir de la obra moliniana, José Antonio Porto, Mario Camús y Pilar Miró crean en conjunto el guión que plasma la esencia de la novela. Por lo general, este escrito le es fiel en su mayoría, pero presenta algunas modificaciones o alteraciones que añaden una nueva intriga. De esta manera, la película no deja de lado el tiempo circular inherente a la novela al comenzar donde termina con una escena de Darman y Rebeca, quienes huyen rumbo a una estación de tren. Igualmente, existe afinidad entre las dos historias contadas en dos lenguajes distintos, puesto que el libro contiene una base del género policial, la película cumple con la estética del *filme noire*.

La atmósfera refleja espacios casuales, pero a su vez oportunos, donde ocurren reveladores encuentros; también las estaciones oscuras, los callejos, los pasadizos, los almacenes abandonados, los bares, los camerinos y los cabarets forman de manera visual el ámbito de la novela. A la par, las acciones que priman en el rodaje están relacionadas con las traiciones, momentos eróticos, asesinatos y revelamientos del pasado que despliegan la fatalidad del posible destino del protagonista.

---

<sup>122</sup> Sergio Wolf menciona que la obra literaria debe ser demolida para luego ser reconstruida por el cineasta.

<sup>123</sup> Marta María Vázquez Naveira, "*Beltenebros y la intertextualidad*", En Ponencias. Jóvenes Investigadores Salamanca: Instituto de Investigaciones Científicas y Ecológicas I.N.I.C.E., 2000, pp. 27-34.



Pese a que el ambiente y los espacios coincidan dada la relación entre un género de consumo con la reproducción cinematográfica de sucesos delictivos y criminales el novelista conoce el interior de sus personajes. Por consiguiente, observa el mundo exterior desde la perspectiva interior de sus creaciones. En comparación, el punto de vista desde una cámara es incapaz de observar como lo hace el escritor. Los planos que enfoca la cámara no pueden captar la completa identificación con un personaje en pantalla, igual que en una novela. Los ángulos o la toma sugieren, de forma intermitente, lo que ve y lo que piensa el personaje. Miró hace énfasis en los detalles significativos, propios de la novela como el tiempo, entre otros detalles que atrapan e ilustran al espectador de la intriga y del suspenso.

En la película existen tres retrospectivas simbólicas, además de la repetición (relato repetitivo) de la escena donde Rebeca grita desesperadamente por la vida de Walter, el supuesto traidor. El plano medio de ella golpeando la puerta soportado por sus exasperantes gritos edifica la importancia que Muñoz Molina le otorga a dichas reproducciones. Justamente, la novela ahonda en la psicología del narrador protagonista y de las imágenes o recuerdos selectos por su memoria y la culpa con la que habita. De igual forma, Darman, en su adaptación, debe lidiar con este peso por medio de los *flashbacks* cinematográficos.

A continuación, un ejemplo de cómo el novelista español inicia la escritura del texto que la directora, más adelante lleva a la pantalla: Muñoz Molina, en la novela, relata *“Minutos antes, al empujar el pestillo, había sentido que una fracción mínima de espacio me separaba de Andrade. (...) Vi escrito y repetido el nombre de Rebeca Osorio y supe sin excusa que tenía que irme y que si me daba prisa y volvía al aeropuerto a tiempo de tomar un avión hacia Inglaterra o hacia cualquier otro país aún tendría la oportunidad de salvarme de algo, no del crimen ni de la amenaza de la policía, sino de mí mismo y de la recobrada pesadumbre que venía cercándome desde que anduve bajo las bóvedas de la estación y por los turbios bares de su cercanías. (...)”*<sup>124</sup> (justo cuando reconoce las novelas de Osorio en el almacén, capítulo 6). A través de este fragmento presente igualmente en el filme, el narrador ahonda en lo que ocurre a su alrededor y, sobre todo, en lo que implica haber visto el nombre uno de los fantasmas de su vida, Rebeca Osorio. Esta parte muestra el uso de polisíndeton para la

---

<sup>124</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, pp. 68-69.

fluidez y la acotación del encuentro con su pasado. Además, el narrador da a conocer su conflicto interno al realzar un elemento presente a lo largo de la novela, el querer escapar de su destino trágico.

En contraste, el filme requiere de la cámara subjetiva para que el público pueda admirar lo que Darman está mirando dentro del almacén como lo hace cuando observa algunas de las obras de Osorio, en donde guarda una de ellas en su gabardina junto con el labial y una tarjeta que lo conduce al siguiente lugar, la *boîte Tabú*. El suspenso generado por el filme radica en el orden o montaje con que inicia la secuencia de la entrada al almacén. La primera escena principia con un plano secuencia que sitúa al protagonista en una vieja estación de tren hasta su llegada al almacén; paralelamente, la música adquiere un papel principal cuando la cámara, de inmediato, se detiene y muestra un plano detalle de un mapa para luego pasar a un primer plano que enfatiza la gestualidad junto con la mirada del protagonista que devela la imagen de un hombre serio y esquivo. Enseguida la cámara muestra un plano detalle del arma de este personaje y nuevamente pasa a otro primer plano de la sigilosa mirada del mismo<sup>125</sup>.

El suspenso se caracteriza a partir de la combinación de estos planos justo antes de la entrada donde supuestamente el nuevo traidor lo aguarda. El público se prepara para un suceso desconocido, dado que Darman se detiene a ver todos estos detalles anteriormente mencionados. Así, hay un fundido en negro, la música cambia de tonalidad y aparece el almacén desde su interior donde un *travelling* acompaña al individuo hacia la habitación donde Andrade se oculta. Después se observa un plano detalle de la cerradura, para que luego la cámara trabaje como espía al enfocar algunas novelas de esta figura femenina; este momento íntimo da paso a otra trasposición de imágenes (otro fundido) donde inicia la primera retrospectión con la aparición del Universal Cinema, en Madrid en 1946.

La combinación de planos y movimientos de cámara conllevan al manejo filmico que agiliza las acciones; en comparación a la novela, donde priman las cavilaciones, dado que todo se construye desde el punto de vista del narrador. La cámara aporta con la intimidad de algunas escenas y muestra en 175 minutos una puesta en escena de un misterio que busca ser resuelto; mientras que para la novela la búsqueda de identidad es

---

<sup>125</sup> *Beltenebros*, Dir. Pilar Miró, Iberoamericana Films, 1991, Filmico.

uno de los tantos asuntos inconclusos por descifrar. A lo largo de la novela, el Universal Cinema, en términos simbólico como espacio para con la novela, es a la par la metáfora precisa a la cual se aferra Pilar Miró. Diversas alusiones al séptimo arte están difuminadas por la trama, donde resuenan ecos del cine negro y una determinada visión irónica del modelo (género negro) que el mismo Muñoz Molina subvierte, “*Subí hacia ellas y el quejido de la voz iba haciéndose más próximo y al mismo tiempo más abstracto, como si procediera de los altavoces, no de la realidad, sino de la ficción sonámbula del cine.*”<sup>126</sup>

En el texto *Lecciones sobre filosofía de la historia*, Hegel afirma que solamente existe la necesidad de narrar y de mostrar la coherencia y clausura de una serie de acontecimientos cuando de por medio hay un sujeto social que exige legitimación. Pese a que la historia transcurre en el Madrid de los años sesenta no se hace referencia a la transición ni a tiempos posteriores. La novela utiliza los modelos de las obras de espionaje, las cuales subyacen como ecos de todo un horizonte cultural vinculado con la industria del cine; la misma que provee la mística alrededor de los héroes de la segunda mitad del siglo XX, los espías como: el británico y glamoroso Bond (filmes como *Casino Royale*); la leyenda en torno a Carlos *El Chacal*; *El Santo*; los personajes de Robert Ludlum; la saga *Misión Imposible*; y la parodia interpretada por Don Adams en *Superagente 86*. Todos estos guiños con el séptimo arte son requeridos por la cineasta Pilar Miró en su película, cuyas reverberaciones aluden a otros filmes no solo del género negro, sino otras reproducciones involucradas con el motivo del misterio.

El escritor recrea un “yo” retórico que anula la experiencia del recuerdo con la imaginación cinematográfica, en cuya inherente irrealidad o falsedad encuentra el sentido profundo de realidad. Muñoz Molina asume el pasado y la historia de España como una serie fatal de simetrías y repeticiones, de desdoblamientos e identidades intercambiables; todos estos componentes son una metáfora histórica, donde héroes y traidores se entremezclan y se camuflan detrás de máscaras o inventos o inclusive duplicaciones, atrapados dentro de una película que se proyecta una y otra vez en el Universal Cinema, “*secreto centro del mundo y del pasado (...)*”<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 208.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 206.

En consecuencia la simulación que conduce a la concepción circular, la cual alude a la infamia de la historia<sup>128</sup> de un suceso como el franquismo y lo sucedido en los años sesenta (eco de los mismos años cuarenta) aparecen y se renueva con algunas alteraciones. Así, cuando Darman retorna a Madrid para hacer exactamente lo que hizo una década atrás, el autor connota la fuerza de un paradigma que se mantiene y que proyecta una perpetua sensación de provisionalidad y destierro de una espera sin motivo. Los últimos capítulos retratan un encuentro entre Ugarte y Darman, en el cine donde se proyecta un antiguo filme que simboliza los sucesos repetidamente ocurridos en la novela.

*Beltenebros*, la película, se adhiere a la teatralización de esta una puesta en escena similar a la del libro. Miró inscribe su obra dentro del cine negro a tal punto que roza el pastiche: el decorado, la iluminación contrastada, la banda sonora que realza el melodrama de algunas situaciones o personajes, agentes que siguen determinado estereotipos como el héroe redimido o el traidor o también la dama atractiva en problemas. Todos estos elementos se combinan y son ajenos a la novela, como el tiroteo del final. De tal forma que el trabajo de la cineasta es la reproducción de un melodrama moral que evite el maniqueísmo (la lucha contra el mal y la traición, la sexualidad como un elemento obligado); mientras que en el libro Muñoz Molina se concentra en el conflicto político filosófico.

El texto narrativo advierte el cuestionamiento de la repetición en la vida posmoderna. La obra gira en torno a las réplicas o duplicados de una traición que se refiere a dos hechos paralelos, aún separados por el tiempo: el caso Walter y el caso Andrade. Las ingeniosas simetrías planteadas por Muñoz Molina abren el portal de un laberinto lleno de resonancias, identidades de dudosa procedencia hacia un mundo claroscuro de la clandestinidad. Los puntos convergentes entre ambos casos, en adición a la creación de las dos Rebecas aportan con la dramatización que conlleva a muchos de los personajes a enfatizar la pérdida del control de estos sujetos sobre sus vidas, sobre una sociedad contradictoria y desintegrada. Randolph Pope, en su ensayo sobre el posmodernismo en la narrativa de Muñoz Molina, menciona que al viejo capitán se

---

<sup>128</sup> Muñoz Molina parece haber actualizado algunas metáforas borgeanas. Además de una peculiar variación del "tema del traidor y del héroe". *Beltenebros* podría ser un capítulo más de *Historia universal de la infamia* en donde se dice entre otras afirmaciones semejantes.

encuentra asido a la duplicidad de un presente que encierra versiones peligrosas de su pasado<sup>129</sup>.

Ambas obras mantienen una cercanía con géneros populares. El cine negro y el género detectivesco se conjugan en la adaptación, donde tras seguir los pasos del guión, la adaptación se ubica en la fase de tratamiento cuyas modificaciones, supresiones y adiciones hacen que el argumento se ajuste a la técnica y estética planteada por Pilar Miró. El filme, al ser un hipertexto, consta como una reelaboración analógica, porque el guión es fiel a algunos diálogos de la novela (existe una fidelidad parcial al texto escrito). Así pues, el cine y la literatura comparten un mismo desarrollo: el relato.

---

<sup>129</sup> Randolph D. Pope, “*Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina*”, en *España Contemporánea*, tomo V, 1992, pp. 327-340.

## CAPÍTULO CUATRO

### ***PLENILUNIO, EL MISTERIO ABNEGADO DEL CRIMINAL Y DEL POLICÍA***

*“De días y de noche iba por la  
ciudad buscando una mirada.”*

*(Plenilunio, Antonio Muñoz Molina)*

#### **4.1. Técnicas narrativas que conforman la intriga: el narrador, el estilo y los puntos de vista**

Cuando Muñoz Molina empieza a publicar, en 1986, la literatura experimental junto con la literatura objetivista, los narradores del periodo de la democracia recuperan el placer de contar y revitalizar diversos géneros (policíaco, erótico, histórico). Tras la composición de una narrativa sustentada en la ficción, en la cultura o en lo autobiográfico; Muñoz Molina, en su obra *Plenilunio*, se ocupa de la realidad del presente que trata de dos lacras importantes y de sus efectos para la sociedad española actual: la violencia y el terrorismo.

Las primeras obras de dicho escritor reflejan un punto de vista determinado por un personaje; por ello, el uso de la primera persona es frecuente en sus primeros escritos. Sin embargo, ya desde *Los misterios de Madrid*<sup>130</sup> (1992) se da un giro con respecto a la voz narrativa que logra distanciarse y a su vez conjugarse con la multiplicidad de voces que reflejan monólogos, discursos o reflexiones inherentes de los diversos personajes que recrea este escritor español.

El mundo de la novela es un campo insólito, porque existen diversas voces, sin que necesariamente, una sea la real. De esta manera, el narrador implica una técnica de saber relatar lo que se conoce, a partir de un enfoque; en donde el punto de vista señala el tipo de voz. Según Oscar Tacca, en su libro *Las voces de la novela*, la adopción de una postura o perspectiva designa el orden de cómo una novela se va a estructurar a través del

---

<sup>130</sup> La presentación que la novela nos ofrece de Madrid es una en la que la capital, como centro, es representada “descentradamente” o en otras palabras, como carente de centro, pareciendo más bien una sucesión de discontinuidades. Linda Hutcheon postula que, desde una perspectiva descentrada, si un mundo existe, entonces todos los mundos posibles existen, con lo cual una pluralidad histórica pasa a reemplazar una esencia atemporal y eterna.

relator<sup>131</sup>. Toda obra, al ser un juego de intercambio de información, se apoya en el conocimiento que tienen los demás personajes, pero sobre todo del eje central de la novela, el narrador. En *Plenilunio* (1997), el autor utiliza un narrador omnisciente que no se limita a contar únicamente con objetividad lo que el observador puede contemplar, sino que también se impregna de los diálogos o escenas; en donde los otros actores transmiten, entre confesiones y reflexiones, sus sentimientos, pensamientos y recuerdos. Además, esta perspectiva, de la omnisciencia, da paso a que el narrador transite libremente de lo visible a lo invisible, de la información a la confidencia y del descubrimiento a la suposición.

Muñoz Molina emplea una técnica de contrapunto, en donde se entrecruzan varios hilos narrativos conectados o yuxtapuestos entre sí. Desde una primera instancia, la trama policial se desata con la violación y asesinato de la primera niña; enseguida, le siguen, las vivencias en Bilbao y la búsqueda incesante por parte del inspector del criminal, las cuales se conjugan con la historia de Susana Grey y el amorío que inician ambos personajes. A continuación, la historia del presunto culpable se inmiscuye entre los demás relatos; finalmente, se enlaza el Padre Oruña y es una pieza clave dentro de la crítica que realiza el escritor español. Todas estas narraciones aparecen ensambladas de forma intermitente, pues la base, inherente al género policial y negro, es utilizada nuevamente como un vehículo; donde la acción se inserta en un segundo plano para dar paso a la psicología de los personajes y a sus relatos de fondo que son significativos para la simbología de la obra.

En el discurso de Camus, pronunciado en Upsala en 1958 menciona lo siguiente: “*El único artista realista sería Dios, si existe, Los otros artistas son, forzosamente, infieles a lo real.*”<sup>132</sup> A través de esta cita, el concepto de narrador omnisciente, se determina por su capacidad privilegiada, al saber absolutamente todo. Pero, el narrador de *Plenilunio* renuncia al “realismo subjetivo” para ver y percibir el mundo mediante los ojos de los demás personajes. Con ello, la narración se enriquece de la vibración humana al presentar individuos atravesados por miedos o agravios emocionales. Por eso, Muñoz Molina no hace énfasis en el nombre del protagonista o del asesino, puesto que ambos

---

<sup>131</sup> Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid: Ed. Gredos S. A., 1978, pp. 64-65.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, p. 77.

caen en el anonimato para cuestionar el concepto de la mirada como medio o portal de la conciencia. Así, el narrador no emite un juicio de valor, todo lo contrario, este sigue a los personajes sin aportar con un panorama completo sobre su situación; simplemente, transmite en tercera persona todo aquello que hacen y sienten. De ahí que los hechos y los seres no cobran forma ni sentido desde la mirada de un juez superior. Esta voz gramatical no decreta, sino que muestra el mundo ante la vista de sus personajes.

Los cambios del punto de vista de la narración muestran la renuncia a la omnisciencia, la misma que recrea el ambiente de intimidad. La voz en la novela de Muñoz Molina se aproxima lo suficiente a los personajes sin prestarles la palabra, pues en el texto no hay guiones o comillas; ocurre todo lo contrario, la ausencia de las modalidades da paso al estilo indirecto libre. Cuando se requieren de verbos como “dijo”, “pensó”, “creyó”, “le pareció”, entre otros, se da el fenómeno de proximidad, más aún, cuando el eje cambia a la mirada de algún personaje.

No obstante, una buena parte del misterio de la novela se da mediante la falta de información sobre algunos aspectos que omite el narrador omnisciente al dejar asuntos sin explicación. Esto conlleva a que la trama se tinte de una gama de grises, para que así, los sucesos sean difusos, “*la hábil dosificación de la omnisciencia que el novelista prodiga o retacea a unos y otros personajes de su mundo creando zonas de luz y claroscuro, de transparencia y de misterio.*”<sup>133</sup> Por ejemplo, cuando se refiere al pasado del investigador, las narraciones son cortas y dan paso para que los lectores asuman el resto de acontecimientos que no se nombran dentro de la narración o que simplemente se sugieren. Al parecer, son sucesos dolorosos como las llamadas frecuentes o las amenazas que terminan por dañar la estabilidad con su esposa y su matrimonio.

El claroscuro de la novela reside en el letargo juego del conocimiento y del secreto. “*La deficiencia de conocimiento fue un recurso deliberadamente explotado por la novela “behaviorista” de los norteamericanos, quienes, confinándose en la descripción del comportamiento, se abstienen de penetrar en las conciencias.*”<sup>134</sup> Esta inhibición caracteriza la novela policial anglosajona como la de Hammett o Chandler, quienes recrean un ámbito ambiguo y sombrío, dado el hábil uso del silencio. En

---

<sup>133</sup> Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid: Ed. Gredos S. A., 1978, p. 107.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 85.



contraste, en *Plenilunio*, el narrador tiene el poder de penetración de videncia, pero a su vez, en algunas partes se esconde, está ausente; puesto que, los mismos personajes presentan los eventos, a su disposición. Paul Ilie determina que cada variación focal debilita la perspectiva objetiva e impone una tensión psicológica al lector que hace que no se concentren del todo en la escena, sino en los modos de verla<sup>135</sup>. Esta visión se concatena con el efecto de ubicuidad que Tacca menciona, pues, “*Cuando las escenas ocurren en el mismo momento, pero en diferentes lugares, es como si múltiples cámaras se alternasen en la proyección de los sucesos sobre la pantalla.*”<sup>136</sup> Así, la voz narrativa al ser extradiegética, permanece fuera del relato y rompe con la visión hegemónica positivista sobre la realidad como la única verdad posible. En consecuencia, la equivalencia del ámbito cognitivo entre narrador y personajes da paso a una mayor diversidad, pues el narrador al extraer todos sus datos de la visión recíproca que los personajes ejercen entre sí, nos da la pauta del enfoque interno que este mantiene.

De esta manera, la tercera persona aporta con la proximidad o cercanía a los personajes, que genera la sustitución de voces para registrar el flujo de conciencia de ellos en numerosos momentos a lo largo de la narración. Este procedimiento de plural acceso otorga la sensación de omnisciencia que se lo identifica con el monólogo interior; el cual matiza la exploración del conocimiento y las proyecciones, que se derivan de esta, en relación a la percepción del mundo externo que cada agente del relato mantiene. Además, este recurso es congénito con la pérdida de la conciencia personal del mismo narrador, en donde “*se accede a una relación de equisciencia: máxima identificación posible entre el saber del narrador y el del personaje.*”<sup>137</sup>

En efecto, la voz narrativa se atiene a la perspectiva individual de cada uno de los personajes, nos relata por ellos. Del mismo modo, la novela alterna el relato en tercera persona con el monólogo de los agentes de acción, donde muchas veces, se adopta el punto de vista del protagonista y su respectivo antagonista, para matizar o promover el juego de espejos y voces. Igualmente, el punto de vista predominante, de cada persona dentro de la obra, muestra cómo, en ocasiones, la confesión personal que se inserta dentro

---

<sup>135</sup> Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid: Ed. Gredos, 1936, p.125.

<sup>136</sup> Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid: Ed. Gredos S. A., 1978, p. 96.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, p. 105.

de los diálogos; esto ocurre, por ejemplo, cuando Susana cena por vez primera con el investigador y hace un recuento de su vida pasada con su ex marido o cuando el protagonista habla con el Padre Oruña sobre la búsqueda del asesino. El discurso indirecto libre que emplea Muñoz Molina, en conjugación con la estructura de la novela, genera dicha, fractura lineal de la trama al abrir una gama de voces o de seres fragmentados, de individuos en crisis dentro de un entorno posmoderno, *“El invierno y el miedo, la presencia del crimen, habían caído sobre la ciudad con un escalofrío simultáneo, con un sobrecojimiento de calles silenciosas y desiertas al anochecer, batidas por una lluvia fría y por un viento grávido (...)”*<sup>138</sup>.

La combinación de los tipos de discurso empleados por el narrador recogen algunos elementos. Entre ellos, se encuentra lo ideológico, lo histórico y lo estético, que configuran los diversos tópicos interdiscursivos que se encuentran o se desligan al reconstruir las memorias de los personajes a lo largo del relato. Por ello, los episodios de los ataques son fuertes y crudos. Igualmente, en contadas ocasiones el narrador en tercera persona se identifica con las conjeturas y cavilaciones de los personajes.

La variación discursiva hace que la mirada narrativa no siempre parta desde la exterioridad, sino también desde la interioridad, desde la intimidad de cada sujeto, como ocurre en el capítulo veintiuno: *“Cuando él llegara no debía encontrar demasiada luz, pero tampoco un exceso de penumbra, aún tenía tiempo de vaciar el cenicero y de abrir la ventana para que se fuese el humo. Las personas que no fuman son muy sensibles al olor del tabaco, los ex fumadores sobre todo, conversos recientes, como sin duda era él.”*<sup>139</sup> Estas palabras no pertenecen del todo al narrador, pese al punto de vista. Con ello, los enfoques matizan el elemento lúdico del relato que permite el tránsito por la esencia del ser humano, el caos.

De modo que el narrador, astutamente, transmite los pensamientos y los sentimientos del asesino exclusivamente en los momentos que ataca a las niñas. A causa de ello, la voz que guía al lector se impregna de los pensamientos más oscuros sin omitir juicio alguno; pero escucha los terrores y pasiones más oscuras que no pueden ser descifrados con facilidad mediante las miradas o expresiones faciales. Como resultado,

---

<sup>138</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 42.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 283.

este mecanismo narrativo proporciona rasgos y datos acerca del protagonista, un hombre frío, pero capaz de amar. Los demás personajes desfilan entre encuentros o recuerdos: los padres de las víctimas que sufren la ausencia de sus hijas, además del sentimiento de culpa que los invade; la maestras que desea salir y escapar del lugar donde habitan, el médico forense que se entiende de mejor forma con los muertos; un sacerdote que muestra la decadencia dogmática.

Asimismo, las oraciones compuestas y yuxtapuestas realzan el uso del polisíndeton y la acumulación de verbos para transmitir tensión y confusión (sobre todo en los momentos de los ataques); y, además, el requerimiento de la metonimia para presentar a los personajes, representándolos por medio de algún rasgo particular; igualmente, llena de reiteraciones anafóricas y paralelísticas.

*“Imaginaban un fantasma al que habían dotado con todos los atributos abstractos de la crueldad y el terror, y al mismo tiempo sabían, aunque difícilmente aceptaban pensarlo, que no era una sombra de película en blanco y negro, ni uno de los tenebrosos ladones de niños de las leyendas de otros tiempos, sino alguien idéntico a ellos, soluble en las caras de la ciudad, escondido en ellas, tal vez alguien que había mantenido conversaciones sobre el crimen con sus vecinos a sus compañeros de trabajo, que se había unido a la gran multitud silenciosa que acompañó al ataúd blanco de Fátima hasta el cementerio.”<sup>140</sup>*

Muñoz Molina crea su puesta en escena a partir de la combinación y mezcla de ciertos adjetivos, sustantivos y verbos que se encuentran difuminados a lo largo de ambas obras, donde los personajes yacen aislados, ensimismados, sumidos en la duda o ambigüedad. Los siguientes adjetivos y sustantivos se mezclan con estos verbos: espejos, miradas, silencios, murmullos, mentiras, inmóviles, callados se funden con los verbos pensó, imaginó, recordó, actuó, calló, así, caracterizan un escenario crudo, donde cada individuo permanece bajo la condición de aislamiento, imposibilitados y con miedo ante los sucesos que caracterizan e inciden en el lugar donde se desarrolla la trama.

Finalmente, el tratamiento que el narrador otorga a la historia del asesino permite evidenciar un individuo frustrado, cautivo en un mundo que odia. Las revelaciones que entre sus pensamientos se muestran configuran otra visión del entorno al retratarlo como

---

<sup>140</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 189.

un espacio opresivo. La impotencia que cultiva está sujeta es el motor principal de sus actitudes y comportamientos agrestes,

*“(…), siempre sonriendo, aunque por dentro tenga ganas de vomitar o de hincar un garfio en esa boca abierta y pintada que pide algo como se hinca en las agallas de una merluza, aunque tenga una fiebre o no haya dormido en varias noches y sienta que va a caerse el suelo, sobre el charco pegajoso y el cieno de escamas y vísceras. No señor, él no puede ponerse malo, no le van a dar una baja por enfermedad no tiene un sindicato que lo defienda, se puede estar muriendo por dentro y da lo mismo, nadie nota nada y a nadie le importa una mierda. Eso es también lo increíble, fantástico, que nadie sabe nada, nadie puede ver detrás de la cara ni de los ojos, (...)”<sup>141</sup>.*

#### **4.2. La estructura narrativa**

El eje de la novela no es la acción, secundaria y dosificada, sino el pensamiento sobre las vidas de estos personajes, condenados a la derrota y al fracaso. Las voces que impregnan el tejido narrativo matizan las diversas tramas que la novela desarrolla: la trama policiaca inicia cuando el inspector comienza las averiguaciones del crimen cometido y culmina con el encuentro en la cárcel con el asesino; sin embargo, esta se enlaza con la trama amorosa, que unifica dos personajes que están atravesados por el desamor y la desilusión de sus historias (el protagonista con la maestra de la víctima); perpendicularmente, cae sobre estas dos historias la trama política, cuyo trasfondo reside en la historia del protagonista cuyas vivencias en el País Vasco reflejan el sufrimiento, la muerte y las amenazas que culminan con su matrimonio. Los factores que comparten entre los argumentos se remiten a la visión molineana del medio, en donde la violencia impone su dominio.

En efecto, las conexiones entre las historias aparecen entrecortadas unas con otras, las cuales reflejan esta imposibilidad por trascender a una aparente profundidad que ni ellos, los personajes la conocen, solo cuando se trata del amor, logran por instante (en el caso de Susana y el inspector) conocerse íntimamente. Cada capítulo presenta a algún personaje, pero en distintas ocasiones, dentro del mismo apartado existen referencias de

---

<sup>141</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, pp. 206-207.

sucesos relacionados con las historias que se desarrollan<sup>142</sup>; puesto que las historias viajan hacia el pasado en el presente narrativo. De manera inmediata, hay alusiones a recuerdos sobre las vivencias del inspector en su estadía en Bilbao o de cómo Susana cuenta el desamor de su vida,

*“Se acordaba de otro comedor, de otras llamadas repetidas cada día, a cualquier hora, en mitad del sueño de la madrugada. En los últimos tiempos, en Bilbao, cada vez que sonaba el teléfono su mujer empezaba a temblar. (..). Acordarse de ella acentuaba el desasosiego íntimo del arrepentimiento, la incomodidad de encontrarse en una situación inusual que lo desconcertaba mucho. Le había faltado entereza para decir que no a la invitación de la maestra, (...)”*<sup>143</sup>.

Cada secuencia se divide: el inspector predomina en las partes 1, 3, 7, 9, 11, 19, 26, 31 y 33; mientras que la figura del Padre Oruña se impone en los capítulos 2, 6, 10 y 26; los momentos con Susana Grey se desenvuelven en los fragmentos 13, 16, 18 y 23. De tal modo que la concepción anacrónica del tiempo genera círculos concéntricos entre el pasado y el presente para retornar nuevamente al pretérito. Estos atisbos temporales revelan la naturaleza humana, en donde la violencia está siempre presente, sea en el episodio donde el Padre Oruña recuerda sobre el fraile que viola y mata a un infante o las cavilaciones del asesino por saciar su hedonismo.

La intriga expuesta por la novela se consigue mediante la ruptura lineal de la trama. El narrador expone el desarrollo de las múltiples historias que se disparan a través del tiempo. En el momento crítico o de mayor tensión se introduce otra parte de algún otro hilo conductor de otra historia y de otro personaje que reside en pausa. Por ejemplo, al final del capítulo veinte, cuando el asesino sube con la niña en el ascensor y pulsa el botón para que este se detenga o, inclusive dos partes más adelante, no se sabe con seguridad si la segunda menor ha sido asesinada. El acrecentamiento respecto a los puntos de giro o desenlaces aumenta el ardid por saber qué pasa finalmente y así la fuerza aumenta a medida que transcurre la historia, pues a medida que se acerca el encuentro entre el protagonista con su antagonista el suspenso se apodera de la obra.

---

<sup>142</sup> Se puede dividir la obra en tres apartados, en donde del capítulo primero al decimosegundo se da la presentación y caracterización de los personajes; enseguida el siguiente capítulo hasta la parte veintitrés se narra las andanzas del asesino junto con la historia amorosa entre Susana y el inspector: finalmente entre el episodio veinticuatro al treinta y tres la historia de la segunda niña transcurre en conjunto con el desenlace de la historia de amor.

<sup>143</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 191.

A partir de esta fragmentación, el misterio y los diversos enigmas adoptan un papel protagónico, dado que son dos elementos que residen en la composición de la obra; el autor requiere de la segmentación por capítulos para justamente insertar la investigación policial para ahondar y proponer un ámbito reflexivo. El lector es testigo del problema de la religión y la crisis de fe, el terrorismo y la doble moral, la soledad y la frustración que conlleva la sociedad actual. Este ámbito retrata la desinformación junto con el desequilibrio generacional de personas atascadas por el periodo de la postguerra en comparación con las nuevas ideas que surgen de otras generaciones. Todas estas comparaciones se entremezclan con el amor y la esperanza que suscitan aquellos individuos dentro de la trama. Por estos motivos, Muñoz Molina rebasa la estructura o la temática de la novela negra, la misma que utiliza como un componente que promueve la intriga para ahondar en todos estos cuestionamientos que aluden a las realidades sociales contemporáneas.

*“Cada cual con su secreto escondido en el alma, royéndole el corazón, inaccesible siempre, no sólo para los desconocidos, sino para quienes están más cerca, los matrimonios que paseaban del brazo por las calles nocturnas, los hombres solos conducen coches al salir del trabajo y aguardan con impaciencia a que cambie el verde el semáforo, (...)”<sup>144</sup>.*

Asimismo, la cita refleja la severa incomunicación entre personajes. Cada uno de los individuos de la novela presenta un secreto cuyo significado los condiciona y aprisiona a su vez. Esto se ve patente en la disposición de los treinta y tres capítulos, los mismos que anulan el seguimiento de una historia en orden cronológico; más bien es igual que en el cine todo se encuentra distribuido en secuencias para interrelacionarlas con un punto crítico: el asesinato y violación de unas niñas. A partir de este suceso, la trama se dispersa de manera multidireccional para retratar a un protagonista taciturno y solitario, cuyos descubrimientos realzan no solo la identidad de un criminal; sino también la condición humana, la soledad entre otros rasgos propios del ser humano.

---

<sup>144</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 39.

### 4.3. La violencia en la narración

Los matices luminosos<sup>145</sup> se sitúan desde la escritura, la narración y la significación para descubrir diversas tomas que exponen a los personajes molinianos tal cual son. A partir de ello, surge una pregunta ¿qué es mirar?, pues mirar es narrar, conjeturar, adivinar, deducir, especular, reflexionar, contemplar; ahora bien, narrar es cuestión de perspectivas y en *Plenilunio* se dilata una visión ambigua. La novela presenta diversas historias divididas en pequeños capítulos, los cuales entretienen nexos de angustias, pensamientos, sospechas, delirios y recuerdos por medio de duplicaciones y desplazamientos entre los personajes. La construcción de los individuos que divagan entre las distintas probabilidades está determinada mediante un nombre, una historia incompleta y ciertos rasgos psicológicos o manías, adicciones, tics nerviosos, obsesiones, entre otras poses. El efecto, por parte del narrador, produce una alternancia entre las formas discursivas al anular la distancia que hay entre lo externo y lo interno para reforzar el juego de identificaciones y distanciamientos.

De modo general, los personajes que presenta esta novela no figuran entre héroes ni individuos románticos; ocurre lo opuesto, dado que la desesperanza es un rasgo que comparten la mayoría de los actores de la historia. Las escasas ilusiones se apoderan del sentido trágico y pesado de la existencia. La complejidad del ser humano es un motivo que atraviesa al inspector, al asesino, a Susana, a los padres de las víctimas, al Padre Oruña, entre otros.

A propósito, la mayoría de ellos padece o arrastra un drama, ellos se encuentran marcados por anécdotas dolorosas. Por ejemplo, la vida dura y la enfermedad mental de su esposa es el caso del investigador, la frustración familiar junto con la impotencia determinan el comportamiento del asesino, Ferras no logra enamorar a Susana, mujer que es abandonada por su esposo y su hijo. Entretanto, para el análisis de los personajes, la descripción, tanto del protagonista como del antagonista, es vital para entender cómo Muñoz Molina recrea a estos dos hombres que comparten varios rasgos en común, y que, a su vez, permiten matizar la complejidad del ser humano, más aún en una sociedad como la española posmoderna.

---

<sup>145</sup> El elemento clave y simbólico se concatena con las distintas fases lunares como una vertiente de luz reveladora, sobre todo en luna llena, para así mostrar los desequilibrios de un medio agresivo.

El fracaso esencial de todo vínculo devela el malentendido de lo que implica la existencia; este desencuentro del ser con su sentido caracteriza a la mayoría de personajes que entran en escena, a través de la estación de trenes. Enseguida, la ciudad provinciana se impone, absorbe a los recién llegados y rápidamente se da inicio al juego de hipótesis que está sujeto a la imposibilidad de conocerse y conocer al otro.

El motivo del juego atraviesa dicha novela, pues este promueve los frecuentes merodeos de los acontecimientos, mas nunca se abarca en su totalidad un suceso, sino todo lo contrario, la renuncia a la objetividad da paso a las múltiples interpretaciones de un hecho, de una conducta, que subyacen en la razón/sinrazón de su misma necesidad creadora. La ausencia de fe por el devenir de los personajes molinianos se correlaciona con el narrador, quien divaga entre extensos laberintos de verosimilitudes y veracidades, entre certezas y faltas, entre la imaginación y los recuerdos.

En el caso de *Plenilunio*, su condición anacrónica permite que a través de las numerosas retrospectivas exponga una variedad de espacios significativos que inciden algunas veces de manera directa en el comportamiento de los personajes. El lugar, al igual que los espacios sitúa al relato dentro de una pequeña ciudad, similar a *Mágina*<sup>146</sup>. Las referencias a ETA y la importancia de los medios de comunicación son referentes a los años noventa, pues la alusión a la película *El silencio de los corderos* en el capítulo diecisiete conduce a una época contemporánea con conflicto que arrastra España.

Por consiguiente, todos son víctimas de la violencia, estos se convierten en portadores de un secreto. El anonimato del ser en la sociedad actual muestra que la inclusión en un determinado grupo anula todo tipo de responsabilidad mínima. El verdadero secreto es la condición violenta, propia de los seres humanos. Debido a esto, el desinterés hacia el otro desaparece con rapidez, dado que la sociedad actual revela las múltiples facetas de la falta de conciencia y la falta de solidaridad;

*“Alguien lleva un secreto, lo alimenta dentro de sí como si fuera un animal que lo está devorando, un cáncer, las células multiplicándose en la oscuridad absoluta del interior del cuerpo, en la oscuridad blanda y húmeda, estremecida rítmicamente como por un hondo tambor, una conciencia que nadie más conoce y en las que prolifera igual que tejidos cancerosos los*

---

<sup>146</sup> Eliseo Fernández Cuesta, “*La Mágina de Muñoz Molina, Una visión etnográfica*”, Revista virtual *Gazeta de Antropología*, N° 25 /2, 2009, Artículo 33, disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/6914>



*recuerdos obsesivos, las imágenes secretas que él no puede compartir con nadie, que nunca lo abandonarán, que los aíslan sin remedio de los demás seres humanos.*”<sup>147</sup>

Sin embargo, la voz narrativa construye un entorno hostil, en donde los límites no están establecidos de manera permanente. El inspector y el asesino comparten características en común debido a las experiencias vividas. Ambos son individuos que se encuentran en permanente búsqueda de una verdad o respuesta. El inspector es un personaje activo dentro de la trama, este lleva el peso de la investigación criminal de forma obsesiva. Pero también es un personaje pasivo en cuanto sufre el acoso de ETA, y por ello ha ido del País Vasco rumbo Andalucía.

En sus recuerdos, lo sucedido en Euskadi tiene gran importancia, pues ha alterado su conducta, hasta cambiar sus hábitos haciéndole llevar una vida desordenada anterior (alcohol, tabaco, prostíbulos) y pasar a una vida más austera. El tercer hilo argumental también se centra en el Inspector, en el que se unen los personajes de la esposa (desequilibrada por la presión de su vida en Euskadi) y de la maestra, con la que mantiene una relación adúltera que al final de novela queda abierta. De todos modos, el complejo de culpabilidad por el estado de su esposa le impide romper totalmente con su pasado.

Los atributos físicos que conocemos del Inspector, y que sirven para identificarlo, son escasos: cabello gris, anorak verde y zapatones más propios de climas del Norte. No tiene nombre (tampoco el asesino), como si el autor quisiera solamente definirlo por sus funciones y acciones. De un pasado más remoto sabemos de su condición de espía, de policía social durante la dictadura franquista, y aunque era hijo de preso político, de joven se ganaba la vida en la universidad pasando informes sobre los estudiantes metidos en política. En su caracterización, por tanto, aparecen varios elementos propios de la novela negra: alma atormentada por una vida difícil, fuerte sentimiento de desarraigo y obsesiva búsqueda de la verdad en un contexto violento.

En contraste, el asesino o antagonista de la historia presenta desde el principio como un joven moreno con una mano herida. Los pocos datos que se obtienen es a través de las investigaciones que se realizan y en el capítulo doce se revela la identidad del mismo al quebrantar la estructura policial, puesto que solamente al final se acostumbra

---

<sup>147</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 29.

mostrar al culpable de los hechos. Este personaje refleja una personalidad caótica al despreciar la sociedad y, sobre todo, a sus padres por viejos e incultos. La pornografía es una de sus adicciones al igual que el tabaco.

En la caracterización de este personaje predomina un enfoque psicológico, pues serán sus monólogos, sus reflexiones y la interpretación particular de la realidad que lo rodea. Además, los modos expresivos construyen paulatinamente la imagen psicopatológica y moral del asesino. Muñoz Molina lo presenta como un ser que se enfrenta a las normas sociales y morales y que gusta del riesgo, aproximándolo de alguna manera a la figura de un héroe asocial pero sin llegar a la identificación plena por su completa inclusión en la esfera del mal sin excusas.

#### **4.4. La persecución y la violencia como eje temático**

Los personajes vienen a ser parte del engranaje de la trama de una novela. Estos agentes narrativos representan todo un mundo, donde las dudas, los sueños, los anhelos y las necesidades reflejan su comportamiento y su manera de pensar. Antonio Muñoz Molina, en su novela *Plenilunio*, pone en escena a tres hombres anónimos que llevan una vida clandestina: el asesino que tiene una desviación sexual, el investigador que no cesa de buscar al culpable y una tercera figura que permanece en las sombras que busca al protagonista por las acciones de su otra vida<sup>148</sup>. A través del relato, podemos vislumbrar que estos individuos funcionan como instrumentos fundamentales para la exploración del mundo que el autor plantea en el texto, que es, a su vez, una crítica de la sociedad española. Un medio hostil lleno de falsas creencias, en donde la soledad, la frustración, la desinformación, el desequilibrio social conllevan al lector a reflexionar sobre la convivencia y las realidades contemporáneas.

Este mundo novelesco parte, principalmente, del punto de vista del investigador, quien es el caudal principal de la fuente dramática. Además, en base a este y sus sentimientos conocemos al resto de personajes inmersos en el vaivén de identificaciones y oposiciones. La alquimia del narrador se manifiesta en los diálogos o discursos por parte de estas voces quebrantadas por su pasado. En el caso de la reconstrucción del resto

---

<sup>148</sup> Se asume que este sujeto pertenece a la banda terrorista ETA, puesto que los recuerdos del investigador durante su estadía en el Norte, aluden a la violenta vida que llevaba.

de detalles de la historia, sabemos del inspector por las conversaciones con el Padre Orduña al inicio de la novela, también los recuerdos incesantes de su pasado aportan a la construcción de su imaginario.

El tema de la violencia atraviesa la obra molineana, pues el narrador matiza todos los acontecimientos hostiles que ocurren dentro de la trama. Desde un inicio el asesino de Fátima pretende atacar nuevamente a una segunda víctima, similar a un caso que el fraile conoce. El sufrimiento que atraviesan los infantes y sus familiares marca pautas para la denuncia del maltrato y el abuso infantil. Otro escenario que se deriva del eje temático develan el acoso hacia el inspector o a su esposa, quien termina enloqueciendo por culpa de las presiones sometidas; la paranoia civil ocasionada por el grupo terrorista ETA, aunque nunca se mencione directamente dichas siglas. La falta de una denominación directa de nombres delimita el movimiento de deshumanización por parte de las grandes urbes y sus respectivas masas.

La anulación de las personalidades conducen a los personajes a una existencia frenética, carentes de tiempo para entablar relaciones. Así, el desinterés se apodera de los escenarios donde todos caminan de un lado a otro (por eso, el asesino entra a diversos lugares ensangrentado sin que nadie se percate de su presencia). Las individualidades difuminadas son el reflejo de la España a finales de los años ochenta e inicios de la década de los noventa, justo en el momento en que la Transición se está consolidando. Pese a ello, no se deja de lado el franquismo, el mismo que, reside como eco en la infancia del inspector rumbo a la democracia.

La estructura policial de la obra se concentra en descubrir al asesino pero, a su vez, esta se deriva, con intenciones críticas, hacia una reflexión ética de la naturaleza humana en convivencia. En el momento en que los vínculos solidarios se disuelven, la violencia toma represalias para imponerse. Todos los recuerdos están estigmatizados por este factor. El paso del tiempo y la memoria de los distintos personajes no les permiten continuar en el presente narrativo. Los días difíciles de la posguerra retornan como un eco que no deja de resonar en la actualidad, donde el Padre Orduña no puede olvidar la historia de otro fraile que viola y mata a un niño. El abuso y la pérdida de la inocencia están bien marcados con el suceso de las dos niñas e inclusive con la miserable vida que lleva el asesino. Pese a ello, no hay una crítica moral acerca de la existencia del mal, sino

un cuestionamiento que desata la pugna entre la percepción religiosa y los estudios científicos.

Tanto Ferreras como el Padre Oruña no logran descifrar de dónde proviene el mal como característica humana. La observación como método se termina con la entrevista que el inspector lleva a cabo al final de la novela. Pese a las exigencias del fraile con respecto a la vigilancia del misterioso asesino, a la final, resultan ser nulas, debido a que el discurso teológico se queda truncado sin ahondar ni justificar satisfactoriamente la fuente de los males del ser humano. Ferreras denomina a este enigma como un fenómeno de la sinrazón. Toda la obra hace énfasis en la deshumanización por parte de la sociedad moderna, cuya falta de interés muestra las situaciones más aterradoras que atraviesan las personas.

La presencia constante de los medios audiovisuales levanta un pensar colectivo dentro de la obra. Los periodistas, atraídos por el caso, no dejan de molestar e invadir a los familiares de las víctimas. La televisión cumple un papel decisivo, porque muestra el lado más atroz y sucio de la sociedad. El culto al morbo es uno de los componentes que gira en torno a la temática de la violencia ya que, gracias a este canal, los terroristas pueden detectar la estadía del inspector. La privacidad se anula y así es como la individualidad junto con la conciencia se disipan en este nuevo mundo visual de fotografías, archivos, revistas; en fin, imágenes que hacen que el asesino pierda noción de lo verdadero y lo virtual que los videos pornográficos y determinados programas le proporcionan. El sensacionalismo de la información es criticado ya que no existe un seguimiento verdadero tras la solución de los casos cuando la prensa decide abandonar el lugar.

Finalmente, la violencia es un motivo dentro de la novela, pues la crítica a la sociedad que se realiza denota una ciudad peligrosa y hostil, en donde las personas transitan ensimismadas y enajenadas del entorno que los rodea. La noche se convierte en la puesta en escena junto con los periodos lunares para resaltar la transformación que puede padecer un hombre cualquiera en un medio como tal. La pregunta es ¿acaso la vida en estas nuevas sociedades pueden desatar la locura de sus propios habitantes? Esto se matiza con los protagonistas de la novela el asesino y el inspector, pues ambos hombres comparten características en común, ambos son víctimas de la violencia y el maltrato. De

manera paradójica, solo el final abierto de la novela, abre una posibilidad a la redención de los personajes, porque la solución reside, ya no en las páginas del libro, sino en la mente de cada lector.

## CONCLUSIONES

“La crítica puede conjurar del pasado lo que el genio del presente necesita para su apoyo (...)”<sup>149</sup>. La crítica es un arma poderosa que conlleva a la reflexión de los sucesos que atraviesa la humanidad. De esta manera, las dos novelas abarcan este ámbito de cuestionamientos y cavilaciones para intentar comprender los numerosos cambios. A lo largo del análisis de *Beltenebros* y *Plenilunio* del escritor español Antonio Muñoz Molina se decodificaron algunos elementos que conllevan a la permeabilidad entre géneros, sobre todo, en España y de cómo se estructura un vehículo ideológico que abarque el movimiento de las sociedades posmodernas.

Asimismo, los recursos lúdicos como los espejos que van a formar parte del contraste de luz y de sombra de las diversas puestas en escena dentro de estas dos novelas para contraponer distintos periodos históricos como rasgos humanos. A través del análisis del tiempo narrativo, de los espacios, las voces narrativas, la caracterización de los personajes y de la simbología de dichos textos podemos plantear las siguientes conclusiones:

-Los espejos son testigos mudos de un pasado misterioso, pero también son instrumentos para un proceso mimético a través del cual la devolución de la imagen no es su reflejo fiel, sino la recreación artística de su modelo. La luz rebota y aparecen figuras fisuradas y privadas de memoria. Aunque para Alfonso Reyes, quien retrata el significado en el sentido que otorga Aristóteles, rebasa la traducción que denota al término simplemente como una “imitación”. En su obra *El Deslinde*, el autor mexicano alude a tres aspectos que deben ser tomados en cuenta: primero, desde una primera instancia al artista como demiurgo y creador de su obra (entidad que emula la acción de un dios); el segundo apartado se vincula con la expresión del ser interior de este sujeto fabricante (tiene que ver con la psicología de dicha entidad); finalmente, el acarreo, término requerido por el escritor para determinar la realidad como una parte presente ante el proceso creativo<sup>150</sup>. Dentro de esta misma ideología transitan las voces y personajes de Muñoz Molina, quien presenta, mediante modelos preestablecidos, en este caso policiales o detectivescos o

---

<sup>149</sup> George Steiner, *LENGUAJE Y SILENCIO Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Ed. Gedisa, 2003, p. 29.

<sup>150</sup> Alfonso Reyes, *Obras Completas de Alfonso Reyes XV El Deslinde, Apuntes para la teoría literaria*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 45-77.

inclusive negros, personajes fragmentados y aturridos por un pasado que retorna incesantemente.

-La concepción del tiempo junto con los efectos de reflexión y refracción muestran la inversión de un género que se impone con fuerza a lo largo del siglo XX, el género policial y el género negro. Pese a que las novelas *Beltenebros* y *Plenilunio* utilizan las características primordiales de dichas corrientes literarias ocurre algo inédito en la trama, la estructura y el papel de los personajes. En lugar de proceder como se acostumbra (el investigador como héroe o genio perspicaz), Muñoz Molina invierte el modelo: ambos textos muestran la obsesiva duplicación de dos acciones desligadas en el tiempo, pero reiteradas en el espacio y la circunstancialidad; estas corren simétricamente en su realización hasta que emerge un suceso que impide que la repetición se lleve a cabo de manera idéntica. Cuando esto ocurre, aparece un punto de quiebre en donde se manifiesta la grieta de un reflejo extraño por parte de algunos personajes.

-Los hechos semejantes y desligados en tiempo y espacio forman el escenario entre el objeto y el reflejo, el cual muestra la necesidad de un pasado para precisar las siluetas delineadas por el devenir del tiempo. Así, Darman sale de Inglaterra para asesinar a un hombre de apellido Valdivia. Desde el inicio de la novela, una serie de eventos fortuitos lo encierran en el ciclo repetitivo, donde su figura ya mítica es imitada por Luque, otro de los personajes que admiran sus hazañas. No obstante, el desertor no es quien sospecha el viejo capitán, ya que este debe volver sobre sus pasos mediante la duplicación de los hechos para no solo capturar a un individuo, sino también intentar recomponer la historia. El enfrentamiento con respecto a la duplicación, entre las dos acciones, diluye la verdadera imagen, pues la simetría no es exacta. Por ello, el protagonista se encarga de retribuir el daño infligido sin cometer la grave falta de aniquilar a un hombre cualquiera, sino que esta vez aporta para que caiga el verdadero traidor. Rebeca es la fuerza desestabilizadora, pues desarma la idea del héroe masculino, propio del género negro, en el que la figura del detective suele triunfar sobre la maldad y la sexualidad de las femmes fatales, al descubrir el rostro del culpable del laberinto lúdico, la cara del comisario Ugarte.

-De igual manera, en *Plenilunio* el azar determina el hallazgo de la identidad del violento hombre que engaña por segunda vez a un infante en las mismas condiciones que la

primera vez. Una segunda secuencia permite la variante respecto a la anterior; el sujeto busca la siguiente víctima en otro ciclo de la luna llena. Pero ella prevalece ante el ataque y, de esta manera, el inspector obtiene la retribución de los daños. En consecuencia, las dos historias atraviesan procesos similares, ya que parten de un daño o error cometido que requieren de un proceso que esclarezca los sucesos. Muñoz Molina recurre a estos dobles o inversiones para retratar una crítica a las fechorías cometidas por parte de algunos personajes, por sucesos históricos y sociales de un periodo degradado por la guerra y por el enajenante milenio que llega a la cúspide.

-La metáfora del espejo se convierte en un símbolo dentro de esta obra pues, como menciona Borges en su poema *Los espejos*, “*Espejos de metal, enmascarado/ espejo de caoba que en la bruma/ de su rojo crepúsculo disfuma/ ese rostro que mira y es mirado*”<sup>151</sup>, observarse frente un espejo es afrontar el ser, por lo que el escritor español plasma la conciencia de las numerosas probabilidades expresivas e interpretativas de una aparente realidad dada. Por eso, en la duplicación de los acontecimientos surge un punto de giro que direcciona el desenlace hacia otro momento. Una cita de *El jinete polaco*, obra también de Muñoz Molina, aclara la necesidad del autor por compensar con la ficción la reconstrucción escueta de los indicios; debido a esto se suprime la idea de una realidad o verdad absoluta, pues resulta insuficiente ante la complejidad del mundo: “*A medida que el manuscrito se aventuraba en el porvenir y en la mentira se iba volviéndose más lujosamente detallado, a diferencia de la narración de los hechos reales, en la que se advertía un apresurada o desengañada sequedad.*”<sup>152</sup>

-Los libros *Beltenebros* y *Plenilunio*, por su condición conjetural, confunden objetividad en los sucesos con la subjetividad de los mismos hasta imponer un carácter ambiguo a la trama. Asimismo, los papeles de los personajes se entretajan hasta que el modelo se bifurca dentro de la perenne circularidad infinita, a tal punto que el lector no sabe si está asistiendo a la gestación de una novela policial o negra o la develación de un hecho histórico o la posibilidad imaginativa de un sueño. La ficción y la verdad, los géneros y los esquemas, los objetos y los reflejos, la luz y la sombra, distorsiona las barreras dentro de las tramas para situar cuestionamientos inherentes a la visión que sostiene un escritor.

---

<sup>151</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas II 1952-1972, (El Hacedor)*, Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 2005, p. 204.

<sup>152</sup> Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona: Ed. Planeta, 1991, p.63.



-La historia o el pasado adoptan un papel crucial dentro de la obra de Muñoz Molina, pues mediante ella y sus numerosas vertientes se puede realzar un acontecimiento del ayer. Cada relato es distinto, pero a su vez son el mismo simultáneamente, definido por un sin número de rasgos que los hacen diferir unos con otros, pero que unificados reconstruyen una imagen. Por ello, el testimonio está dotado por un lado imaginativo, pues contar es reinventar, ya que la memoria es inventiva.

-Asimismo, las frecuentes alusiones a la dictadura franquista y a los atroces años de guerra no dejan de aparecer entre líneas algunas veces y en otras, de manera directa para resaltar el silencio y el residuo de lo vivido. Al darle una apertura al cambio de una fórmula como lo enmarca la clasificación entre géneros, Muñoz Molina recrea un nuevo vehículo ideológico apto para las circunstancias y condiciones de un país lacerado por la guerra. Por lo tanto, la parodia de los prototipos clásicos hace que el modelo estructural sea más próximo a la escuela negra. Raymond Chandler define como novela negra a aquella que gira en torno al mundo de la criminalística<sup>153</sup>, la cual presenta ambientes oscuros donde la resolución del caso no es el objetivo principal y, además, los individuos se encuentra sumidos en una decadencia cuya búsqueda radica en encontrar al menos algún atisbo de la verdad. La reflexión sobre el deterioro ético se ejemplifica con la pugna que atraviesan algunos de los personajes dentro del sistema social.

Pero la “verdad” se convierte en un elemento paradójico dado que esta se entremezcla con la forma y el tiempo cuya vinculación desencadena una serie de momentos probables y verídicos. Por ejemplo, *Beltenebros* presenta la trama desde el acto de rememoración, el cual desencadena el enigma ante las múltiples eventualidades del relato. El avance queda inmerso en la ambigua repetición de los hechos. A medida que se acerca el momento de la revelación del traidor, el conocimiento y la certidumbre del fracaso invaden a Darman ante el desencanto de la vida; pues este ya no cree con fervor por una ideología que lo condujo a asesinar y además lo llevan rumbo al aislamiento que es a su vez la pérdida de su identidad.

Lo mismo ocurre en *Plenilunio*, donde las miradas o los rostros no exteriorizan al culpable, sino la repetición de una desviación sexual, el deseo corrupto que invaden al asesino. Y también al inspector, puesto que recuerda los daños ocasionados por un

---

<sup>153</sup> Raymond Chandler, *El simple arte de escribir*. Barcelona, Ed. Emecé, 2004, p. 150.

pasado agreste que termina con su matrimonio y con su persona, al convertirlo en un individuo retraído, paranoico y violento. El verdadero enigma reposa no solo en los crímenes cometidos, sino en esta falta de conocimiento, un porqué avasallador que consume la mente de los personajes que los impulsa al motivo del viaje para encontrar algo, al igual que Dante o Ulises<sup>154</sup>. Ahora, lo verosímil se convierte en un punto de fuga que despliega planos que abarcan a la ficción junto con la aparente realidad.

-Ambos textos mantienen un paralelismo cromático por la relación que existe entre sus títulos, los mismos que muestran la ausencia de color en el mundo de las sombras. Así también, coexiste la clandestinidad de algunos de sus personajes quienes lúdicamente portan un secreto o se esconden de algún suceso simbólico que los sujeta. La penumbra se cierne sobre *Beltenebros* y *Plenilunio*. En el caso de la primera obra, resulta determinante la presencia de la figura misteriosa que habita y se mueve entre la oscuridad de un cine abandonado y cuya inteligencia gestiona la mayoría de actos furtivos de la España franquista. Este hombre es conocido como el príncipe de las tinieblas que manipula y altera los encuentros y desencuentros de la mayoría de actantes dentro de la historia. Este sujeto que tiene un defecto en sus ojos habita en el Universal Cinema, en donde ejerce el espionaje. Este doble enmascaramiento hace que el tono de la novela se mantenga en el claroscuro, pues Darman, el protagonista se adentra en el juego regulado por este individuo siniestro. Al igual que en una pesadilla, Darman se ve forzado a repetir lo que en algún otro tiempo comete como una manera ineludible de corroborar la condición cíclica de todo lo que existe.

-En cambio, en *Plenilunio* el espacio donde se presenta el eje narrativo está localizado en dos periodos de luna llena, en los cuales un hombre con desviaciones sexuales lleva a cabo el brutal ataque a dos niñas, en igualdad de circunstancias. Claro está que en la primera ocasión este personaje logra consumir el crimen, mientras que en la segunda oportunidad la niña sobrevive y la policía discretamente oculta los pormenores de los

---

<sup>154</sup> Al igual que en *La Divina Comedia* o *La Odisea*, los protagonistas, Dante y Ulises, atraviesan un viaje; en donde el motivo del *nostos* permite un aprendizaje tanto del mundo exterior como del mundo interno de cada uno de los personajes. Asimismo, en estos clásicos, Darman y el inspector atraviesan un viaje para encontrar un ápice de luz ante la oscuridad por donde habitan, una expiación al pasado o a la repetición.

hechos para atrapar al culpable. Como en *Beltenebros*, el espacio se toma muchas veces dentro de un mundo fantasmagórico, casi esperpéntico.

-Ambas novelas sostienen, como base estructural, una resignificación del género policial y negro. Muñoz Molina altera los estereotipos tanto en personajes como en la trama para adaptar una fuerte crítica histórica que desarraiga el cuestionamiento de una identidad cuyo significado se ve derrocado por la decadencia de un sistema inútil. Lourdes Franco Bagnouls, en su texto *Los dones del espejo, la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, retoma la obra *La poética de la ensoñación* de Bachelard, para enfatizar un ámbito similar a un sueño nocturno y monstruoso donde el mirar es una actividad de esfuerzo angustioso por intuir en medio de las sombras espectrales de una noche de luna llena o de los espacios sombríos de un contexto tenebroso tales como los procesos mentales de dos homicidas<sup>155</sup>. La siguiente cita retrata con exactitud lo que Bachelard menciona: “*Todo exacto, duplicado, idéntico, todo repetición y simultaneidad, como el despertador de cada madrugada con los números rojos en la oscuridad doble de la habitación y del espejo y con la voz susurrante en la radio, o como un sueño que se recuerda repetido mientras se lo está soñando. Igual que en el sueño, todo parece que transcurre dentro de la cabeza, sin que nada exterior interfiera, sin que nadie sepa o mire o desobedezca las instrucciones dictadas por el mismo sueño, por la voluntad o por el antojo de quien lo está soñando todo.*”<sup>156</sup>

-En consecuencia, la inversión que realiza Muñoz Molina fija dos mundos oscuros que se apropian de la trama y de los personajes, cuyos papeles varían, dado que los límites entre el bien y el mal se distorsionan; por ello, en diferentes partes, tanto en la historia de Darman como en la del investigador, muchas veces el lector identifica ciertos comportamientos por parte de los protagonistas con la de los antagonistas. Las manías, los momentos de introspección en conjunto con los pensamientos o emociones se asemejan unos con otros al otorgar a dichos libros un juego de simetrías y signos como componente estético para dilucidar el camino a una de las verdades, mas no a una absoluta; lo dice el protagonista de *Beltenebros*: “*Alguien en París había concebido mi llegada y el reconocimiento como un juego de simetrías y signos.*”<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Lourdes Franco de Bagnouls, *LOS DONES DEL ESPEJO La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México: Ed. Plaza y Valdés, 2001, pp. 131-132.

<sup>156</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 304.

<sup>157</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p.16.

-El espejo no es necesariamente una superficie que muestra el reflejo de una imagen, “*En el espejo donde se miraba para pintarse los labios vio los ojos, desenfocados sin las gafas que adquirirían un brillo de lágrimas, (...)*”<sup>158</sup>. Muñoz Molina nombra y hace de este objeto refractante un símbolo que puede operar también como un prisma de múltiples reflejos, cuyos lados se componen de una naturaleza variada que fluctúa entre la reproducción virtual el espejismo, la repetición en cadena, la deformación, la desdoblación y las partes sombreadas de un doble. En *Beltenebros*, Darman se refiere de manera frecuente al símbolo máximo de la obra: al otro. La proliferación de este personaje tiene resonancia desde la primera vez que comete el acto de asesinar a un supuesto desertor del movimiento, “*Yo mismo me multiplicaba invisiblemente en otros hombres; el que se había subido esa noche al avión de regreso a Milán, el que pudo eludir sin esfuerzo las persecución de Luque, el que viajaba a Madrid, el que no había salido de Inglaterra. En torno a mí se movían las sombras de un porvenir que se volvió pasado sin existir nunca.*”<sup>159</sup> Por ello, se podría asociar esta novela con un thriller de espionaje, pero con los rasgos que presenta el desarrollo de la historia la estructura queda en un segundo plano, para dar paso a la crítica y la reflexión sobre la historia, la verdad, entre otros factores.

Igualmente, aunque *Plenilunio* presente un modelo policial canónico, es decir que existe un crimen, un asesino serial, una fuerza justiciera encargada de resolver los hechos y castigar al culpable; mediante la lectura, la caracterización del inspector contradice al estereotipo clásico propio del género, pues este hombre tiene numerosos desfases que muestran a un sujeto caótico que gusta del alcohol y de las prostitutas. El protagonista comparte rasgos de un antihéroe que pasa una serie de problemas existenciales y amorosos mientras intenta desenmascarar la identidad del criminal.

-Así también, al descubrir al culpable el lector se percata que el crimen no se resuelve del todo a través de una serie de deducciones a las que concluye el investigador y que de hecho podrían ser tomadas como una facultad que comparte en común con el relato policial, Muñoz Molina no concluye ahí su pensamiento. Como lo explica Carrillo Muñoz en su tesis: “*Plenilunio se acerca más a la serie negra, donde, más que resolver*

---

<sup>158</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 278.

<sup>159</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, España, Ed. Seix Barral S.A., 1989, p. 41.

*un caso policiaco a la manera de un crucigrama, se pretende poner al descubierto la violencia de la ciudad, la inseguridad de las calles, al mostrarnos quiénes son los verdaderos criminales.*”<sup>160</sup> La historia sigue su curso, no muestra sino salidas que toma el inspector frente a su atormentada alma que se desprende momentáneamente del rigor y la firmeza cuando extraños sentimientos empiezan a invadirlo, como el amor que de hecho le cuesta la vida.

-Además, el obsesivo reflejo de una mirada es lo que intenta cazar el anónimo protagonista en *Plenilunio*. A través de esta búsqueda de la verdad, se quebranta esta antigua concepción. Muñoz Molina contrarresta esta idea con las múltiples máscaras y, sobre todo, el impedimento de transgredir al incólume enigma del ser en su totalidad pues la crueldad es un componente que puede ser camuflado con normalidad por cualquiera, *“Pero quién puede averiguar de verdad algo, mediante la inteligencia o la adivinación, si nadie sospecha ni descubre nada, a no ser gracias a una confesión o una delación, cualquier rostro es máscara perfecta y no hay ojos que no brillen emboscados tras la negrura de un antifaz.”*<sup>161</sup>

-La clandestinidad es otro rasgo característico de los dos libros. Algunos de los personajes más significativos permanecen y se movilizan mediante esta condición. Los disfraces, las máscaras, es decir la reiteración de las suposiciones implica que todo enmascaramiento presupone la deformación de una imagen aparentemente inicial que termina por convertirse en la fisura del sujeto que carece de identidad. El peregrinaje del ser se encuentra en constante confrontación con una sociedad corrupta y decadente. La posmodernidad, como proceso histórico, se presenta con fuerza entre los sucesos y encuentros entre personajes. Así, Darman, Rebeca, Beltenebros, el asesino de las niñas se sumergen en el ámbito de las suposiciones imaginativas, en donde su ser es difícil de capturar dado que, según la perspectiva del autor, el individuo se compone precisamente de la ficción: de los desdoblamientos de personalidad, de las ilusiones irrefrenables, de los sueños extraños, de las pasiones que invaden la locura, de las pérdidas simbólicas, de lo que muchas veces no ocurre o no llega a su fin. Todos estos factores hacen y deshacen

---

<sup>160</sup> José Darío Carrillo Muñoz, *Hacia una visión de la posmodernidad en una novela policiaca de Antonio Muñoz Molina*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1999, p. 64.

<sup>161</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 163.

al ser humano en su trayectoria para encontrar una voz y quizás un sentido de pertenencia.

*“He estado soñando que se ahogaba, que se quedaba helada y desnuda sobre una lámina de hielo, ha soñado una cara y una mano que se agigantaba acercándose abierta a la suya y tapaba la cara y le hundía algo en la boca, una cara y más arriba una copa de árboles y todavía más arriba y más lejos de la luna, y por un instante la cara y la luna eran la misma cosa y ella se hundía hacia abajo y la cara y la luna eran un círculo cada vez más diminuto del brocalde un pozo por el que ella caía, flotando sin peso, sin respiración ni movimiento, helada, sin nombre, sin ningún recuerdo, sin manos ni pies, orinándose desfallecidamente como un niño dormido mientras sueña que se orina, (...)”<sup>162</sup>.*

- En conclusión, los libros analizados comparten rasgos de los géneros mencionados, pero se alejan de los mismos o los mezclan al situar en la puesta en escena a personajes atormentados por el pasado y por su sentimiento de no pertenecer al tiempo y espacio en el que habitan. El deterioro moral afronta la crítica de un país atravesado por la incertidumbre debido a su historia, la cual engendra esta insaciable búsqueda de alguna verdad ante un entorno violento, oscuro y siniestro.

---

<sup>162</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Barcelona: Ed. Alfaguara, 1997, p. 335.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1979.
- Almirall, Valentí. *España tal como es*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1983.
- Andreau, Martín. “*Género negro, género claro*”, en la revista *El Urogallo* 9-10 (1987).
- Arán, Pampa Olga. “*Las cronotopías literarias*”, en línea enero-junio 2009, en línea febrero de 2012, disponible en:  
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59411415005>
- Baudrillard, Jean. *The Ecstasy of Communication*, traducing Bernard and Carolina Schutze. Nueva York: Semiotext (e), 1988.
- Berger, W. R. *Teoría de los géneros e investigación comparada de los géneros*, en M. Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.
- Borges, Jorge Luis con Esther Zemborain. *Introducción a literatura norteamericana*. Madrid, Alianza Editoria, S.A., 2006.
- Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo. *Diálogos*. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas II 1952-1972, (El Hacedor)*. Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 2005.
- Cabrera, Vicente. *Novela española contemporánea*. Madrid, SEL, 1990.
- Carrillo Muñoz, José Darío. *Hacia una visión de la posmodernidad en una novela policíaca de Antonio Muñoz Molina*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1999.
- Cf., entre otros, Philip Deacon, “*The text as pretext: The Gálvez Novels of Jorge Martínez Reverte*”, en *Leeds Papers on Thrillers in Transition. Novela negra and Political Change in Spain*, Ed. Rob Rix (Leeds: Trinity and All Saints College, 1992).
- Chandler, Raymond. *El simple arte de escribir*. Barcelona, Ed. Emecé, 2004.
- Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. España, Ed. Anthropos, 1994.

- Conan Doyle, Arthur. “El signo de las cuatro” en *Todo Sherlock Holmes*. Barcelona, Ed. Cátedra, 2004.
- Corrales Pascual, Manuel. *Iniciación a la narratología*. Quito, CEDE PUCE, 1999.
- Cortina, Álvaro. “Antonio Muñoz Molina: la forma narrativa más perfecta que hay es el misterio”, en el diario *El Mundo*, en línea el 23 de octubre de 2010, en línea 20 de mayo de 2012, disponible en:  
<http://elmundo.es/elmundo/2010/23/cultura/1287790474.html>
- de Bagnoul, Lourdes Franco. *LOS DONES DEL ESPEJO La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México, Ed. Plaza y Valdés, 2001.
- de Ventós, Xavier Rubert. *De la Modernidad*. Barcelona, Ed. Península, 1980.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, París, Ed. Seuil, 1967.
- Domingo, José. *La novela española del siglo XX*. Barcelona, Ed. Labor, 2005.
- Echeverría, Ignacio. *TRAYECTO, Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona, Ed. Random House Mondadori, S.A., 2005.
- Eco, Umberto. “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. Andrés Boglar. Barcelona, Ed. Lumen, 1968.
- Egúez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Quito, Editorial Ecuador, 2007.
- Erlich, Victor. *El formalismo ruso*. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1974.
- Gasset, Ortega. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- Gómez, Teresa. “El nuevo género de las novelas anti-género”, en línea 4 de mayo de 2009, en línea 12 de septiembre de 2010, disponible en:  
<http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss1/GomezTrueba2.htm>.
- Gubert, Román y Gramsci, Antonio. *La novela Criminal*. Barcelona, Ed. Tusquets Editores, 1976.
- Guyard, M.-F. *La Literatura Comparada*. Barcelona, Ed. Vergara, 1957.
- Huhn, Peter. “The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts” en *Detective Fiction*. *Modern Fiction Studies* 33, 1987.



- Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Ed. Gredos, 1936.
- Marías, Javier. *Mañana en la batalla piensa en mí*. España, Ed. Alfaguara, 2010.
- Martín Cerezo, Iván. “*La evolución del detective en el género policiaco*”, en Revista Electrónica de Estudios Filológicos, Universidad Autónoma de Madrid, No 10, en línea en noviembre de 2005:  
<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>, fecha de acceso al documento: 20 de septiembre de 2011.
- Martínez, Gustavo. “*Duplicidad, duplicación y desdoblamiento*” en “*Beltenebros*” de A. Muñoz Molina, Revista de Estudios Literarios, ISSN 1139-3637, N°. 29, 2005, disponible en  
[http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/duplicidad-duplicacion-desdoblamiento-beltenebros-munoz-molina/id/1197689.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/duplicidad-duplicacion-desdoblamiento-beltenebros-munoz-molina/id/1197689.html)
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. *Voces contemporáneas*. Barcelona, Ed. Acantilado, 2004.
- Miró, Pilar, *Beltenebros*. Iberoamericana Films, 1991, Fílmico.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Buenos Aires, Ed. Seixbarral, 1997.
- Muñoz Molina, Antonio. *Plenilunio*. Buenos Aires, Ed. Seixbarral, 1997.
- Muñoz Molina, Antonio. *El jinete Polaco*. Barcelona, Editorial Planeta, 1991.
- Muñoz Molina, Antonio, “*Publicaciones*”, en línea 2008, en línea 21 de enero de 2012, disponible en: <http://antoniomuñozmolina.es/publicaciones/>
- Muñoz Carrillo y Darío, José. “*Hacia una visión de la posmodernidad en una novela policíaca de Antonio Muñoz Molina*”, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1999.
- Olga Arán, Pampa. “*Las cronotopías literarias*”, en línea enero-junio 2009, en línea febrero de 2012, disponible en:  
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59411415005>
- Ortega, José. “*Estilo y nueva narrativa española*”, Centro virtual Cervantes, en línea marzo de 2010, en línea 16 de noviembre de 2011, disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_140.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_140.pdf)
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. De Borges al presente. Madrid, Edit. Alianza, 2001.

- Pope, Randolph D. “*Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina*”, en *España Contemporánea*, tomo V, 1992.
- Propp, Vladimir. “*Morphology of the Folktale*”. Leningrand, 1928, Austin and London: University of Texas Press, 1958. Trad. Laurence Scott. Segunda edición 1968.
- Reyes, Alfonso. *Obras Completas de Alfonso Reyes XV El Deslinde, Apuntes para la teoría literaria*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997
- Rico, Francisco. *Estudios de la Literatura Española*, Tomos VII y VIII, Barcelona, Crítica, 1990.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina, La novela criminal en la cultura del desencanto*. Baelona, Ed. Anthropos, 1997.
- Rodríguez Martín, María Elena. *Novela y Cine. Adaptación y Comprensión Narrativa de las Obras de Jane Austen*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 2003.
- Rollin B., *Nature, Convention, and Genre Theory*, en *Poetics*, 10, pp. 127-143 (versión española en M. A. Garrido Gallardo [coomp.], *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 129153); C. Guillén, *Cambio literario y múltiple duración*, en Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española contemporánea 1940-1955*. Madrid, Mare Nostrum Comunicación S.A., 2003.
- Steiner, George. *LENGUAJE Y SILENCIO Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2003.
- Symons, Julian. *Historia del relato policia*. Barcelona, Ed. Bruguera, 1982.
- Tacca, Oscar. *Las voces contemporáneas*. Madrid, Ed. Gredos S.A., 1978.
- -Todorov, Tzvetan. “*Typologie du roman policier*” en *Poétique de la prose*. París, Ed. Seuil, 1971.
- -Tomashevsky, Boris. “*Thematics*”, en *Russian Formalist Criticism*, traducción Lee Lemon y Marion J. Reis, Lincoln; University of Nebraska Press, 1965.

- Varea, Fernando G. “Sergio Wolf: “Hoy el cine está en un proceso de mutación”, en línea el 22 de agosto de 2010, en línea 3 de junio de 2012, disponible en: <http://espaciocine.wordpress.com/2010/08/22/sergio-wolf/>
- Vázquez Naveira, Marta María. “Beltenebros y la intertextualidad”, en Ponencias. Jóvenes Investigadores Salamanca: Instituto de Investigaciones Científicas y Ecológicas I.N.I.C.E., 2000.
- Valls, Fernando. *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona, Ed. Crítica, S.L., 2003.
- Vilas-Matas, Enrique. *Recuerdos inventados*. España, Ed. Anagrama, 1994.
- Villanueva, Santos. “La literatura”, en línea 1991, en línea 11 de diciembre de 2011, disponible en: [http://www.cuantayrazon.org/revista/pdf/035/Num035\\_002.pdf](http://www.cuantayrazon.org/revista/pdf/035/Num035_002.pdf)
- Yang, Chung-Ying. *Huellas del género policial en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina*, National Chengchi University, Taiwán, disponible en: <http://www3.nccu.edu.tw/~cyyang/data/Beltenebros%20C.Y.Yang.pdf>.