

Texto literario y texto fílmico.
Análisis comparativo-textual de
El invierno en Lisboa, Beltenebros y Plenilunio
de Antonio Muñoz Molina





Departamento de Filología Española y Latina
Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Filología
Universidad de A Coruña

Tesis doctoral realizada por la licenciada:
D^a MARTA M^a VÁZQUEZ NAVEIRA
para optar al grado de Doctora en Filología.

Dirigida por:

Dra. D^a CARMEN BECERRA SUÁREZ (UVigo)

y

Dra. D^a OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (UDC)

Profesoras Titulares de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

A Coruña, 2014

V^o B^o de las Directoras de la Tesis

IN MEMORIAM

Da miña nai

A meus catro tesouros:
Quique, Silvia, Carmen e Julia

AGRADECIMIENTOS

A mis **tutoras**, por confiar en este trabajo cuando yo ya no lo hacía. Sin su constante ayuda y apoyo este trabajo nunca se habría retomado, y menos aún terminado. Gracias a Carmen por su inagotable paciencia y su gran hacer, y gracias a Olivia por estar siempre ahí, por ser como es.

Al **equipo bibliotecario** de la *Facultade de Filoloxía* de la UDC por el inestimable auxilio en estos años de peticiones imposibles y abusos constantes.

A **Pilar Fernández** y a **David Foira** (y con él a **Eva**) por ser mis “ángeles informáticos”.

Al guionista **Juan Antonio Porto** por su información y consejo, así como a los actores **Fernando Guillén** y **Juan Echanove** por su amable ayuda.

Finalmente, mi inmensa gratitud a **los míos**:

Mi **familia**. A mis cuatro hermanos y sobrinos, y a Alfredo y Elita, porque entre todos me han dado los ánimos suficientes para terminar. A mi madrina, por ayudarme a tomar la decisión correcta. Especial agradecimiento a mi padre, que ha tenido que compartir a su hija con libros, películas y ordenadores mucho más tiempo del esperable y deseable.

Mis **amigos**. Mis compañeras de departamento (mi Anniña y Chus) y mis amigos de siempre: Suevia, Marga, Noe y Carmen, Emma y José Manuel, Fabi y Alejandro, Sylvi, Marta, Marina, David y Eva, Mónica y Ricardo, Gore, Blanca, Ale, Jorge y Saruka... tú. Y a todos los demás, que por ser tantos me resulta imposible citar aquí, pero estáis presentes en cada línea de este trabajo. Y, como no, muy especialmente a Moisés, Moi, mi surtidor de libros e ilusiones.

Gracias a todos por la paciencia que habéis demostrado en estos años de investigación, desilusión, espera y desespera.

Canción ofendida

A Antonio Muñoz Molina

Parece que se queman las heridas
de un siglo envenenado,
Baudelaire.

Nadie siente tu llaga. Pasa el tiempo
y el dolor envejece,
Baudelaire.

De sentido común se hacen los puentes,
las noches de autopista,
Baudelaire.

Y la bella en el yate se desnuda
con los pezones limpios,
Baudelaire.

Los miserables pasan como libros
sin título en la frente,
Baudelaire.

Hoy puede levantarse un rascacielos.
El mundo es otra cosa,
Baudelaire.

Pero el yo no ha encontrado todavía
su lugar en la frase,
Baudelaire.

Y también puede abrirse una ventana
encima del abismo,
Baudelaire.

Mira el muchacho blanco, aquel muchacho
de los labios honrados,
Baudelaire.

Para su despedida, en un bolsillo,
los versos del poeta
Baudelaire.

No son flores del mal lo que ha vivido.
Son las flores del frío,
Baudelaire.

Las flores del frío de Luis García Montero

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	15
1. ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA	23
1. 1. Muñoz Molina y su generación literaria	27
1. 2. La Posmodernidad.....	28
1. 3. Características de sus novelas.....	31
1. 4. El estilo.....	32
1. 5. El componente autobiográfico	33
1. 6. Culturalismo e intertextualidad	34
1. 7. Trayectoria literaria y conexión con el contexto cultural	35
2. EL INVIERNO EN LISBOA	41
2. 1. Análisis narratológico de <i>El invierno en Lisboa</i>	41
2. 1. 1. Historia, discurso y estructura	41
2. 1. 2. Narrador	46
2. 1. 3. Tiempo y espacio	57
2. 1. 4. Adscripción genérica	71
2. 1. 5. Estudio temático.....	81
2. 1. 5. 1. El amor	81
2. 1. 5. 2. La música	81
2. 1. 5. 3. El cine	83
2. 1. 5. 4. La política	86
2. 1. 6. Estudio de personajes	87
2. 1. 6. 1. Santiago Biralbo	88
2. 1. 6. 2. Billy Swann	96
2. 1. 6. 3. Floro Blomm	97
2. 1. 6. 4. Lucrecia	99
2. 1. 6. 5. Daphne	103
2. 1. 6. 6. Toussaints Morton	105

2. 1. 6. 7. Malcolm	107
2. 1. 6. 8. Personajes secundarios.....	108
2. 1. 7. Ritmo narrativo y estilo	110
2. 1. 8. Intertextualidad	113
2. 1. 9. Notas sobre la recepción inmediata de la novela	118
2. 2. Análisis fílmico de <i>El invierno en Lisboa</i>	121
2. 2. 1. José Antonio Zorrilla	124
2. 2. 2. <i>El invierno en Lisboa</i> película	125
2. 2. 3. Análisis comparativo-textual	133
3. BELTENEBROS	181
3. 1. Análisis narratológico de <i>Beltenebros</i>	181
3. 1. 1. Historia, discurso y estructura	181
3. 1. 2. Narrador	184
3. 1. 3. Tiempo y espacio	186
3. 1. 4. Adscripción genérica	196
3. 1. 5. Estudio de temas y motivos	200
3. 1. 5. 1. La memoria	200
3. 1. 5. 2. El doble.....	201
3. 1. 5. 3. La guerra civil y la dictadura franquista	201
3. 1. 5. 4. La violencia	205
3. 1. 5. 5. La oscuridad y la luz	206
3. 1. 5. 6. Los espejos	208
3. 1. 6. Estudio de personajes	210
3. 1. 6. 1. Darman	212
3. 1. 6. 2. Beltenebros-Ugarte-Valdivia.....	216
3. 1. 6. 3. Rebeca Osorio madre e hija	218
3. 1. 6. 4. Walter y Andrade	220
3. 1. 6. 5. Personajes secundarios.....	222
3. 1. 7. Tipos de escrito y estilo	223
3. 1. 8. Intertextualidad	226
4. 1. 8. 1. Relaciones intratextuales	226
3. 1. 8. 2. Relaciones intertextuales	231
3. 1. 9. Lector ideal	236

3. 1. 10. Recepción y propuesta de adaptación cinematográfica	237
3. 2. Análisis fílmico de <i>Beltenebros</i>	239
3. 2. 1. Pilar Miró	242
3. 2. 2. <i>Beltenebros</i> película	244
3. 2. 3. Análisis comparativo-textual de <i>Beltenebros</i>	267
4. PLENILUNIO	297
4. 1 Análisis narratológico de <i>Plenilunio</i>	297
4. 1. 1. Historia, discurso y estructura	297
4. 1. 2. Narrador	302
4. 1. 3. Tiempo y espacio	303
4. 1. 4. Adscripción genérica	305
4. 1. 5. Estudio temático	308
4. 1. 5. 1. Búsqueda de la identidad	308
4. 1. 5. 2. La violencia como tema. Motivos: las víctimas y los verdugos, el engaño de las apariencias y el terrorismo de ETA.....	309
4. 1. 5. 3. Política y denuncia social	312
4. 1. 5. 4. Medios de comunicación.....	314
4. 1. 6. Estudio de personajes	315
4. 1. 6.1. El inspector.....	315
4. 1. 6. 2. El asesino	317
4. 1. 6. 3. Fátima y Paula	319
4. 1. 6. 4. El padre Orduña	320
4. 1. 6. 5. Susana Grey	320
4. 1. 6. 6. Ferreras	321
4. 1. 6. 7. La esposa del inspector	322
4. 1. 7. Tipos de escrito y estilo	322
4. 1. 8. Intertextualidad	323
4. 1. 8. 1. Relaciones intratextuales	323
4. 1. 8. 2. Relaciones intertextuales	327
4. 1. 9. Notas sobre la recepción inmediata de la novela	327
4. 2. Análisis fílmico de <i>Plenilunio</i>	331
4. 2. 1. Imanol Uribe	333

4. 2. 2. <i>Plenilunio</i> película.....	334
4. 2. 3. Análisis comparativo-textual de <i>Plenilunio</i>	337
5. CONCLUSIONES.....	353
BIBLIOGRAFÍA	361
Fuentes primarias.....	361
Fuentes secundarias.....	363
FICHAS DE LAS PELÍCULAS ESTUDIADAS	383
APÉNDICE GRÁFICO.....	399

INTRODUCCIÓN

*Deja que todo te acontezca:
lo bello y lo terrible.*

Rilke

Cartas a un joven poeta

Cuando el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière presentaron su cinematógrafo, en el Salón Indio del Gran Café de París, creían estar ante un invento que gustaría a la elite y que se convertiría en instrumento de uso de las clases cultas. Nada más lejos de la realidad; aquel inusitado artilugio rápidamente se transformó en una realidad cotidiana utilizada, casi exclusivamente, en las barracas de las ferias ambulantes, razón por la cual las clases sociales más altas no podían admitir su admiración por el nuevo ingenio. Pero muy pronto se pensó que acudir a la literatura sería un buen procedimiento para prestigiarlo; así, desde muy temprano, comenzó el fructífero diálogo entre el cine y la literatura que, habiéndose iniciado con una dependencia de uno respecto de la otra, terminó, en las últimas décadas, en un frecuentado, enriquecedor y fascinante camino de ida y vuelta entre las dos expresiones artísticas.

El primer paso fue trasladar al cine piezas teatrales¹, su carácter de obras dialogadas parecía facilitar su adaptación² al nuevo medio. España no fue diferente en esto y, ya en la primera década del siglo veinte, empezó a ver sus obras de teatro y hasta sus zarzuelas (a pesar de que el cine era mudo) en la gran pantalla (así por ejemplo, en 1907, se adapta la de Ángel Guimerá, *Terra Baixa*, y, en 1923, zarzuelas como *Alma de*

¹ Algunas novelas también se plasmaron en cine muy pronto, como, por ejemplo, *El viaje a la luna*, de Georges Méliès (1902).

² El término ‘**adaptación**’ se utiliza para reflejar cualquier tipo de cambio producido en un texto literario reconvertido en otro. Partiendo de esta idea, se popularizó el término considerando que era la mejor denominación para cualquier tipo de transcodificación o rescritura textual. Para Linda Seger, “la adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro [...] implica cambio, implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar” (Seger, 1992: 30) Volveremos sobre esta cuestión terminológica más adelante.

Dios o *La alegría del batallón*). Dos décadas más tarde, fueron las creaciones de grandes novelistas³ las que se llevaron al cine.

Aunque algunos escritores no deseaban ver su obra en el cine, muchos más fueron los que sí facilitaron la labor e incluso participaron en los proyectos. Este es el caso, por ejemplo, de Eduardo Zamacois quien, en la adaptación fílmica de su novela *El Otro*, llegó a interpretar el papel protagonista. Otros escritores como Jacinto Benavente (*Los intereses creados*), Vicente Blasco Ibáñez (*Sangre y arena*), Alejandro Pérez Lugín (*Currito de la Cruz*) o Gregorio Martínez Sierra⁴ (*Canción de cuna*⁵) participaron activamente o en el guion o en la dirección de la película.

En suma, primero las obras teatrales y, a partir de la década de los cuarenta⁶, las narraciones de nuestros novelistas han sido llevadas al cine con mayor o menor acierto y con o sin la colaboración de sus autores. Así pues, también nuestro cine ha sabido beber de los grandes escritores que la literatura española ha dado a la cultura universal.

En Francia, tras la II Guerra Mundial, surgieron los primeros trabajos sobre la relación entre cine y literatura, con afán científico y riguroso. A esta tarea dedicó todos sus esfuerzos el crítico Edmonde Magny. En España, el pionero en el tema fue el crítico Carlos Fernández de Cuenca.

Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente científico, debemos decir que son los formalistas rusos los verdaderos pioneros en este ámbito de conocimiento; más concretamente, es Serguéi Mijáilovich Eisenstein el primero en darse cuenta de que el séptimo arte mantenía equivalencias con distintas formas artísticas, y muy especialmente con la literatura. Lamentablemente, sus aportaciones no tuvieron continuación hasta que, en la década de los sesenta, la semiótica⁷ retomó estos estudios.

³ En los últimos años se ha dado un paso más: el cómic (*Superman*) y el videojuego (*Lara Croft*) han llegado con gran éxito a la pantalla.

⁴ Tal vez deberíamos decir María Lejárraga, ya que tras años de sospechas, Gregorio Martínez Sierra reconoció que buena parte de su obra había sido escrita por su esposa y no por él; pudiendo ser esta obra una de ellas.

⁵ Nos referimos a la película filmada en 1941, y no a la más reciente versión de esta novela, dirigida por José Luis Garci, en la década de los noventa.

⁶ Aunque hay que tener presente que la Guerra Civil y la posterior dictadura provocaron un prolongado paréntesis en este diálogo interartístico, además de afectar a la calidad y número de las obras escritas o filmadas.

⁷ Disciplina que en sus primeros tiempos fue denominada también como “Semántica lógica” (véase, por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*, 1968³:363).

Algunos críticos como Victor Sklovski alegaban su negativa a este tipo de estudios al no admitir la posibilidad de llevar al cine una obra literaria:

Si es imposible expresar una novela con palabras diversas a aquellas con las que ha sido escrita, si no se pueden modificar los sonidos de un poema sin modificar su ausencia, aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla. (Sklovski, en Iser, 1985: 13-14)

Afortunadamente, en las últimas décadas, se ha podido demostrar todo lo contrario, las impresiones y conceptos sobre las adaptaciones y versiones fílmicas han cambiado, gracias, principalmente, a los estudios comparativos desde una perspectiva semiótica. La semiótica ha logrado hacer comprender que cada arte tiene sus signos, su específica forma de transmitir, de tal manera que lo que cambia es el soporte, la manera de transmitir y no la emoción que el artista quiere hacer llegar⁸. A la semiótica se le debe la interpretación del mensaje fílmico fuera de la dependencia lingüística, terminando así con el escollo que parte de la crítica ponía a estos estudios al interpretar que los signos⁹ solo se podían estudiar desde la lingüística.

Las universidades tardaron en decidirse a comenzar estos estudios. Se considera el año 1932 la fecha de partida de la incorporación del cine en la universidad española cuando Gonzalo Menéndez Pidal¹⁰ defendió su tesis doctoral: *Elementos expresivos del cinema*. Al mismo tiempo que esa tesis se leía en Madrid, en Barcelona, los profesores Ángel Valbuena Prat y Guillem Díaz-Plaja¹¹ organizaban un congreso sobre las relaciones del cine con la literatura y la música. Desde entonces esta línea de investigación ha ido alcanzando prestigio y solvencia al mismo tiempo que crecía el número de trabajos sobre el tema.

⁸ Son numerosísimos los ejemplos que pueden contrarrestar la opinión de Sklovski, mas nos serviremos aquí del mito de Penélope: tanto el cuadro *The Expectation* de Gustave Klimt, como poetas, cantantes, escultores y demás artistas, desde muy diversas artes, llevan siglos sirviéndose de las mismas emociones que *La Odisea* plasmó.

⁹ La palabra 'Semiótica' tiene su origen en la griega *semeion* que significa 'signo'.

¹⁰ Hijo de Ramón Menéndez Pidal.

¹¹ Díaz-Plaja, aparte de haber publicado el libro *Una cultura del cinema. Introducción a una estética del film*, llevaba años escribiendo artículos sobre cine y trabajaba en la sección fílmica de la revista *Mirador Literario*.

El comienzo de la semiótica¹² fílmica suele situarse en 1964 con la publicación de los libros de Christian Metz, *El cine: ¿Lengua o lenguaje?*, y *Il segno, dalla magia fino al cinema* de Gianfranco Bettetini. Este inicio se consumó con la Primera edición del Festival de Pesaro, en el que se reunieron los semióticos más destacados para marcar las pautas del análisis del discurso cinematográfico. Aunque lo cierto, como hemos anticipado, es que la semiótica fílmica había tenido un precedente fundamental en la obra de los formalistas rusos y, en especial, en la figura de Eisenstein, responsable de los estudios inaugurales sobre la sintaxis fílmica. Así, gracias a estos teóricos, el cine dejó de ser solo una diversión para convertirse en un sistema de signos propios e independientes, al que debía llamársele séptimo arte.

Efectivamente, fueron los formalistas rusos los primeros en ver la necesidad de analizar cada texto literario como parte de una ciencia. Esta idea les condujo, en la ya mítica reunión de 1915, a sentar las bases de la Teoría de la literatura (que a Europa no llegaría hasta bien entrada la década de los cincuenta). Con el tiempo, y partiendo de esta teoría, comenzaron a estudiar también el cine. Así, surge la primera gran figura de este ámbito de investigación: Eisenstein. El teórico ruso pensaba que el lenguaje del cine parte del de la literatura porque las dos artes buscan contar historias. Ciertamente, tanto la literatura como el cine tienen como una de sus principales finalidades entretener contando, por lo que las divergencias entre ellos son menores que las convergencias. Por tanto, los estudios comparados no han de centrarse solo en las influencias de un arte en otro, sino también, en analizar las convergencias entre ambas artes y dar explicación a las divergencias.

Ya en la década de los setenta, los estudios sobre el texto fílmico empezaron a realizarse desde una perspectiva pragmática, giro que propició la semiótica¹³. La pragmática es una disciplina de la semiótica, pero también de la lingüística y de la teoría de la comunicación (sirve para abordar las relaciones del signo con el texto) que se orienta hacia el análisis de las estrategias que vinculan al narrador con los enunciatarios. De esta forma, se llegó al método semiótico-pragmático, método que utilizaremos en esta investigación.

¹² En este trabajo optamos por el término ‘semiótica’, y no ‘semiología’, ya que, a pesar de tener en origen diferencias, desde la reunión de la *International Association for Semiotic Studies* (Venezuela, 1969) se acordó utilizar ‘semiótica’, como término extenso que englobaría a la semiología y a sus diferentes ramas.

¹³ La división morrisiana de la semiótica habla de sintáctica, semántica y pragmática.

Las relaciones entre el cine y la literatura, tan antiguas como evidentes, han sido muy complejas y diversas desde el nacimiento de esta nueva forma artística a finales del siglo diecinueve. En ese diálogo ya secular entre las dos artes se abrieron muchas posibilidades nunca desarrolladas¹⁴, pero siempre se mantuvo en el cine una tendencia narrativa que se remonta a sus orígenes¹⁵. Después de más de un siglo esta tendencia está tan arraigada que, de manera natural, identificamos cine con narración.

Por otra parte, el alcance de las relaciones entre cine y literatura es muy amplio y se opera en ambas direcciones: algunos estudiosos centran su investigación en la influencia del cine sobre la narrativa contemporánea, pero también sobre el fenómeno literario en general, atendiendo a los cambios que la cultura de la televisión y el cine han producido en los hábitos lectores; otros, sin embargo, han orientado su trabajo en sentido inverso, esto es, estudian la influencia que las técnicas de la narración verbal han tenido sobre la narración visual, y de qué manera han afectado al estilo de determinados realizadores o épocas. En nuestra tesis caminamos en esa última dirección centrándonos en un aspecto concreto: las adaptaciones literarias, o más concretamente, el trasvase de la novela al filme.

En la tesis *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo-textual de El invierno en Lisboa, Beltenebros y Plenilunio de Antonio Muñoz Molina* analizamos, desde una perspectiva narratológica y fílmica, las tres novelas del escritor que han sido llevadas al cine. Nuestro objetivo es realizar un estudio comparativo de ambos textos con el fin de comprobar si mantienen puntos en común, y si han sido explotados en el texto fílmico todos los posibles rasgos cinematográficos del texto literario.

Fue el excelente acabado del filme *Beltenebros* el que nos hizo querer indagar más en sus orígenes narrativos, así como la abundante presencia de rasgos fílmicos en la novela *El invierno en Lisboa*. Ambas cosas motivaron el origen de este trabajo, al pretender analizar si estos rasgos estaban o no presentes en su versión fílmica. Iniciado el análisis decidimos incluir en el *corpus* de la tesis la tercera novela del escritor con versión fílmica (*Plenilunio*), para así completar el panorama de las obras del escritor ubetense que han sido llevadas al cine.

¹⁴ Pienso, por ejemplo, en las “tentativas de vanguardia de los años veinte y treinta” que señala Pere Gimferrer (1999: 20)

¹⁵ Recuérdese que la primera película narrativa, *L'Arroseur arrosé (El regador regado)*, de los hermanos Lumière es de 1895.

Para llevar a cabo esta tarea, utilizamos la perspectiva pragmática propiciada por la semiótica¹⁶ llegando a un método semiótico-pragmático que es el aplicado a esta investigación. El estudio comparativo-textual empieza por el análisis del texto literario (prestando especial atención a los posibles rasgos visuales, como el léxico o las descripciones) para, posteriormente, analizar el texto fílmico (haciendo hincapié en el trasvase del código literario al cinematográfico). En definitiva, realizamos un estudio comparativo de ambos textos con el fin de comprobar si mantienen o no rasgos comunes, y por qué razón: por voluntad estética, o por la dificultad de traducir el lenguaje narrativo al fílmico.

El estudio del guion (texto que muy pocas veces se puede conseguir) no interesa para el tipo de análisis que pretendemos llevar a cabo, por ello hemos decidido no tenerlo en cuenta. Analizaremos, pues, los resultados de un texto literario transformado en un texto fílmico; o dicho con otras palabras, nuestro trabajo se centra en el análisis de las diferencias (formales y de contenido) que ha originado el proceso de trans-semiotización.

La tesis está estructurada en cinco capítulos. Tras esta breve introducción, el capítulo I ofrece un acercamiento a la obra de Antonio Muñoz Molina, y proporciona el contexto sobre el cual se proyectan las tres novelas que analizamos. Los capítulos II, III y IV, que conforman el contenido fundamental de este trabajo, están dedicados a cada una de las novelas objeto de nuestro estudio y sus respectivas adaptaciones fílmicas, acompañado de un exhaustivo análisis de las relaciones intertextuales¹⁷ detectadas en estas obras. Por último, el capítulo V recoge las conclusiones alcanzadas. Nuestro trabajo se cierra con un apéndice (un capítulo con anexos) seguido de la bibliografía

¹⁶La división morrisiana de la semiótica habla de sintáctica, semántica y pragmática.

¹⁷ Fue Julia Kristeva quien en 1967 (en un artículo publicado en el número 239 de la revista *Critique*) introdujo el concepto de **intertextualidad** al analizar como Bajtin estudiaba las novelas de Dostoievsky, de las que decía eran un cruce o intertextualidad de lenguajes. Desde ese momento el término se empleó para definir esas manifestaciones culturales que aparecen en las obras de autores que, sin plagiar, hacen referencias a otras obras. De esta forma, en 1969 llegó a afirmar que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, en Valles, 2002: 414)

Es el concepto de texto interactivo el que provocó la necesidad de este término, la preposición ‘inter-’ implica interconexión o interferencia, por lo que el término alude a la capacidad de los textos de entrelazarse. En definitiva, la noción abarcó conceptos previos como el de influencia, cita, mimesis, etc.

consultada (dividida en fuentes primarias y secundarias, así como las obras escritas de las internautas y fílmicas) y un listado con las fichas de las películas analizadas en los diferentes capítulos.

Todos los capítulos (como ya se ha podido observar en este) se iniciarán con una cita de Antonio Muñoz Molina o bien de alguno de los autores que le han influido; con ellas hemos pretendido realizar una síntesis de la materia que se trata en cada sección.

1. ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

*La historia de un escritor
es la historia de su estilo*

Nabokov

Curso de literatura rusa

En Úbeda¹⁸ (Jaén), el 10 de enero de 1956, nació el que, años después se convirtió en el miembro más joven de la Real Academia Española. Un ensayista, articulista y novelista que está considerado uno de los mejores escritores del actual panorama literario: Antonio Muñoz Molina.

Los primeros dieciocho años de su vida los pasó en Úbeda, donde comenzaría sus primeras lecturas, esas que lo siguen acompañando hoy en día, y que se pueden apreciar detrás de cada uno de sus escritos. Ese voraz lector decide que quiere ser abogado y se marcha a la capital de España a realizar sus estudios de Derecho, pero ni la capital ni los estudios resultan ser como esperaba, por lo que no tarda en abandonar ambas cosas¹⁹ (cuando aún ni había terminado el primer curso), para ir a vivir y estudiar a Granada. En la ciudad andaluza terminará la carrera de Historia del Arte. Las tres ciudades han dejado huella en el escritor y las tres tienen amplia presencia en su obra literaria.

En Granada, trabaja como funcionario del Ayuntamiento, y en 1981, accede a trabajar en varios periódicos de la ciudad. Hasta 1988 continuará compaginando su trabajo de periodista con el disfrute de la ciudad de Granada, de la que guardará siempre grandes recuerdos, como también los conservará de las ciudades de Vitoria y San

¹⁸ En la calle ‘Trece de septiembre’, después llamada ‘Dieciocho de Julio’ y hoy ‘Seis de diciembre’, en definitiva ‘Calle de la Constitución’, en una humilde habitación que llamaban ‘Cuarto de Viga’.

¹⁹ Quién sabe si influyó en su decisión su breve estancia en la cárcel “por producirse en manifestación no pacífica” (ese era el motivo que argumentó la justicia). La asistencia a esa manifestación, en protesta por la ejecución de Salvador Puig Antich mediante garrote vil, se saldó con su encarcelamiento y con una multa de 5.000 pesetas. La experiencia quedó reflejada en *Beatus ille*.

Sebastián en las que cumplió su servicio militar, y que le servirán de inspiración para uno de sus más conocidos trabajos: *Ardor Guerrero*²⁰.

Al comenzar su segundo matrimonio (con la también escritora Elvira Lindo) decide ir a vivir a Madrid, y en esta segunda ocasión A. Muñoz Molina se adapta a la perfección a la ciudad, además de no tardar en empezar a colaborar con el diario *El País*. En los últimos años se ha ido modificando, poco a poco, la imagen de hombre serio que siempre ha acompañado al ubetense. Han ido aumentando sus apariciones públicas e incluso ha colaborado, con pequeñas apariciones, en películas en las que su mujer trabajaba de guionista como *El cielo abierto*²¹, *La primera noche de mi vida*²² y la adaptación de su novela *Plenilunio*²³.

Su carrera literaria como novelista y como cuentista no tardará en despuntar, y con ella las críticas favorables y los premios. Fue tal el éxito de Muñoz Molina como escritor, que el jueves 8 de junio de 1995, el entonces secretario de la RAE, Víctor García de la Concha, anunció que el escritor ocupaba desde ese momento el sillón ‘u’ minúscula de la institución²⁴. Contaba, por entonces, con tan solo 39 años (convirtiéndose en el miembro académico más joven de la institución) y eso suscitó mucha polémica, pero Víctor García de la Concha alegó que otros miembros de la Academia habían ingresado en la institución siendo igualmente muy jóvenes. El

²⁰ Esta, y todas las obras de Antonio Muñoz Molina que se mencionen, tiene su referencia en la bibliografía del autor al final del trabajo.

²¹ *El cielo abierto* (2001) de Miguel Albadalejo.

²² *La primera noche de mi vida* (1998) de Miguel Albadalejo.

²³ Novela que, además, estaba dedicada a la escritora.

²⁴ El nombramiento, como decíamos, no estuvo exento de polémica, no solo por su juventud, sino también porque en un principio estaba prevista la candidatura única de José Manuel Caballero Bonald, pero, tras aparecer dos nuevas candidaturas, este renunció a la suya. Justificó su renuncia con estas palabras, recogidas por Andrés Fernández Rubio: “Con los años me resulta muy incómodo competir con compañeros a los que admiro y aprecio. [...] He preferido renunciar concretamente a esta candidatura porque no me agrada eso, quizá se trate de un exceso de susceptibilidad” (Fernández, 1995: 38)

Las dos nuevas candidaturas fueron las del historiador Carlos Seco Serrano, apadrinado por Pedro Laín Entralgo, Julián Marías y Gregorio Salvador, y la de Antonio Muñoz Molina, que fue apadrinado por Luis Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester y Ángel Martín Municio.

Fueron necesarias tres votaciones: en la primera, Muñoz Molina obtuvo doce votos, Seco diez y otros diez fueron en blanco. En la segunda votación, el escritor ubetense obtuvo catorce y Seco ocho, habiendo solo cinco votos en blanco. La tercera votación obtuvo idéntico resultado que la segunda. Fue necesaria la tercera votación porque las normas de la RAE requieren que en la segunda votación haya dos terceras partes de votos a favor, mientras que en la tercera se reduce a la mitad más uno.

secretario recordó los ejemplos de Camilo José Cela (cuyo ingreso le llegó con 41 años) o Pere Gimferrer²⁵ que también tenía 39 años (aunque con más meses que Muñoz Molina) cuando fue elegido académico.

Leyó su discurso de ingreso el 16 de Junio del año 1996. Consistió en un homenaje a Max Aub, uno de los escritores españoles más injustamente tratados por los críticos, que lo han abocado, incomprensiblemente, al mayor de los olvidos²⁶.

Su calidad literaria ha sido distinguida de muchas otras formas, así, el escritor ha sido galardonado con numerosos premios literarios y con la aceptación de crítica y público, coincidencia esta nada fácil de lograr. El colofón a todos estos galardones llegó en el 2013 con la concesión del Premio Príncipe de Asturias²⁷.

A pesar de que la mayoría de la crítica destaca su calidad literaria, una minoría lo ha atacado, intentando desprestigiar su obra. La primera nota negativa vino de la mano de Francisco Umbral en 1994 con su libro *Las palabras de la tribu*. Pero de todas las polémicas, sin duda, destaca la que protagonizó el premio Nobel Camilo José Cela. La crítica del escritor gallego surgió tras una controversia literaria, que inició el propio Cela al contraponer la novela de su amigo Raúl del Pozo *Noche de tahúres*, “a los pseudonovelistas que están a la que cae”. Tras este comentario, Muñoz Molina se defendió diciendo que no entendía que para elogiar a un autor hubiese que criticar a compañeros de profesión. La polémica no quedó ahí, ya que Cela no tardó en replicar en su artículo: “Pavana para un doncel tontuelo”²⁸. En dicho artículo, Cela alegaba que Antonio Muñoz Molina había logrado su fama gracias a que se había vendido al Partido Socialista (entonces en el poder), ya que consideraba que su vinculación al periódico *El País* era más que suficiente para considerarlo un escritor vendido al PSOE. Lo curioso es que estas críticas del escritor gallego aparecieron en el periódico *ABC* en el que Cela colaboraba. No debió considerar el premio Nobel que si escribir en un periódico como *El País* llevaba implícito ser “un lacayo de Felipe González” (como escribió en el susodicho artículo), también se podría suponer que hacerlo en el *ABC* llevase implícito

²⁵ Se dio el caso de que Pere Gimferrer, que había sido el primero en confiar en Antonio M. Molina, decidió no votar en esta elección.

²⁶ En el discurso recordaba como Max Aub, desde su exilio mexicano, había publicado: “*El teatro español, sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*”, que era el discurso de su imaginario ingreso en la RAE. Por motivos políticos. hubo escritores que no llegaron a ingresar en esta institución o que tardaron años en hacerlo.

²⁷ Hacía quince años que un español no ganaba el galardón.

²⁸ Se puede ver la referencia a este artículo en el Apéndice.

serlo de la monarquía y de las instituciones más conservadoras del estado. Evidentemente, al menos a nuestro juicio, ambas afirmaciones deberían parecer igual de desmedidas.

Antonio Muñoz Molina no respondió a este último comentario, pero, años después, recordó la controversia al argüir que ciertos escritores consagrados parecen no llevar bien el éxito de escritores más jóvenes. Así lo explicó en *Unas gafas de Pla*:

[...] el literato resabido parece que sólo alimenta su capacidad de admiración con la energía vengativa de sus negaciones. [...] Se publica una novela de Raúl del Pozo y observo que [...], apadrinada por Cela, ni en las reseñas entusiastas que le dedican sus colegas del columnismo diario, falta, junto a los elogios, el insulto correlativo a casi todos los demás novelistas españoles. Resulta, según leo, que el principal mérito del libro es humillar y desenmascarar, con el solo brillo de su perfección, a una vaga turba de escritores jóvenes cuyos nombres nunca se dicen, pero que al parecer apenas saben redactar [...]

La broma ya cansa, por repetida y por embustera, pero a mí, más que irritarme, me sirve para cobrar conciencia del cambio de los tiempos y de las generaciones en nuestra menesterosa literatura. Queda del franquismo una mala leche profesional, conspiradora y bronquítica [...] Lo que le molesta a los incorruptibles columnistas y a los costaleros de Camilo José Cela es la ley natural en virtud de la cual otras generaciones han irrumpido en la literatura española, cometiendo el atrevimiento involuntario de merecer la atención de los lectores y de poner en duda el cavernoso escalafón en el que todos ellos seстеaban, como si hubieran obtenido por oposición plazas inamovibles de malditismo o de genialidad. (2000: 80-81)²⁹

Es indudable que las palabras de Camilo José Cela tenían peso en gran parte de la sociedad, por lo que aquellas afirmaciones pudieron haber sido muy perjudiciales para el escritor de Úbeda. Tal vez no lo fuesen porque, cuando el lector se acerca a la obra de Muñoz Molina, se encuentra con un escritor que enfoca los temas de forma objetiva y sin apasionamientos. Buena prueba de lo dicho es una de las novelas que

²⁹ A lo largo de la tesis, aparecerán diferentes citas que, solo en los casos en que su origen esté en obras de Antonio Muñoz Molina, se reproducirán en cursiva para que se distingan con facilidad del resto.

abordaremos en este trabajo, *Beltenebros*, en la que el autor plantea el debate sobre la tarea que el Partido Comunista ejerció en la etapa franquista, criticando la podredumbre que puede aparecer en cualquier parte y en cualquier partido. Advierte del error de aferrarse a conceptos trasnochados que resultan igual de reaccionarios que los que se pretenden atacar. Para concluir con este tema, no está de más recordar las palabras de Manuel María Morales Cuesta que, al hablar de la independencia del escritor, lo hizo recordando sus propias palabras:

Un escritor que, entre otras cosas, ha dicho que estamos ‘en un país donde lo único que falta es que se caiga el parlamento porque algún diputado se ha llevado los cimientos a su casa’ no parece en absoluto sospechoso de estar a la sombra de los presupuestos públicos. (Morales, 1996: 12)

1. 1. Muñoz Molina y su generación literaria

La crítica, en especial en los inicios literarios del escritor, ha intentado incluir a Antonio Muñoz Molina en un grupo generacional determinado. Santos Sanz Villanueva lo adscribe a la quinta generación del s. XX, la del 68, y dentro de ella, a un grupo que denomina ‘Los nuevos narradores’ (Sanz, 1992: 11). Por su parte, M. Steenmeijer lo adscribe a la última generación de los autores que vivieron el franquismo, aquellos que, según sus palabras, son los “menos traumatizados” (Steenmeijer, 1992: 11). José M. Cabrales Arteaga (1999), al mencionar las cinco generaciones de escritores que, según su parecer, se suceden en la literatura española tras la guerra³⁰, incluye a A. M. Molina en la cuarta, que él llama ‘generación de la democracia’. Volviendo a Santos Sanz Villanueva, para el crítico la generación del 68 está formada por escritores nacidos entre 1936 y 1950, que empiezan a publicar entre 1968 y 1975. Teniendo en cuenta que Muñoz Molina comenzó a publicar en 1984 y que nació en el año 1956, no se le puede incluir en dicho grupo. Además, esta generación se caracteriza por tener muy presente en su obra la situación sociopolítica del país, así como la exploración de angustias

³⁰ Habla de la “Generación de los grandes maestros de la posguerra” con escritores como Camilo José Cela o Gonzalo Torrente Ballester; de la “los escritores procedentes de la generación socialrealista”, con escritores como Carmen Martín Gaité o Rafael Sánchez Ferlosio; de la “Generación del grupo de 1968” con representantes como Manuel Vázquez Montalbán o José M^a Merino; de la “Generación de la democracia” en la que incluye a **Antonio Muñoz Molina** o narradores como Javier Marías; y, por último, de la “Generación de últimos narradores” con novelistas como José Ángel Mañas o Daniel Múgica.

personales, la metanovela³¹ o la reivindicación de la imaginación..., características estas que no aparecen en la novelística de Antonio Muñoz Molina.

La aplicación del método de periodización literaria a través de ‘generaciones’, como es sabido, no siempre ofrece resultados satisfactorios. Para una buena parte de los historiadores de la literatura o de los críticos ofrece, sin embargo, una utilidad didáctica indiscutible, pues permite clasificar y distribuir las distintas épocas literarias.

En conclusión, vemos a Antonio Muñoz Molina como parte integrante del heterogéneo grupo de la nueva novela española. Preferimos no encuadrarlo en una generación o grupo concreto; sino en el panorama que forman los novelistas que desde la transición española han estado renovando el género en España.

1. 2. La Posmodernidad

A nuestro juicio, las características literarias de Muñoz Molina se corresponden con las de los escritores españoles de fines del siglo pasado. En especial, con autores de novelas en las que lo importante es la habilidad de contar, como un regreso al impulso primigenio que conduce a todo relato. Algunos críticos han venido llamando a este tipo de narrativa literaria ‘novela posmoderna’³² (idea que se puede ver defendida en autores como M^a Dolores Asís, 1992), que, en España³³, surgió en la década de los ochenta.

Según Gonzalo Navajas, las diferencias de estas novelas con las anteriores, radican en su oposición a tres fases previas:

1. La fase mimético-didáctica de los años cincuenta y sesenta, en la que la novela se concibe como un tratado documental con un propósito informativo y pedagógico con fines y conclusiones precisamente identificables.

³¹ Entendiendo por **metanovela** esa narrativa que habla sobre sí misma y de la que Muñoz Molina tiene un magnífico ejemplo en *Beatus Ille*.

³² Esa que, según Eco, surge como destructora del pasado. Al no poder ser este destruido (porque eso llevaría al silencio) se revisa, críticamente, desde estas nuevas novelas posmodernas.

³³ Fuera de España, autores como el arquitecto estadounidense Charles Jenks (que introdujo el término ‘Posmodernidad’ en arquitectura) remontan los orígenes de la Posmodernidad a 1875, coincidiendo con el crecimiento del proletariado. La corriente se fue modificando a lo largo de más de un siglo, con los movimientos contraculturales de los años 60 y con el eclecticismo y pluralismo de los 70, hasta llegar al ‘clasicismo posmoderno’ de los 80. Fue en esa década cuando el término tomó carta de naturaleza en la historiografía literaria (Jenks, 1980).

2. La fase postmoderna, en la que el texto es un medio para experimentar lúdicamente con las posibilidades de ambigüedad y plurisignificación del lenguaje y la imaginación, al margen de los modos convencionales.

3. De modo diferente a las dos fases anteriores, en la tercera fase se investiga la posibilidad de reformular (e incluso cancelar) la indeterminación ética y estética postmoderna, tratando al mismo tiempo de no incurrir en las limitaciones de un programa social o moral estrecho e inflexible. (Navajas, 1993: 105)

Para Gonzalo Navajas, el rasgo caracterizador de esta nueva hornada de novelas es la ‘nostalgia’³⁴: una nostalgia que no tiene por qué aspirar a exponer verdades absolutas o a ser justiciera, sino que se limita a ser una forma de evocar ese pasado. Este no se pretende analizar, sino mantener presente en la memoria, quizás para que no se repita. El propio G. Navajas advierte de que la nostalgia está presente, en Antonio Muñoz Molina, en varias de sus obras. Como *Beltenebros* es una de las novelas en las que más claramente se puede apreciar este aspecto, durante su análisis se abordará detenidamente.

Definitivamente, consideramos que Antonio Muñoz Molina se encuadra dentro de la Posmodernidad aunque sea este un concepto que no siempre ha sido aceptado por toda la crítica. Efectivamente, no ha faltado quien ha querido ver en la Posmodernidad un ‘postismo’, es decir, el final de toda una cultura en decadencia, la cultura moderna, la Modernidad. Por otro lado, no todo el mundo ve la necesidad de diferenciar entre ‘Posmodernidad’ y ‘Modernidad’. Un ejemplo de esto último es Andreas Huyssen (1986), que considera que la Posmodernidad no es más que la continuación de la Modernidad, aunque con algunas de sus características ligeramente modificadas y revisadas.

Diferente es el concepto de Umberto Eco, que sí emplea el término, pero no lo ubica en ninguna época concreta, sino que considera que cada momento tiene su propia Posmodernidad.

Pero, aunque haya pequeñas discrepancias, lo cierto es que el concepto está asentado, y al mencionarse, se sabe que se está haciendo referencia a una sensibilidad y un movimiento determinado. La Posmodernidad se caracteriza por rasgos fácilmente reconocibles, como la negación de los principios y sistemas universales, es decir, de los

³⁴ Tema que trataremos más adelante bajo el término ‘memoria’.

modos racionales de acercamiento al mundo; el cuestionamiento de la posibilidad de un acercamiento mimético a la realidad; o la práctica de la intertextualidad...

Además, los críticos que defienden el empleo del término 'Posmodernidad', lo han definido y precisado suficientemente como para que pueda diferenciarse del de 'Modernidad'. De esta forma, estudiosos como Alfredo Martínez consideran que la Posmodernidad se caracteriza por la "pérdida del instinto de lo nuevo" (Martínez, 1994: 211), es decir: mientras que la Modernidad era innovación, la Posmodernidad es la revisión de todas las ideas que se habían dado con anterioridad.

En los años sesenta, los escritores españoles (como ya habían empezado a hacer los demás escritores europeos) van incorporando a sus obras rasgos de una Posmodernidad incipiente. Así, el año 1962 se considera como el del inicio del movimiento con la aparición de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. Pronto, escritores como Juan Benet se convertirán en paradigma de la transición entre la Modernidad y la Posmodernidad.

En definitiva, la Posmodernidad estaba presente en el paradigma literario que se encontró Antonio Muñoz Molina al empezar a escribir y, lejos de rechazarla, se unió a ella. La Posmodernidad caracteriza la literatura del escritor ubetense, y está presente en las tres novelas que nos ocupan.

Randolph Pope es, seguramente, el que más ha estudiado la Posmodernidad en Muñoz Molina (de hecho, el escritor se ha entrevistado en varias ocasiones con Pope para tratar con detenimiento este aspecto de sus novelas). Dentro de la Posmodernidad, Pope incluye el concepto de la 'retórica paranoica', según el cual, el autor tiende a incluir en su narración historias que se sabe de antemano van a resultar frustradas. Así, por ejemplo, en *El invierno en Lisboa* los proyectos no se pueden realizar, y, desde el principio, se ve claro que sus protagonistas no van a poder consolidar su felicidad y de forma similar se trata a los personajes de *Plenilunio*. En *Beltenebros*, esta frustración también está presente, y lo está desde el principio, con el epígrafe de *El Quijote* que comienza la novela:

Unas veces huían sin saber de quién

Y otras esperaban sin saber a quién.

Cervantes, *Don Quijote*, II, LXI (1989: 6)

Pocas frases pueden expresar mejor la sensación de frustración, como estas de Cervantes. Pero la frustración no se queda solo en el epígrafe, toda la estructura

narrativa de *Beltenebros* la refleja, y lo hace desde el mismo comienzo con la enigmática primera frase³⁵, ante la cual el lector no puede evitar hacerse preguntas como quién es el que habla, a quién va a matar y por qué lo va a hacer, e incluso se preguntará si la narración dará respuesta a todas estas preguntas.

1. 3. Características de sus novelas

En la narrativa de Muñoz Molina se cuida con esmero la personalidad de los personajes³⁶. A este respecto, Gonzalo Navajas afirmó lo siguiente al referirse a los personajes del escritor ubetense:

[...] existe una exclusión de los valores de la literatura previa española e internacional señalada por una versión formal y conceptual orgánica, como ocurre en el caso de la literatura del modernismo europeo, desde James Joyce y Virginia Woolf a Pérez de Ayala y Jorge Guillén. (Navajas, 1993: 105)

Efectivamente, Muñoz Molina crea protagonistas, como Darman en *Beltenebros*, o el detective en *Plenilunio*, que ya no buscan la perfección, que ya no se asemejan al superhombre nietzschiano, sino que son personajes con debilidades y degradaciones.

Esto último es también consecuencia del contexto de posmodernidad en el que realiza su obra, porque Antonio Muñoz Molina es un escritor de su tiempo, pero también de un infinito número de fuentes previas. Efectivamente, no olvida la narrativa anterior, sino que, sabe ‘beber’ de ella y ‘servirse’ de las lecturas que le han acompañado. Con esa base y su talento, realiza una literatura realista y pura que pueda

³⁵ *Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca.* (1989:7)

³⁶ No han faltado propuestas para dividir o clasificar los tipos de personajes, y en todas ellas se ha atendido a características tanto de actantes como de categorías del discurso. Esto último da una idea de lo difícil e inútil del estudio por separado de estas dos funciones. Resulta mucho más práctico el análisis del personaje cuando se hace englobando sus dos facetas. De todas las clasificaciones que se han propuesto, la más ventajosa para este análisis parece ser la de Forster. Edward Morgan Forster diferencia **personajes redondos** de **personajes planos** (*round* y *flat*) según sea la caracterización de estos. Los planos no tienen profundidad psicológica, son previsibles y de ellos habitualmente solo se conoce un único rasgo o idea. Por el contrario, los personajes redondos o redondeados son complejos, acostumbran a sorprender con sus acciones o decisiones y desprenden muchas cualidades, ideas y hábitos que dificultan su completa comprensión.

Si en lugar de atender a la caracterización de los personajes, nos centramos en su grado de relevancia en la historia, la división sería una triple oposición: personajes **protagonistas** frente a **antagonistas**, **principales** frente a **secundarios** y **activos** frente a **figurantes** y **observadores**.

llegar a todos los públicos, aunque no por ello deje de gustar a los lectores más exigentes, a los más elitistas.

De esta forma, la narrativa de Molina, aunque del agrado de los lectores más exigentes, no está dirigida a una minoría ni a una elite que sea la única capaz de entender su obra, todo lo contrario, estamos ante un auténtico creador de superventas, uno de los escritores más vendidos del país.

Sobre la idea de crear libros de éxito, el escritor también ha dejado su opinión: “[...] yo creo que los libros no hay que hacerlos para vender ni mejor ni peor, sino para escribir mejor. El que se vendan o no es independiente de mi voluntad, depende de otras cosas.” (Gómez, 1991: 122)

Lamentablemente, o más bien afortunadamente, no existe una fórmula mágica para escribir libros que se conviertan con seguridad en éxitos de público; de igual forma que no hay temas ni géneros que aseguren las ventas, ni viceversa. Lo único que puede, si no asegurar, por lo menos facilitar el éxito de ventas y críticas es la calidad. Aunque desgraciadamente debe haber cientos, o miles, de escritores con gran calidad que no han conseguido llegar al gran público, pero igualmente, todos los que han llegado y se han mantenido en él, han tenido que demostrar su buen hacer literario.

1. 4. El estilo

Indudablemente, una de esas cualidades literarias que facilitan la labor de escribir grandes éxitos de ventas es la de poseer un estilo propio. Ningún lector necesita leer en un manual de literatura o preguntar al escritor cuál es su estilo literario, ya que este queda patente a la hora de leer sus obras. De esta forma, el estilo de Antonio Muñoz Molina se irá analizando a la hora de ir leyendo y estudiando las tres obras que nos ocupan; pero a pesar de ello, hemos decidido empezar este primer acercamiento al estilo literario del ubetense con sus propias palabras sobre este tema. Aunque lo cierto es que cuando se le pregunta a Muñoz Molina sobre su estilo suele eludir el tema, y tratarlo de forma indirecta, como hizo en la entrevista con la gallega Ana M^a Platas Tasende:

El estilo, si es algo, es la voz de uno. El estilo es un peligro. En cuanto se vuelve consciente se amanaera. Yo tengo que vigilarme, porque tiendo a las florituras. Yo a lo único que aspiro, cada vez más, es a ser claro y preciso.

Creo que la gente está muy equivocada cuando se deja embohar por el brillo de la escritura, incluido el posible brillo de la mía (Platas, 1998: 44)

Estas palabras no deben llevarnos a pensar que Molina no tiene estilo, lo que no tiene es un estilo rebuscado, barroco, sino que lo que él busca es un estilo que le permita comunicar con claridad lo que quiere decir.

Ese ‘no estilo’ tiene ciertas características fáciles de apreciar nada más comenzar la lectura de sus novelas. Así, sus enunciados suelen ser largos, pero sin que resulten pesados, sin que el lector pueda llegar a sentirse perdido en la lectura. Una de las causas por las que los enunciados se alargan, radica en el uso repetitivo de adjetivos, pero ese uso de adjetivos no es gratuito, sino que pretende precisar, al milímetro, el sentido que quiere dar a los sustantivos en la lectura. Como Alarcos Llorach dijo en una conferencia en la Universidad de Cantabria, que Rico recogió dos años después: “[...] son siempre dardos certeros que alcanzan el blanco del contenido apuntado.” (Alarcos, 1992: 420)

De esta forma, solo utilizará los adjetivos que realmente le son útiles para precisar el sentido que quiere reflejar, pero no se servirá de epítetos ni de adjetivos que no aporten valor³⁷. O adjudicará un adjetivo a un personaje para que los lectores retengan justo esa característica (un ejemplo muy claro lo veremos en *El invierno en Lisboa* con la ‘bella Lucrecia’).

En ese afán por hacer transparente lo que se pretende comunicar, con frecuencia acude a los símiles. Con esto no queremos decir que se demore en la descripción exhaustiva de aspectos y detalles, sino que trata de ser preciso al narrarlos. No hay que olvidar que estamos ante un escritor que, por edad, se encuadraría entre el heterogéneo grupo de autores de lo que se ha venido llamando ‘nueva novela española’. Obras y autores que se encuadran en esta tendencia han renovado la literatura española no solo en cuanto a temas, sino también en lo referente al estilo.

1. 5. El componente autobiográfico

En la obra de muchos de estos escritores de la ‘nueva novela española’ destaca la presencia de rasgos autobiográficos. En A. Muñoz Molina va a ser esta una característica fundamental, como puede comprobarse, por ejemplo, en el reflejo de su primera etapa vital en Madrid durante el tardofranquismo y la transición política. No

³⁷ Sobre este abuso de los adjetivos, Molina habló en una entrevista concedida a Alan Smith, en la que decía: “[...] en español hay muchos sustantivos que van con adjetivos, por ejemplo, cuerpo escultural, incendio caluroso, [...] **es la ruina del lenguaje.**” (Smith, 1995: 420)

solo se produce en su primera novela, *Beatus ille*³⁸, sino también en títulos como *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto* o *Plenilunio*. Y como ya adelantamos, su estancia en el País Vasco, donde realizó el Servicio Militar Obligatorio, le inspiró gran parte de *Ardor guerrero*, obra que, más que una novela, es un libro de memorias de su etapa como recluta. Pero si hay una obra de Muñoz Molina en la que el componente autobiográfico tiene una importancia capital, es el cuento *Carlota Fainberg* en el que el autor vuelve a realizar una especie de memorias, en este caso de su etapa como profesor en distintas universidades de Estados Unidos (estancias que también le sirvieron de base para su libro *Ventanas de Manhattan*).

Antonio Muñoz Molina no niega esa faceta autobiográfica en su obra, aunque sostiene que es un rasgo que, en mayor o menor medida, está presente en cualquier novela. Así se lo argumentó a J. Ángel Juristo: “Hasta en las novelas más alejadas aparentemente de la vida de su autor se encuentran rasgos de su biografía. Es peligroso hablar de estas cosas porque uno puede ser autobiográfico hablando prácticamente de cualquier cosa.” (Juristo, 1992: 58)

1. 6. Culturalismo e intertextualidad

El componente autobiográfico no es el único tema recurrente en la obra de Antonio Muñoz Molina. En sus primeras novelas abundan las alusiones culturales que fueron disminuyendo a medida que se incrementaba el número de sus obras. Lo que sí se mantiene constante en su producción es una cierta melancolía por el pasado (lo cual estaría enlazado con el tema, ya apuntado, de la nostalgia). Un pasado que no siempre se refleja mejor que el presente, pero del que sí se echa de menos una clara lucha por conseguir la justicia perdida y por defender a los más desfavorecidos. Es decir, en las novelas de Antonio Muñoz Molina hay nostalgia por la lucha y reivindicación que el autor atribuye a tiempos pasados.

A estos temas se le añade la insistencia con que en las obras de nuestro autor aparecen mencionadas sus tres pasiones: cine, música y pintura. Sobre la primera de ellas, se tratará en este trabajo de demostrar el gran protagonismo que tiene en las tres novelas analizadas, mientras que la música y la pintura tendrán una presencia especial en *El invierno en Lisboa*.

³⁸ Esta obra se iba a titular en un principio *Viaje a la ciudad de las estatuas*. Comenzó a gestarla en su etapa de funcionario en Granada y con ella obtuvo el Premio Ícaro que concedía el *Diario 16*.

La intertextualidad literaria en un escritor como el que nos ocupa, que desde niño ‘devoró’ todo cuanto libro caía en sus manos, es un rasgo constante. De escritores y novelas como *Veinte mil leguas de viaje submarino*³⁹ (que le inspiró su *Diario de Nautilus*) o *El Quijote* (presente en casi todas sus novelas) a escritos más modernos, como el de Gregorio Morán, *Grandeza y miseria del Partido Comunista*. En este último ensayo se basó para crear el argumento de *Beltenebros*, como veremos más adelante. En definitiva, estamos ante un escritor que desde siempre ha sabido disfrutar de la buena literatura y que ha asimilado sus lecturas para realizar una obra literaria de calidad.

1. 7. Trayectoria literaria y conexión con el contexto cultural

Antonio Muñoz Molina comenzó su andadura literaria con una selección de artículos que tituló *El Robinson Urbano* (1984). Su primera novela, *Beatus Ille*, fue publicada solo un año después.

Comienza con estas dos obras su primera etapa literaria, caracterizada por los componentes autobiográficos de sus obras, cuya máxima expresión aparece en *Ardor guerrero*. Otras característica son las alusiones culturales, especialmente evidentes en *El invierno en Lisboa*; la expresión de la melancolía por el pasado, que seguirá teniendo una relevancia fundamental en las sucesivas etapas; y las abundantes referencias intertextuales, que analizaremos con detalle.

Con los relatos *Córdoba de los Omeyas* (1991) comienza la segunda etapa literaria de Antonio Muñoz Molina, en la que este irá abandonando el gusto por los referentes culturales para centrarse en la construcción de personajes. Las referencias culturales van desapareciendo y dejando paso a temas más reales, de interés social. El cenit de esta etapa llegó con *El jinete polaco*.

Realmente, son tan pocas las diferencias entre estas dos primeras etapas, que podríamos decir que la segunda es una variante de la primera, ya que contiene puntos en común⁴⁰. Pero algo que cambia radicalmente: desaparece el influjo del cine negro americano, tan presente en *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros*. Ya no se sirve de este género para crear, más que personajes individuales, tipos con comportamientos estereotipados.

³⁹ En numerosas ocasiones ha declarado que fue en 1967, tras leer a Julio Verne, cuando decidió ser escritor. No es casualidad, pues, que en *Beatus ille* el personaje principal se llame Nadia, como la protagonista de *Miguel Strogoff*, y que también sea hija de un militar exiliado.

⁴⁰ Siguen presentes la Posmodernidad, las abundantes referencias intertextuales, la nostalgia...

Con *Plenilunio*, que consolida este cambio, comienza su tercera etapa. El autor se vuelca en obras donde lleva a cabo un análisis de la sociedad de finales del s. XX, repleta de dolor y de víctimas a las que hay que proteger. Coincide esta nueva preocupación del narrador con la producción de obras más extensas que las anteriores. Esta mayor extensión no solo es debida al análisis mucho más detallado de la actitud de los personajes, sino a la necesidad de incorporar nuevas subtramas que ayuden a entender a los personajes y a que el lector tenga momentos de menor intensidad emotiva que faciliten una lectura de temática tan dura.

La *opera prima* de Antonio Muñoz Molina fue, como acabamos de ver, *El Robinson Urbano*⁴¹ (1984), en la que llevaba a cabo una selección de los artículos publicados en diarios de Granada entre los años 1982 y 1983. La obra fue bien recibida, por lo que se decidió a editar una continuación en 1985, *Diario del Nautilus*.

Un año después, Pere Gimferrer se fija en la obra del ubetense (concretamente en *El Robinson Urbano*, que prologará en sucesivas ediciones) y le ayuda a publicar su primera novela, *Beatus Ille*. El 31 de julio de 1985, Pere Gimferrer telefoneó a Muñoz Molina para comunicarle que Seix Barral le iba a editar el libro. La obra, sin gran publicidad, fue creciendo en ventas gracias al ‘boca a boca’ de los lectores, que descubrían una novela interesante y un nuevo escritor con el que disfrutar de buenos textos.

A esta novela le seguirá, un año después, el primer gran éxito de público del autor, *El invierno en Lisboa*⁴². A continuación, ve la luz la selección de cuentos⁴³ *Las otras vidas* y, tras ella, llegará la novela *Beltenebros* (1989). Por otro lado, en 1990 se estrena la ópera *El bosque de Diana*⁴⁴ de José García Román (compositor granadino

⁴¹ Obra autoeditada.

⁴² Esta segunda novela fue presentada por el cantante Joaquín Sabina en el bar ‘Ya que’ de Madrid, acto que Muñoz Molina justificó, en la propia presentación, alegando que: *Hay en mi novela una especie de invocación a los bares, a los lugares no legitimados como patria*.

Que la novela fuese presentada por el cantautor se entiende mejor si se recuerda que Sabina también es ubetense. Joaquín Sabina nació en Úbeda el 12 de febrero de 1949 (siete años antes que Antonio Muñoz Molina), estudió primero en el colegio de las monjas Carmelitas y el bachillerato con los Salesianos, por lo que no es descartable que músico y escritor se conociesen en su adolescencia.

⁴³ En sus cuentos, sobre todo en los más cortos, se acerca mucho más a lo fantástico que en las novelas. En ese sentido, se asemeja a Julio Cortázar que también prefería el relato corto para sus relatos más fantásticos.

⁴⁴ En un principio, la obra iba a transcurrir en la Edad Media, pero en un intento por acercarla al público más joven, se terminó por ubicar en el siglo XX (en la década de los 50, como

amigo del escritor), con dirección escénica de Guillermo Heras y libreto de Antonio Muñoz Molina.

El año 1991 traerá cuatro obras del escritor: la novela *El Jinete Polaco*, la colección de cuentos *Te golpearé sin cólera*⁴⁵, y las colecciones de ensayos *Córdoba de los Omeyas* y *La disciplina de la imaginación*. Un año después da a conocer el ensayo *La realidad de la ficción* y su siguiente novela, *Los Misterios de Madrid*, que ya había aparecido por entregas, meses antes, en el periódico *El País*. En 1993 publica *¿Por qué no es útil la literatura?* y los ensayos *Sostener la Mirada* e *Imágenes de la imaginación*, con fotografías de Ricardo Martín.

En 1994 aparece la novela corta *El dueño del secreto* y, en *El País*, el que es, hasta el momento, su cuento más conocido: *Carlota Fainberg*. El éxito de este cuento, donde el autor hace un homenaje a Robert Louis Stevenson, lo llevó a ser incluido en el volumen colectivo, *Cuentos de la isla del tesoro*. Con el tiempo, el cuento se convertiría en el germen de la novela corta homónima de 1999.

Al año siguiente aparece *Ardor guerrero*, *Nada del otro mundo* y la recopilación de artículos *Las apariencias*. En 1996, mientras prepara la siguiente novela, publica otra colección de cuentos, *La huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*. Ese mismo año sus lectores pueden acceder a *Destierro y destiempo de Max Aub*, que había sido su discurso de ingreso en la RAE⁴⁶.

En 1997 aparecen *Plenilunio* y *Escrito en un instante*, la que es, hasta ahora, su última colección de cuentos. No olvida los ensayos, así que mientras prepara su siguiente novela, aparece *Pura alegría*.

Ya en el nuevo siglo, Antonio Muñoz Molina ha seguido produciendo con nuevas fórmulas, haciendo ver a la crítica que *Plenilunio* era el anticipo de una nueva etapa⁴⁷, con la publicación de *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan*, *El Salvador*, *La*

Beltenebros, la novela que acababa de terminar) y con una trama moderna, que aúna el mito de Diana y el cine negro.

⁴⁵ El relato que le da título se había escrito por encargo para formar parte del catálogo del pintor Juan Vida, y tenía que ser un tributo a la novela negra.

⁴⁶ Su afición a este autor le llevó en el año 2000 a escribir el texto “Una vida en el siglo”, dedicado a comentar un álbum de fotos de Max Aub que publicó la Fundación Max Aub de Segorbe bajo el título *Cara y cruz. Iconografía de Max Aub*.

⁴⁷ Con la clara intención de comenzar una nueva etapa que afectó más a la forma que al fondo (aunque, como explicaremos en el capítulo dedicado a esta obra, también se produjo un leve cambio en los contenidos). Fue su primera novela de grandes dimensiones, formato que continuó en obras posteriores.

poseída, *El viento de la Luna*, *Días de diario* y la reciente *La noche de los tiempos*, así como la novela corta *En ausencia de Blanca*, su “novela de novelas”⁴⁸.

Asimismo, es interesante recordar el trabajo de Muñoz Molina como prologuista⁴⁹. En 1991, prologó a su amigo García Montero el poemario *Las flores del frío*⁵⁰ e hizo lo propio tres años después con la obra *La renuncia* de J. Gutiérrez. Un año más tarde repitió con Satrker en *Don Gitano*. También ha prologado ediciones de obras de autores que admira personalmente, desde Faulkner (una edición de *¡Absalón, Absalón!*), a García Rodríguez de Montalvo, Miguel de Cervantes (la edición que de *El Quijote* hizo Espasa Calpe), o Andrés Carranque de Ríos (la reedición de su *Cinematógrafo*). En los últimos años esta actividad ha aumentado considerablemente, con prólogos a su esposa (*Manolito gafotas* en 2003), a Ruiz Amezcua en 2002; a I. Gibson en 2003; a G. Salvador en 2004 o a A. del Banco en 2007.

Esta es la obra de un escritor querido por el público y respetado por la gran mayoría de la crítica. Sin embargo, se le ha reprochado en ocasiones que su afán por acercarse al mayor número posible de lectores, o por publicar sin descanso, le ha obligado a sacrificar una presunta perfección estilística, en aras de productos más comerciales como *El dueño del secreto*, considerada obra menor. Pero lo cierto es que, aunque no todas sus obras estén a la altura de novelas como *Beatus Ille* o *El jinete Polaco*⁵¹, sí es verdad que poseen un estilo propio, una narración fluida que atrapa al lector desde las primeras líneas y hace que este no abandone la lectura hasta el desenlace de la trama.

Sobre la polémica entre calidad y consumo, el escritor jienense también ha dado su opinión en una entrevista concedida a Emma Rodríguez:

Creo que esas barreras, mucho más ficticias que reales, empezaron a romperse hace mucho tiempo. El abismo que había entre calidad y comercialidad, la superstición que había del verbalismo en literatura, de que lo verboso y lo no narrativo era lo bueno (superstición que todavía dura y

⁴⁸ Término que el propio A. Muñoz Molina utiliza para referirse a la novela y que ha aparecido como subtítulo en las últimas ediciones.

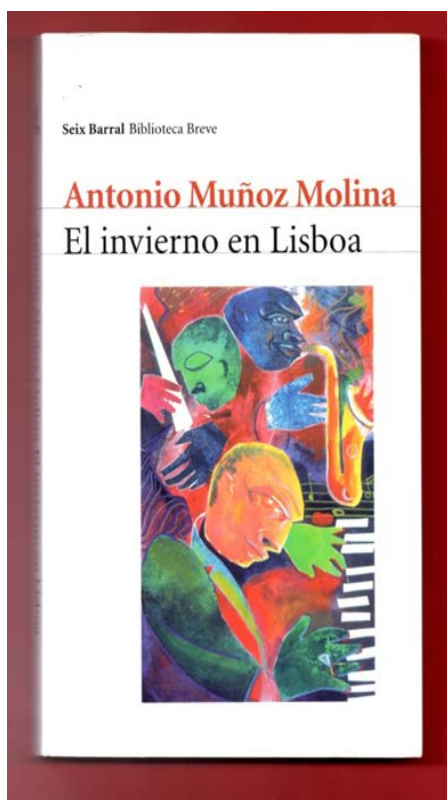
⁴⁹ No se citan estos prólogos en la bibliografía, por no formar parte del corpus que es objeto de estudio en este trabajo.

⁵⁰ En cuyo libro aparece la poesía dedicada a Muñoz Molina que figura al inicio de este trabajo.

⁵¹ Sus dos mejores novelas, a nuestro juicio.

que a comienzos de los 70 estuvo a punto de cargarse la literatura española, haciendo que no se pudiese escribir con naturalidad, oscureciendo a autores como Marsé o Juan Goytisolo, que fue tan criticado cuando escribió Juan sin tierra) se han hecho añicos. (Rodríguez, 1992: 36)

2. EL INVIERNO EN LISBOA



*Lo mejor de la lejanía absoluta
de Lisboa es lo cerca que está.*

*Antonio Muñoz Molina
La realidad de la ficción*

2. 1. Análisis narratológico de *El invierno en Lisboa* novela

2. 1. 1. Historia, discurso y estructura⁵²

⁵² En el análisis de la narración diferenciamos entre ‘el qué’ se narra (la **historia**) y ‘el cómo’ se formaliza esa narración (el **discurso**). Estos conceptos proceden de la tradición aristotélica: *res* y *verba* (aunque Aristóteles hacía una triple estructuración en *praxis*, *logos* y *mythos*), y son revitalizados por el Formalismo Ruso. Remitimos a la definición que da José María Pozuelo Yvancos de ambas nociones: “El acontecimiento (Historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento.” (Pozuelo, 2009: 227). Se emplearon en la narratología distintos términos para referirse a estos conceptos, como *trama* y *argumento* (traducción de los términos de B. Tomachevski [1928, trad. 1982]), *story* y *plot* (usados por E. M. Foster y sus discípulos), *historia* y *narración* (traducción de los empleados un tiempo por G. Genette). O se reinterpretaron, como hace Carmen Bobes Naves (1991), con su triple distinción entre *historia*, *discurso* y *argumento*. Para esta especialista en semiótica, la historia sería el conjunto de motivos; el discurso, los signos lingüísticos con que se expresan esos motivos; y el argumento sería el orden en que se presentan. Utilizamos aquí el término **discurso** de acuerdo con T. Todorov (y el estructuralismo en general), según el cual, es el

Tras haber conseguido hacerse un hueco en el panorama literario con *Beatus ille*, en 1987 Antonio Muñoz Molina ratifica su faceta de novelista al publicar *El invierno en Lisboa* en Seix Barral⁵³. La obra se convirtió en todo un éxito de ventas y no tardaron en llegarle los premios. De esta forma, A. Muñoz Molina consiguió con esta novela el Premio Nacional de Literatura⁵⁴ y el Premio de la Crítica⁵⁵.

La novela cuenta la historia de un pianista de *jazz*, Santiago Biralbo, que mantiene una clandestina relación amorosa con Lucrecia, esposa de Malcolm, traficante de arte. La marcha a Berlín de Malcolm y Lucrecia separa a los amantes durante tres años. En Alemania, Malcolm, acompañado de Toussaints Morton y su secretaria Daphne, planea el robo de un Cézanne, pero Lucrecia les traiciona robando ella el cuadro. Un año después, Santiago Biralbo se entera, en Lisboa, de que Malcolm, Daphne y Morton planean asesinar a Lucrecia para robarle el cuadro. El músico decide buscar a la mujer que ama para prevenirle del peligro que corre. Antes de encontrarla, Malcolm descubre a Biralbo y ambos se enzarzan en una pelea que termina con el traficante muerto. Como la policía busca a Santiago Biralbo por la muerte de Bruce Malcolm, Lucrecia le consigue una nueva identidad: Giacomo Dolphin. Pero Giacomo Dolphin tampoco logra estar con Lucrecia, ya que ambos tienen que huir por separado de Toussaints Morton y de Daphne, que no quieren dar por perdido el Cézanne.

conjunto de todos los elementos narrativos, una especie de contrapunto a la historia, es decir, al contenido narrado.

⁵³ Con una extensión de 221 páginas, y dividida en 20 capítulos.

⁵⁴ El premio en poesía de ese año fue a parar a Antonio Gamoneda por su recopilatorio *Edad* y en ensayo fue premiada la obra *La sinagoga vacía* de Gabriel Albiac. *El invierno en Lisboa* logró el Premio Nacional de Literatura después de cinco votaciones, su máxima 'contrincante' fue la semifinalista *Nuestro milenio* de la escritora Paloma Díaz-Más.

⁵⁵ Curiosamente, el año anterior también había sido un mismo autor el galardonado con estos dos premios, concretamente Luis Mateo Díez por la obra *La fuente de la edad*. Como si estos dos reconocidos premios no fuesen suficiente, el periódico *ABC* y su revista *Blanco y negro* le erigieron por unanimidad 'Figura del mes' por el éxito de su segunda novela. Para celebrar este galardón, el periódico organizó una cena en su honor, a la que acudieron diversos escritores del panorama español. Entre estos destacó la presencia de Antonio Gala que declaró su 'odio' a Muñoz Molina por haber sido capaz de escribir tan joven una obra de tanta calidad.

La obra se organiza en veinte capítulos breves⁵⁶ y sin título, a lo largo de 221 páginas. Siguiendo con la estructura externa, y atendiendo a los paratextos, observamos que la imagen de la cubierta de la primera edición alude a uno de los temas de la novela, la música, con tres artistas tocando un piano, un contrabajo y una trompeta. El trazo difuso, casi abstracto del dibujo deja sin aclarar la etnia de algunos de ellos, detalle que trataremos al analizar los personajes. Otros paratextos son la dedicatoria: *Para Andrés Soria Olmedo y Guadalupe Ruiz* (1987: 7)⁵⁷ y una cita de Flaubert:

<Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros.>

FLAUBERT, La educación sentimental (1987: 8)

Las palabras citadas apuntan al sentimiento que embargará al protagonista en los últimos capítulos, cuando se reconozca a sí mismo que el amor no es suficiente para que él y su amada puedan estar juntos.

El título señala el tiempo y el espacio que adquieren mayor relevancia a lo largo de la diégesis: *El invierno en Lisboa*. De esta forma, aunque la pareja protagonista se conoce un verano en San Sebastián, pronto se vislumbra que los hechos terminarán precipitando un reencuentro durante un invierno en la ciudad portuguesa. En esta *prolepsis* presente en el paratexto se puede ver una distensión de la técnica del suspense en la trama. Al mismo tiempo, se anuncia la importancia simbólica de la que la palabra *Lisboa* se irá revistiendo a lo largo de la novela, junto a otras como *Burma* o *Lucrecia*.

Si durante el verano cálido, Santiago Biralbo y Lucrecia dan rienda suelta a su amor; durante el frío invierno lo que hacen es escapar de la muerte y enfrentarse a sus más inconfesables temores. Este contraste nos conduce al sugerente análisis que Justo Serna hace del título:

⁵⁶El capítulo más largo es el X, en el ecuador de la obra, y consta de 13 páginas (1987: 112-124).

⁵⁷ Soria Olmedo, amigo personal del autor, se convertiría en uno de los máximos especialistas de la obra Muñozmoliniana en general y de *El invierno en Lisboa* en particular.

[...] un título sugerente que evoca la estación del frío, de la escarcha, de los abrigos, de la lluvia incesante, la estación (ahora sí) más cruel; un título que nombra una ciudad a un tiempo cercana y distante, geográficamente próxima pero lejana y algo extraña para españoles que lo ignoran casi todo de esa capital, para españoles que, al menos, en los 80, no hacían de Lisboa su destino viajero, la meta turística habitual. En esa década, la ciudad lusa aún estaba aureolada con el mito de una revolución reciente, la capital de una revolución democrática, [...] la ciudad de Fernando Pessoa, de los poetas secretos, alcohólicos, modestos, silenciosos y de los cafés coloniales (Serna, 2004: 123)

En cuanto a la estructura interna del discurso, en *El invierno en Lisboa* se observan cuatro partes. La primera comprendería los diez capítulos primeros; la segunda, los tres siguientes; la tercera parte la integrarían seis capítulos, del XIV al XIX; y la cuarta y última constaría únicamente del capítulo final, el XX.

El primer bloque se centra en la historia de amor de Lucrecia y Santiago Biralbo. Alrededor de ella se presenta a los siete personajes⁵⁸ fundamentales en el desarrollo de la trama.

Al final del capítulo IX se narra el asesinato del portugués a manos de Malcolm, T. Morton y Daphne. A consecuencia de esto, Lucrecia, asustada, decide huir (antes roba el plano que le había costado la vida al portugués) y pide a Santiago Biralbo que le ayude: *Sin abrir los ojos Lucrecia lo atrajo hacia sí [...] dijo, con la cara hundida en el pecho de Biralbo, [...] <Llévame a Lisboa.>* (1987: 110-111).

Esta primera parte termina con la palabra *Lisboa*, que irá adquiriendo simbolismo a medida que transcurre la historia, repitiéndose como metáfora, unas veces de libertad y otras de sueño imposible.

⁵⁸ Lucrecia, Santiago Biralbo, B. Swann, Floro Bloom, Malcolm, T. Morton y Daphne. Además, claro está, del narrador.

En el capítulo X comienza el segundo bloque y la trama varía radicalmente. Se terminan las largas *analepsis* temporales (seguirá habiéndolas, pero estas serán más cercanas en el tiempo) y ahora se narra la huida a Lisboa, con el miedo de los personajes a ser descubiertos por Malcolm, T. Morton y Daphne. En estos tres capítulos, los sentimientos amorosos quedan en un segundo plano y no son el centro de la trama. Efectivamente, la historia de amor se transforma en desamor y, como esta parte acaba con la técnica del suspense, todo hace presagiar que esa situación no cambiará si Santiago Biralbo no se dirige a Lisboa. Si esta parte empieza con la pareja huyendo hacia la capital lisboeta, termina con una nueva separación. Lucrecia será la que acabe en Lisboa, mientras que Santiago Biralbo se ve obligado por esta a regresar a San Sebastián. En comparación con el primer bloque, la narración es más fluida.

El tercer bloque marca un nuevo giro en la trama: ahora lo que importa es cómo la pareja logra zafarse de Malcolm y sus dos colegas. El capítulo XIV comienza con Malcolm, Morton y Daphne amenazando a Biralbo, interrogándole y dejándole claro que Lucrecia corre un grave peligro. Desde ese momento, la trama se centra de nuevo en la huida de Lucrecia, que ahora tiene que dejar Lisboa, adonde el trío de mafiosos se dirigen para matarla. La narración fluye con más agilidad aún que en el bloque segundo. Una vez que se lleva la acción a Lisboa, al *Burma*⁵⁹, los hechos transcurren a velocidad de vértigo. Malcolm, Morton y Daphne tienen prisa por recuperar el cuadro de Cézanne que robó Lucrecia, y esa prisa se contagia a la narración, precipitándose los acontecimientos hasta el desenlace final.

Si el segundo bloque narrativo termina con suspense anunciador de los problemas que van a acuciar a la pareja en la tercera parte, esta termina sin tensión y de manera resolutiva: la pareja ha logrado librarse de los gánsteres, el peligro ha cesado, como ha terminado la ‘necesidad’ de beber. Así lo recuerda el final del capítulo que cierra también un episodio:

[...] *Billy Swann se limpiaba los cristales de las gafas, [...]*

⁵⁹ El local lisboeta que figuraba en los planos robados al portugués.

-¿Volvió a beber?

-Ni una gota. –Biralbo se levantó de la cama y fue a abrir el balcón [...] Luego se volvió hacia mí mostrándome una botella vacía-. Porque no había renunciado al alcohol y a la música. Se le terminaron en Lisboa. Igual que esta botella. Por eso le daba lo mismo estar vivo que muerto.

Abrió del todo las cortinas y tiró la botella vacía a una papelera. Parecía como si a la luz de la mañana ya no nos conociéramos. Lo miré pensando que debía marcharme y sin saber qué decirle. Pero yo nunca he sabido decir **adiós**. (1987: 215)

Ha concluido el episodio central, pero queda por cerrar la trama con la que la novela se iniciaba: la historia de amor. Al contrario de lo sucedido con los bloques dos y tres, ahora no habrá respuesta a todas las incógnitas. La novela dejará, en ese sentido, un final abierto, con incertidumbre en lo que toca a la relación entre los dos personajes.

En palabras de J. Aguilera, se trata de “Un final de amor imposible” (Aguilera, 2006: 393). La novela no aclara si los amantes volverán a estar juntos, si Óscar será capaz de triunfar sin su adorado Swann; si Floro aguantará su nueva vida; y menos aún, si Lucrecia será por fin feliz, o su deseo desenfrenado le seguirá impidiendo alcanzar la felicidad. Muchas son, en definitiva, las preguntas sin respuesta que este final abierto de *El invierno en Lisboa* deja en el lector.

2. 1. 2. Narrador

El invierno en Lisboa es narrada por una voz⁶⁰ correspondiente a un personaje, lo que significa que estamos ante un narrador homodiegético, que se

⁶⁰ Fue Genette el primero en utilizar el concepto **voz** aplicado a la narratología, cuando en 1972, al estudiar la obra de Marcel Proust, sintió la necesidad de diferenciar el modo (quién ve) de la voz (quién cuenta). Al estudiar a quién cuenta estableció la necesidad de analizar no solo los deícticos gramaticales, como la persona verbal, sino también desde dónde se narra y la manera de intervenir el narrador en la historia (si el narrador es heterodiegético, homodiegético o autodiegético), los niveles narrativos (planos extradiegéticos, intradiegéticos o metadiegéticos) y el tiempo (si es anterior, ulterior, simultáneo o intercalado al presente de la narración).

halla dentro de la historia. Se trata de un personaje secundario que narra unos hechos de los que es testigo o confidente, pues no solo conoce a los personajes principales, sino que además, el protagonista le cuenta su propia historia. Ahora bien, nos parece que el autor no ha logrado dar suficiente verosimilitud ni al hecho de que este personaje se erija en narrador desde dentro, ni al manejo de la focalización⁶¹ narrativa a partir de su mirada física y psicológica. Únicamente llega a hacer plausible ante el lector el grado de subjetividad que alcanza su narración, por el hecho de que se encuentra fascinado por el protagonista y embobado, como él, de la misma mujer.

En efecto, estamos ante un cronista que presenta la historia como ‘cosa vivida’, pero su conexión con ella no es tan estrecha que justifique su grado de conocimiento: como personaje, ni es tan amigo ni ha compartido grandes vivencias con los demás personajes. Además, se permite imaginar, suponer, o en alguna ocasión, afirmar directamente, lo que esos personajes piensan o sienten. A

⁶¹ La **focalización** es la manera en que el narrador o focalizador percibe la historia. Obviamente, va a condicionar la cantidad de información que este transmita, así como la manera de hacerlo. Aunque este término, que acuñó G. Genette, se ha consolidado, sigue habiendo quien prefiere otras expresiones como punto de vista o visión; mas el término focalización está plenamente asentado en el análisis de la narrativa, al igual que los grados de focalización que Genette distingue partiendo del conocimiento que el narrador tiene de la historia que cuenta.

Focalización cero u omnisciente es la que proporciona un narrador o focalizador omnisciente, es decir aquel que lo sabe todo (un **narrador autodiegético**). Es la más antigua y, lo que es más importante, la que ofrece un mayor grado de manipulación, ya que el focalizador lo sabe y lo controla absolutamente todo, tanto acciones como pensamientos.

La **focalización interna o de personaje** es mucho más limitada ya que la proporciona un **narrador homodiegético** que interviene en la acción, pero no lo sabe todo, tan solo conoce sus pensamientos y las acciones que ve o le cuentan. Este tipo de focalización es menos antigua que la anterior, pero está completamente asentada en la literatura y ha dado un interesante salto al cine en la llamada cámara subjetiva. Genette distingue tres tipos de variantes dentro de esta focalización: la **focalización fija** (un único personaje es el narrador, normalmente el protagonista de la historia); la **focalización interna múltiple** (un grupo de personajes son los que focalizan la historia) y la **focalización interna variable** (en la que se producen cambios de focalización entre diferentes personajes).

La tercera variante es la **focalización externa u objetivista** que se identifica con un **narrador heterodiegético** que no forma parte de la diégesis, por lo tanto limita la información y nunca proporciona sus sentimientos, ya que plantea la historia desde la mayor de las imparcialidades (Genette, 1982).

lo largo de la novela, Antonio Muñoz Molina intenta sustentar esa difícil creación técnica de voz y focalización narrativas a través de diversas fórmulas: por ejemplo, mediante el uso de la primera persona del plural para comunicar la complicidad (al menos en las noches de alcohol y confidencias) que el personaje-narrador tiene con Santiago Biralbo: *Ambos bebimos demasiado aquella noche*. (1987:12). *Serían las dos de la madrugada cuando salimos a la calle* (1987: 16).

En definitiva, es Santiago Biralbo la fuente de un relato que se pone en boca del personaje-narrador. Este trata de ser fiel a lo que podríamos llamar ‘primera focalización’, pero no deja por ello de filtrar la historia desde un punto de vista propio, personal, por muy mediatizado que esté por el protagonista: lo que llamaríamos, consecuentemente una ‘segunda focalización’ o aspecto superpuesto al primero, como en un palimpsesto.

Ciertamente, la importancia que tiene su función de narrador es muy superior a la que adquiere en la historia como personaje. Su faceta de personaje es prácticamente inexistente, totalmente secundaria ante su responsabilidad como narrador, que es la que merece un análisis más detallado. Parece que su función es contar la historia de Giacomo Dolphin, o mejor aún, explicar cómo Santiago Biralbo se ha convertido en Giacomo Dolphin. Para ello, empieza a narrar la historia, como afirma Ferrari, con “un comienzo que es casi la meta” (Ferrari, 2003: 171).

Un narrador cronista como este, conocido y admirador del personaje central, pensamos que da suficiente credibilidad a la historia narrada, desde el momento mismo de iniciarse la novela: *Habían pasado casi dos años desde la última vez que vi a Santiago Biralbo*, (1987: 9).

De esta forma, Santiago Biralbo, el nombre que aparece nada más comenzar la narración, va a ser el personaje sobre el que recae el peso de la trama desde la primera frase:

El grupo se llamaba Giacomo Dolphin Trio: entonces yo ignoraba que Biralbo se había cambiado el nombre, y que Giacomo Dolphin no era un seudónimo sonoro para su oficio de pianista, sino el nombre que ahora había en su pasaporte. (1987: 9)

Llama la atención que la relación que une a este narrador con el pianista no está basada en una verdadera amistad. Se trata más bien de admiración (o incluso envidia) del primero por el segundo:

*Imaginé colillas manchadas de ese color en un cenicero, sobre una mesa de noche, **pensé con melancolía y rencor** que a mí nunca me había sido concedida una mujer como aquélla. Entonces me levanté para llamar a Biralbo. (1987: 33)*

De hecho, para poder lograr su complicidad necesita la intermediación de la bebida:

La nuestra había sido una amistad discontinua y nocturna, fundada más en la similitud de preferencias alcohólicas [...] que en cualquier clase de impudor confidencial, [...] ambos desconfiábamos de las exageraciones del entusiasmo y la amistad que traen consigo la bebida y la noche: sólo una vez, casi de madrugada, bajo el influjo de cuatro imprudentes dry martinis, Biralbo me había hablado de su amor por [...] Lucrecia. (1987: 12)

Por otro lado, el alcohol, en ocasiones, también puede dañar el trasvase de confidencias: *Al día siguiente, cuando me levanté, comprobé [...] que todavía estaba borracho, y que había olvidado todo lo que Biralbo me contó. (1987: 12).*

Como el narrador no está en constante contacto con el músico, contará su historia a partir de sus breves encuentros o con la información que le proporcionan los demás personajes, en especial Floro Bloom, con el que mantiene una relación más estrecha. Eso sí, también con la complicidad de la bebida: [...] *hablaba de la Ley de Cultos de la República con Floro Bloom. Cuando Biralbo terminaba de tocar tomábamos juntos la penúltima copa. (1987: 58).*

Otra fuente de información para el relato son las puras conjeturas del narrador, que este presenta de forma explícita:

*Biralbo lo guardó en un bolsillo y **tal vez**, mientras caminaba de prisa hacia el Lady Bird, porque se le había hecho muy tarde, recordó otro papel (1987: 31)*

-Se marcharon tan aprisa como si los persiguiera alguien -dijo Biralbo [...]

*-Lo que quería era alejarle de ti -dije; el alcohol me daba una rápida lucidez para **adivinar** las vidas de los otros. (1987: 38)*

Incluso en ciertos momentos, el narrador reconoce que narra sus suposiciones y no lo que ha visto o escuchado:

*Mientras, Biralbo estaba en la casa, era allí donde lo había citado Lucrecia, tal vez fue ella misma quien le sugirió [...] me di cuenta de que **razonaba en el vacío**: [...] ¿por qué no la llevó consigo cuando se fue a París? (1987: 40)*

Y hay momentos en que se sorprende de su arte de ‘adivinación’:

-¿Viste a Lucrecia allí?

*-¿Cómo lo sabes? -Se incorporó del todo, aplastó el cigarrillo en el cenicero. Yo me encogí de hombros, **más asombrado que él de mi adivinación**. (1987: 22)*

En más de una ocasión, Santiago Biralbo se adelanta a los pensamientos del narrador y parece saber lo que este piensa antes que él mismo: *-Pero un músico sabe que el pasado no existe -dijo de pronto, como si refutara un **pensamiento no enunciado por mí***. (1987:13).

Otras veces, el narrador conjetura sin más: *Comprobando el seguro del revólver Biralbo salió de la habitación. No temía el peligro: lo inquietaba que el miedo volviera de nuevo extraña a Lucrecia. (1987: 116).*

¿Cómo sabe el narrador que Biralbo no *temía el peligro* sino que *el miedo volviera de nuevo extraña a Lucrecia*? En definitiva, parece que el narrador, movido por la fascinación de la historia, la cuenta adornándola con suposiciones,

como si viviese por medio de Santiago Biralbo la vida que a él mismo le hubiese gustado vivir.

Antonio Muñoz Molina ha comentado que la figura del narrador fue el componente de la novela que más le costó perfilar:

Empecé a escribir en tercera persona, pero llevaba cuarenta páginas que no me convencían. Por fin, interrumpí y me pasé una semana sin escribir. Un día me senté ante la página en blanco y me salió la primera frase, sin pensarla, sin calcularla. Era la auténtica primera frase (“Habían pasado...”), la que le da el tono. La primera frase es como el diapasón. Hasta no tener un arranque indudable, la novela no existe. Y me di cuenta de que así sí funcionaba. Había sido una elección inconsciente. Quise volverla consciente, me pregunté por qué ahora funcionaba y antes no. Me acordé de *El Gran Gatsby* y de *El corazón de las tinieblas* También allí existen héroes que lo son gracias a la mirada de una tercera persona que es casi ajena a la historia. [...] *Gatsby* es un héroe porque es visto por otro, [...] No se sabe casi nada sobre el narrador, pero éste tiene un grado máximo de compromiso con lo que está contando. (Basualdo, 1987: 47)

Justo Serna alude al carácter especial del narrador, que aparece desdibujado para dar relevancia al protagonista de la historia:

[...] parece lamentarse de no haber vivido plenamente, [...] parece lamentarse de ser sólo una voz, un repertorio de palabras ya empleadas, un repertorio de esquemas narrativos [...] de sí mismo habla poco, tal vez porque tiene poco que contar, ya que poco es lo que le ha ocurrido o merece ser relatado; nos quedamos sin saber por qué está tan implicado en una historia que no le pertenece más que vicariamente, como amigo intermitente del protagonista, por qué se empeña en relatarnos una peripecia de amor adúltero que es la de Santiago Biralbo y la de Lucrecia. (Serna, 2004: 135)

En efecto, la característica más llamativa de este personaje-narrador es la ausencia de información sobre su vida. A pesar de ser un personaje en cierta medida involucrado en la historia, es un completo desconocido para el lector. No solo no se llega a saber su nombre, oficio, origen... sino que además, a pesar de narrar en primera persona, evita usar el pronombre <yo>. Este pronombre apenas aparece una decena de veces en toda la novela, en los momentos en que el personaje es testigo de la acción y quiere dejar constancia de su presencia. En estas ocasiones se informa algo más sobre su persona, aunque apenas se trate de un par de datos. Por ejemplo, cuando cuenta como él mismo conoció a Bruce Malcolm y a Lucrecia en el *Lady Bird* para tratar sobre la venta de unos cuadros:

En aquella época yo andaba más bien justo de fondos. Tenía en casa unos pocos cuadros muy sombríos, [...] aquel americano, Malcolm, podría comprármelos a buen precio [...]

Me citó para pagarme en el Lady Bird. (1987: 26)

Con esta pequeña información, el narrador logra introducirse en la trama. Hay algún momento en que el narrador conoce más datos que el protagonista. Claro que estos son irrelevantes para el desarrollo de la trama, y si el narrador los conoce es gracias a Floro Bloom. Será en las charlas con este cuando vuelva a usar el pronombre de primera persona, subrayando su presencia en el *Lady Bird*:

[...] aquel verano también yo volví al Lady Bird. Elegía una esquina apartada de la barra, bebía solo, hablaba de la Ley de Cultos de la República con Floro Bloom. (1987: 58)

A las dos de la mañana un taxi los dejó en la puerta del Lady Bird. Estaba cerrado, desde luego, Floro Bloom y yo nos habíamos marchado a la una, después de esperar vanamente que Biralbo llegara. (1987: 91)

Una noche lo fuimos a ver Floro Bloom y yo. (1987: 98)

Aunque el narrador sea un personaje falsamente activo en la trama, ni es omnisciente ni es objetivo. Es alguien que sabe lo que ocurre porque está cerca y

unas veces puede ver y otras escuchar a Biralbo lo sucedido. Santiago Biralbo no le cuenta los hechos siguiendo un orden cronológico, sino que lo hace poco a poco y por medio de saltos en el tiempo. Hay que tener en cuenta también que Santiago Biralbo le transmite algunos hechos desde la perspectiva de Lucrecia, porque esta le informa sobre ellos en sus cartas y en sus encuentros, pero a veces Biralbo y el personaje narrador divagan sobre la veracidad de la información que conocen por boca de ella:

-¿Ella lo vio marcharse? -Pregunté-. ¿Estás seguro de que esperó hasta que el tren se puso en marcha?

-Y cómo quieres que me acuerde. Supongo que sí que él se asomó a la ventanilla para decirle adiós y todo eso. Pero pudo bajarse en la estación siguiente, en la frontera de Irún. (1987: 40-41)

En suma, en *El invierno en Lisboa*, la historia se convierte en discurso a través del siguiente proceso de modalización narrativa: Un narrador, personaje innominado, cuenta una historia pasada de la que no es protagonista. Sus fuentes son, por orden de importancia, las confidencias que le hace el verdadero protagonista, Biralbo-Dolphin, la información proporcionada por otros personajes como Lucrecia o Floro Bloom, y los hechos de los que es testigo el personaje-narrador. En consecuencia, la novela presenta tres tipos de focalización: la del narrador, la de Biralbo, y la de otros personajes.

Este relator en primera persona se parece al que ya había utilizado Muñoz Molina en su *opera prima*. En *Beatus ille* también hay un personaje, Minaya, testigo parcial que indaga en la vida de Jacinto Solana⁶². Y también es el protagonista, Jacinto Solana, quien proporciona los datos, mientras el narrador cuenta la historia desconociendo gran parte de la información, que solo se descubre al final de la novela.

De esta forma, las dos primeras novelas de Muñoz Molina poseen un narrador cronista, en primera persona, que tiene como fuente de información al

⁶² De Solana, pero también de Mariana, como este narrador lo hará en la de Santiago Biralbo y de Lucrecia.

personaje protagonista. En la primera, suponemos que la intención es jugar con el lector dándole la información codificada; mientras que en la segunda, consideramos que se trata de dotar a la historia de verosimilitud.

Lo que diferencia a este narrador de su antecesor, Minaya, es su falta de entidad como personaje. Mientras Minaya era un personaje central en *Beatus ille*, este narrador carece de identidad, hasta se le ha privado de nombre. Muñoz Molina explica las razones:

Al no decir su nombre, al no tenerlo (este recurso lo había aprendido yo del agente de la *Continental* de Dashiell Hammett, que tampoco lo tiene) también su cara permanece en la sombra, porque estoy convencido de que la única cara de un personaje literario es su nombre (Mayoral, 1990: 88)

Con estas palabras del propio autor, confirmamos que Antonio Muñoz Molina no sintió necesidad de crear un personaje, tan solo necesitaba una entidad relatora que sirviese de enlace entre el lector y Santiago Biralbo.

Después de esto, nos preguntamos si la búsqueda de credibilidad es el único motivo por el que el autor no se decidió a hacer recaer la función de narrador en el personaje de Santiago Biralbo. Pero la propia trama proporciona la respuesta, ya que cuando el narrador comienza su trabajo, se encuentra con un Santiago Biralbo transformado en Giacomo Dolphin (ha perdido su identidad), razón por la cual necesita un confidente a quien contar su verdadera historia y restituir así su personalidad. En definitiva, aunque él es el que cuenta su vida, su falta de identidad le hace necesitar un confidente que le ayude a restituirla. Así, el narrador recuerda constantemente que Giacomo Dolphin es Santiago Biralbo, avanza y retrocede en su biografía para no perder nunca esa perspectiva. Por ello, justo antes de comenzar el desenlace de la trama, el narrador ve la necesidad de hacer un resumen de su vida, de su existencia, de su doble personalidad:

Entre San Sebastián y Madrid su biografía era un espacio en blanco cruzado por el nombre de una sola ciudad, Lisboa, por las fechas y los lugares de grabación de algunos discos. Sin despedirse de Floro

Bloom ni de mí -no me dijo que se iba la última noche de bebimos juntos en el Lady Bird- había desaparecido de San Sebastián con la resolución y la cautela de quien se marcha para siempre. Durante casi un año vivió en Copenhague. Su primer disco con Billy Swann fue grabado allí: en él no estaba Burma ni Lisboa. Después de viajar esporádicamente por Alemania y Suecia, el cuartel de Billy Swann, incluyendo a quien aún no se llamaba Giacomo Dolphin, tocó en varios locales de Nueva York hacia mediados de 1984. Por los anuncios de una revista que encontré entre los papeles de Biralbo supe que durante el verano de aquel año, el trío de Giacomo Dolphin -pero ese nombre todavía no figuraba en su pasaporte- estuvo tocando regularmente en varios clubes de Quebec. (1987: 128)

En cuanto a la citación de pensamiento, ya aludimos a la técnica de la novela de forzar la conjetura para que el narrador testigo se adentre en la mente de los personajes, en especial del propio Santiago Biralbo y de su amada Lucrecia. No son verdaderas incursiones en la mente de esos personajes, ya que al no tratarse de un narrador omnisciente, no puede realizarlas, solo son sensaciones e impresiones que él intuye:

Quise preguntarle si Lucrecia había continuado sola el viaje, pero no me atreví, era indudable que él no deseaba seguir hablando de aquello. Miró el reloj y fingió sorprenderse de lo tarde que era, dijo que sus músicos estarían esperándolo en el Metropolitano. (1987: 23)

Sobre este aspecto de la modalización narrativa ha trabajado María Cobo Navajas:

No parece procedente hablar en este caso de monólogo interior, ni tan siquiera de corriente de conciencia. En los fragmentos del discurso en los que el pensamiento de Santiago Biralbo se transcribe en tercera persona sería preferible hablar de omnisciencia psíquica. (Cobo, 1996: 217-218)

Lo que el narrador supone y cita como pensamiento de los personajes, se distingue de la citación de voz en estilo directo, es decir, de los diálogos, que para M^a Lourdes Cobo Navajas “transmiten información de una manera directa, sin necesidad de reflexiones” (Cobo, 1996: 224), como se puede apreciar en este ejemplo:

-He oído esa canción, Lisboa. Me hizo acordarme de aquel viaje que empezasteis juntos.

-Aquel viaje -repitió-. Fue entonces cuando la compuse.

Pero tú me dijiste que no habíais llegado a Lisboa.

Desde luego que no. Por eso hice esa canción. ¿Tú nunca sueñas que te pierdes por una ciudad donde no has estado nunca? (1987: 22-23)

Jaime Aguilera ve al narrador como una especie de detective (muy pasivo y torpe, pero detective) que indaga en la vida de Santiago Biralbo y lo justifica en actos como el de leer las cartas que se escribieron Santiago y Lucrecia. Pero Aguilera no tiene en cuenta que si el narrador lee esa correspondencia es porque Santiago Biralbo se la da, no la busca él y la lee a escondidas, sino que las recibe de manos de Santiago Biralbo: [...] *cuando me entregó las cartas, pasó algún tiempo antes de que volviéramos a vernos.* (1987: 25)

Santiago Biralbo le entrega las cartas y le da tiempo para que las lea, para que asuma lo que en ellas se dice y pueda seguir con sus conjeturas, conjeturas ‘guiadas’. Claro que visto de este modo ¿quién es más ‘guiador’ Santiago o Lucrecia? Lo mismo que Santiago Biralbo hace con el narrador, lo había hecho antes la mujer con el pianista, y lo más irónico es que lo sabemos por medio del narrador: *Una de ellas, la última, no había sido enviada por correo, [...] No había nada. La última carta de Lucrecia era un sobre vacío* (1987: 24)

Lo curioso, es que si verdaderamente Biralbo tenía la intención de manipular el pensamiento del narrador con estas cartas, no lo logró ya que, al contrario de lo que defiende Jaime Aguilera, no hay pruebas de que el narrador las leyese. Tan solo reconoce haber abierto la última, para confirmar que estaba vacía:

Sin abrirlas las estuve mirando, [...] Una de ellas, la última, no había sido enviada por correo [...] hacia la mitad de la siguiente ginebra eludí el escrúpulo de no mirar su interior. No había nada. La última carta de Lucrecia era un sobre vacío. (1987: 24)

Del resto no admite haber leído ninguna, todo lo contrario: [...] *las cartas que me confió y que yo no he leído ni leeré nunca. (1987: 39)*

En resumen, la sensación que se genera en el lector es la de que todos los personajes tienen mucha más información de la que el narrador recopila. Curiosamente, el narrador logra que los personajes tengan la sensación contraria, consigue que piensen que él está al tanto de cuanto sucede antes que nadie.

Aunque el narrador no dice nada de sí mismo, al finalizar la novela, el lector puede dotarle de una esquemática biografía. Así, por ejemplo, el lector puede intuir que se trata de un bohemio frustrado, que no ha conseguido triunfar en ningún arte, ni en el amor, ni tan siquiera en su lucha con el alcohol. Es fácil ver en él a alguien que quiso ser artista pero que la falta de talento se lo impidió, y por eso se da a la bebida en locales de ambiente de *jazz* y vive en Santiago Biralbo la vida que le hubiese gustado vivir. En ese sentido, no dista mucho de un escritor que vierte en sus personajes las aventuras que le hubiese gustado vivir a él mismo.

2. 1. 3. Tiempo y espacio

Como ya hemos adelantado, el narrador cuenta la historia a base de constantes *analepsis* y alguna *prolepsis*, forma derivada de sus limitaciones de conocimiento (debido a lo transitorio de sus encuentros con los personajes y el conocimiento limitado y en ‘dosis’ que le van proporcionando), y que contribuye a enfatizar lo temporal.

Aunque la novela comienza con un referente temporal “Habían pasado casi dos años” (1987: 9), hasta el capítulo XI no aparece la referencia a un año concreto. La novela solo menciona el año 1984⁶³, cuando se dice que Biralbo y

⁶³ También se menciona el “cincuenta y cuatro” (1987: 54) pero en un contexto que nada tiene que ver con la trama.

Swann estaban de gira: [...], *tocó en varios locales de Nueva York hacia mediados de 1984*. (1987: 128)

El resto de las fechas no se mencionan explícitamente. Partiendo de 1984, podemos calcular con la información proporcionada en la novela:

*En realidad, ahora me acuerdo -pero **han pasado cinco años**-* (1987: 28)

Al cabo de seis meses en los que no pasó un solo día sin que él no la esperara, llegó la última carta de Lucrecia. (1987: 49)

Dos años más tarde, en Lisboa, durante una noche y un amanecer de invierno. (1987: 80)

*No te das cuenta de que el tiempo ha pasado. No una semana ni un mes, **tres años enteros**, Santiago, hace tres años que me fui*. (1987: 93)

*<Pero el único fantasma no era Lucrecia, sino yo>, me dijo Biralbo **más de un año después**, la última noche que nos vimos*, (1987: 43)

Hacer estos cálculos se complica porque la historia se narra con saltos en el tiempo. En *El invierno en Lisboa* la **anisocronía**⁶⁴ se revela en el hecho de que durante la lectura de algo más de 220 páginas se relata una historia que transcurre en varios años. De esos años se escoge una secuencia de varios meses en los que tienen lugar hechos importantes.

En el capítulo anterior, ya se aportó un resumen del argumento de la novela, y ahora, al analizar el tiempo, repetiremos la reconstrucción del orden cronológico de la historia:

⁶⁴ Las **anisocronías** son alteraciones del ritmo narrativo que se clasifican en: **elipses** (cuando se suprime momentos de la historia), **pausas** (que pueden ser descriptivas o digresivas, estas últimas provocan un aumento temporal), **escena** (que no es exclusiva del teatro) y **resumen** (al condensar en pocas frases lo que en otros momentos ha podido llevar párrafos).

En el verano de 1980, en San Sebastián, en el *Lady Bird*, se enamoran Biralbo y Lucrecia, pero antes de que termine el año, Lucrecia y su marido (Malcolm) se marchan a Berlín.

En Berlín, Malcolm, Toussaints Morton y su secretaria Daphne planean el robo de un Cézanne, pero, en 1983, Lucrecia les traiciona, roba ella sola el cuadro y se instala en Lisboa, en 'La Quinta dos Lobos'.

En el invierno de 1984, Biralbo va a Lisboa a ver a Billy Swann. Allí descubre que el trío de mafiosos está en Lisboa, dispuestos a matar a Lucrecia. El pianista decide ayudar a Lucrecia y se enreda en una pelea con Malcolm en la que el traficante muere. Como la policía persigue a Biralbo por la muerte de Malcolm, se busca una nueva identidad: Giacomo Dolphin. Como tal, tocará, por primera vez, con Billy Swann, el 12 de diciembre de 1984.

El presente de la narración es noviembre de 1985, cuando el narrador se encuentra en Madrid, en el *Metropolitano*, con Giacomo Dolphin, que le cuenta toda la trama pasada.

Como ya se ha explicado, esta cronología se puede confeccionar y confirmar gracias a la referencia de 1984, que aparece hasta dos veces en la novela, ambas en el mismo párrafo:

Después de viajar esporádicamente por Alemania y Suecia, el cuarteto de Billy Swann, incluyendo a quién aún no se llamaba Giacomo Dolphin, tocó en varios locales de Nueva York hacia mediados de 1984. Por los anuncios de una revista que encontré entre los papeles de Biralbo supe que durante el verano de aquel año, el trío Giacomo Dolphin (pero ese nombre todavía no figuraba en su pasaporte) estuvo tocando regularmente en varios clubes de Quebec. [...] En septiembre de 1984 Billy Swann no acudió a cierto festival de Italia porque lo habían ingresado en una clínica [...] Dos meses después, otra revista [...] inmediata participación en un concierto organizado en Lisboa. No estaba previsto que Santiago Biralbo tocara con él. [...] el pianista que acompañó a Billy Swann la noche del 12 de diciembre, en un teatro de Lisboa, era, según los periódicos

un músico de origen irlandés o italiano que se llamaba Giacomo Dolphin (1987: 128)

El narrador puede facilitar esta fecha gracias a un recorte de periódico que Santiago Biralbo (mejor dicho, Giacomo Dolphin) deja abandonado. Puede que estemos ante los dos párrafos con más información concentrada de toda la novela, ya que no solo sirven para ubicar los hechos en unos años concretos, sino que explican por qué Santiago Biralbo y Swann dejaron de tocar juntos (Biralbo no quería ir a Lisboa) o por qué finalmente sí lo hicieron (la enfermedad de Swann lo provocó) y, por último, indica el momento en que aparece Giacomo Dolphin.

En lo referente a la falta de concordancia entre la duración de los sucesos en la historia y en el discurso, con la aparición de *elipsis*, sumarios, escenas y dilaciones en la historia, diremos que esta abarca cinco años, pero solo se narran con detalle los hechos que están en relación con la historia de amor y desamor de Lucrecia y Santiago Biralbo, y que son imprescindibles para entender el presente, el porqué de Giacomo Dolphin. En este sentido, no nos resistimos a citar a la profesora Cobo Navajas, en una sucinta y clara descripción de estas anisocronías:

El narrador ha resumido tiempos cronológicos más amplios que los narrados en rasgos escuetos y semánticamente eficaces para contar las partes de la historia menos significativas. Los núcleos narrativos fundamentales son contados pormenorizadamente y situados en un primer plano mediante ésta y otras manipulaciones del narrador sobre la materia de la historia, que ya hemos señalado. Está claro que la vida de Biralbo en San Sebastián, después de haberse marchado Lucrecia, y la de ella en Berlín no resultan tan interesantes para la trama de la novela, como el reencuentro de los protagonistas en San Sebastián, la persecución de que es objeto Lucrecia por parte de Toussaints Morton, los sucesos que ocurren en Burma y las consecuencias de todo lo anterior. (Cobo, 1996: 236)

En cuanto a la falta de coincidencia entre el orden temporal de esta historia y el orden del discurso, esta se produce especialmente en las *analepsis* o

retrocesos en el tiempo. La narración analéptica del personaje que conduce el relato, y cuyo presente se sitúa en 1985, alcanza sucesos que tuvieron lugar en 1980, 1983 y 1984. No tienen la misma relevancia las *analepsis* que llevan a 1981 y 1982, pues duran apenas unas líneas: Santiago Biralbo se hace profesor de música, Billy Swann marcha de gira por el mundo y Lucrecia marcha a Berlín; mientras que Floro y el narrador siguen bebiendo en el *Lady Bird*.

También recurre el narrador a *prolepsis*, tan sutiles, que casi no se perciben. Son como pequeños guiños que una relectura pone de manifiesto si es que pasan desapercibido en la primera. Otras, como la del ejemplo, se ofrecen de manera más clara: *Meses más tarde supe que sí guardaba algunas, pero entendí que ese hallazgo no desmentía su reprobación del pasado.* (1987: 14)

En este caso, el narrador se refiere a las fotos en poder de Santiago Biralbo. Al pianista no le gustan, porque piensa que, con el tiempo, se convierten en retratos de desconocidos. Cuando el narrador dice *Meses más tarde supe que sí guardaba algunas*, hace referencia a cuando, varios capítulos después, descubra, en el alojamiento del pianista, retratos de Lucrecia y un recorte de periódico sobre Swann.

En estas *prolepsis* se anticipan datos que pasan casi desapercibidos, pero que serán fundamentales para entender la trama:

Lucrecia alargó sus manos sobre la mesa hasta unir las con las de Biralbo, [...] Dos años más tarde, en Lisboa, durante una noche y un amanecer de invierno, Biralbo iba a aprender que eso era lo único que los vincularía siempre, (1987: 81)

Las *analepsis* y *prolepsis* sirven también para ayudar a crear tensión y suspense. Un buen ejemplo de ello es cuando el narrador se queda con las cartas que Lucrecia había mandado a Santiago Biralbo, y comenta que la última estaba vacía. En ese momento el dato resulta intrigante y poco entendible, pero, capítulos después, cuando se explica que Lucrecia regresó por Biralbo, no para huir juntos sino para recuperar el contenido de una de sus cartas, adquiere significado: *-Pero*

yo podía haber perdido aquella carta [...], -Tú sabes que entonces eso era imposible. Yo también lo sabía. (1987: 194)

Del mismo modo, los personajes pasan por muchos y muy variados lugares, pero para la trama solo tienen relevancia unos pocos. Efectivamente, la novela transcurre en Madrid, San Sebastián, Berlín, Florencia, pero Lisboa es la ciudad omnipresente a lo largo de toda la redacción. Es el lugar utópico, donde los problemas no pueden existir y los sueños tienen que hacerse realidad; pero cuando los personajes llegan a Lisboa (al no hacerlo todos juntos y en el momento adecuado) los sueños se desvanecen, los problemas se multiplican y la utopía se transforma en la cruda realidad.

El espacio del discurso en esta novela, como en cualquier narración, no es más que una especie de esquema o boceto de la diégesis: se trata de algo abstracto que el lector imagina (o incluso idealiza) en su mente a través de las palabras. Es, pues, un espacio verbal, al contrario de lo que sucede en el teatro o en el cine. Lo más interesante del espacio en *El invierno en Lisboa*, es la capacidad simbólica⁶⁵ que adquiere Lisboa (también *Burma*, pero, sobre todo, Lisboa).

Las tres ciudades principales ayudan a centrar temporalmente la historia, corroborando la teoría del cronotopo que M. Bajtin elaboró para caracterizar ciertos géneros de novela. Madrid es el presente; San Sebastián el pasado más remoto, mientras que Lisboa es el pasado reciente. De estas tres, son San Sebastián y Lisboa las que más influirán en la trama, en el comportamiento de los personajes, en sus decisiones..., porque son mucho más que dos ciudades:

*Supongo que hay ciudades a las que se vuelve siempre igual que hay otras en las que todo termina⁶⁶, y que **San Sebastián** es de las primeras, [...] yo sé que a esa ciudad se vuelve y que lo comprobaré*

⁶⁵ Al analizar el concepto de espacio, parece necesario recordar que este puede adquirir capacidades simbólicas. A lo largo de la historia de la literatura han surgido muchos espacios simbólicos: la ciudad de Vetusta, un lugar de la Mancha de cuyo nombre el narrador no puede acordarse, Macondo, Auria... En las novelas que se analizarán en los próximos capítulos no van a faltar los **espacios simbólicos**, por eso nos ha parecido conveniente recordar ahora su razón de ser.

⁶⁶ 'Lisboa' es una ciudad así, fácilmente se puede deducir esta identificación del contexto.

*algún día, que cualquier otro sitio, **Madrid**, es un lugar de tránsito.*
(1987: 49)

Ninguna de las ciudades se describe con detalle en la novela, pero las tres resultan reconocibles, ya que se dan pequeñas pinceladas inconfundibles como el paseo marítimo donostiarra, la Gran Vía madrileña o el elevador lisboeta. Aunque se mencionan calles y lugares, la trama no sucede en ellos, sino en garitos y en hoteles impersonales que pueden estar en cualquier otra ciudad. Es decir, hay más interiores que exteriores en el relato, por lo que las ciudades se mencionan a través de metonimias.

Madrid y San Sebastián aparecen mencionadas ya en la primera página, después de que Lisboa se mencione en el título. Madrid es el presente de la novela, y su metonimia es el *Metropolitano*⁶⁷, local donde se puede escuchar todas las noches al *Giacomo Dolphin Trío* tocar: *Ahora tocaba en el Metropolitano, junto a un bajista negro y un batería francés muy nervioso y muy joven que parecía nórdico y al que llamaban Budy.* (1987: 9)

Pero Madrid también es el hotel en el que está viviendo Giacomo Dolphin, al que el narrador acompaña en numerosas ocasiones, un hotel impersonal en la Gran Vía, cercano a la Telefónica⁶⁸, y del que desconocemos su nombre:

*Cuando entramos encendió la luz, aunque todavía no era de noche, y yo recorrí las cortinas del balcón. Abajo, al otro lado de la calle, en la esquina de **Telefónica**,* (1987: 20)

*Me acerqué a él y aparté ligeramente la cortina para mirar a la calle [...] Toussaints Morton miraba y sonreía como aprobándolo todo [...] en la pared de la **Telefónica**.* (1987: 72)

⁶⁷ Madrid es sinónimo de *Metropolitano*, de igual forma que San Sebastián lo es de *Lady Bird* y Lisboa de *Burma*.

⁶⁸ Dato que ayuda a reducir el número de hoteles, refiriéndose, con casi total seguridad, al hotel hoy llamado *Trip Gran Vía* (Gran Vía, 28) y que ha pasado a la historia por ser el hotel desde el que Hemingway escribía sus crónicas sobre la Guerra Civil española. Aunque en honor a la verdad, hay que decir que también se podría tratar del *Travell hostel*, aunque siendo así, ya no se trataría de un hotel sino de un hostel.

*Fui caminando hacia su hotel. En la acera de enfrente, bajo los ventanales de la **Telefónica**, (1987: 217)*

Son muchos más los datos que se proporcionan de San Sebastián, cuyo lugar metonímico es el *Lady Bird*. Se trata de la ciudad en la que comienza la trama, en la que Santiago Biralbo y Lucrecia se enamoran, en la que Biralbo y Swann disfrutaban tocando juntos y bebiendo con Floro. Es la ciudad de la felicidad, del verano del amor y la despreocupación, antes del invierno en Lisboa. La ciudad de los clandestinos encuentros amorosos:

Eché a correr mientras buscaba un taxi, porque el Lady Bird estaba lejos del centro, casi en el límite de la bahía, [...] no creía que fuera a llegar nunca a la plaza de la Constitución. [...]

-Entonces la vi [...] junto a los escalones de la biblioteca⁶⁹; (1987: 42)

Pero lo cierto es que una biblioteca con escalones las hay en casi todas las ciudades del mundo. Además, que se indique la ubicación en la plaza de la Constitución parece una excusa para que, páginas después (cuando el narrador esté recordando la situación anímica del pianista tras la marcha de Lucrecia), comprobemos que Biralbo bebe solo en los bares de esa plaza; probablemente en la búsqueda de recuerdos o en la añoranza de tiempos mejores: *Una noche me encontré con él en un bar de la Parte Vieja, en la plaza de la Constitución. Estaba algo bebido, (1987: 48)*

Siempre son los encuentros con Lucrecia los que proporcionan ubicaciones reales de la ciudad, como cuando la joven lo cita en *La Gaviota*, conocido bar donostiarra: *-A la una y media -dijo ella-. En ese bar del paseo marítimo. La Gaviota. ¿Te acuerdas? (1987: 75)*

Hay una descripción con un toque poético, cuando se habla de la similitud entre la ciudad y el personaje de Lucrecia. Es como un primer aviso de la doble

⁶⁹ Debe de referirse a la Biblioteca Municipal “Donostia Kultura” que fue la primera biblioteca pública de Donostia (fundada en 1844) y que, efectivamente, se sitúa en la actual Plaza de la Constitución.

personalidad de la joven o, al menos, de que no todos la ven con los mismos ojos que Santiago Biralbo:

[...] para acordarme de Lucrecia, tal vez no la mujer a quien Biralbo amó y esperó durante tres años, sino la otra, la que yo había visto algunas veces en San Sebastián, en el bar de Floro Bloom, en el paseo Marítimo o en el de los Tamarindos, con su aire de calculado extravío, con su atenta sonrisa que lo ignoraba a uno al tiempo que lo envolvía sin motivo en una certidumbre cálida de predilección, [...] Pensé que había una cierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad donde Biralbo y yo la habíamos conocido, la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospitalarias y extranjeras, (1987: 25-26)

No son grandes descripciones de la ciudad las que ayudan a ubicar los hechos en la ciudad donostiarra, sino pequeños detalles, como su habitual lluvia. Lo cierto es que la mayoría de las descripciones son tan abstractas, que podrían responder a otras ciudades norteañas:

Tengo un recuerdo de ocres fachadas con balcones de piedra oscurecidas por la lluvia, de un paseo marítimo ceñido a una ladera boscosa, de una avenida que imita un bulevar de París y tiene una doble fila de tamarindos, desnudos en invierno, coronados en mayo por extraños racimos de flores de un rosa pálido muy semejante al de la espuma de las olas en los atardeceres de verano. Recuerdo las quintas abandonadas frente al mar, la isla y el faro en mitad de la bahía y las luces declinantes que la circundan de noche y se reflejan en el agua con un parpadeo como de estrellas submarinas. (1987: 46)

Cuando se mencionan sitios conocidos, como el paseo marítimo, el Acuario, el Peine del Viento, o el bar “La Gaviota”⁷⁰, la narración no se detiene

⁷⁰ Solo se aluden de pasada: *Por la escalinata del Acuarium bajó al puerto de los pescadores* (1987: 82). Se indica que el *Lady Bird* estaba cerca de la escultura “Peine del

en su descripción, pues los hechos relevantes de la trama no transcurren en ellos. Igual que ocurre con Madrid, en San Sebastián son los interiores los que importan: impersonales locales en los que los personajes beben, tocan, escuchan música y se enamoran.

De esta forma, de igual modo que el *Metropolitano* estaba cerca de la Gran Vía, el *Lady Bird* está próximo al sitio más emblemático de la ciudad vasca: el Peine de los Vientos⁷¹, pero, nuevamente, este dato no influye en absoluto en el desarrollo de la trama. La ubicación importante es el local:

El Lady Bird, aquel sótano de arcos del ladrillo y rosada penumbra, [...] estaba cerca del mar, y al salir de él se borraba la música y uno oía el estrépito de las olas contra el peine de los Vientos. (1987: 13)

El local de Floro Bloom resulta emblemático ya desde el propio nombre. *Lady* significa dama en inglés, pero, en sentido coloquial, también se emplea para hacer referencia a las prostitutas; al igual que *Bird* que significa pájaro, pero que, como en castellano, se le atribuye connotaciones negativas⁷². En conjunto podría estar haciendo referencia a un local de alterne, o en el que no resulte infrecuente hallar mujeres o ‘pajarracas’ dispuestas a vender su cuerpo. Lo cierto es que a lo largo de la novela, en ningún momento, se dice que el *Lady Bird* sea un local de alterne, aparentemente, en él solo se puede beber y escuchar *jazz*; pero podría tratarse de un guiño del autor. De hecho, en un momento de la novela, se informa de que en Berlín, Swann sí toca en un local que parece de alterne, por lo que puede ser la manera que el autor tiene de sugerir que el *Lady Bird* responde al mismo tipo de local:

-En enero estuve en Berlín -dijo Billy Swann- [...]

Viento”. “La Gaviota”, por su parte, es uno de los bares más conocidos de la ciudad donostiarra.

⁷¹ Realmente, el conjunto de esculturas de Eduardo Chillida se llama *El Peine del Viento XV*, pero erróneamente se ha popularizado con el nombre de *Peine de los Vientos*.

⁷² Incluso *bird brain* significa ‘casquivano’.

-Yo llevaba un par de noches tocando en el Satchmo, un sitio muy raro, parece un bar de putas (1987: 53)

El espacio exterior termina apareciendo durante una persecución por las calles de la ciudad. Pero ni aún en ese momento se reconoce la San Sebastián real que da pie a la trama novelesca. Podría ser cualquier otra, una ciudad muerta en la que no hay gente que presencie la persecución:

-Estoy en un sitio de la Parte Vieja. Hostal Cubana, junto a la plaza de la Trinidad [...]

*Oía resonar sus pasos en el pavimento mojado: el eco se los devolvía en las **calles desiertas**, o tal vez eran los pasos del hombre que estaba persiguiéndolo [...] estaba junto a la iglesia de Santa María del Mar. No vio a nadie en las calles [...] Al fondo de las calles oscuras resplandecían los altos edificios de los bulevares [...] De vez en cuando se volvía. Era como si esa noche únicamente él anduviera por una **ciudad abandonada**.*

El Hostal Cubana era casi tan inmundo como su nombre prometía. (1987: 101-102)

Se proporcionan datos reales, la Plaza de la Trinidad, la Iglesia de Santa María del Mar, los bulevares... Pero su rápida mención, sin más datos ni relevancia para la trama, produce la sensación de ciudad impersonal.

Curiosamente, cuando la persecución tiene lugar en Lisboa, la descripción es diferente. Biralbo no conoce la ciudad, no sabe los nombres de las calles y sus monumentos, así que no puede citarlos como hacía con San Sebastián, por eso los describe más detalladamente. Este cambio de técnica descriptiva, sin proporcionar nombres, solo 'pistas', hace que el espacio y sus detalles cobren una relevancia inusitada en la novela:

[...] el tranvía se detuvo en una plaza⁷³ abierta al estuario del río. Tenía hondos atrios coronados de estatuas y frontones de mármol y

⁷³ Con estas pistas, el lector piensa inmediatamente en la *Plaza del Comercio (Praça de Comércio)* que, efectivamente, tiene uno de sus lados abierto (es la antigua entrada

una escalinata que se hundía en el agua. Sobre su pedestal con elefantes blancos y ángeles que levantaban trompetas de bronce, un rey cuyo nombre nunca llegó a saber Biralbo sostenía las bridas de su caballo [...] (1987: 145)

Corrió de nuevo, pero ya no podía, vio a su izquierda una bocacalle más oscura, una escalinata, una torre delgada y más alta que los tejados de las casas, absurdamente sola y levantada entre ellas, con ventanas góticas y nervaduras de hierro, corrió hacia la luz y una puerta entornada donde había un hombre, un cobrador que llevaba a la cintura una cartera llena de monedas y le dio un billete. <Quince escudos>, le dijo, lo empujó hacia el interior, [...] Biralbo aún no había entendido del todo que estaba en un ascensor [...] preguntó dónde estaba cuando el ascensor se detuvo: en la ciudad alta, le dijo el cobrador. (1987: 169-170)

En esta huida, hay otra novedad con respecto a la producida en San Sebastián, y es la presencia de gente. Ya no estamos en una ciudad fantasma, no podemos trasladar la trama a cualquier otra ciudad, solo en Lisboa se puede producir esta persecución.

El autor no da igual tratamiento en la novela a las tres ciudades, porque al parecer la comenzó a escribir sin ajustarse a una ubicación real:

Cuando empecé, la novela estaba situada en Granada, pero inesperadamente empezaban a salirme brumas, y necesitaba un Paseo Marítimo. Y así surgió San Sebastián, empujando la resistencia consciente. Y era lógico que surgiera: yo no podía hacer mitológicas las calles por las que camino todos los días (Muñoz Molina en Basualdo 1987: 47)

marítima de Lisboa) mirando al río Tajo (Tejo) y el rey que menciona tiene que tratarse de la estatua ecuestre del rey José I de Portugal (Dom José I).

Pero con Lisboa hizo todo lo contrario. Muñoz Molina no conocía la ciudad, y decidió ir a visitarla en plena redacción de la novela. Así se lo comunicó a J. Francisco Martín Gil:

[...] hacia la mitad del libro el protagonista tiene que ir a Lisboa, en ese momento paré de escribir, dejé la máquina porque no podía trabajar, cogí un tren y me fui allí a ver lo que pasaba. Estuve tres días [...] tenía la sensación de que iba persiguiendo a los personajes, estaba poseído por la trama de la novela. En Lisboa yo vivía dentro de la novela, fue una experiencia apasionante y he tenido muy pocas experiencias como ésta (Martín, 1988: 25)

De este breve viaje, Muñoz Molina elabora su *Cuaderno de Lisboa* (que incluye en *Olvidos de Granda*) en el que describe los lugares que ve en la ciudad y que le pueden servir para la redacción de la novela. Dice, por ejemplo, que al descubrir el barrio de Alfama se da cuenta que es el sitio ideal para ubicar el *Burma*, o que el *Hot Club* tiene el ambiente propicio para la última actuación de Santiago Biralbo (ya Giacomo Dolphin) con Billy Swann. Así como que en Cascais encontró el lugar idóneo para ubicar *A Quinta dos Lobos: He hallado la quinta donde vivía Lucrecia. Estaba abandonada. He saltado la verja para hacerle fotos* (1987: 119).

Es decir, antes de conocer Lisboa, Muñoz Molina decidió que su novela transcurriese en ella, pero una vez transitada, el autor corrobora que la idea era la más acertada: *Lisboa es el alma y el aire de la narración, a veces invisible, por supuesto, no el paisaje de fondo, sino la historia misma* (1987: 119).

Para casi todos los personajes de la novela, Lisboa se convierte en una ciudad especial (para Swann porque será donde empiece a morir; para Óscar, donde pierda a Swann; para Giacomo D., la ciudad de su debut...) pero para nadie tendrá la importancia que alcanza para Lucrecia y Santiago Biralbo. Para ella simboliza la libertad, mientras que para él es la ciudad mitificada que pasó de deseada a temida. Esta sensación se describe en la novela en el momento en que Santiago Biralbo llega al aeropuerto lisboeta:

Iba a viajar a Lisboa, pero aún no asociaba el nombre de esa ciudad donde tal vez Billy Swann iba a morir con el título de una canción que él mismo había compuesto y ni siquiera con un lugar largamente clausurado de su memoria. Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vio Lisboa escrito en letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos, recordó lo que esa palabra había significado para él, tanto tiempo atrás, en otra vida, y supo que todas las ciudades donde había vivido desde que se marchó de San Sebastián eran los dilatados episodios de un viaje que tal vez ahora iba a concluir. (1986: 129)

Aunque ya de vuelta, después de que la ciudad dejase de ser un sueño y se convirtiese en un sitio real, se produce la desmitificación de la ciudad y el músico recobra la cordura, incluso adquiere una madurez y una filosofía de vida que no poseía antes:

Tal vez fue en Lisboa donde conocí esa temeraria y hermética felicidad que yo descubrí en él la primera noche que lo vi tocar en el metropolitano. Recuerdo algo que me dijo una vez: que Lisboa era la patria de su alma, la única patria posible de quienes nacen extranjeros. (1987: 144)

Pero, aunque durante toda la novela Lisboa, por sí misma, resulta mítica y fascinante, su magia es mayor gracias a *Burma*. El *Burma* es a Lisboa, lo que el *Metropolitano* y el *Lady Bird* eran a Madrid y San Sebastián, es decir, su metonimia. Mientras que el *Lady Bird* se relaciona con el grupo afín al jazz (ya que aunque Malcolm lo frecuenta, es Lucrecia la que disfruta de la música, Bruce solo lo usa de ‘despacho’ para sus ‘negocios’), el *Burma* se relaciona con el segundo grupo (el de los mafiosos).

El nombre *Burma* es un claro guiño al detective parisino de la década de los cuarenta Néstor Burma. Este fue creado por el francés Léo Malet parodiando a los personajes del cine negro americano que estaban triunfando en ese momento. Por si ese guiño no fuese suficiente, la primera aventura de Néstor Burma también

proyecta reminiscencias a nuestra novela, ya que Néstor Burma comienza su andadura detectivesca cuando dos personas, antes de morir, le dicen: “Diga a Helene: Calle de la Estación 120”. O sea, Burma es detective por una dirección, mientras que en *El invierno en Lisboa* es Burma la dirección por la que Santiago Biralbo se hace detective.

En conclusión, las ubicaciones de *El invierno en Lisboa* más que sitios son nombres, son ideas, metonimias, lugares míticos que nada tienen que ver con la realidad, espacios idealizados de tanto ser nombrados. El propio Santiago Biralbo lo explica así, cuando por fin, comprende el verdadero valor de palabras como Lisboa o *Burma*:

Los nombres, como la música, me dijo una vez Biralbo con la sabiduría de la tercera o cuarta ginebra, arrancan del tiempo a los seres y a los lugares que aluden, instituyen el presente sin otras armas que el misterio de su sonoridad. (1987: 89)

2. 1. 4. Adscripción genérica

El invierno en Lisboa ha sido considerada por gran parte de la crítica como novela policiaca, novela de amor, novela de misterio..., entre otros subgéneros; es este uno de los asuntos que más reflexiones y comentarios han suscitado entre sus estudiosos.

Tal vez la respuesta resida en su hibridismo. Incluir *El invierno en Lisboa* en un único género puede ser un error, y más apropiado sería ver en ella una ‘miscelánea’ de géneros, tramas y hasta estilos. Claro que para poder llegar a esta conclusión, primero hay que dilucidar su posible adscripción a la novela policiaca.

La definición que del género policiaco aporta el *Diccionario de Teoría de la narrativa* de José R. Valles Calatrava es muy clara: “[...] se caracteriza por su tema relativo a un delito (y su investigación o búsqueda de los criminales)” (Vallés, 2002: 277). Atendiendo a esta definición, no podemos decir que *El invierno en Lisboa* lo sea, ya que nadie en ella busca al culpable de un delito. Sí existe en la novela un personaje (Santiago Biralbo) que se ve obligado a buscar a

la ladrona de un cuadro (Lucrecia), pero no para culparla de un delito, sino para prevenirla, para salvarla de su marido y sus secuaces.

En Occidente⁷⁴, el fundador del género fue Edgar Alla Poe al publicar, en 1841, *Los crímenes de la calle Morgue* con el personaje de C. Auguste Dupin⁷⁵. Pero lo cierto es que estas obras de Poe no habrían sido origen de nada, de no ser porque Charles Baudelaire las tradujo al francés con gran éxito. Estas fueron publicadas con unas tapas negras que son el origen del término ‘novela negra’⁷⁶. Es decir, fue una decisión editorial (un factor paratextual) lo que propició, a través de una relación de metonimia, el término que décadas después se inmortalizó con la llegada del cine negro.

Tras las traducciones de Baudelaire, pronto surgió el primer gran detective galo, al crear Émile Gaborian al inspector Lecoq, perfecto antecesor del comisario Maigret inmortalizado por Georges Simeone⁷⁷. No obstante, el detective más famoso de la historia no ha tenido su origen en Francia, ya que Sherlock Holmes habla inglés. Este personaje fue creado por Arthur Conan Doyle en 1887, en la novela *Un estudio en escarlata*⁷⁸. Digno sucesor de Holmes fue Hercules Poirot, personaje surgido de la pluma de Agatha Christie⁷⁹.

⁷⁴ Aunque se afirma que el género surgió en Europa, el novelista francés Fereydoun Hoveyda, tras años de estudio, ha llegado a la conclusión de que su origen se encuentra en China, en el siglo XVIII, con el manuscrito chino *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*. Este sería el primero de una corriente china que llegaría a Europa en el siglo XIX. Esta teoría explicaría la frecuente presencia de personajes chinos en las novelas policíacas, sobre todo en sus orígenes. (Hoveyda, 1967)

⁷⁵ Dupin está basado en el detective real François Eugène Vidocq que trabajaba en la policía parisina.

⁷⁶ A la colección se la conoció como ‘Serie Noire’. De todas formas, este tampoco fue el término que triunfó en Francia, ya que años después se acuñó el concepto de ‘novela polar’ que es el que ha triunfado finalmente en el país galo.

⁷⁷ Novelista francés, de origen belga.

⁷⁸ Doyle se cansó pronto de su criatura y decidió matarla, pero las protestas de sus seguidores fueron tantas que se vio en la obligación de resucitarlo.

⁷⁹ Agatha Christie modifica sustancialmente el género al caracterizar todas sus obras por la ausencia de un dato fundamental sin el cual resulta imposible la aclaración del enigma, dato que no se proporciona hasta el final de la trama, cuando el detective ya ha resuelto el misterio.

En la década de los treinta, volvió el género a América, donde se modificó substancialmente. Ahora ya no resulta tan importante la investigación y características de un detective como Sherlock Holmes, sino que se prefiere reflejar las condiciones sociales, las lacras de la sociedad, el resultado de la delincuencia. Hay que pensar que América estaba pasando por una fuerte crisis económica y social (con la aparición del *crack* y el fin de ‘los felices años veinte’) de ahí que se sienta la necesidad de reflejar esta sociedad. Con estos cambios, las novelas comienzan a llamarse *thrillers* y aunque las normas básicas del género se respetan, la intriga deja de ser el centro de la historia para poner más énfasis en la acción. Al amparo de estos cambios nace el cine negro americano.

Lo más significativo de este cambio es que, por primera vez, el cine deja su huella en la literatura, (y no al revés, como había sido lo corriente hasta ese momento), los nuevos personajes tienen características claramente extraídas del cine negro americano, tan de moda en aquellos años. El lenguaje fílmico se traspa a la literatura y es en este momento cuando al género literario se le comienza a llamar masivamente ‘novela negra’, al amparo del ‘cine negro’.

A pesar de que el renovado género triunfa rápidamente por el viejo continente, en España no se afianza hasta más tarde, seguramente debido a las condiciones políticas en las que vivió el país durante los cuarenta años de dictadura franquista. De esta forma, y aunque a finales del siglo XIX hubo importantes antecedentes⁸⁰, fue doña Emilia Pardo Bazán (ya en el siglo XX) la que introdujo este género en España. La escritora gallega realizó varios estudios críticos sobre el tema⁸¹ y publicó distintas historias policíacas como *La gota de sangre* (1911).

Después de Pardo Bazán, el género en nuestro país cae en el olvido, y no es hasta la década de los sesenta⁸², con novelas como las de Francisco García

⁸⁰ Con obras como *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón, o *La intriga* (1889) de Pérez Galdós (ambas basadas en hechos reales).

⁸¹ De hecho, hasta la década de los sesenta ella parece la única que se ocupa del género en España.

⁸² Aunque hay que recordar alguna digna excepción como, en la década de los cincuenta, la del escritor Mario Lacruz y su novela policíaca *El inocente*.

Pavón y su detective rural Plinio, cuando comienza a cultivarse en nuestro país con asiduidad. Nace al amparo de la ‘dictablanda’, de la aparición de la policía⁸³ y, la llegada de juicios célebres. Eran necesarias ciertas condiciones políticas para que este tipo de novela pudiese tener su fruto, de ahí que el verdadero ‘boom’ del género en España no se produzca hasta después de la muerte de Franco. Habrá que esperar a la llegada de la democracia, con escritores como Juan Madrid, J. Martínez Reverte y Manuel Vázquez Montalbán (el autor más célebre de este género en el país), para que se constate el incremento de las publicaciones y de los lectores de las novelas policiacas.

Será en la década de los ochenta cuando, con una democracia casi consolidada y con la necesidad de reflexionar sobre el pasado más reciente del Estado, la novela policiaca despegue en España. Es el momento preciso en el que se quiere, y se puede decir y recordar, lo que pasó, o dejó de pasar, en el país. Estas circunstancias provocan que el género que llega a España se aleje del modelo europeo. En ese intento por analizar los hechos históricos que el estado español había vivido, por reflejar y analizar ese pasado reciente, y, así, aprender a superarlo, se acerca más al cine negro americano que a la novela policiaca europea. Son novelas con personajes cinematográficos que se ven envueltos en asuntos turbios, en medio de asesinatos y delincuentes que recorren los bajos fondos.

Hay una parte de la crítica que considera dudosa la existencia de este género de novela en España. Es, curiosamente, el escritor proclamado como el padre del género, M. Vázquez Montalbán, uno de los primeros en afirmarlo: “En cuanto a <La novela negra española>, no existe. Hay buenos especialistas en el género, pero dos o tres granos no hacen granero” (2000: 26-27).

Otra parte de la crítica afirma la existencia de la novela policiaca española, pero con variantes propias. Y, finalmente, un tercer grupo de críticos sostiene la existencia del género en España sin restricciones. Entre estos últimos, se encuentra José F. Colmeiro, considerado uno de los mayores expertos en el género

⁸³ El Cuerpo Nacional de Policía, con su estructura y denominación actual, tiene su origen directo en la Constitución de 1978.

en España. Colmeiro⁸⁴ distingue tres grupos de escritores: un número reducido de autores fieles al género; un segundo que se ha acercado al género sin profundizar en él, y los que escriben obras que no son estrictamente novelas policiacas negras, pero han incorporado determinados aspectos de estas.

Una vez que concordamos con la clasificación de Colmeiro, podemos incluir a Antonio Muñoz Molina en ese tercer grupo de escritores, caracterizado por creaciones que no son propiamente novelas policiacas, pero que han incorporado características del género.

Para argumentar esta decisión, recordaremos las características del género policiaco. La principal es la presencia de intriga o de enigmas que suelen rodear una o varias muertes, y que serán investigadas por un personaje que acabará por resolverlas satisfactoriamente. Lo que diferencia estas novelas de otras en las que se narran hechos criminales es que aparezca siempre un personaje que actúa como detective y que resuelve el caso, logrando restituir con ello la normalidad. Otras características de estas novelas son la importancia que se otorga a los personajes secundarios, el uso de un narrador homodiegético que llega a ser con frecuencia autodiegético, y la relevancia que adquieren los diálogos, muchos de ellos fuente de información para que el misterio quede resuelto.

Parece evidente que en *El invierno en Lisboa* no aparecen estos rasgos que acabamos de señalar. Sí hay 'intriga', pero esta no tiene nada que ver con la policiaca. Al lector de *El invierno en Lisboa* no le preocupa exactamente quién ha robado el cuadro desaparecido, ni si la policía anda detrás del robo. Más bien les interesaría saber en qué consiste la relación entre Lucrecia y Biralbo y hasta cuándo Santiago Biralbo tendrá que seguir escondiéndose bajo la identidad de Giacomo Dolphin, o incluso, asuntos secundarios como la naturaleza de la relación entre Óscar y Swann o el pasado de Floro Bloom... En definitiva, los aspectos de *El invierno en Lisboa* nada tienen que ver con las prototípicas de la narración policiaca. Por otra parte, considerar a Santiago Biralbo como un detective que resuelve un caso sería absurdo, ya que lo único que quiere resolver

⁸⁴ En *La novela policiaca española. Teoría e Historia crítica* de 1994.

este personaje es su situación sentimental. Y, además, está muy lejos de lograr 'restituir la normalidad'. Por último, también es importante señalar que *El invierno en Lisboa* posee un narrador homodiegético que no llega a la autodiégesis.

Con todo, hay quien insiste en incluir la novela en el género policiaco o en considerarla novela negra, como es el caso de Salvador A. Oropesa, que replica al autor de esta manera: "En realidad, es difícil de entender por qué Muñoz Molina ha dicho que no se trata de una novela negra, porque indiscutiblemente lo es" (Oropesa, 1999: 62). Se refiere a la respuesta de Muñoz Molina a una cuestión planteada por Juana Salabert sobre el particular: "No se trata en absoluto de una novela negra" (Salabert; 1987:31).

Otro estudioso, Justo Serna, tras revisar distintas teorías, concluye que se trata de un relato de serie negra; y aduce los siguientes motivos:

En primer lugar, por los hechos en sí, por la historia que aconteció [...] En segundo lugar, por el modo en que es contada, por la fábula que le da forma, por la trama que configura una intriga narrativa, ese desorden temporal, esas analepsis y prolepsis temporales que rompen el orden natural, la sucesión de los acontecimientos: quien cuenta sabe cómo debe contar la historia para que esos hechos intrigantes cobren mayor interés, para que logren transmitir *suspense*. (Serna, 2004: 130)

Como hemos afirmado más arriba, estos factores, aun siendo característicos de la novela policiaca, no se consideran los únicos, ni siquiera los más importantes. A nuestro juicio, no son suficientes para adscribir *El invierno en Lisboa* a este género. Que tenga influencia de la novela policiaca no resulta razón suficiente para ser considerada como una novela de este género.

Tal vez sea Jaime Aguilera quien haya tratado con más detenimiento el tema. Como nosotros, considera que no se puede considerar novela policiaca, aunque no niega que el género ha dejado su influencia en *El invierno en Lisboa*:

No cabe duda de que, a pesar de que no podemos encuadrarla como una novela negra en sentido estricto, dándole la razón al propio autor, las influencias de este género están muy presentes [...]

Sin embargo, *El invierno en Lisboa* no es una novela negra. Las fronteras del género son sobrepasadas con descaro y amplitud: Muñoz Molina utiliza elementos en la trama de suspense y misterio. (Aguilera, 2006: 98)

La novela, pues, no llega a cumplir las características básicas que la podrían encuadrar en el género. J. Aguilera afirma que la novela negra no es lo mismo que la novela policiaca, pues la finalidad de la segunda es entretener, mientras que la primera busca denunciar “la corrupción de la sociedad contemporánea de sus autores” (Aguilera, 2006: 23). Partiendo de esta premisa (con la que no podemos concordar, al no ver tan nítida la diferencia genérica), llega a la siguiente conclusión sobre las obras de Muñoz Molina:

Algo muy similar nos vamos a encontrar si indagamos un poco en el concepto que Muñoz Molina tiene de la obra literaria: la conjugación de lo placentero y la crítica social; la necesidad de exponer ideas y tesis sin renunciar al puro divertimento. (Aguilera, 2006: 23)

No solo *El invierno en Lisboa* ha dado pie a discusiones sobre su género literario, sino que también las han propiciado las primeras novelas de Muñoz Molina. El propio autor, en diversas entrevistas de que ha sido objeto, ha entrado en el debate:

Me parece que mi idea de la novela la aprendí sobre todo de la novela policiaca, especialmente de Dashiell Hammett y de Conan Doyle. Me apresuro a advertir que no comparto, sin embargo, la retórica de la “novela negra” que se ha extendido por aquí en los últimos diez años, y que consiste más bien en una mezcla de costumbrismo en la que falta precisamente lo que a mí más me importa del género: el sentido del tiempo y de la construcción, el imán del misterio, la conciencia del lector como un personaje, casi el personaje central, porque es en su

imaginación donde tiene lugar el proceso de conocimiento, ese equilibrio que ha de ser muy riguroso, entre lo que ya se sabe y lo que todavía no se sabe, entre la verdad y la mentira. [...]

En rigor yo no escribo novelas policíacas, y me molesta mucho cuando alguien, tomando el rábano por las hojas, dice que hago homenajes al cine negro o a la novela negra. (1998: 52-53)

Puede que el autor haya intentado abrir nuevas posibilidades de género, transgrediéndolo, como cuando aseguró a J. Ribas que “La novela trata de un aprendizaje” (Ribas, 1989: 52)

El debate estaba servido con estas palabras, y en él intervienen especialistas como Susanne Kleinert, que trae a colación el género ‘novela artística’:

No es tan sólo una obra concebida como mezcla de novela policíaca y novela de amor sino que adquiere también, mediante numerosas reflexiones sobre la música, rasgos de novela artística, es decir, aquella que tiene como tema fundamental el arte (Kleinert, 1994: 22)

Ángel Martín Municio, en el prólogo de *El invierno en Lisboa* en edición de Bibliotex, añade que la novela es:

[...] más amorosa que criminal en la que se mueven unos pocos personajes del mundo del jazz, de la delincuencia, y de la esquizofrenia del cine negro (Martín, 2001: 6)

Partiendo de Soria y Rich, Jaime Aguilera propone, por su parte, la adscripción de *El invierno en Lisboa* al género ‘novela de formación’ y, para defender tal propuesta, acude a la cita de Gustave Flaubert⁸⁵ que abre la novela:

No en vano la cita con la que se abre la novela corresponde a *La educación sentimental* de Flaubert; [...] Así pues, la esencia del *El invierno en Lisboa* no es sino el proceso de cualquier novela de

⁸⁵ *Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros. (1987: 8)*

formación; en este caso en particular, el camino por el que Biralbo va desarrollándose en su propia educación sentimental: desde un amor por Lucrecia construido con la misma fantasía de las películas hasta el propio desengaño producido por la ausencia y el crudo enfrentamiento con la realidad. (Aguilera, 2006: 102)

A nuestro juicio, como hemos dicho, la novela toca tangencialmente estos géneros, a los que homenajea. Las palabras de la contraportada de la segunda edición, de 2000, apuntan certeramente en este sentido:

Esta historia es un homenaje al cine «negro» americano y a los tugurios en donde los grandes músicos inventaron el jazz, una evocación de las pasiones amorosas que discurren en el torbellino del mundo y el resultado de la fascinación por la intriga que enmascara los motivos del crimen. (cfr. Apéndice: Contraportada)

Es el cine negro, pues, el que proporciona los estereotipos y comportamientos para los personajes y el ambiente propicio de la trama. En las últimas décadas, las relaciones entre cine y literatura han sufrido lo que en palabras de Pere Gimferrer se denominó “efecto *boomerang*” (Gimferrer; 1985: 86), es decir, si en un primer momento fue el cine el que ‘bebió’ de la literatura, en los últimos años es la literatura la que ha tomado prestados abundantes recursos del séptimo arte. Carmen Peña-Ardid señala que son muchos los autores españoles actuales que realizan este viaje de ida y vuelta o de retroalimentación:

[...] no es extraño que, en su tratamiento literario, el cine aparezca muchas veces como una vía disfrazada para el autobiografismo, al tomarlo como marco de referencias sentimentales, míticas o psicociológicas que en nuestra novela, desde Marsé, Alfonso Grosso, Terenci Moix, Vázquez Montalbán o Guelbenzu hasta José María Conget o **Muñoz Molina**, van a constituir un factor tan interesante como olvidado por la crítica. (Peña-Ardid, 1992: 99)

A este respecto, consideramos oportuno recordar la definición que del cine negro aportó Santamarina: “[...] películas que giran alrededor de temas criminales, o de la presencia del delito, protagonizadas por personajes situados en la frontera de la ley” (Santamarina, 1999: 12-13). Atendiendo solo a esta definición, no se puede apreciar más similitud entre *El invierno en Lisboa* y el cine negro, que entre esta obra y la novela negra. Por eso preferimos hablar de homenaje-parodia al género negro: a la novela y, especialmente, al cine. Llegamos a esta conclusión porque, por un lado, en *El invierno en Lisboa* se produce una parodia de este género, en vista de que sus personajes pretenden parecerse a los de las novelas y el cine negro, aunque no saben actuar como tales, quedando en malas imitaciones⁸⁶. Y al mismo tiempo, esta parodia se erige en todo un homenaje a este mundo cultural que Muñoz Molina había devorado en los años previos a la elaboración de la novela.

Además, este homenaje-parodia encaja a la perfección con la idea de posmodernidad que impregna la obra de Muñoz Molina. Los personajes del ubetense son antihéroes propios de la posmodernidad; y en esto resultan reveladoras las palabras de María Dolores Asís:

En *El invierno en Lisboa* se ha conseguido lo que John Barth señala como ideal de la novela posmodernista: ser capaz de superar las contradicciones entre realismo e idealismo, formalismo y <contenidismo>, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de elite y narrativa de masas, abrirse a un público amplio, salvar la distancia entre la crítica académica y la periodística. (Asís, 1992: 414)

Por todo ello, *El invierno en Lisboa* debería ser analizada, más que como novela de género, como un homenaje-parodia en forma de novela que trata varios temas: novela de amor, de desamor, de deseo, de amistad, de música en general y

⁸⁶ Atendiendo a esto, *El invierno en Lisboa* sería, como ya dijo Salvador A. Oropesa, “una novela de personajes” (Oropesa, 1999: 56). Pero lo que aquí intentamos mostrar es que esos personajes tienen como principal función parodiar el mundo del *thriller*, de las novelas negras y de intriga o misterio y, sobre todo, del cine negro (en especial el americano).

del *jazz* en particular, de cine..., temas que más adelante analizaremos con detenimiento.

2. 1. 5. Estudio temático

2. 1. 5. 1. El amor

La novela relata el profundo amor que Santiago Biralbo siente por Lucrecia, que le lleva a dar un giro de noventa grados a su vida. El amor convierte al pianista en un prófugo de la ley que se ve en la necesidad de buscar una nueva identidad y renunciar a todo lo que había sido su vida previa. Pero el amor entre los dos jóvenes nunca puede llegar a estabilizarse, primero por la presencia de Malcolm; después, por la amenaza que suponen Toussaints Morton y Daphne; y, fundamentalmente, por la ambición desmedida de Lucrecia.

El deseo es el motor de las vidas de esta pareja, pero mientras que el de Biralbo es un deseo erótico y carnal, el de Lucrecia se concretiza en la aspiración de mejorar económica y socialmente. La ambición impide que la historia de amor que Santiago Biralbo quisiera vivir con Lucrecia se llegue a producir. La codicia mueve a Lucrecia y a los demás personajes relacionados con los negocios turbios: Malcolm, Morton y su secretaria; pero ese aspecto se verá con más detenimiento en el análisis de los personajes.

2. 1. 5. 2. La música

Otro tema importante en *El invierno en Lisboa* es la música, especialmente el *jazz*. El hecho de que Muñoz Molina escogiese este estilo de música (que no es mayoritaria en los gustos de la realidad social española, sobre todo en los ochenta) sirve para acallar las voces que, en los primeros años de su carrera, achacaban al autor un apego demasiado comercial a la cultura popular. Los personajes, o son músicos o aficionados, y en los escenarios se producen constantes guiños, como la presencia de una camarera vestida de blanco y negro, al igual que las teclas del piano de Santiago Biralbo. La historia se empieza a contar cuando el narrador está presenciando un concierto de *jazz* y la admiración que siente hacia el pianista le lleva a relatar su historia. En la novela se produce un juego de repeticiones basado en la música, sobre todo en el empleo de palabras como *Burma* o *Lisboa*. Estas,

que son títulos de canciones, adquieren un valor simbólico que ayuda a entender el comportamiento de personajes como Santiago Biralbo:

Oía de nuevo las palabras, los nombres que durante tanto tiempo lo habían perseguido y cuya oscuridad permaneció intacta aun después de aquella noche, porque seguía siendo más poderosa que la verdad o la mentira que guardaba: Lisboa, Burma, [...] (1987: 189)

En definitiva, la presencia de la música, de una u otra forma, es constante en *El invierno en Lisboa*.

Para terminar con este repaso por la presencia de la música en la novela, y antes de empezar con la del cine, nos parece conveniente recordar que los dos son motivos temáticos recurrentes en las primeras novelas de Muñoz Molina: ya en *Beatus ille* la música estaba presente, aunque de manera mucho más sutil. Se trata de una de las constantes de la obra de Muñoz Molina, que casi siempre aporta 'la banda sonora musical' de sus novelas. El propio Antonio Muñoz Molina ha reconocido, en entrevista a Heyman y Mullor-Heyman, la influencia que sobre su obra ha ejercido la música:

[...] en *Beatus ille* el primer capítulo está concebido como una obertura. Todos los temas, o casi todos los temas que van a surgir a lo largo de la novela están ahí y hay una cosa que me interesa mucho de la música, y que he aprendido de ella, que es la resonancia. Lo que se dice en una página, que vuelva treinta páginas después, y entonces obliga a la memoria a reaccionar. (Heyman & Mullor-Heyman, 1991: 103)

Sobre este tema ya había declarado años antes a J. Francisco Martín Gil:

Yo quería que tanto la música como el cine formaran parte necesaria de la acción y no fueran añadidos externos. [...] La novela es un género completamente mestizo porque lo admite todo, coge cosas de la poesía del teatro, del cine y de donde puede. Esa es su grandeza, los materiales que arrastra. (Martín, 1988: 27)

2. 1. 5. 3. El cine

El invierno en Lisboa es la obra muñozmoliniana con más rasgos fílmicos. Incluso el narrador relata, numerosas veces, con la mirada del cine, como si describiese una película, y en ocasiones no tiene reparos en reconocerlo:

[...] *pero de pronto yo había visto, desde arriba, como se ve en las películas, una calle* [...] (1987: 37)

[...] *la vi en una foto del periódico donde se daba noticia de la llegada de Billy Swann a la ciudad. Se veía en ella a un hombre alto y envejecido, con la cara angulosa medio tapada por el ala de uno de esos sombreros que usaban los actores secundarios en las películas antiguas.* (1987: 52)

Como ya se adelantó, buena parte de estos motivos temáticos están más concretamente relacionados con el cine negro americano. No son pocas las descripciones fílmicas que recuerdan ese tipo de filmes:

[...] *un hombre, parado en la acera, levantaba los ojos hacia una ventana, con las manos en los bolsillos, con una pistola, con un periódico bajo el brazo, pisando con energía el pavimento mojado para desentumecerse los pies.* (1987: 37)

Aparecen motivos como el del hombre que se hace gánster para dejar de ser pobre (Malcolm), la acompañante del gánster (Daphne), el héroe que lucha contra el gánster (Santiago Biralbo), el amigo del héroe (Swann)... Sin olvidar dos presencias fundamentales: el alcohol y el tabaco.

Pero, como ya se explicó, en *El invierno en Lisboa* la presencia del cine y de la novela negra tiene la doble función de homenaje-parodia. Cuando se narran las acciones de los gánsteres de la novela, por momentos, más que miedo dan risa, dejando descubrir su carácter paródico:

[...] *Del bolsillo superior de la cazadora Toussaints Morton sacó un transistor y desplegó su antena larguísima hasta rozar con ella el techo [...] se detuvo y sonrió cuando logró captar algo que parecía*

una obertura de ópera. <Ahora va a golpearme>, pensó Biralbo, incurablemente adicto al cine, <pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos>. (1987: 158-159)

Por esta razón, ni Malcolm ni Toussaints Morton logran sus propósitos de riqueza; Lucrecia resulta no ser ‘un simple elemento decorativo’, como tampoco lo es Daphne, pues las dos se revelan como personajes activos, mucho más inteligentes que sus ‘parejas’ masculinas. Por último, la presencia del alcohol no tiene nada que ver con el que se aprecia en las películas que nos ocupan. Mientras que en los filmes, el alcohol es un símbolo de rebeldía (por ejemplo, una protesta contra la ley seca, o, simplemente, una forma de liberación), en *El invierno en Lisboa* la bebida es símbolo de debilidad, pues revela nada más que una adicción: [...] *el whisky sin hielo me quemaba los labios, pero yo seguía bebiendo* (1987: 73)

Casi la totalidad de los personajes de *El invierno en Lisboa* se pueden considerar alcohólicos. Su dependencia de la bebida hace que se relacionen entre ellos únicamente porque se reúnen en los mismos locales para beber. Pasa también con el personaje-narrador, pues reconoce que su amistad con Santiago Biralbo se basa en la misma afición: *La nuestra había sido una amistad discontinua y nocturna, fundada más en la similitud de preferencias alcohólicas* (1987: 12)

Cuando alguno de los personajes cambia su vida radicalmente, lo único que perdura de su pasado es la necesidad de beber. Así pasa, por ejemplo, con Floro Bloom: *Volvió a su pueblo [...] Los sábados por la noche se emborracha en la taberna de un cuñado suyo.* (1987: 13)

Y cuando alguno se siente en la obligación de tener que dejar la bebida, se convierte en un muerto en vida:

-¿Es verdad que ya no bebe?

-Zumos de naranja. Dice que está muerto. <Los nuestros son abstemios, Óscar.> Eso me dice. Fuma mucho y bebe zumo de naranja. (1987: 172)

Las alusiones directas al mundo del cine negro son constantes. La más evidente se produce cuando Santiago Biralbo dice:

-Dispara, Malcolm. Me harías un favor.

-¿Dónde he oído yo eso antes?-dijo Toussaints Morton, pero Biralbo le pareció que su voz sonaba en otra habitación, porque él sólo veía frente a sí las pupilas de Malcolm.

-En “Casablanca” -dijo Daphne, con indiferencia y precisión- Bogart se lo dice a Ingrid Bergman. (1987: 165)

Efectivamente, el personaje de Rick, interpretado por H. Bogart, le dice esta frase a Elsa, representada por Ingrid Bergman, cuando esta acude de noche a su casa a suplicarle que le dé los salvoconductos para poder escapar ella y su marido a Lisboa⁸⁷.

Precisamente, una de las características que hizo que Lucrecia se fijase en Santiago Biralbo fue su gusto por el arte en general y el cine en concreto. Malcolm no comparte esta cualidad, como se podrá ver cuando analicemos el personaje. Biralbo y Lucrecia se sirven de estas películas para crear su propio ‘idioma’, una especie de código secreto incomprensible para Malcolm, como la referencia a la frase más emblemática de la ya mencionada *Casablanca*:

[...] Lucrecia se acodó en la barra, probó el whisky y dijo, burlándose de sí misma y de Biralbo y de lo que estaba a punto de decir y amándolo sobre todas las cosas:

-Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.

*-Sam -dijo él, calculando la risa y la complicidad-. Samtiago⁸⁸
Biralbo (1987: 92)*

⁸⁷ De nuevo la capital portuguesa ¿Casualidad o estamos ante otro guiño a la película?

⁸⁸ Algunos pasan por alto el guiño de la [m] en Samtiago. Tanto es así que parte de la crítica, o sus correctores editoriales, han reproducido este diálogo con Samtiago y no con Samtiago. Un ejemplo de ello es el trabajo de J. Aguilera García (2006: 243).

Este gusto por el cine los diferencia del grupo de gánsteres. El propio Malcolm, en la escena del *Burma*, tras apuntar con su pistola a Biralbo y ver su fría reacción, solo acierta a decir: - *Películas (dijo, pero era muy difícil entender sus palabras). Eso es lo único que os importaba, ¿verdad?* (1987: 165)

Una estrategia narrativa que Muñoz Molina toma del cine negro americano (y en este caso también de la literatura de este género) es la intriga. Está presente desde el primer momento para provocar en el lector la necesidad de seguir leyendo. De esta forma, ya el final del primer capítulo termina con una frase intrigante: [...] *él tenía una historia y guardaba un revólver* (1987: 16)

Con esta enigmática frase, envuelve además al personaje central en el mundo de los gánsteres del cine negro. Los ambientes turbios y peligrosos, provocados por los negocios sucios y las intrigas, pertenecen a los personajes negativos, frente a los relacionados con el mundo del *jazz*. Por eso, una de las más acertadas definiciones de *El invierno en Lisboa* es la de ‘novela de personajes’, ya que son las distintas personalidades y las diferentes formas de enfocar la vida de los dos grupos de personajes lo que hace posible la trama.

2. 1. 5. 4. La política

Las primeras alusiones al tema político se refieren al personaje de Floro Bloom:

[...] *venía de una familia de republicanos federales y que hacia 1970 fue feliz en algún lugar del Canadá, a donde llegó huyendo de persecuciones políticas de las que no hablaba nunca.* (1987: 57)

Pero luego Floro Bloom adquiría el gusto solemne de aquella alegoría de la República que guardaba en la trastienda [...] bebía solo, hablaba de la Ley de Cultos de la república con Floro Bloom. (1987: 58)

En la tercera parte de la novela, el tema político se relaciona con una de las palabras fetiche de la novela: *Burma*. Burma era una sociedad secreta dirigida por

un terrateniente que guarda sus armas y sus obras de arte en un local con ese mismo nombre, con intenciones conspirativas⁸⁹:

-Burma -dijo Toussaints Morton-. Es doloroso que nada sea ya respetable. [...] <¿Qué pensaría el difunto don Bernardo Ullman Ramires si levantara la cabeza?> [...] Poseía en Angola selvas enteras y plantaciones de café más grandes que Portugal, [...] era la cabeza de un reino magnífico levantado en la selva [...] (1987: 162-163)

-Un ejército secreto -dijo Lucrecia-. Aquel tipo había perdido sus plantaciones de café y su palacio en el centro de un lago y casi todos sus cuadros y tuvo que huir de Angola tras la independencia. Volvió clandestinamente a Portugal y compró el almacén más grande de Lisboa para establecer allí la sede de su conspiración. (1987: 191)

2. 1. 6. Estudio de personajes

Esta categoría narrativa también conforma el discurso de la novela. Los actantes que se pueden distinguir en la historia pasan a revestirse de características concretas en el discurso. En su doble faceta, son categorías estructurales con función específica en la narración y al mismo tiempo, portadores de significado. Parece mucho más útil analizar estos aspectos en conjunto y no por separado, ya que así la visión global de los personajes quedará más clara y, con ello, su función mejor analizada.

Si en cualquier novela la construcción de los personajes es imprescindible, en *El invierno en Lisboa* esta importancia se acentúa. La razón es que se trata de ‘una novela de personajes’. Como en otras novelas, Antonio Muñoz Molina da mucha importancia a sus personajes y, aunque las descripciones no ofrecen una imagen acabada de su personalidad y de su físico, es su comportamiento y su

⁸⁹ Estas dos breves alusiones a *Burma* y a su dueño son las que (como veremos en el análisis del texto fílmico) sirvieron de base para la trama golpista de la adaptación fílmica.

discurso en los diálogos donde se revelan en toda su complejidad. En este sentido, se acerca a la novela behaviorista, propia del cine y la novela del género negro. Por otro lado, Muñoz Molina comparte como lector esta manera de ir construyendo el personaje a medida que se le:

[...] *E. M. Forster clasifica a estas criaturas en dos especies, personajes planos y redondos, según el grado de complejidad o ambigüedad del que su autor sepa dotarlos, pero en mi divagación de hoy me interesa más clasificarlos por su origen, por el modo en que aparecieron y por la dosis de realidad y de ficción que puede averiguarse en ellos.* (1993: 33)

En *El invierno en Lisboa* hay dos tipos de personajes, los relacionados con el mundo del *jazz* y los del mundo del gansterismo. Los primeros se encuentran perfectamente adecuados en la mayor parte de los espacios interiores que aparecen en la novela, mientras que en los segundos se produce un claro desajuste con el medio.

El primer grupo se forma alrededor del mundo del *jazz* y lo conforman los personajes mejor valorados: Santiago Biralbo, Billy Swann y Floro Bloom. El segundo se forma en torno al mundo del gansterismo: Malcolm, Toussaints Morton y Daphne. El lazo de unión entre ambos es Lucrecia, personaje ligado a los primeros por sentimientos de amistad, amor y admiración; y a los segundos, por el miedo y la ambición.

2. 1. 6. 1. Santiago Biralbo

Santiago Biralbo es el protagonista de la historia y su nombre es el primero que se menciona en la novela. Mejor dicho, sus dos nombres, porque el narrador aclara en los inicios que Santiago Biralbo⁹⁰ es el nombre real del

⁹⁰ Ya existía un Biralbo en la anterior novela de Muñoz Molina: *El hombre -“Manuel Biralbo, tanto gusto”- ha dejado de trenzar...* (1986: 60). El escritor se refiere a esta doble utilización del apellido Biralbo en su ensayo *La realidad de la ficción*, donde analiza su trabajo literario previo a la década de los noventa: *Hay nombres que uno inventa sin saber nunca de dónde los ha sacado. El apellido Biralbo, por ejemplo, que yo no creo que exista pero que yo guardé durante mucho tiempo antes de dárselo al protagonista de una novela mía.* (1993: 42)

pianista, y Giacomo Dolphin⁹¹ el nombre *que ahora había en su pasaporte* (1987: 9)

Tres años antes, Muñoz Molina había escrito el relato “El hombre sombra”, que incluyó en *Nada del otro mundo* (1993), con un protagonista, Santiago Pardo, muy similar a su tocayo, Santiago Biralbo. Santiago Pardo también está obsesionado por una mujer a la que persigue por medio mundo, aunque en este caso, cuando la localiza, huye de ella atarecido por el miedo.

Es habitual en el escritor la reutilización en su obra de personajes de libros anteriores, y fue Santiago Biralbo quien dio inicio a esta costumbre. Andrés Soria Olmedo considera que este gusto por hacer reaparecer personajes (con idéntico nombre o con pequeñas variaciones), es una manera de acercarse a diferentes ‘maestros’ del escritor:

Tal trama hace pensar en la tradición de escritores que persiguen la construcción de un mundo autosuficiente, de Balzac a Galdós, de Proust a William Faulkner, de Onetti⁹² a Juan Marsé [...] Jorge Luis Borges, un cineasta, Alfred Hitchcock, y la capital del reino de los novelistas, la metrópolis que llaman Miguel de Cervantes.⁹³ (Soria, 1988: 108)

Por otro lado, el nombre en un personaje de Muñoz Molina adquiere un significado más allá de lo aparente, como Santiago Biralbo expresa al conversar con el narrador: *Los nombres, como la música, [...] instituyen el presente sin otras armas que el misterio de su sonoridad.* (1987: 89)

⁹¹ Dolphin significa ‘delfín’, y un delfín es un sucesor, un heredero; es decir, Giacomo Dolphin es el delfín de Santiago Biralbo.

⁹² Nos parece interesante recordar en este punto las palabras de uno de estudiosos de la obra de Muñoz Molina, Morales Cuesta, que describió a Santiago Biralbo como “héroe onettiano”:

Asistimos, a una de las primeras tentativas de Antonio Muñoz Molina de crear, a su manera, un tipo de héroe onettiano, es decir, un personaje frágil que se deja llevar por un código invisible que le obliga a actuar sin lógica, atraído por un sueño que no consigue dominar. (Morales, 1996: 25)

⁹³ En este trabajo añadimos el nombre de Max Aub, otro escritor, admirado por Muñoz Molina, que acostumbraba a hacer reaparecer personajes.

Y como el propio autor escribe en *La realidad de la ficción*:

Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta en las malas novelas son los nombres de sus protagonistas, y en tal medida que al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos el personaje. El nombre, al menos el del protagonista, ha de sonarnos como quería don Quijote que sonara el de Dulcinea: músico y peregrino y significativo. [...] el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa (1993: 41)

En el caso de Santiago Biralbo, como ya se vio, la sonoridad del nombre entra en juego de paralelismos con el del pianista más conocido de la historia del cine, el Sam de *Casablanca*. Por su parte, la fonética del apellido se asocia con el verbo *virar* más el adjetivo latino *album*. Esta unión, aparentemente absurda, nos da personalmente la clave de lo que nos antoja enigmático en la novela, como es el color de piel del personaje. Desde el comienzo de la novela esta característica física se ofrece con la suficiente ambigüedad para no acabar de revelarse del todo⁹⁴. Así, cuando el narrador está escuchando al *Giacomo Dolphin Trío* en el *Metropolitano* y se da cuenta de que Giacomo Dolphin es su viejo amigo Santiago Biralbo, observa lo siguiente en la sonrisa del pianista:

[...] pensé que esa manera de sonreír es más frecuente en los negros, y que está llena de desafío y orgullo [...] pensé también que el baterista nórdico, tan ensimismado y a su aire, pertenecía a otro linaje, y que entre Biralbo y el contrabajista había una especie de complicidad racial. (1987: 11)

Cuando pocas líneas después, el mismo narrador sigue comentando que Giacomo Dolphin toca con más soltura que el Santiago Biralbo que conoció en el

⁹⁴ Esta intencionada ambigüedad queda plasmada en la portada (presente al inicio del capítulo) con el dibujo de tres músicos que, como ya se adelantó, no se identifican con ninguna raza.

pasado, comenta: *En aquellos dos años él había aprendido algo, [...] a tocar el piano con la soltura y la ironía de un negro.* (1987: 15-16)

Puede que Biralbo sea un pianista de *jazz* que admira a los negros que han triunfado en ese mundo y pretende acercarse a ellos lo más posible. Así, el personaje hace esta afirmación en el segundo capítulo: *<Yo debiera ser negro, tocar el piano como Thelonius Monk, haber nacido en Memphis, Tennessee, estar besando ahora mismo a Lucrecia, estar muerto.>* (1987: 20)

El pianista blanco con espíritu negro aspira, pues, a parecerse lo más posible a los genios negros que le precedieron. Ocho capítulos más tarde, Lucrecia le anima a seguir la aspiración y cumplir esa meta: *-Vete con Billy Swann, toma un avión mañana mismo. Vas a ser el mejor pianista negro del mundo.* (1987: 124)

Es decir, Santiago Biralbo nació blanco (por eso *debería haber nacido negro*) pero en un momento de su vida, y gracias a su profesionalidad, se viró (o *biró*) de blanco (o mejor aún de *albus*) a negro. Incluso, quién sabe si el momento de su viraje se produce cuando conoce a Lucrecia y se convierte en su ‘Sam-tiago’ particular.

Por otra parte, dada la costumbre de A. Muñoz Molina de construir sus personajes con toques o retazos autobiográficos, reconocemos en Biralbo la afición del escritor por el *jazz*⁹⁵, y una técnica de interpretación que vemos semejante a la del escritor en su creación literaria:

Al tocar levantaban resplandecientes arquitecturas translúcidas que caían derribadas luego como polvo de vidrio o establecían largos espacios de serenidad que lindaban con el puro silencio y [...] regresaban luego a una quietud como de palabras murmuradas. Siempre había un momento de estupor y silencio antes de que comenzaran los aplausos. (1987: 126-127)

⁹⁵ Gusto que se acentuó durante su etapa de funcionario en el ayuntamiento de Granada en que se acercó más a este mundo.

No cuesta mucho identificar la descripción anterior con el estilo literario de Muñoz Molina, sobre todo después de leer lo que el propio escritor dijo sobre el asunto en su artículo “El jazz y la ficción”:

[...] viendo tocar a un pianista, uno imagina [...] que sus gestos son muy similares a los de quien escribe una página feliz [...] La improvisación, que es el rasgo soberano del jazz, no es posible si no hay un previo legado de sabiduría y silencioso estudio: exactamente lo mismo ocurre en la literatura. (1989: 24)

En esta misma línea de interpretación, Olga López Valero considera que lo que Muñoz Molina pretende con *El invierno en Lisboa* es crear una metáfora de la literatura partiendo de la música, a modo de ‘autoconocimiento’: “If music also functions as a metaphor for writing in this novel, then a certain degree of self-awareness, or self-referentiality exists” (López, 1999: 88)

Santiago Biralbo, en todas las facetas, se muestra como un ‘imitador’. En su profesión quisiera parecerse a los músicos que admira, pero diríamos que en vez de hacerlo mejorando su estilo musical lo hace imitando, no sus virtudes artísticas, sino sus defectos personales (por ejemplo, los excesos del alcohol). En su vida privada quisiera ser como Bogart, pero en lugar de emular sus hazañas, copia sus vestimentas, gestos y frases:

[...] aspiraba a ser como esos héroes de las películas cuya biografía comienza al mismo tiempo que la acción y no tienen pasado, sino imperiosos atributos. (1987: 45)

Esta actitud hace de Biralbo un melancólico, un hombre siempre insatisfecho como se puede percibir en una de sus confesiones más demoledoras:

Constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, [...] Pero ese recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber (1987: 23-24)

La naturaleza melancólica del pianista se diría fruto de la herencia de Flaubert. Ya se ha mencionado que *El invierno en Lisboa* comienza con un epígrafe de *La educación sentimental*⁹⁶. En palabras de Muñoz Molina, Santiago Biralbo es igual de “calzonazos” que Frédéric Moreau (Fajardo & Muñoz Molina, 1999: 40). La vida del personaje se transforma cuando se enamora de Lucrecia. Desde ese día se convierte en su fiel criado, realiza cuanto la mujer le pide sin hacer preguntas y sin cuestionarse nada, hasta que la evidencia de abuso es tal que ya no se puede seguir ignorando. Aún así, sigue amándola:

Acaso no la conmovía la ternura, sino la sensación de una mutua orfandad. Dos años más tarde, en Lisboa, durante una noche y un amanecer de invierno, Biralbo iba a aprender que eso era lo único que los vincularía siempre, no el deseo ni la memoria, sino el abandono, sino la seguridad de estar solos y de no tener ni la disculpa del amor fracasado. (1987: 81)

Lucrecia lo es todo en la vida de Santiago Biralbo, hasta considera que alcanza su valía como músico solo para no defraudarla. Por este amor desmedido, Biralbo se convierte en un falso detective, porque no pretende descubrir ningún misterio. Le da igual dónde está el Cézanne y el enigma que encierra *Burma*, él solo quiere salvar a Lucrecia. Este amor, junto con su debilidad por el cine negro americano, lo convierten en esa burda imitación de héroe-detective, un Marlowe de tercera fila. Aunque, como afirma Aguilera, sí imita a la perfección a sus héroes cinematográficos en algo: “La única cualidad intrínseca a ellos y no forzada que coincide con el patrón de detective sería la de la soledad.” (Aguilera, 2006: 295)

Gracias a su conocimiento del mundo del cine consigue el personaje zafarse, en más de una ocasión, del peligro:

⁹⁶ *Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros. (1987: 8)*

[...] *Biralbo salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas, cerró de un portazo y echó a correr hacia las escaleras* (1987: 166)

O bien, se adelanta a los acontecimientos: *<Ahora va a golpearme>, pensó Biralbo, incurablemente adicto al cine, <pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos>* (1987: 159)

En cualquier caso, el deseo desmedido por Lucrecia no solo lo convierte en una imitación de héroe clásico, sino también en un personaje trágicamente ingenuo. De hecho, Santiago Biralbo es el único héroe trágico a la antigua usanza en toda la obra de Muñoz Molina. Al explicar su adscripción a la literatura posmoderna, dijimos que el escritor abandona los héroes clásicos por otros más cercanos a la realidad y cargados de particularidades. Pero Santiago Biralbo es la excepción porque, como un héroe clásico, no duda en arriesgar su vida por los nobles sentimientos que en él despiertan Lucrecia o su amistad por Billy Swann. Continúa en su faceta de héroe incluso cuando empieza a comprender los verdaderos y oscuros motivos que mueven a Lucrecia, pero ni aún entonces se deja comprar por el trío de mafiosos y solo piensa en escapar para prevenirla. Esa venda en los ojos, fruto del amor y el deseo desmedido, le obliga a transformarse en Giacomo Dolphin para poder huir de la policía y de Toussaints Morton.

No resulta difícil ver la similitud entre este ‘loco de amor’ y el loco literario más famoso de todos los tiempos: Alonso Quijano. De igual forma que Alonso Quijano se transforma en Don Quijote y crea a su perfecta Dulcinea, Santiago Biralbo (un pianista de *jazz*, un virtuoso de la música, alguien que idealiza lo bello) crea a su propia Dulcinea (la bella Lucrecia) y su propio Don Quijote (Giacomo Dolphin), capaz de luchar contra molinos de viento (Malcolm), ayudado de su Sancho Panza particular (Billy Swann). Aparece también un espacio mitificado, el lugar de la Mancha (Lisboa), donde las locuras son más reales que en ningún otro sitio.

El disfraz como Giacomo Dolphin tiene la finalidad de esconder y proteger a Santiago Biralbo, pero también tiene mucho de segunda oportunidad. Biralbo había tocado fondo y en cambio Dolphin es un libro con las páginas en

blanco. Giacomo Dolphin no ha olvidado a Lucrecia, aunque sí parece que ha asimilado que solo la puede tener si aprende a controlar su deseo. Esa es la gran diferencia entre Santiago Biralbo y Giacomo Dolphin, y no la forma de tocar o de vivir. Efectivamente, este cambio en lo personal va a repercutir muy favorablemente en la faceta profesional del pianista, ya que mientras que Santiago Biralbo nunca fue capaz de componer, Giacomo Dolphin llega a crear *Burma y Lisboa*.

La descripción más completa⁹⁷ de Santiago Biralbo la proporciona el narrador nada más empezar el relato. Se trata de una etopeya, con ausencia de prosopografía:

Llevaba una camisa oscura y una corbata negra, y el tiempo había añadido a su rostro una sumaria dignidad vertical. Más tarde me di cuenta de que yo siempre había notado en él esa cualidad inmutable de quienes viven, aunque no lo sepan, con arreglo a un destino que probablemente les fue fijado en la adolescencia. Después de los treinta años, cuando todo el mundo claudica hacia una decadencia más innoble que la vejez, ellos se afianzan en una extraña juventud a la vez enconada y serena, en una especie de tranquilo y receloso coraje. La mirada fue el cambio más indudable que noté aquella noche en Biralbo, pero aquella firme mirada de indiferencia o ironía era la de un adolescente fortalecido por el conocimiento. Aprendí que por eso era tan difícil sostenerla. (1987: 10)

En una de las *analepsis* se informa de su edad, treinta y un años. Como es habitual en Muñoz Molina, apenas hay datos sobre sus rasgos físicos, a no ser que

⁹⁷ Resulta curioso que se sepa tanto sobre la vida de Santiago Biralbo y se desconozcan casi por completo sus rasgos físicos. Esto es algo habitual en las novelas de Antonio Muñoz Molina. Lo curioso es que la abundancia de otros datos, en más de una ocasión, provoca que el lector no perciba esa ausencia. De este dato también se ha percatado el escritor: *Por lo general, yo no suelo describir con demasiado detalles el aspecto físico de mis personajes, pero observo que algunos lectores no lo notan, y que creen percibir un efecto contrario. (1993: 77-78)*

la narración los enfoque por alguna razón, como es la transformación del personaje en Giacomo Dolphin. En este caso, se enfatizan los rasgos de disfraz:

El pelo crespo y muy corto, las gafas oscuras, una dispersa sombra de varios días sin afeitarse en las mejillas, alargándole la cara vertical y muy pálida que ya era de otro hombre, (1987: 205)

2. 1. 6. 2. Billy Swann

Tal vez el personaje de *El invierno en Lisboa* del que menos rasgos físicos se den sea Billy Swann. Su descripción más detallada es la de una silueta cinematográfica:

[...] un hombre alto y envejecido, con la cara angulosa medio tapada por el ala de uno de esos sombreros que usaban los actores secundarios en las películas antiguas. (1987: 52)

Igual que con Santiago Biralbo, en ningún momento se explicita de manera inequívoca su color de piel. En *La realidad de la ficción*, A. Muñoz Molina alude a esta indefinición que los lectores reparan:

En “El invierno en Lisboa”, por ejemplo, yo no digo jamás el color de la piel del trompetista Billy Swann, pero muchos lectores están convencidos de que es negro. (1993: 78)

Lo más probable es que Muñoz Molina no crease a Swann como músico negro, sobre todo si tenemos en cuenta que el personaje es una especie de trasunto de Chet Baker. Fueron varias las ocasiones en que el escritor habló de este músico como origen de la creación del personaje de Billy Swann. Veamos un ejemplo:

Si no se hubiera dado la casualidad de un concierto en Granada, yo no habría visto a Chet Baker ni inventado a Billy Swann. Seleccionamos ciertos rasgos de una persona real para convertirla en una figura de novela, añadiéndole datos y circunstancias inventadas que no se superponen a su biografía verdadera para esconderla, sino que la convierte en otra vida de una cualidad y un orden diferente. (1993: 39)

Si atendemos a la posible motivación de su apellido, la primera idea que evoca es un personaje y un título de Marcel Proust: Gilberto Swann de *En busca del tiempo perdido* y *Por el camino de Swan*. Se podría encontrar una segunda referencia, también literaria, a la poetisa argentina Matilde Alba Swann. No resulta tan descabellado que el escritor conociese la obra de la escritora, fallecida en 2000, conociendo su afición por la literatura hispanoamericana.

La importancia de Swann en la novela deriva de la profunda amistad que le une con el protagonista, decisiva en el desenlace de la historia. Si Santiago Biralbo no profesase una amistad y una admiración infinitas por el trompetista, nunca habría accedido a ir a Lisboa. Cuando Óscar informa a Biralbo de que Billy está hospitalizado en aquella ciudad, Santiago olvida los miedos y angustias y viaja hasta allí. Así encuentra a Malcolm en el *Burma*. Solo Billy Swann tiene suficiente influencia en Santiago Biralbo como para convencerle de que se aleje de Lucrecia, aunque sabe que el héroe que Santiago lleva dentro no va a abandonar a Lucrecia cuando más lo necesita.

Al contrario que para Biralbo, para el trompetista lo más importante es la música y se 'auto-reconoce' como un genio del *jazz*. Todo en su vida gira en torno a la música, sus amistades y hasta su salud (solo sus ganas por seguir tocando le dan la fuerza suficiente para dejar la bebida). Su adición al alcohol le ha llevado a enfermar gravemente, pero no deja de beber por miedo a morir sino para poder seguir tocando. Aunque Billy Swann no solo es músico, también es un hombre. Aunque no se le conozca relación amorosa ninguna, no disimula que las mujeres le gustan, y hasta flirtea con la monja del hospital lisboeta.

Resulta curioso que al escritor no se le ocurriese este personaje hasta que la trama ya estaba casi terminada, como explica en *La realidad de la ficción*: [...] *apareció cuando la historia ya estaba tramada y los otros protagonistas definidos, y que la modificó y sin duda la mejoró con su influencia.* (1993: 39).

2. 1. 6. 3. Floro Bloom

El grupo de personajes relacionados con el *jazz*, se cierra con Floro Bloom. Se le podría relacionar con los dos mundos, ya que pone en contacto al narrador con Malcolm, provocando así el acercamiento entre ambos grupos. Que

conozca a Malcolm y mantenga con él 'relaciones comerciales' no implica, sin embargo, que se incluya en el círculo de matones. La amistad y su admiración por los músicos lo incluyen en el conjunto de estos, sin olvidar que es el dueño del *Lady Bird*, el local de San Sebastián. En *La realidad de la ficción* Muñoz Molina explicó el origen de este personaje:

La novela fue escrita entre marzo o abril de 1986 y febrero de 1987, pero entre mis papeles he encontrado bocetos de narraciones escritas seis o siete años antes en los que ya se habla de este Floro Bloom, [...] Su punto de partida es un amigo mío muy querido, con el que me traté mucho a finales de los años setenta, y la razón de que estuviera predestinado a convertirse en un personaje era tal vez la rotundidad de su presencia y la particular ternura de su carácter (1993: 38-39)

Sobre su nombre, se dice en la novela:

Parece que su verdadero nombre era Floreal [...] En cuanto a ese apodo, Bloom, tengo razones para suponer que se lo asignó Santiago Biralbo, porque era gordo y pausado y tenía siempre en sus mejillas una rosada plenitud muy semejante a las manzanas. (1987: 57)

Es inevitable recordar el *Ulises* de James Joyce, donde Leopoldo Bloom simboliza al moderno Ulises, que vaga dieciséis horas por las calles dublinesas hasta regresar a su Penélope, Molly Bloom.

A pesar de ser un personaje presente desde el primer momento, y como es habitual, poco se dice de su físico: tan solo que es rubio y gordo, con ojos pequeños y azules, lo que le daba aún más impresión de extranjero: *Floro Bloom apoyaba en la barra su vasta envergadura de leñador escandinavo -era gordo, rubio, feliz, tenía los ojos muy pequeños y azules-*, (1987: 28)

A lo largo de la novela se dan muchos datos sobre su vida anterior (algo que no se hace del resto de los personajes) como:

[...] venía de una familia de republicanos federales y que hacia 1970 fue feliz en un lugar del Canadá, a donde llegó huyendo de persecuciones políticas de las que no hablaba nunca. (1987: 57)

Adquiría el gesto solemne de aquella alegoría de la República que guardaba en la trastienda del Lady Bird (1987: 58)

De todas sus características, es su pasado seminarista y su fidelidad a la sotana (así como su amor a las oraciones y a las historias cristianas como la de los siete durmientes de Éfeso) la que más llama la atención:

[...] dijo Floro Bloom, examinando el cenicero con una vaga unción eucarística, como si sostuviera una patena- [...] entró al almacén murmurando cosas con la cabeza baja y los faldones de la sotana (1987: 94)

¿Sabes cuántos años hace que tengo esta sotana? Dieciocho. Confección a medida. Fue lo único que me llevé cuando me expulsaron del Seminario. (1987: 95)

Mientras avanzábamos por el pasillo Floro Bloom alzó solemnemente entre las dos manos una botella de whisky irlandés imitando al mismo tiempo el sonido de una campanilla.

-Hoc est enim corpus meum -dijo, mientras servía las copas-. Hic est enim calix sanguinis mei. (1987: 98)

Como en aquella historia de los durmientes de Éfeso que tanto le gustaba a Floro Bloom, (1987: 96)

2. 1. 6. 4. Lucrecia

El personaje que sirve de engranaje entre los dos grupos es Lucrecia. Aparece en la trama como la mujer del gánster, pero su relación con el pianista y sus aficiones artísticas (que no comparte con el resto del grupo de su pareja) la acercan más al mundo del jazz. No solo es aficionada a la música y el cine, sino también a la pintura.

Como Santiago Biralbo, tiene un antecedente en el relato “El hombre sombra”: Nélica, la protagonista. Igual que Lucrecia es la obsesión de Santiago Biralbo, Nélica lo es de Santiago Pardo, que la busca en todas las mujeres.

Aunque en un primer momento, Lucrecia solo existe en la novela como novia del gánster, pronto se revela como un personaje lleno de matices, el más complejo y enigmático de la novela. El contrapeso de su ambición es su idea del amor y de la amistad, que la acerca al grupo del *jazz*. Cuando la codicia la domina, se aleja de ellos y se une al círculo de mafiosos. Eso hace de Lucrecia un personaje a medio camino entre la delincuencia y la bohemia.

A pesar de ser el personaje del que más se habla en la novela, poco se informa, una vez más, sobre su aspecto físico. Aunque todos los personajes insisten en que es muy guapa, como deja entrever esta descripción de silueta esquemática:

[...] una muchacha alta y muy delgada, que se inclinaba ligeramente al andar y mostraba cuando sonreía unos dientes muy blancos y un poco separados. Tenía el pelo liso, cortado justo a la altura de los hombros, los pómulos anchos y más bien infantiles, la nariz definida por una línea irregular (1987: 27)

Poco, o nada más, se dice de su físico, tan solo el color de ojos y que cambia de peinado en numerosas ocasiones. La experiencia junto a Malcolm le ha dejado una huella que el narrador reconoce: *Ahora fumaba cigarrillos americanos y bebía más velozmente que Biralbo, apurando las copas con determinación masculina. (1987: 78)*

Efectivamente no se sabe casi nada de Lucrecia, ni su físico, ni su pasado, por no saber no se sabe ni su apellido. Aunque como lectores, agradecemos que no tenga apellido, porque Lucrecia es un objeto de deseo, y los deseos imposibles no pueden tener apellidos. ¿Quién necesita recordar a Gilda o a Lolita con apellidos?⁹⁸

⁹⁸ Sobre este tema el escritor también ha dado una explicación:

El comportamiento, la forma de pensar y de actuar de Lucrecia condiciona la vida de Santiago Biralbo y con ella la del resto de los músicos, pero no se puede decir lo contrario; Lucrecia no cambia su forma de vida por la de Santiago Biralbo, ni por nadie. El propio Santiago Biralbo termina por comprender que su deseo de libertad es mayor que cualquier sentimiento que pueda albergar por él o por otro hombre.

Con respecto a su nombre, Lucrecia bien podría ser un homenaje a otra Lucrecia, la de Juan Pastor y su *Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad*. En el drama del siglo XVI, Lucrecia está casada con Colatino, pero en ausencia de su esposo un pariente de este, Sexto Tarquino, la viola. Lucrecia vengó su afrenta matando a su violador y provocando la destrucción de la saga de los Tarquino. La coincidencia con la Lucrecia de *El invierno en Lisboa* es evidente ya que la del siglo XX también es violada (aunque esta por su propio marido) y en su venganza también logra la muerte de su violador y la destrucción moral de sus colegas.

Aunque es más fácil asociar el nombre a la célebre Lucrecia Borgia quien se negó a ser la hija y la hermana que acata sin rechistar⁹⁹ del mismo modo que la Lucrecia de *El invierno en Lisboa* se niega a desempeñar indefinidamente el papel de novia del gánster. Ambas son valientes, preocupadas por el arte; son mujeres

Hay veces en que el personaje tiene nombre y apellido, y otras en que por alguna razón que suele desconocerse le falta uno de los dos. [...] Lucrecia carece del segundo, y no porque yo lo buscara sin encontrarlo, sino porque nunca me paré a pensar que debiera tenerlo. (1993:42)

⁹⁹ Lucrecia Borgia, nacida a finales del siglo XV, era hija del Papa Rodrigo de Borgia (que a su vez era sobrino de Calixto III). Se crió con su tía, que le ofreció una sólida formación intelectual. A Lucrecia Borgia la casaron por primera vez con trece años, pero este matrimonio de conveniencia, cuando dejó de serlo, fue anulado, por lo que la mujer llegó a casarse hasta en tres ocasiones y mantuvo otras tantas relaciones clandestinas. De todas sus relaciones, las que más ríos de tinta han provocado fueron las que mantuvo con su hermano César Borgia y con su padre, que intentaron manejar su vida. Pero igual que la Lucrecia de Muñoz Molina solo se dobla ante Malcolm, Lucrecia Borgia supo imponerse a sus tutores y sobreponerse a sus manipulaciones. Además, aunque la historia no lo ha confirmado, su leyenda le atribuye varios abortos; otro posible punto en común con nuestra Lucrecia.

iluminadas¹⁰⁰ e inteligentes que, gracias a su astucia, consiguen todo lo que se proponen.

No queda claro si Lucrecia llega a sentir verdadero amor por Giacomo Dolphin. Puede que la mejor descripción de esta relación sentimental la haya dado la novela en forma de metáfora: nos referimos al momento en que, ya en Lisboa, Santiago Biralbo va en un tren de cercanías y observa que en otro que se cruza con el suyo se encuentra Lucrecia:

Biralbo, [...] miró las ventanillas del otro tren, [...] Sola en el último vagón, [...] una mujer fumaba con la cabeza baja, tan absorta en sí misma que ni siquiera había alzado los ojos para mirar hacia fuera cuando su tren se puso en marcha [...] durante un segundo había visto a Lucrecia. (1987: 138)

Estas pocas palabras resumen a la perfección la relación que mantienen Santiago y Lucrecia. Él siempre expectante, pensando en ella, buscando el momento oportuno para poder estar juntos, mientras ella *absorta en sí misma* ni busca ese momento ni lo reconoce cuando se presenta.

Antes de empezar con el análisis de otro personaje, queda una última peculiaridad de Lucrecia por recordar. Fruto de su ambigüedad, de su personalidad contradictoria y, sobre todo, de sus idas y venidas, hasta los que la aprecian (pero no están cegados por el amor) la identifican con un fantasma:

[Billy Swann] ¿Estás seguro de que no viste a un fantasma? Siempre pensé que lo era. (1987: 142)

[Floro Bloom] Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. Phantom Lady. (1987: 94)

Desde luego, se trata del personaje más oscuro de la novela, como suele ser habitual en los personajes femeninos de A. Muñoz Molina.

¹⁰⁰ Como le correspondía a una mujer con ese nombre (Lucrecia, de origen latino, significa 'iluminada').

2. 1. 6. 5. Daphne

Daphne, al inicio de la novela, parece encarnar el rol de la perfecta compañera del gánster, pero, a medida que la trama se va desarrollando, se destapa como todo lo contrario. Daphne no se limita a ser una acompañante del gánster, sino un gánster más; es el perfecto colega, el contrapunto perfecto para Toussaints Morton.

El primer personaje que habla de ella es Floro Bloom: *-Vuélvete y mira a la rubia -me dijo-. No podrás olvidarla.* (1987: 59).

La descripción del narrador es más prolija en aspectos físicos que otras:

Pero no estaba sola. Sobre sus hombros caía una melena larga y lisa que resplandecía en la luz con un brillo de oro pálido. Había en la piel de sus sienes una transparencia azulada. Tenía los ojos impasibles y azules y mirarla era como entregarse sin remedio a la frialdad de una desgracia. Posada sobre sus largos muslos se movían las manos siguiendo el ritmo de la canción que tocaba Biralbo, pero la música no llegaba a interesarle, ni la mirada de Floro Bloom, ni la mía, ni la existencia de nadie. (1987: 59)

Este personaje aparentemente vive a la sombra de Morton: solo aparece cuando él lo hace y nunca se le oye hablar, siempre es Morton el que comenta lo que se supone que ella dice y piensa. Ella y Lucrecia son nombradas con un epíteto para definir las: *la bella Lucrecia y la dulce Daphne*¹⁰¹.

La crítica no se pone de acuerdo sobre si Lucrecia y Daphne son *femme fatale* o no. L. Rich considera que Lucrecia no lo es, pero Daphne sí. Oropesa ve a las dos mujeres como *femme fatale*, aunque solo la segunda es capaz de asesinar. A nuestro entender, Daphne no parece tener escrúpulos, puesto que para ella el fin

¹⁰¹ Claro que esta forma de definirla solo la emplea Toussaints Morton con una ironía más que notoria:

*Pero no se preocupe, el amigo Malcolm vigila la puerta. Desde luego que no merece nuestra confianza, no, tampoco la de usted, pero debo confesarle que no me arriesgo a dejarle solo. Basta que lo haga para que nos ocurra una desgracia. Así que **la dulce Daphne** está con él. Daphne, ¿no se acuerda?, mi secretaria.* (1987: 156-157)

justifica los medios; y el único fin es su poder y su ambición. Mientras que Lucrecia es más compleja y hemos visto que no siempre antepone su deseo de libertad a todo lo demás. Por lo tanto, proponemos una nomenclatura más coloquial y cercana, pero efectiva: Lucrecia es una mujer fatal y Daphne una mujer malvada. Esta maldad que irradia hace sacar lo peor de la gente que la conoce, como cuando Biralbo la menciona: [...] *-era una hija de puta- dijo bruscamente Biralbo. No solía usar esa clase de palabras-*. (1987: 61)

Daphne da impresión de ‘asexualidad’. A esto ayuda su nombre, que remite a la ninfa Za Dafne que estaba consagrada a la diosa Diana¹⁰² y que para escapar del deseo de Apolo y preservar su virginidad, rogó a Zeus que la convirtiese en laurel. Pero lo cierto es que aunque no se diga explícitamente que Daphne mantenga relaciones sexuales, tampoco en ningún momento se afirma lo contrario, por lo que tampoco podemos asegurar estar ante un personaje exento de apetito sexual.

Pero de lo que sí no hay la más mínima duda es de que estamos ante el personaje más maligno de la novela, el más astuto y el más peligroso. Todos los personajes coinciden en la idea de que a pesar de su belleza, daba terror solo mirarla:

[...] *la impasible, la alta y helada secretaria de Toussaints Morton.*
(1987: 62)

[Santiago Biralbo] *-Conocíamos a las mismas mujeres. ¿Te acuerdas de la secretaria?*

[Narrador] *-Floro Bloom estaba en lo cierto. Uno la veía y ya no había modo de olvidarla. Pero era una especie de estatua de hielo. Se le notaban las venas azules bajo la piel.* (1987: 61)

Daphne, junto con los otros dos integrantes de su grupo (Malcolm y Toussaints Morton), en un primer momento mantiene unas perfectas relaciones con el resto de los personajes. Los tres comienzan la trama, intentando ser

¹⁰² Za Dafne era ninfa de la diosa de la caza, y esta Daphne ‘caza’ cuadros.

correctos, con una falsa cordialidad que les ayude a conseguir la confianza del grupo. Su verdadera personalidad solo se muestra cuando no pueden obtener lo que quieren por las buenas, pero, hasta en esos momentos, Daphne demuestra una crueldad envuelta en serenidad que los dos hombres no son capaces de mantener. Así lo explicaba Lucrecia:

[...] a Daphne le daba igual, sonreía, me hablaba muy poco, me vigilaba siempre, no se fiaba de mí, pero disimulaba, con ese aire que tenía como de estar mirando la televisión y de aburrirse mucho, a veces hasta sacaba agujas y un ovillo de lana y se ponía a tejer¹⁰³ ...
(1987: 106)

El resultado final es pésimo para los tres, pues Malcolm muere y Toussaints Morton y Daphne no logran arrebatarse el cuadro a Lucrecia. Además, tienen que sufrir la humillación de haber sido vencidos en su terreno por dos ‘principiantes’ como Lucrecia y Santiago Biralbo.

2. 1. 6. 6. Toussaints Morton

Toussaints Morton también es descrito como un personaje negativo, alguien de quien desconfiar:

-Cualquiera sabe -dijo Floro Bloom-. Pero mira a la rubia, mira ese tipo que viene con ella.
Era tan grande y tan vulgar que uno tardaba un rato en darse cuenta de que también era negro¹⁰⁴. Siempre sonreía, no demasiado, lo justo como para que su vasta sonrisa no pareciera una afrenta. (1987: 59)

El resto de las descripciones que se le dedican subrayan su vulgaridad. Toussaints Morton es todo lo contrario a un artista, a Santiago Biralbo: odia la música, no entiende de cine, y lo único que le interesa de la pintura es el dinero

¹⁰³ Esta es la única referencia de la novela a la afición de la secretaria por la calceta, afición que estará mucho más presente en la adaptación fílmica.

¹⁰⁴ De este personaje sí se dice claramente que es de raza negra, cuando el lector no lo podía sospechar. Nuevamente el autor juega a confundir, a intrigar, pero sobre todo a sorprender.

que puede ganar con ella. Pero sabe aparentar formas. Incluso cuando la apariencia de cordialidad ya no tiene sentido porque las cartas están sobre la mesa, Toussaints Morton sigue manteniéndola. Así, cuando Santiago Biralbo se encuentra con el trío en Lisboa, el gánster mantiene su falsa cortesía:

[...] Tenía ganas de volver a verle. Nada en el pantalón. ¿Los calcetines? Hay quien guarda ahí un cuchillo. No usted. Daphne me lo decía: <Toussaints, Santiago Biralbo es un joven excelente. No me extraña que Lucrecia dejara por él a ese animal de Malcolm.> Ahora saldremos. No se le ocurra gritar. Ni correr, como la última vez que nos vimos. ¿Me creerá si le digo que todavía me duele aquel golpe? [...] Abra la puerta. Usted primero por favor [...] Se ha despeinado usted. Está pálido. ¿Le hizo daño la ginebra? (1987: 157)

Esta falsa cortesía aumenta en el interrogatorio a Biralbo, cuando Malcolm hace el papel de ‘policía malo’ y Toussaints Morton el de ‘policía bueno’. Mientras Malcolm pierde la paciencia ante la negativa del pianista de darles información sobre Lucrecia o el cuadro, Toussaints Morton mantiene la calma en todo momento:

[...] Tenía ganas de volver a verle. Nada en el pantalón. ¿Los calcetines? Hay quien guarda ahí un cuchillo. No usted. Daphne me lo decía: <Toussaints, Santiago Biralbo es un joven excelente. No me extraña que Lucrecia dejara por él a ese animal de Malcolm.> Ahora saldremos. No se le ocurra gritar. Ni correr, como la última vez que nos vimos. ¿Me creerá si le digo que todavía me duele aquel golpe? [...] Abra la puerta. Usted primero por favor [...] Se ha despeinado usted. Está pálido. ¿Le hizo daño la ginebra? (1987: 157)

En el nombre de Toussaints Morton, Serna percibe un guiño paródico con respecto a Toussaints Louverture, el héroe de la independencia de Haití. Aunque recalamos el concepto ‘paródico’ ya que si hay un personaje en la novela realmente paródico es este. Todo en él lo es, y lo más paródico es que se trate de

un personaje a quien no le gusta el cine negro y sea el que más intente parecerse a sus actores, aunque fracase rotundamente en el intento.

2. 1. 6. 7. Malcolm

La primera vez que la novela habla de Malcolm es en la primera *analepsis*, de duración prolongada, cuando el narrador recuerda el momento en que conoció a Lucrecia y a su pareja en el *Lady Bird* de Floro Bloom. Es uno de los pocos momentos en que se dice el nombre de pila de Malcolm, Bruce, y su mote 'El Americano', fomentado por su español con acento sudamericano. También se informa de su profesión de corresponsal en revistas de arte extranjeras y de su dedicación a la exportación ilegal de objetos de arte, junto con compinches en Berlín: *socios o jefes* que bien pudieran ser Morton y Daphne.

La principal función de Malcolm en la trama es la de unir y desunir a la pareja Lucrecia-Biralbo. El gánster ignora la infidelidad de su esposa hasta que Biralbo es interrogado por el trío de gánsteres:

-¿Eso es verdad? -Como si despertara bruscamente, [...]

-Malcolm -dijo Toussaints Morton-, preferiría que después de tantos años no eligieras este momento para comprender que has sido el último en enterarte (1987: 160)

Este descubrimiento tardío viene a reforzar la idea de parodia, Malcolm quiere ser el perfecto gánster de película, pero no deja de ser una mala copia, su torpeza está presente en todo momento. Ya desde el principio, cuando Santiago Biralbo recuerda que Malcolm lo perseguía y acentuaba su torpeza al hacerlo: [...] *como un policía torpe, ya sabes, parado con un periódico en la esquina, tomando una copa en el bar de enfrente. Esos extranjeros creen mucho en las películas.* (1987: 36).

Esta torpeza explicaría la derrota en la lucha que mantiene con Santiago Biralbo en el tren y que acaba con su vida.

Puede que la explicación a su mal hacer como gánster resida en su verdadera vocación. Hemos dicho que el grupo de mafiosos no aman el arte, sino que se sirven de él; pero esta afirmación puede que no sea del todo correcta con

Malcolm. Lucrecia pensaba que su marido sí amaba la pintura, sí hubiese querido ser pintor, pero no tuvo el talento suficiente para ello y se ‘vengó’ convirtiéndose en un traficante de arte: *-Quería ser pintor. Amaba la pintura como tú [Santiago Biralbo] puedes amar la música. Pero la pintura no lo amaba a él.* (1987: 196)

Como ocurre con todos los personajes, poco sabemos del físico de Malcolm:

Entonces se volvió y vio a Malcolm en el mismo instante en que sus ojos azules y lejanos lo descubrían a él, (1987: 168)

[...] apartándose el pelo rojizo de la cara. (1987: 169)

Ni siquiera estamos seguros de su color:

Hablaba exactamente igual que los negros de las películas y decía ameguicano y me paguece y nos sonreía a Floro Boom y a mí como si hubiera mantenido con nosotros una amistad más antigua que nuestros recuerdos (1987: 60)

2. 1. 6. 8. Personajes secundarios

Mencionaremos a cinco personajes más, cuya presencia es casi mínima, sin relevancia para la diégesis narrativa. Se trata del conserje del hotel de Biralbo en Madrid; de Mónica, la camarera con la que Biralbo mantiene una relación en Madrid; del portugués¹⁰⁵ (que no se debe considerar auténtico personaje, ya que únicamente se le menciona), de Óscar y Maraña, el español que ayuda a Biralbo a adoptar la identidad de Giacomo Dolphin.

La función de Óscar en la novela es la de intermediario entre Billy Swann y Santiago Biralbo. Óscar informa al pianista de las cuestiones que el trompetista no le cuenta. Así, por ejemplo, por Óscar y no por Swann es como Santiago Biralbo se entera de que su amigo ha dejado la bebida. Y gracias a Óscar, Santiago Biralbo viaja a Lisboa cuando Billy Swann enferma.

¹⁰⁵ El portugués es un personaje importante en la versión fílmica, pero en la novela su presencia es insignificante, aunque su asesinato precipite la huida de Lucrecia y con ella, el desenlace del relato.

La relación entre Óscar y Billy Swann es más de criado-amor que de colegas. Así como Santiago Biralbo y Billy Swann tiene una relación de amistad y de admiración mutua, el trompetista no ve en Óscar a un amigo, sino a un músico de segunda fila, dispuesto a obedecerle por el simple hecho de estar cerca del artista idolatrado. Óscar es como la sombra de la de Billy Swann, de quien se separa cuando este se aproxima a la muerte y le ordena marchar lejos:

-Óscar obedeció con el alivio de quien ha logrado eludir un castigo. Trataba a Billy Swann con un respeto sagrado que a veces no distinguía del temor. (1987: 173)

¿Y en qué categoría situamos al personaje que ejerce de narrador? Fuera de esta importante función, que lo hace estar presente en los momentos decisivos, o escuchando los episodios por boca de Biralbo o Lucrecia, podemos decir que solo adquiere verdadera categoría de personaje independiente en el último capítulo de la novela, enfrentado a Lucrecia, una vez desaparecido Biralbo. Después, desde la ventana la ve desaparecer en la confusión lejana de la calle, casi como si la hubiera creado él y en ese momento la borrara:

Cerré la puerta y volví a llenar el vaso de bourbon. Tras los cristales del balcón la vi aparecer en la acera, de espaldas, un poco inclinada, con la gabardina blanca extendida por el viento frío de diciembre, reluciente de lluvia bajo las luces azules del hotel. Reconocí su manera de andar mientras cruzaba la calle, ya convertida en una lejana mancha blanca borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido. (1987: 221)

Por último, creemos necesario recordar que hay un factor que une a todos los personajes de la novela, a los de ambos grupos: el gusto enfermizo (roza la dependencia) por el alcohol. Todos los personajes frecuentan locales nocturnos en los que no cesan de beber, sin llegar a los extremos de Billy Swann (que puede morir a consecuencia de su afición por la bebida) todos beben en exceso. El único personaje que no bebe es Buby, el baterista (un personaje secundario que apenas

se menciona y cuya presencia no es necesaria para la diégesis) pero del que se sabe que sustituye la dependencia del alcohol por la de la heroína:

Nunca bebía alcohol: al alcance de su mano había siempre un refresco de naranja. <Buby es un puritano>, me había dicho Biralbo, <sólo toma heroína>. (1987: 125)

2. 1. 7. Ritmo narrativo y estilo

Como ya adelantamos al tratar la estructura interna de la novela, los diez primeros capítulos tienen un fluir narrativo demorado. Aunque hay diálogos en estilo directo, estos no logran dotar de rapidez a una narración que avanza lentamente a través de extensos párrafos con predominio de la citación de voz en estilo indirecto y la descripción de lugares, personas, objetos y sensaciones...

Llevaba una camisa oscura y una corbata negra, y el tiempo había añadido a su rostro una sumaria dignidad vertical. [...] La mirada fue el cambio más indudable que noté aquella noche en Biralbo, pero aquella firme mirada de indiferencia o ironía era la de un adolescente fortalecido por el conocimiento. (1989: 10)

Nos saludamos sin efusión: así había sucedido siempre. La nuestra había sido una amistad discontinua y nocturna, fundada más en la similitud de preferencias alcohólicas (la cerveza, el vino blanco, la ginebra inglesa, el bourbon) que en cualquier clase de impudor confidencial, en el que nunca o casi nunca incurrimos. (1989: 12)

Son descripciones que en muchos casos aparecen como digresión, ya que se apartan del hilo narrativo. Su función es sobre todo estética:

Supongo que hay ciudades a las que se vuelve siempre igual que hay otras en las que todo termina, y que San Sebastián es de las primeras, a pesar de que cuando uno ve la desembocadura del río desde el último puente, en las noches de invierno, cuando mira las aguas que retroceden y el brío de las olas blancas que avanzan como crines

desde la oscuridad, tiene la sensación de hallarse en el fin del mundo [...] Pero yo sé que esa ciudad se vuelve y que lo comprobaré algún día, que cualquier otro sitio, Madrid, es un lugar de tránsito. (1989: 49)

En la segunda parte, el narrador ya no se demora en la historia de amor y precipita la acción hasta el reencuentro final. Si antes ralentizaba los acontecimientos, ahora los acelera. Si durante los anteriores capítulos se jugaba con la importancia simbólica de *Lisboa*, ahora se añadirá la de *Burma*, enigmática palabra de la que solo se sabe que se vincula a la ciudad portuguesa y al motivo por el que Lucrecia quiso huir a esa ciudad.

La agilidad narrativa se ve propiciada por la presencia de diálogos más largos:

-Qué raro leer esas cartas de hace tanto tiempo.

-¿Por qué querías que las trajera?

-Para saber cómo era yo entonces.

-Pero en ellas nunca me comentabas la verdad.

-Ésa era la única verdad: lo que yo te contaba. Mi vida real era mentira. Me salvaba escribiéndote.

[...]

-Hemos sobrevivido a todo. No vamos a perdernos ahora.

-Quién sabe si ya nos hemos perdido. (1989: 117-118)

La mudanza de ritmo narrativo se supedita a las inflexiones en la trama. Durante las dos primeras partes, el lector conoce la existencia de Malcolm y sus secuaces. Pero estos no son el centro de la narración ni constituyen el tema más preocupante, y así seguirá siendo hasta el final del capítulo XIII. Este capítulo y bloque termina con Santiago Biralbo ya en Lisboa (dentro del *Burma*) y con la aparición de Bruce Malcolm:

<¿No te acuerdas de mí?>, le dijo el otro, y él reconoció su risa, su acento perezoso y nasal. <¿Ya no te acuerdas del viejo Bruce Malcolm?> (1987: 151)

El tercer tramo tiene un ritmo narrativo aún más acelerado. Su estilo se caracteriza por la ausencia de descripciones y la abundancia de diálogos dinámicos, a través de frases cortas y preguntas directas:

-¿Estabas enamorado de Lucrecia?

-Eso no importa ahora. Hace mucho tiempo, Malcolm.

-Me has prometido la verdad.

-Pero tú antes dijiste que yo no me fijaba en las mujeres, ni siquiera en ella.

-En Lucrecia sí. [...] (1987: 155)

El último capítulo retoma la historia sentimental. Al volver la novela al asunto amoroso, la narración pierde agilidad y vuelve a ralentizarse. Lo novedoso es la presencia del narrador como personaje activo en la trama. La autonomía narrativa como personaje también la adquiere Mónica, la camarera del *Metropolitano* con la que Giacomo Dolphin (que no Santiago Biralbo) había mantenido una relación. Hasta ese momento había sido un personaje casi marginal, una mera comparsa. Es ahora, una vez que la historia de Malcom y Lucrecia ha llegado a su punto final, cuando los dos personajes adquieren vida propia:

[...] Mónica llegó unos minutos antes de las ocho [...]

-Desapareció hace diez días. –Me dijo. Nunca habíamos hablado solos. Noté por primera vez que había tonos violeta en el color de sus ojos [...]

-¿Se fue solo?

-Creí que tú lo sabrías [...]

[...] le aseguré que iba a seguir buscando, que volvería, anoté el teléfono de mi casa en su servilleta y ella lo guardó en su bolso. (1987: 216-217)

Cuando Giacomo Dolphin ya no tiene motivos para seguir existiendo y Santiago Biralbo ha de aprender a vivir una nueva vida, su 'biógrafo' y la mujer que utilizó para 'sobrevivir' pueden mantener una conversación y conocerse

realmente, porque, por primera vez, tienen una vida propia. Incluso el recepcionista del motel donde se alojaba Giacomo Dolphin parece crecerse y convertirse en un personaje activo: engañando a la policía y manteniendo una complicidad con el narrador que no había tenido hasta entonces:

El recepcionista me miró: [...] Les estaba mostrando el libro de registro [...] en medio de ellos la mirada del recepcionista volvió a posarse en mí, pero nadie más que yo habría podido advertirlo [...]
[...] El recepcionista me llamó por mi nombre, señalando hacia la puerta con un gesto de alivio. <Por fin se han ido> [...]
[...] El recepcionista encontraba un cierto orgullo en manifestarme su complicidad (1987: 218-219)

Por último, la inesperada llegada de Lucrecia provoca que el personaje-narrador refuerce su autonomía al pretender intervenir activamente en la historia: -*Tú también debes irte -le dije-. Toussaints Morton ha estado aquí.* (1987: 221)

2. 1. 8. Intertextualidad

La intertextualidad, entendida en sentido amplio (desde las citas más o menos explícitas, a las vagas influencias) es uno de los rasgos narrativos más característicos de la obra de Antonio Muñoz Molina, y en concreto, de *El invierno en Lisboa*. Para analizarla, empezaremos con las conexiones intratextuales.¹⁰⁶ El primer caso se produce en relación con la primera novela del autor. Aunque en apariencia sean dos obras narrativas muy distintas, se observan varios fenómenos de intratextualidad entre *Beatus Ille* y esta segunda novela del ubetense.

¹⁰⁶ José Enrique Martínez Fernández considera útil la diferencia entre intertextualidad externa e interna. A esta segunda también se le llama **intratextualidad**, concepto que propuso Greimas (por analogía con el de intertextualidad). La intratextualidad, o intertextualidad interna, es la que se establece entre los textos de un mismo origen (normalmente entendemos por origen un autor individual, mas también puede abarcar a un autor colectivo e incluso a un grupo o generación). En este trabajo se hablará de intratextualidad solo cuando el proceso se aplique a textos de un mismo autor, el cual es muy libre de autocitarse sin necesidad de hacer explícito que él mismo es la fuente de la cita.

En las dos novelas, Muñoz Molina construye un personaje-narrador que cuenta la historia de otro personaje. En ambos casos, ese personaje determina la focalización narrativa, pues se narra a través de su mirada y sentimiento. Se diría que estos narradores carecen de vida propia, porque están atentos solo a la vida de unos personajes que los fascinan. En *El invierno en Lisboa*, el narrador llega incluso a confesar su envidia hacia Santiago Biralbo cuando reconoce no provocar en las mujeres los mismos sentimientos que el pianista: [...] *pensé con melancolía y rencor que a mí nunca me había sido concedida una mujer como aquélla.* (1987: 33)

Otra conexión intratextual es la aparición del nombre de Biralbo en *Beatus ille*. Con él se inicia, como dijimos más arriba, la costumbre del autor de reutilizar nombres de personajes y lugares¹⁰⁷.

El invierno en Lisboa también se relaciona en este sentido con obras no narrativas de Antonio Muñoz Molina, en especial con *El Robinsón Urbano*. Aquí abandona Mágina y regresa a espacios urbanos que, aunque son reconocibles, se presentan tan desconocidos e indescifrables como las gentes que las habitan.

En cuanto a la intertextualidad externa, su importancia en la novela puede explicarse por ser Antonio Muñoz Molina un autor que se siente ante todo lector y ‘observador’ del mundo y del arte, tal como expresan sus propias palabras:

Yo tengo padres innúmeros, que diría Valle Inclán, y siempre que puedo manifiesto hacia ellos mi gratitud. Eso no quiere decir que yo sea, me parece, un escritor tradicional. Vengo, como cualquiera de nosotros, de una tradición mestiza, que no es sólo literaria. Cervantes y Galdós me importan tanto como Raymond Chandler o Billie Holiday o Conchita Piquer. He aprendido a contar historias lo mismo

¹⁰⁷ A pesar de estas relaciones de intratextualidad, son notables las diferencias entre estas dos novelas (aparte de las evidentes por una trama en nada similar). Por ejemplo, la caracterización de los personajes es muy distinta. Mientras que en *Beatus ille* los personajes viven en el pasado y constantemente lo recuerdan para entenderlo, en *El invierno en Lisboa* el pasado solo se recuerda para comprender el presente. En la primera novela a los personajes se les confería un pasado, unas raíces, de todos se sabe a la perfección su vida, mientras que en *El invierno en Lisboa* apenas conocemos pormenores de la vida de los personajes.

en Juan Marsé que en Faulkner o en Alfred Hitchcock. De esa suma de voces, catalizadas por la propia experiencia, uno puede, al cabo del tiempo, obtener su propia voz. (García, 1988: 73)

Ya vimos que la influencia del *jazz* es evidente en esta novela: no solo los personajes viven ese mundo, sino que la misma narración parece seguir un ritmo jazzístico. También es importante la presencia de la pintura¹⁰⁸. El protagonismo recae aquí en Cézanne, pues el cuadro que ambicionan Malcolm y sus secuaces, y que finalmente roba Lucrecia, es *La Montaigne Saint Victoire vue de Bellevu* que el pintor realizó en 1885, aunque curiosamente la novela lo data en 1906¹⁰⁹. L. Rich (1994) ha comparado la búsqueda del Cézanne con la del halcón maltés en la película de Hitchcock¹¹⁰.

El género negro, en su doble vertiente literaria y fílmica, es el componente más marcado en la novela a través de la intertextualidad. De él toma la estrategia de interrumpir el relato en un momento de información clave para crear el suspense. Sucede al final de varios capítulos, como el XIV:

[...] y *Biralbo dio unos pasos atrás y tanteó la puerta en busca del pestillo, pero no la encontraba, Malcolm volvió la cara hacia él y comenzó a levantarse muy lentamente, al fin la puerta se abrió y Biralbo salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas, [...] se dio cuenta de que aún llevaba la pistola en la mano y de que muchos pares de ojos sucesivos lo miraban con sorpresa y espanto* (1987: 166)

¹⁰⁸ Muñoz Molina es un apasionado de la pintura, como ha mostrado en varias ocasiones: uno de sus primeros relatos, “Te golpearé sin cólera”, fue escrito para la exposición de su amigo el pintor Juan Vida. Es autor del ensayo *Picasso, 1923: Arlequín con espejo y La flauta de pan*, encargado por el Museo Thyssen de Madrid. El título *El jinete placo* se inspira en el cuadro de Rembrandt. Y son abundantes las referencias pictóricas que contienen sus novelas.

¹⁰⁹ *Paul Cézanne, leyó al pie, La Montaigne Saint Victoire, 1906, Col. B. U. Ramires.* Incluimos una copia del cuadro en el Apéndice.

¹¹⁰ No menciona la novela, solo el filme.

Sin duda, la relación más interesante que la novela mantiene con los recursos del suspense es la utilización de un narrador que no conoce todo y duda. Esta forma de relatar provoca que el lector dude también y prefiera suponer por su cuenta, y esperar que el final de la trama le ratifique o le niegue sus conjeturas.

Coincide igualmente con el género negro en el uso de la *analepsis* y en la división de los personajes en dos grupos: el que pretende robar un objeto valioso (el cuadro) y el que solo quiere ver feliz al miembro descarriado (en este caso Santiago Biralbo). Por último, toma del género la *mujer fatal*. Es así como los personajes consideran a Lucrecia¹¹¹. Es ambiciosa y no duda en utilizar todas sus armas para lograr su propósito. Incluso cuando utiliza sus ‘juegos sucios’ en beneficio de otros, como cuando le procura un pasaporte falso a Biralbo para huir, no queda claro del todo su desinterés, pues si la policía atrapa a Biralbo, él puede delatarla. El propio Floro Bloom la compara con un popular personaje de cine negro americano, el de *La dama desconocida* (*Phantom Lad*¹¹², Robert Siodmak, 1944):

Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. Phantom Lady. ¿Has visto esa película?
(1987: 94)

También se menciona en la novela, en diversas ocasiones, el film *Casablanca* (Curtiz, 1943). Como ya vimos, el pianista es comparado con Sam varias veces. La pareja de enamorados admira este género de películas, y en especial, la dirigida por Curtiz¹¹³. De esta forma, Lisboa¹¹⁴ y San Sebastián

¹¹¹ No es difícil relacionarla con Lauren Bacall diciéndole a Bogart que silbe si la necesita. Por otro lado, en cierta forma. Santiago Biralbo imita a Humphrey Bogart. Igual que el personaje de Allan en *Sueños de un seductor* (Ross, 1972) era un trasunto de Woody Allen, puede verse en Santiago Biralbo un trasunto de Antonio Muñoz Molina.

¹¹² Existe el cómic con el mismo título, pero de argumento distinto, creado por Arthur Peddy en 1941.

¹¹³ Bien distinta es la actitud del engañado esposo, sin interés cultural alguno, lo que, insistimos, resulta irónico en un contrabandista de obras de arte:

[...] *conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais los nombres de todos los actores y de todos los músicos, ¿te acuerdas? yo*

resultan tan importantes para Santiago Biralbo, como Casablanca y París lo son para Rick en el filme de Curtiz. Ambas ciudades simbolizan lo imposible de su amor. Por otro lado, el *Lady Bird* sería como el *Rick's café*, donde los personajes se refugian y se relacionan, y donde la pareja no oculta sus sentimientos delante de los amigos, aunque sí delante del cónyuge.

Un último guiño a la película de Curtiz se produce al final del capítulo XIX, el penúltimo, en que Santiago Biralbo realiza un gesto que remite al final de *Casablanca*: [...] *tiró la botella vacía a una papelera*. (1987: 215)

Este gesto es una metáfora del rumbo que va a dar su vida. Lo mismo pasa en *Casablanca*, cuando el capitán Renault¹¹⁵ arroja a la papelera una botella de Vichy, como símbolo de su desprecio por el régimen de Vichy, desprecio que ya no piensa seguir ocultando.

La novela hace alusión a otras películas¹¹⁶, pero son breves menciones que no merecen mayor consideración: Santiago Biralbo, acostumbrado a los desplantes de Lucrecia, le dice a esta que quiere que le mienta, con una frase que evoca la película *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). También Biralbo confiesa preferir los hoteles de mediana categoría, como hace Philip Marlowe, por boca de H. Bogart, en *The big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1964).

Volviendo a la intertextualidad literaria, se han señalado en la obra de Muñoz Molina ecos de la literatura hispanoamericana posterior al *boom*. El autor escribe en ocasiones sobre sus admirados Cortázar, Onetti o Rulfo, igual que lo hace con frecuencia en relación a Cervantes, Proust, etc. De esta forma, se pueden apreciar en la novela que nos ocupa cruces intertextuales con el cuento “El perseguidor” de Cortázar, con *El Aleph* de Borges, pero también con *El gran Gatsby* o *Don Quijote de la Mancha*.

os escuchaba y me parecía siempre que estabais hablando en un idioma que no podía entender. (1987: 155)

¹¹⁴ Curiosamente, la primera ciudad que se menciona en *Casablanca* es Lisboa.

¹¹⁵ Capitán que, por momentos, parece la inspiración del anónimo narrador, siempre siguiendo los pasos del protagonista, siendo su eterna sombra, enterándose de todo sin que su presencia sea casi perceptible.

¹¹⁶ Nada sorprendente en un autor cinéfilo empedernido.

En el primer caso, nos referimos a los personajes centrales, ya que tanto Santiago Biralbo como el protagonista del cuento de Cortázar tienen que dejar su identidad y comenzar una nueva vida.

De *El Aleph* de J. Luis Borges, el propio Muñoz Molina ha reconocido que ‘plagió’ la descripción de uno de sus personajes femeninos para aplicársela a Lucrecia. Si Beatriz era “alta, frágil, muy ligeramente inclinada” (Borges, 1983: 155), Lucrecia aparece como *una muchacha alta y muy delgada, que se inclinaba ligeramente al andar* (1987: 27)

En lo que concierne a Cervantes, aunque no hay citas explícitas de sus obras, sí hay frases cuyo origen se puede rastrear en *Don Quijote de la Mancha*, como la ya aludida “hay títulos de canciones que no se pueden recordar”. Por otro lado, y en cierta medida, la dependencia que Santiago Biralbo y Billy Swann mantienen con la música, recuerda a la que don Quijote mantiene con las novelas caballerescas (recordemos que Billy Swann solo deja la droga de la bebida por una droga mayor: el *jazz*). Y por último, Santiago Biralbo idealiza a Lucrecia tanto o más que don Quijote a Dulcinea.

Por último, los ecos de Proust y Joyce en esta novela, como ya hemos visto, se perciben en las figuras de Billy Swann y Floro Bloom.

2. 1. 9. Notas sobre la recepción inmediata de la novela

La novela gozó de una generosa crítica y un gran éxito de ventas. No tardaron en llegarle los reconocimientos al autor, como el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica. A ello se unió el hecho de que J. A. Zorrilla se propusiese a llevarla al cine, con no tan buenos resultados de crítica como tuvo la obra literaria.

Hubo también quien puso reparos a la novela. Por ejemplo, C. Sarrias comentaba:

El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina, intenta ser una manera de hacer saltar por los aires la belleza de esta Lisboa <bella y señorial>, con un argumento plagado de puñaladas traperas a la verdad [...]

Este invierno de Muñoz Molina nos ha dejado realmente fríos, aunque la presencia de algunos personajes quiera sugerir ambientes de suspense o de crueldad, que acaban deshaciéndose en un magma sin relevancia. No basta con ponerse a escribir, sino que hay que ‘depurar’ los argumentos. Ni es suficiente tener ante los ojos de la memoria las novelas de éxito de otros autores, para seguir caminos que no son precisamente <de vino y rosas>. (Sarrias, 1987: 27)

Por su parte, Rafael Conte (que se convertiría en uno de los máximos estudiosos de Muñoz Molina), analizaba:

El invierno en Lisboa es una buena novela, pero en ella se acentúan algunas de las fragilidades de la anterior. La historia policial no está suficientemente concretada, y la amorosa resulta en ocasiones insuficiente. Lo mejor del libro es la figura del músico, y esa permanente reflexión sobre el papel de la música, que, atravesada por la sensación del fracaso, pasa de ser ‘una confesión personal’ a constituirse en un ‘método de conocimiento’. Sólo este hallazgo vertebraba una novela que sin él se perdería en la riqueza del ambiente o en la abstracción del relato. Las referencias culturales abundan (la novela negra, la música de jazz, *El Ulises*, *Casablanca*, etc.) y la novela tiende una vez más al mito. Hay que seguir leyendo a este joven y extraordinario escritor, tan espléndidamente dotado, pero que debiera plasmar más, concretar más, para alcanzar la obra maestra que tiene en la punta de los dedos. (Conte, 1987: 15)

Para terminar, citaremos una de las críticas elogiosas que mereció la obra. En la *Revista Urogallo*, M. Rodríguez Rivero escribió: “Romántica hasta el paroxismo, repleta de homenajes, *El invierno en Lisboa* es, con todo, una de las mejores novelas publicadas en lo que va de año.” (Rodríguez, 1987: 49)

Concluimos recordando que con esta novela, Antonio Muñoz Molina empieza un proceso narrativo consistente en ofrecer con cada título una obra que supone una innovación con respecto a la anterior: Si *Beatus ille* es una novela de

trama compleja, *El invierno en Lisboa* se caracteriza por la sencillez argumental de una historia de amor aderezada con una trama criminal. Es novela de personajes, de amor, de intriga..., pero también es un relato que da relevancia al lenguaje, una ‘novela de palabras’ en la que ciertos vocablos van dejando huella profunda en el curso de la narración: *Lisboa, Burma, Lucrecia*.

En su página web oficial, Muñoz Molina, tras la publicación de su novela dice:

Quería escribir como soñando una película o tocando una música de jazz, y que el lector se dejara llevar sonámbulamente por la historia de los dos amantes que se buscan y se pierden y nunca llegan a encontrarse, y si se encuentran huyen el uno del otro. No podía imaginar que este libro iba a cambiarme la vida. Cuando salió yo era un funcionario municipal que escribía en sus ratos libres. Un año más tarde era un escritor que había dejado su trabajo seguro en el ayuntamiento. Tengo mucha gratitud a esta novela, pero me siento muy lejos de ella. (<http://antoniomuñozmolina.es/>)



*Un gui3n no es literatura
para el cine, sino literatura
que ya es cine.*

Guillermo Cabrera Infante
“Scenari3”

2. 2. An3lisis f3lmico de *El invierno en Lisboa*

Antes de empezar el an3lisis de la adaptaci3n f3lmica, nos ha parecido conveniente recordar el panorama del cine espa3ol en el momento en que Zorrilla llev3 la novela al cine.

Desde los comienzos del cine, es habitual que los escritores de prestigio vean reflejadas sus obras en la gran pantalla; por eso, hoy ya nadie duda de que el cine ha sabido beber de la literatura. Estas relaciones comenzaron muy pronto, entre otros motivos, porque el mundo del cine vio en ellas una forma de prestigiar el g3nero, de adquirir adeptos entre aquellos dispuestos a ver en im3genes lo que hab3an imaginado en sus lecturas previas.

En Espa3a, desde los inicios del cine hasta la actualidad, el gusto por trasladar la literatura al cine no ha sido una excepci3n. Tras la ley de Reforma Pol3tica de 1976, la llegada al poder de Adolfo Su3rez (y con ello de la

democracia y de la Constitución¹¹⁷), la sociedad española dio un giro radical a su estilo de vida. La democracia lo cambió absolutamente todo en el estado español, y el cine no permaneció ajeno a tanto cambio. El primer paso fue acabar con el aparato cinematográfico franquista y terminar para siempre con la censura. Aunque en los primeros años de democracia (los que restaban de la década de los setenta), el fin de la indeseable censura tuvo su lado negativo en el auge indiscriminado de las llamadas películas del ‘destape’¹¹⁸. Tras cuarenta años de cine ‘puritano’ era esperable que los directores realizasen este tipo de películas de forma excesiva, para así saciar las ‘necesidades’ del público español, cansado de tener que ir hasta el sur de Francia para ver filmes como *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972).

En la década de los ochenta, el cine español empezó a abandonar esa senda y caminar por otras direcciones. La llegada del PSOE al poder trajo consigo la Ley Proteccionista¹¹⁹, más conocida como ‘La ley Miró’, por ser esta directora la máxima responsable de la susodicha ley, al desempeñar, desde diciembre de 1982, el cargo de directora General de Cinematografía¹²⁰. Con esta ley se bajó la cuota de producción (por ejemplo, en el año 1986, se realizaron tan solo 60 películas) pero la calidad alcanzó cotas mucho más altas respecto de años atrás.

La ley Miró concedía ayudas económicas para afrontar los costes de producción, ayudas que en ocasiones podían cubrir hasta la mitad del presupuesto estimado antes de comenzar el rodaje. Además, se financiaba con un mínimo del 15 por 100 de lo recaudado a todas las películas españolas, pudiendo llegar al 25 por 100 en las que se considerasen de ‘calidad especial’. Otra de las características de la ley consistía en la obligación de establecer una cuota de pantalla en los

¹¹⁷ Aprobada el 6 de diciembre de 1981.

¹¹⁸ Aunque, por otro lado, empezó a despegar con el estreno de todas las películas que habían estado prohibidas.

¹¹⁹ Ley que data del 28 de diciembre de 1983 (BOE 12/01/84).

¹²⁰ Cargo al que llegó por su amistad con el entonces presidente del gobierno, Felipe González Márquez, con el que ya había trabajado, al haber sido su asesora de imagen en la campaña electoral de 1982.

cines: no se podían superar los tres días de películas extranjeras por cada día de películas nacionales.

Aunque la calidad de las películas nacionales aumentó considerablemente, el público seguía sin animarse a acudir al cine. Así, películas como *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985) o *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriú, 1985), a pesar de su calidad, no gozaron, en su momento, del favor del público (eso sí, con el paso del tiempo, se ha reconocido su valía).

Quienes mantenían una posición crítica ante la ley Miró alegaban que algunas películas mejoraban el guion después de haber obtenido la subvención, pero ante el miedo de perder la ayuda económica se rodaba la película con el guion original. Si bien este hecho ha podido ser cierto en algunos casos, también lo es que, gracias a esta ley, la aparición de nuevas productoras creció de forma espectacular. Así, el 46 por ciento de las películas rodadas entre 1983 y 1988 procedían de nuevas productoras, mientras que solo el 15 por ciento se realizaron en productoras ya existentes antes de 1970.

Pilar Miró dejó su cargo a finales de 1985, abandono no exento de polémica, ya que su labor fue muy criticada, e, incluso, se la acusó de haber malgastado el dinero de la institución (aunque, tras el juicio al que fue sometida, quedó exonerada de toda culpa).

Lo cierto es que la perspectiva temporal ha dado la razón a la directora, y hoy su trabajo se ve con mejores ojos de los que se veía cuando abandonó su cargo para ser substituida por Fernando Méndez-Leite, y, poco después, por el crítico y guionista Miguel Marías.

En estos años, se empezó a ayudar económicamente a aquellos trabajos que llevasen al cine obras de la literatura española. Por esta razón, este tipo de películas comenzaron a hacerse corrientes, máxime al comprobar que el público empezaba (aunque de forma muy lenta) a responder positivamente. De ahí que las versiones fílmicas de obras literarias se hiciesen habituales en el panorama fílmico español. En esta situación, a nadie extrañó que muy poco después de su publicación, *El invierno en Lisboa* fuese adaptada al cine.

2. 2. 1. José Antonio Zorrilla

José Antonio Zorrilla nació en Bilbao en el año 1946. Su primera vocación no fue la del cine, ya que se licenció en derecho y se dedicó a la carrera diplomática, llegando a ser cónsul general de España en Milán.

Aun así, pronto comenzó su carrera fílmica como guionista de televisión. En 1973 el NO-DO le encarga el corto *Viejas plazas de Madrid*, lo que abre el camino a sus dos cortos más conocidos: *El barranco de Víznar* (1977) y *Argelès* (1978). También comenzó el corto *Cuento oscuro*, que producía Elías Querejeta y que, finalmente, quedó inacabado.

Con la premiada *El arreglo* (1983), se decidió a dar el salto a los largometrajes. En 1987 se estrena *A los cuatro vientos*, que la academia nomina a los Goyas por los mejores efectos especiales y diseño de vestuario. Su siguiente largometraje fue *El invierno en Lisboa* (1991) que, como se verá, no fue muy bien acogido ni por la crítica ni por el público. Tal vez ese haya sido el motivo de que Zorrilla no se haya animado con más películas y haya comenzado una firme y, hasta el momento, muy premiada y valorada carrera como documentalista¹²¹.

Curiosamente, ha sido su primer largometraje (*El arreglo*) y el, hasta el momento, último trabajo de la serie *Las bienaventuranzas*, las dos obras que más fama le han proporcionado¹²².

No siempre han abundado las críticas positivas a su carrera. Él es consciente de ello y se ‘defiende’ no solo con su trabajo, sino con respuestas en su página web:

¹²¹ Con *Los justos* (2001), comenzó la serie *Las bienaventuranzas*, dedicada a analizar la inmigración a escala mundial. La serie continuó con *El desierto y las olas* (2003).

¹²² Este proyecto de *Las bienaventuranzas* ha llamado gratamente la atención no solo por el tema, sino también por la forma de filmarse. Para poder seguir a los inmigrantes, José Antonio Zorrilla necesitaba utilizar una cámara ligera que le permitiese un movimiento rápido, por lo que decidió grabar el documental con una videocámara de formato miniDV montando el resultado con un novedoso proceso de kinescopado. Este proceso de montaje resulta barato y cómodo, ya que consiste en reproducir el filme en un monitor TFT y filmar ese pase con una cámara convencional de cine. Este proceso que, *a priori*, podría parecer demasiado rudimentario, ha dado unos resultados positivos, que han sido alabados por la crítica especializada.

El crítico Augusto Martínez Torres me ha incluido en su diccionario de directores malditos del cine español. Lo malo es que tiene razón. Quizás esta página *web* contribuya a aclarar la razón de las maldiciones. Por cierto, agradezco a Augusto la elegancia del término. Antes se nos llamaba juguetes rotos¹²³.

Puede que hayan sido estas críticas y los malos resultados en la taquilla los causantes de que su carrera no alcance la extensión en títulos de la de otros directores de su generación.

En conclusión, el director que nos ocupa tiene una carrera más bien corta en la que *El invierno en Lisboa* no es la obra que más alegrías le ha proporcionado.

2. 2. 2. *El invierno en Lisboa* película

Tras dos semanas de rodaje en San Sebastián y cuatro en Lisboa, *El invierno en Lisboa* se estrenó el diecisiete de enero de 1997 en Madrid.

Era la primera vez que una novela de Muñoz Molina se llevaba a la gran pantalla y este, gran aficionado al cine, estaba entusiasmado con la idea. Cuando se le ofreció participar en la elaboración del guion¹²⁴ no dudó en decir que sí, pero pronto comprendió que el trabajo del escritor y el del guionista son muy diferentes y que su tarea debía finalizar con la publicación del libro:

*La primera vez que me dijeron que querían adaptar al cine una novela escrita por mí me llevé una alegría muy grande. Ni aquel libro mío, **El invierno en Lisboa**, ni mi nombre como escritor eran entonces muy conocidos: que alguien quisiera hacer una película con algo escrito por mí me parecía un síntoma alentador de que mi novela y yo existíamos, cosa que uno duda muy seriamente cuando empieza a publicar, sobre todo si además, como me pasaba a mí entonces, vive*

¹²³ En: http://www.joseazorrilla.es/autobiografia_artistica.php

¹²⁴ En los títulos de crédito figura como coautor del argumento: “Guión de José A. Zorrilla y Mason Funk, según un argumento de Antonio Muñoz Molina y José A. Zorrilla”.

en una provincia más bien apartada. [...] Gustándome el cine casi tanto como la literatura, yo no tenía entonces, ni tengo ahora, ninguno de los reiterados prejuicios acerca de las adaptaciones, prejuicios basados en parte en la ignorancia. [...] Estuve trabajando en vano con dos o tres directores en la tentativa de adaptación de aquella novela mía. Era más joven, y no sabía que los directores de cine españoles suelen creer en la superstición francesa de la autoría total, y tienden a desconfiar de cualquiera que lleve a la película ideas distintas de las suyas, sean mejores o peores. Aprendí entonces una norma a la que me he atenido siempre: aunque me lo pidan, yo no intervengo en las adaptaciones de mis libros, en parte por pereza, porque escribiendo guiones de cine hay que hablar mucho, y en parte por respeto al trabajo de otros. Bien pensado, la pereza es la razón más fuerte. (2000: 11)

Es decir, Antonio Muñoz Molina, según él mismo afirma, aprendió la lección y no ha vuelto a participar en la elaboración de ningún guion, si bien ha sido su segunda esposa quien ha realizado el guion de otra de sus novelas adaptadas al cine: *Plenilunio*.

De todos es sabido que hay películas muy malas basadas en libros excelentes, pero también novelas vulgares que han sido el origen de grandes filmes, como novelas buenas que han dado lugar a películas de idéntica calidad. El resultado final de la adaptación fílmica no tiene por qué estar ligado a la mayor o menor calidad del texto original.

En este trabajo no nos vamos a detener en el guion o guiones¹²⁵, de las películas resultantes de la adaptación de las tres novelas de Muñoz Molina, objeto de estudio de esta tesis; la razón estriba en que para realizar un estudio comparativo-textual solo necesitamos analizar el paso de una lengua a otra (del código original, el literario, al código final, el cinematográfico).

¹²⁵ Tanto en el análisis de *El invierno en Lisboa* como en el de *Beltenebros* y *Plenilunio*.

En principio, podría parecer que el trabajo de llevar al cine *El invierno en Lisboa* no debería resultar muy difícil, si se tiene en cuenta la idea tan repetida de que esta novela es muy cinematográfica. Abundan las descripciones, auténticos primeros planos, no solo de personas sino también de objetos (cartas, planos, carteles de club, pistolas, cuadros...). Incluso en la forma de describir hay momentos cuya técnica los conforma como verdaderos *travellings*¹²⁶ cinematográficos... En definitiva, es una novela escrita con técnicas cinematográficas, como recuerda J. P. Castellani: “[...] se trata de una novela cinematográfica, o sea, de un texto que tiene en su argumento, en su técnica narrativa, en su discurso literario las bases del llamado discurso cinematográfico.” (Castellani, 2010: 9)

Sin embargo, como ya se ha dicho con anterioridad, más que cinematográfica, es una novela con personajes que parodian a las estrellas cinematográficas¹²⁷.

De las tres versiones fílmicas que en esta tesis se analizan, *El invierno en Lisboa* es la menos fiel a la novela original, la que posee más ‘licencias fílmicas’. La película suprime el personaje-narrador de la novela, mientras que amplía la importancia de los personajes de Ramires y Silveira. Efectivamente, el portugués Ramires va a alcanzar una importancia vital en la película, dado que es a él a quien se le roba el cuadro mientras organiza un fallido golpe de estado para restaurar la dictadura en Portugal. Esta ha sido la licencia fílmica más censurada: la crítica no ha entendido la necesidad de introducir un elemento que no aporta nada a la trama y que debería haberse realizado con más cuidado. Para añadir este nuevo elemento, hay que buscar alguna manera de enlazarlo con el tema central ya conocido de la novela, pues no hacerlo supone un error. Este añadido carece de función alguna en la trama, queda aislado en ella y el espectador (aunque no haya

¹²⁶ Entendiendo por *travelling* los cambios de emplazamiento que en el cine realiza la cámara. Un *travelling* puede ser de profundidad (tanto de aproximación como de alejamiento) así como vertical, paralelo o circular.

¹²⁷ ¿Podría ser el motivo de que finalmente la película no resultase el éxito esperado?

sido lector con anterioridad) se pregunta el porqué de esa aventura sin apenas relación con el resto¹²⁸.

No es un problema menor, en el resultado final de una película, la elección de los actores, o *casting*. El personaje de Santiago Biralbo está interpretado por Christian Vadim, aunque en la película no se llama Santiago, sino Jim Biralbo. El lector de *El invierno en Lisboa* que asista a la proyección de la película, seguramente sentirá curiosidad por cuál sea finalmente el color de piel del actor que interprete al pianista¹²⁹. Finalmente, productor y director se decidieron por este francés blanco (hijo de la actriz Catherine Deneuve y del director Roger Vadim). Este joven actor¹³⁰ supo meterse en la piel del personaje y su interpretación resulta bastante creíble, incluso para los lectores más exigentes. De hecho, ha sido uno de los actores de la película mejor valorados, aunque tampoco a él le hayan faltado críticas negativas, como la de J. P. Castellani: “[...] al que interpreta un joven actor francés, Christian Vadim, algo soso, cuyo único mérito es ser hijo del gran director Roger Vadim.” (Castellani, 2010: 9).

La elección de Hélène de Saint-Père para interpretar el papel de Lucrecia parece fruto de su físico: la actriz es muy bella, como corresponde a su personaje, pero su rostro no está exento de rasgos fuertes que le facilitan la labor de parecer una mujer decidida y egoísta, que renuncia a la amistad y hasta al amor con tal de medrar socialmente.

La participación española está en manos de Eusebio Poncela y de Fernando Guillén. Ninguno de los dos actores responden al físico que la novela les atribuía. Poncela interpreta al ‘gordo y rubio Floro Bloom’, y el físico de Eusebio Poncela dista bastante del que Muñoz Molina atribuyó a su personaje en

¹²⁸ Tal vez, de ver la necesidad de un golpista, hubiese sido más acertado servirse del personaje de Morton y así seguir jugando con la ambivalencia de su nombre y lo grotesco de su persona. También podríamos considerar que la parodia que contiene la película pudo haber influido en la recepción y crítica, es decir, en su éxito comercial y crítico.

¹²⁹ Recuérdese que en el apartado dedicado al análisis de la novela, nos hemos ocupado de la vaguedad con que se trata esta característica del personaje, músico de *jazz*.

¹³⁰ Christian Vadim nació el dieciocho de junio de 1962, por lo que durante la grabación de la película no contaba con más de 34 años (edad en la que se encuentra Biralbo en la novela antes de ir a Lisboa).

la novela. Sin embargo, Poncela logra encajar muy bien en la piel de este exseminarista quien, por otra parte, alcanza mucho más peso en el filme que en la novela, hasta el punto de que aparece en el póster publicitario de la película junto con Swann y la pareja protagonista¹³¹.

Tampoco los rasgos que la novela atribuye a Bruce Malcolm se parecen a los de Fernando Guillén: no es un hombre excesivamente alto ni fuerte, aunque sí tiene la edad que el lector imagina en Malcolm. No tiene acento americano porque en la película es español y deja de llamarse Malcolm para convertirse en Marco. En una entrevista que realizamos al actor Fernando Guillén, este admitió no sentirse muy contento con su papel de Marco, para después añadir que, en general, a todos los actores de este filme les había pasado algo similar, ya que se había tratado de un rodaje muy accidentado, con problemas multiplicándose a cada paso.

Resulta muy digna la interpretación del único actor novel, el músico Dizzy Gillespie¹³², que no se dedicaba a la interpretación, aunque había participado en documentales musicales, y que con 79 años¹³³ se estrenaba en el cine. Su participación fue el gran triunfo de la película. Desde el principio, se buscó la presencia de un músico consagrado para interpretar al personaje de Swann. Con él

¹³¹ Probablemente, esta decisión fue fruto de un reclamo publicitario destinado al público español. Este conocía desde hacía años el buen trabajo como actor de Poncela, mientras que la pareja de franceses era prácticamente desconocida para el público nacional.

¹³² Su participación emocionó a Muñoz Molina, que admiraba al músico desde que el 12 de marzo de 1986 lo vio actuar en compañía de Paquito d’Ribera en Granada. Lo recuerda así: [...] *dilataba los carrillos igual que vejigas de matanza y esbozaba unas notas* (1990: 27). En *Unas gafas de pla*, el autor recuerda el momento en que conoció al músico:

En noviembre de 1990 yo pude conversar con Dizzy Gillespie, que era un anciano saludable y enérgico, jovial cuando estaba en público, reservado y como extraviado cuando se quedaba solo, como si no estuviera seguro de la ciudad (2000: 197)

¹³³ Gillespie nació en Cheraw en 1917 y murió tres años después de estrenarse el filme.

se produjo otro cambio de nombre, ya que, en lugar de Billy Swann, pasa a llamarse Bill Swann¹³⁴.

Dizzy Gillespie que, desde décadas atrás, se había hecho casi tan famoso por sus distintas militancias a favor de los derechos civiles, como por su faceta de músico, solo puso una condición para su participación: que su personaje no fuese el de un drogadicto ni un alcohólico, porque estaba cansado de que siempre se asociase la música (y en especial el *jazz*) con la droga. Esta condición modificó mucho su personaje, ya que, en la novela, como vimos, se trata de un alcohólico que juega con las drogas. La colaboración de Dizzy Gillespie no se ciñó a la interpretación de Swann, sino que también fue el autor de parte de la música de la película, junto al arreglista Slide Hampton.

Michel Dupérial interpreta el personaje de Toussaints Morton. Este actor sí tenía un físico que encajaba a la perfección con el personaje creado por Muñoz Molina: piel negra, muy alto y fuerte. Su interpretación es secundaria y poco importante para el resultado final del *film*, y tiene mucha menor relevancia que en la novela, aunque mayor que la del esposo de Lucrecia o la de su secretaria. Es decir, el trío de mafiosos tienen menos peso en la película que en la novela y, de los tres, el que tiene un poco más de relevancia es Morton¹³⁵.

El personaje de Ramires está interpretado por Carlos Wallenstein. Se ha dicho y escrito que se trata de un personaje inventado por el guion de la película, pero realmente tiene su origen en la novela. Cuando Lucrecia le muestra el cuadro, en un libro de arte, a Biralbo, en el pie de foto reza lo siguiente: *Paul Cézanne, leyó al pie, La montaigne Saint Victoire, 1906, Col. B. U. Ramires* (2000: 187)

¹³⁴ El espectador que tenga alguna duda sobre este cambio, pudiendo pensar que se trata de una mala audición, confirma que no es error alguno al ver en las letras de crédito: “y Dizzy Gillespie como Bill Swann”.

¹³⁵ Aun así, en los títulos de crédito aparece antes el actor Fernando Guillén que el francés, pero bien pudiese ser por tratarse de un actor español de prestigio, frente al actor francés que tan solo había aparecido en dos filmes (*Havre* de Jiliet Berto, 1986 y *Les Frères Pétard* de Hervé Palud, 1986) y en cinco trabajos para la televisión de su país.

Además, Lucrecia (en la novela) escucha decir a Malcolm y a sus compinches que en el *Burma*, ese hombre tenía guardado un Cézanne. Y Morton así se lo explica a Santiago Biralbo:

-Burma -dijo Toussaints Morton-. Es doloroso que nada sea ya respetable. [...] <¿Qué pensaría el difunto dom Bernardo Ulhman Ramires si levantara la cabeza?> (1987: 162)

En la novela, pues, la colección a la que pertenece el cuadro es la de B. U. Ramires. Teniendo en cuenta que Muñoz Molina participó en el argumento, es de suponer que recordase el nombre que había inventado para el coleccionista y que se eligiese ese mismo nombre para el nuevo personaje.

En la novela, es el sicario el único portugués, y solo aparece mencionado por otros personajes, entre los que no se incluye el narrador. Por ejemplo, por Lucrecia, cuando esta explica los motivos de su conducta: el portugués facilita la información sobre el Cézanne, y Malcolm y Toussaints Morton lo matan el mismo día que Lucrecia decide huir tras ver el asesinato y ser violada por Bruce Malcolm. En la película, este sicario, Silveira, es con quien Ramires está planeando un golpe de estado en Portugal. En la novela, sí es verdad que Morton explica, en conversación con Santiago Biralbo, que Ramires tenía un ejército con el que pretendía aumentar su poder:

Poseía en Angola selvas enteras y plantaciones de café más grandes que Portugal, [...] Dom Bernardo Ulhman Ramires no era un terrateniente, era la cabeza de un reino magnífico levantado en la selva, [...] (1987: 162-163)

Posteriormente será Lucrecia la que le amplíe la información:

-Un ejército secreto -dijo Lucrecia-. Aquel tipo había perdido sus plantaciones de café y su palacio en el centro de un algo y casi todos sus cuadros y tuvo que huir de Angola tras la independencia. Volvió clandestinamente a Portugal y compró el almacén más grande de Lisboa para establecer allí la sede de su conspiración. (1987: 191)

Conspiración es la única palabra que se menciona en la novela, sin más explicaciones.

En suma, tantas modificaciones respecto de la trama central de la novela pueden, sin duda, confundir al lector y, a nuestro juicio, no proporciona ninguna aportación trascendental al espectador. Si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente, podríamos concluir que no fue la interpretación el motivo principal del fracaso del filme, sino la manera en que el argumento fue llevado a la pantalla. El análisis del discurso fílmico¹³⁶ puede ayudarnos a entender mejor todas estas cuestiones que hemos esbozado, así como la impresión que la película deja en el espectador (previo lector, o no, de la novela). A dicho análisis dedicaremos las siguientes páginas, en las que prestaremos especial atención a la enunciación fílmica, aspecto fundamental para apreciar cómo las técnicas narrativas empleadas por Antonio Muñoz Molina en su novela han sido trasladadas al filme, y por medio de qué recursos se ha hecho.

Desde el punto de vista narratológico, la historia de *El invierno en Lisboa* novela es muy similar a la de *El invierno en Lisboa* película (aunque con ligeras divergencias); mientras que en el discurso sí encontramos más variantes. Aparte de lo evidente de una manifestación verbal frente a otra fílmica, también se aprecian otras que iremos examinando con detalle. En este estudio, igual que hicimos con el de la novela, analizaremos la historia y el discurso a la vez, para que las convergencias y divergencias con el texto de origen sean más fáciles de apreciar.

Resultan significativas las palabras que el director dedicó a su película en su página web¹³⁷.

Pasé a la producción ajena. Rodé dos películas bajo ese esquema, la última *El invierno en Lisboa* en condiciones literalmente escalofriantes. No hubo, por no haber, ni Jefe de Producción ni

¹³⁶ Para ello no interesa tanto el análisis de los procedimientos técnicos, como el traspaso del texto narrativo al texto fílmico.

¹³⁷ http://www.joseazorrilla.es/autobiografia_artistica.php

Director de Arte, digan los créditos lo que quieran. Sí hubo en el rodaje violencia de género y huelga.

2. 2. 3. Análisis comparativo-textual¹³⁸

Antes de comenzar el análisis, creemos necesario indicar que utilizaremos el término adaptación (que ya hemos usado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo), pero también otros como transposición, transducción... Efectivamente, cuando una obra literaria es llevada al cine se suele decir que se ha hecho de ella una adaptación cinematográfica¹³⁹. Pero este concepto ha tenido que ‘convivir’ con otras muchas denominaciones. Así, por ejemplo, André Bazín, partiendo de la narratividad que inunda al lenguaje del cine, plantea una triple tipología en su obra *¿Qué es el cine?: La adaptación pasiva*, a la que no le otorga gran valor. La **adaptación libre** o activa, que considera algo más elaborada que la anterior aunque tampoco la considera de gran valor. Y, por último, **la transposición**, que es la que considera que denota una mayor preocupación por la fidelidad a la obra literaria de la que se parte.

No fue A. Bazín el único en manejar este término; para algunos estudiosos resulta preferible por ser el de adaptación anterior a la aparición del cine. Efectivamente, el concepto de adaptación se utiliza, en el teatro, para reflejar el proceso de teatralización que se realiza a la hora de trasladar una novela al teatro, es decir, cuando se dramatiza un texto narrativo. El término se adoptó de la zoología, que lo utilizaba para reflejar el cambio de medio de un animal. Este

¹³⁸ Hemos dividido el filme en doce secciones ya que se adecuan al conjunto de secuencias que vamos a analizar.

¹³⁹ La **adaptación cinematográfica** es, según L. Seger, “una traslación, una conversión de un medio a otro [...] implica cambio, implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar” (Seger, 1992: 30) Mientras que Sánchez Noriega la define como

[...] el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez, 2000: 47)

último motivo es el que tienen en cuenta los estudiosos que descartan este término, ya que consideran que si la adaptación habla de un cambio de medio, sin que cambie la naturaleza del objeto, el concepto no es trasladable al caso de las obras literarias que se llevan al cine. Lo que se plantea cuando un texto se plasma en cine, es un cambio de medio y de género, de ahí que haya quien considere más apropiado el término transposición.

Dicho esto, hay que añadir que el término adaptación lleva décadas instaurado y es reconocido en todos los ámbitos, sin necesidad de conocimientos de literatura comparada o de un acercamiento a la semiótica. El término adaptación es utilizado para reflejar cualquier tipo de cambio producido en un texto literario que se ha reconvertido en otro. Partiendo de esta idea, se popularizó el término considerando que era la mejor denominación para cualquier tipo de transcodificación o rescritura textual.

También es cierto que aunque el término adaptación es el más usado, no ha sido el empleo de transposición el único intento por desbancar esta terminología. Otro importante intento se produjo con el término **transducción**. En el diccionario de José R. Valles Calatrava se recuerda que el concepto cubre tres posibilidades: la traducción, la hipertextualidad y “la adaptación o transducción architextual, por la que un texto perteneciente a un determinado género se transcodifica para adecuarse a otra modalidad tipológica diferente” (Valles, 2002: 586). Según esta definición, la adaptación es una transducción modal, es decir, el paso de novela a cine o teatro, pero también de teatro a cine o novela y de cine a teatro o novela. Lo cierto es que a lo largo del presente trabajo abriremos este abanico, ofreciendo más posibilidades al incluir otros géneros como la lírica, los video juegos o, especialmente importante en el caso de *Beltenebros*, el cómic.

Caso especial es el de Gérard Genette que distingue dos tipos de hipertexto¹⁴⁰: el texto derivado de otro anterior por transformación a secas (o **transformación simple**) y la **transformación indirecta**. El teórico francés considera que esta segunda es mucho más compleja, ya que parte de un modelo de

¹⁴⁰ Fue G. Genette (1982) el primero en emplear el término **hipotexto** (para hablar del texto previo a la adaptación) e **hipertexto** (para hablar del resultado final).

competencia genérica: “J’appelle donc hypertexte tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation”. (Genette, 1982: 14)

No fueron la transposición y la imitación los únicos términos aplicados por el francés, ya que también utilizó el concepto de **transmodalización**¹⁴¹. Pero lo cierto es que todos estos términos no dejan de ser distintas maneras de denominar un concepto que empezó llamándose adaptación. En definitiva, a nuestro juicio, es acertado el uso indistinto de términos como transposición, transformación, transmodalización, transducción... y todos ellos los interpretamos como sinónimos de adaptación y, por lo tanto, los usaremos indistintamente a lo largo del presente estudio.

Aclarado este punto, comenzamos con el análisis fílmico de *El invierno en Lisboa*.

La película se inicia con un cuadro negro que permanece en pantalla durante un minuto y cincuenta y siete segundos. Sobre él van apareciendo los títulos de crédito. El grafismo de la escena¹⁴² y de los títulos está en color azul; y el fondo negro sobre el que se proyecta puede ser interpretado como un anticipo de la oscuridad y nocturnidad que va a predominar en toda la película.

La primera secuencia¹⁴³ comienza con una escena en la que la cámara muestra, por medio de un *travelling*¹⁴⁴, imágenes nocturnas del puerto de San

¹⁴¹ Valles Calatrava lo define como el “fenómeno global de transformación textual que modifica cualquier texto o tipo de texto <resultante> mediante cualquier tipo de reescritura y/o relaboración textual” (Vallés, 2002: 586)

¹⁴² Solo entenderemos por **escena** las tomas o conjuntos de tomas con unidad espacial (la temporal puede variar) y sin significado independiente (porque, si no, se trataría de una secuencia).

¹⁴³ Llamaremos **secuencia** a la escena o conjunto de escenas con un significado diferenciado, es decir, que conforme una unidad de acción (aunque no implique unidad espacial o temporal).

¹⁴⁴ Entendemos por *travelling* un cambio de emplazamiento.

Sebastián¹⁴⁵, mientras durante veinticinco segundos, una *voz en off* resume, en primera persona, algunas de las claves de la historia: el maravillosos verano que el que habla, Lucrecia y Bill Swann pasaron en San Sebastián, en el *Lady Bird* de Floro, antes del invierno en Lisboa¹⁴⁶. La expresión “verano maravilloso”¹⁴⁷, empleada por esa voz cuya identidad desconocemos de momento, se enfatiza con una banda sonora musical que permite escuchar, de fondo, el tema *Magic summer*. A medida que suena la canción, es fácil suponer el efecto generado en el espectador (sobre todo en el que entienda la lengua inglesa) mientras contempla las imágenes de un músico pasando un verano inolvidable, casi idílico, en San Sebastián. En cualquier caso, y al margen del efecto causado en los receptores, se trata de un pasaje que rebosa felicidad, hermosura, romanticismo... y nada de la desilusión y frustración con que la novela presenta a Giacomo Dolphin en sus primeras páginas.

Las palabras de la *voz en off* son, a nuestro entender, una excelente fórmula por su capacidad de síntesis, ya que presentan, en muy pocas frases, el tema central de la película, así como los personajes principales. El espectador que haya leído la novela advierte que el discurso está enunciado por un narrador diferente, pues en el *film* es el propio músico el que va a contar su historia. También descubre que Swann aquí se va a llamar Bill, y puede presuponer que Floro Bloom (al ser citado explícitamente en este brevísimo resumen) va a asumir mayor presencia de la que tiene en la novela. Solo quedan tres nuevos detalles por conocer, y esos van a adelantarse en la siguiente escena.

¹⁴⁵ En este plano de exteriores, llama la atención que no aparezca uno de los emblemas de la ciudad, el Peine del viento de Chillida, ubicado enfrente del local y sí mencionado en la novela. Puede que su ausencia se deba a que estas imágenes (al igual que el resto de *travellings* exteriores de la ciudad que aparecen en el filme) no fueron filmadas por el equipo técnico de la película, sino incorporadas de otra grabación, como se indica en los títulos de crédito:

Con la participación de los Fondos de Eurimages del Consejo de Europa, del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

¹⁴⁶ La *voz en off* dura veinticinco segundos.

Terminando el *travelling*, la cámara se detiene mostrando la entrada del *Lady Bird*. Se ve llegar un llamativo descapotable blanco que aparca frente al local. Tanto el blanco del vehículo, como el hecho de ir descapotado, así como la vestimenta de los ocupantes (tres hombres y una mujer, vestidos con ropas ligeras de color blanco) contrastan con la oscuridad que ha reinado hasta ese momento en el filme y hace pensar que la acción transcurre tras una calurosa tarde de verano. Al lado del conductor (Víctor Norte) se sienta un hombre gordo (Carlos Wallenstein) y en los asientos de atrás una pareja (Hélèn de Saint-Père y Fernando Guillén). Una vez aparcado el coche, el conductor abre la puerta del copiloto. Tras salir este, hace lo mismo el hombre del asiento trasero y ofrece su mano a la mujer, pero esta decide salir por su puerta, como queriendo marcar las distancias, ante el visible desagrado del hombre. La entrada de los cuatro en el local se realiza con un plano¹⁴⁸ que los muestra de espaldas (por medio de una focalización¹⁴⁹ externa¹⁵⁰), plano que permite ver un cartel publicitario en la puerta del *Lady Bird*¹⁵¹ en el que están las fotos de dos músicos: Biralbo y Swann¹⁵². Después, la cámara se eleva hasta lo alto del local, y presenta un primer plano del rótulo: *Lady Bird*.

No ignorando que los primeros planos son utilizados, en general, para destacar elementos de especial importancia en el desarrollo de la acción, con este

¹⁴⁸ El **plano** es el conjunto de **fotogramas** (es decir, de instantáneas, de fotografías) de una toma. Comprende desde que se pone en marcha la cámara hasta que se detiene.

¹⁴⁹ Durante los análisis fílmicos, utilizaremos el término focalización tal y como lo definió Ruth Ronen (1990), es decir, como el proceso que permite que los elementos de la ficción sean ordenados desde una determinada perspectiva. Esta puede basarse en lo visual o en lo auditivo.

¹⁵⁰ La **focalización externa** se realiza por medio de una instancia no identificable con ningún personaje, y sin ubicación espacial y temporal identificable.

¹⁵¹ Se puede apreciar que se especifica ‘Local de jazz’, dato este que en la novela no se llega a precisar, por lo que en la película no se va a jugar a la ambigüedad de si es o no un local de alterne.

¹⁵² Aunque no se trate de un texto escrito, lo incluimos dentro del discurso verbal de la película, ya que aporta tanta información como un diálogo, una *voz en off* o en *over* o un rótulo (como el que aparecerá en el siguiente plano y que también incluimos en el discurso verbal del filme).

primer plano sumado a la alusión al local de la *voz en off*, el espectador puede comprender que ese lugar va a tener una gran relevancia en la diégesis.

La siguiente escena se desarrolla en el interior del inmueble. En ella, la cámara proporciona un primerísimo primer plano de la nuca de un hombre de color; el contraplano¹⁵³ proporciona el sujeto de esa mirada, en un segundo término y más difuminado: se trata del contrabajo (Isidoro Fernández), que observa con admiración y complicidad al músico. Con este plano se trasmite, desde el primer momento, la admiración casi enfermiza del contrabajo que, como en la novela, mantendrá, respecto del músico, una dependencia que roza la sumisión.

El plano se va modificando a medida que el actor negro se gira, hasta que el espectador puede ver su rostro (Dizzy Gillespie). La cámara ofrece ahora un plano frontal que permite ver como el músico infla los mofletes para tocar, mientras el otro músico blanco, al fondo, sigue observándole con admiración y orgullo. Al terminar de tocar, el músico negro se dirige al público y presenta a los demás y a sí mismo como “Bill Swann y su cuarteto”. Empieza la presentación por el contrabajo, Óscar¹⁵⁴, y termina por el pianista, el único al que llama amigo, Jim Biralbo (Christian Vadim).

En esta escena aparece una modificación respecto de la novela, que puede sorprender a los espectadores que la hayan leído: el protagonista no solo es un hombre blanco, sino que en el *film* no se llamará Santiago sino Jim. Tal vez la causa del cambio de nombre radique en que el actor que lo interpreta es francés y en ningún momento, a lo largo de la película, se pretende hacer pasar a Biralbo por un músico español.

Mientras, los músicos, que también van vestidos con chaquetas blancas pero con camisas de color, detalle que los diferencia del cuarteto inicial, siguen tocando, pero un malentendido provoca una interrupción: Bill Swann piensa,

¹⁵³ El **contraplano** o **plano invertido** es un cambio de encuadre desde un punto de vista opuesto.

¹⁵⁴ Los lectores de la novela, ya en el plano anterior, podrían haber sospechado que se trataba de él.

erróneamente, que un espectador le está grabando¹⁵⁵. Cuando comprende su error, se disculpa. En ese momento, un plano general del público, desde la perspectiva de los músicos, permite destacar, entre las personas que están sentadas en pequeñas mesas redondas y aplauden a los músicos que se disponen a comenzar de nuevo a tocar, la figura de un hombre de pie, trajeado de oscuro (Eusebio Poncela), que se acerca al músico y le dice: *-Esta ronda la pagas tú, Bill Swann. - No tengo inconveniente. Es Floro Bloom el dueño del club.*

Así, Floro Bloom es presentado por el propio Swann. Resulta muy interesante la focalización realizada por la cámara inmediatamente después de las palabras del músico: en el encuadre vemos a Floro, desde la perspectiva de Bill, en un plano medio y, detrás de él, el rótulo del local. Por tanto, la focalización pretende establecer la relación estrecha entre este hombre y el espacio en el que esta acción sucede¹⁵⁶.

De esta forma conocen los espectadores a un personaje que va a ser central en la trama. Y los lectores de la novela se llevan la sorpresa de ver a un delgado y acastañado Eusebio Poncela interpretando al gordo y rubio Floro Bloom.

Mientras vemos al saxofonista preparándose para tocar, de repente se intercala un primer plano de una mano blanca que se dispone a conectar una grabadora. Parece que, a pesar de los cuidados de Swann, finalmente sí hay alguien dispuesto a grabar la actuación. Pero los espectadores ignoran de quién se trata.

Tras unos primeros acordes de los músicos, que sirven de conectores entre esta escena y la siguiente, la cámara enfoca a Floro dirigiéndose al grupo que había llegado en el descapotable y que en ese momento hace su entrada en el local. Con un “Sean ustedes bienvenidos. Buenas noches, Marco” (dirigido esto último al personaje representado por Fernando Guillén), los espectadores que

¹⁵⁵ Hay que decir que el odio de Swann por las grabadoras es otra licencia fílmica, que carece de base alguna en la novela, y que en la película servirá para provocar el enfado de Swann con Biralbo y la consiguiente separación entre ellos.

¹⁵⁶ En la película, la identificación de Floro con el local es más intensa que en la novela. Tal vez por ello, al finalizar la historia no abandona el local ni regresa a su pueblo natal a casarse con una exnovia como sí hace en el texto literario.

previamente hayan sido lectores de la novela reciben una nueva sorpresa: el aspecto físico del personaje dista mucho del que posee en el texto literario y, tal vez por ello, su nombre ya no es Malcom, sino que se ha españolizado en Marco. Es él quien presenta a Ramires (Carlos Wallenstein) y a su mujer Lucrecia (Hélène de Saint-Père), pero no presenta al tercer hombre, que apenas se aprecia en el plano, donde solo se percibe parte de su cara, quedando medio oculto detrás de Lucrecia. El hecho de que no sea presentado hace suponer al espectador que está ante la figura de un personaje secundario para los intereses de Marco y Floro, pero aún no se puede saber con exactitud si esta irrelevancia se trasladará también a la trama.

La presencia de Ramires es la otra gran novedad de la película, por lo que en esta parte del metraje, entre la *voz en off* y esta primera secuencia quedan ‘anunciadas’ las grandes novedades, las licencias que el texto fílmico va a presentar con respecto al original.

Será Ramires quien mencione, con evidentes gestos de avidez, “un cuadro que estoy impaciente por ver”, ansiedad que provoca el movimiento de todos, tras Floro, hacia un reservado del local, mientras la cámara muestra con primeros planos como Lucrecia mira a Jim Biralbo como si nada ni nadie más estuviese en la sala. Esta mirada es contestada con idéntica intensidad por parte del pianista, en los contraplanos por medio de cámara subjetiva o focalizaciones internas: Lucrecia focaliza a Jim y este hace lo propio con la mujer. En ese momento el plano se abre, y se ve cómo Marco retrocede hasta coger del brazo a su mujer y llevársela con el resto del grupo. Comienza así, con este cambio de espacio, la última escena de la primera secuencia.

En la habitación a la que Floro ha encaminado al cuarteto, la atención se centra en Ramires, que observa embelesado un pequeño cuadro que la cámara enfoca breves segundos¹⁵⁷. Durante este tiempo, seguimos oyendo la música de *jazz* de la sala contigua, por lo que al espectador no le puede extrañar ver, al fondo

¹⁵⁷ Parece que se trata de una representación de la Virgen María, San José y Jesús, pero es tan breve su focalización que no hemos podido apreciar ningún detalle que nos ayude a identificar el cuadro.

del campo, a Lucrecia más preocupada por intentar ver el escenario que ha dejado atrás que por observar lo que está ocurriendo en el reservado. Es decir, parece más preocupada por la música de Jim que por los negocios de su marido.

Floro descorcha una botella de champán para celebrar el negocio y la primera copa se la lleva a Lucrecia, pero en ese momento empieza a sonar un solo de piano y la mujer, que ni advierte la presencia de Floro Bloom, sale a escuchar al pianista. De esta forma, solo brindan Floro, Marco y Ramires. El cuarto hombre, al que los espectadores aún no conocen (Víctor Norte), bebe una lata de cerveza que Floro le tenía preparada: de ello se deduce que Floro ya lo conocía, sabía de sus gustos y esperaba su presencia en la reunión. Al terminar de beber, estruja la lata y la deja sobre la mesa. La acción se aprecia con detalle gracias a un primerísimo primer plano de la mano del hombre, en la que se puede observar el enorme tatuaje¹⁵⁸ de un corazón y las palabras *Amor de mãe Angola*. Un tatuaje así acerca más a este ‘desconocido’ personaje a la figura del portugués Ramires que a la de Marco.

Con ese primerísimo primer plano de la mano estrujando la lata termina la primera secuencia de la película. En ella el discurso fílmico ha presentado a quienes van a ser los personajes centrales del ‘mágico verano’, así como las relaciones que les unen y la ubicación del *Lady Bird*, local que será mucho más que un simple espacio de la acción ya que funciona como elemento de unión de todos los personajes. De esta forma, varios capítulos de la novela han sido trasladados a la película en apenas unas pocas escenas.

Además, esta primera secuencia de escenas ha dejado claro que el texto fílmico tiene un narrador¹⁵⁹ en primera persona identificado con el personaje de

¹⁵⁸ En la novela se informa de que el Portugués tiene tatuajes y acostumbra a beber cerveza que luego estruja:

[...] le llamaban el portugués, pero parecía belga o alemán, muy alto, con tatuajes en los brazos, un borracho de cerveza, cuando terminaba una lata la estrujaba entre los dedos y la tiraba a cualquier parte. (1987: 107)

¹⁵⁹ Empleamos el término **narrador** por su comodidad y su amplia aceptación dentro del estudio fílmico (desde Tom Gunning a Carmona), a pesar de ser muy conscientes de que no mantiene equivalencia ninguna con el narrador literario.

Jim. Sabemos que es el narrador por su comentario *en off* al comienzo del filme, pero por poco más. En las escenas de esta primera secuencia no abunda la perspectiva de cámara que remita a la mirada de este narrador. Se produce, por lo tanto, un desajuste, ya que si en el *flashback*¹⁶⁰ es Biralbo el que sostiene la narración, no debería haber otra visión diferente a la suya. Mas a lo largo del filme, la función de narrador quedará limitada a la presencia de su *voz en off*, obviándose su visión, su perspectiva de cámara, a favor de la de los demás personajes o de focalizaciones externas. Pero aunque solo la *voz en off* haya dejado patente su mediación en el discurso, en las siguientes secuencias veremos otros recursos fílmicos que harán recordar y tener presente que él es el narrador del texto fílmico, aunque siga siendo el recurso de la *voz en off* el más evidente a lo largo de toda la película.

Por último, en estas primeras escenas, ha quedado bien patente la importancia que la música va a tener en el *film*. A lo largo de la historia del estudio fílmico, la música ha estado muy desatendida, probablemente por el origen silente del arte cinematográfico. Apenas ningún método creado para el estudio de textos fílmicos ha dado cabida al análisis del sonido en general y de la música en particular. Otra explicación puede estar en la relevancia de la imagen en el séptimo arte, que más de una vez se describe como escritura visual, sin detenerse a pensar que el sonido es mucho más que un secundario en el filme. El sonido solo cumple una función secundaria si el director así lo decide. Sin embargo, en muchos casos, su función es fundamental, pudiendo estar al mismo nivel que la imagen. Incluso en el cine silente, con ayuda de los intertítulos y el piano en la sala, su presencia era relevante. Dentro del sonido, la música es un elemento de gran relevancia, y en esta película su importancia se acentúa, como se puede intuir ya desde estas primeras escenas, al convertirse en un hilo conductor entre los distintos personajes, así como una forma de vida para varios de ellos.

La música puede cumplir una función narrativa, ya que condiciona la percepción del espectador enfatizando más o menos ciertas focalizaciones,

¹⁶⁰ Los *flashbacks* son saltos en el tiempo, equivalentes a las analepsis de la narración literaria.

diálogos o planos¹⁶¹. En este filme, como veremos sobre todo durante las secuencias que transcurren en San Sebastián, la música subraya las ubicaciones; así por ejemplo, en esta primera secuencia la acción sucede en un local de *jazz* donde tienen lugar conciertos nocturnos y donde coinciden todos los personajes. Además, si siempre la música adapta sus características (el tono, el ritmo...) a la emoción que se pretende transmitir, en este caso el *jazz* ayudará a reflejar en el filme ese *swing* que habitualmente se identifica con melancolía, reflexión, tristeza y oscuridad.

Antes de abandonar este primer acercamiento a la banda sonora de *El invierno en Lisboa*, nos gustaría recordar que lo habitual en un *film* es que música e imágenes se complementen. Es decir, que si la música no alcanza sentido pleno por sí sola, sino que necesita de las imágenes para cobrar todo su significado, a la imagen le sucede algo semejante.

Del mismo modo que la música ayuda a entender las imágenes, su ausencia puede funcionar del mismo modo. Tenemos un claro ejemplo en esta primera secuencia, cuando nada más empezar el concierto, Bill se confunde y piensa que una espectadora le está grabando. Durante los segundos en que el saxofonista se acerca a la espectadora y, posteriormente, da una explicación de su actitud, la música desaparece, casi se podría decir que desaparece el sonido ambiente, ya que únicamente se escucha al músico. Resulta casi imposible oír nada más, de manera que el espectador percibe cómo el público del concierto se ha quedado paralizado, mudo, sin respiración..., situación que coloquialmente se conoce como ‘no oír ni el sonido de una mosca’¹⁶².

La primera secuencia de escenas termina tras ese primer plano de la mano tatuada del portugués, que da paso, tras un pequeño corte, a un nuevo plano

¹⁶¹ Esto también lo pueden hacer otros códigos no verbales como la iluminación, el decorado, el montaje, el vestuario... aunque su facilidad para condicionar, salvo contadas excepciones, es menor.

¹⁶² Esta situación nos recuerda las palabras de Michel Chion: “[...] silencio... nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina” (1993²: 60)

general del escenario, a la vez que el tono de la música sube, ejerciendo de conector. No resulta difícil deducir que se trata de una focalización desde la perspectiva de Lucrecia, que había abandonado la sala al escuchar el solo de piano y, desde lo alto de unos escalones, observa y escucha a los músicos. Mientras un primer plano refleja a Swann mirando con satisfacción y orgullo casi paternal, a Jim Biralbo tocando su solo, los otros dos músicos esperan su turno aferrados a sus instrumentos. Y el público, que ocupa una decena de mesas redondas, está pendiente del escenario¹⁶³.

La escena continúa con un contraplano, un medio plano de Lucrecia, observando el escenario, en lo alto de los escalones que llevan al reservado donde su marido y los otros tres hombres están reunidos. La cámara la enfoca por medio de un pequeño contrapicado¹⁶⁴ y una ligera inclinación a la derecha que facilita la focalización desde la situación de Jim (sentado en su piano, en el extremo derecho del escenario). En ese punto, reaparecen Marco y los demás, y se llevan a Lucrecia a otro punto de la sala que queda fuera del campo visual.

Tras esta escena, se produce una disolvencia¹⁶⁵. A medida que se desvanece el plano interior del local, gradualmente va surgiendo un plano exterior, un nuevo *travelling* nocturno de San Sebastián, con el sonido del piano de Jim de fondo. Así se termina la primera secuencia del filme.

Este segundo *travelling*, al contrario del primero, no aporta ningún dato nuevo. Se enfoca el paseo marítimo de la ciudad, como si con ello se pretendiese sugerir a los espectadores que los cuatro hombres, Lucrecia y los músicos se dirigirán en breve, tras el concierto, al yate que Ramires tiene varado en ese puerto, y en el que están invitados a una fiesta. Pero su ausencia de valor temático

¹⁶³ Todos menos una chica, en el lado derecho del campo, que mira hacia la cámara. Se trata de un fallo de *raccord* que ni director ni montador debieron apreciar en el montaje final. Los *fallos de raccord* son pequeños gazapos, consistentes en la falta de algún artículo de *atrezzo* cuando se corta la escena y en la siguiente ese objeto falta y el espectador lo nota.

¹⁶⁴ El **contrapicado** aparece cuando la cámara se inclina hacia arriba.

¹⁶⁵ La **disolvencia** es la acción de desvanecer gradualmente una escena. Generalmente se utiliza para indicar el paso del tiempo de una a otra escena o, incluso, de un plano a otro.

no le priva de cumplir una clara función conectora entre las dos primeras secuencias del filme. De paso, tanto la disolvencia como el *travelling* ayudarán a entender a los espectadores que estamos ante una pequeña *elipsis* temporal. Por ello, tras el *travelling*, la música cesa y aparece un primer plano de Jim. Han pasado las horas, y en vez de tocar su piano, está observando algo. El plano está anunciando una focalización interna¹⁶⁶: la de Lucrecia discutiendo con Marco en una mesa del *Lady Bird*. Cuando la cámara enfoca el contraplano de la pareja, se aprecia cómo el hombre le dice: “-¡Puta, más que puta!”.

Mientras esto ocurre, Biralbo recoge sus partituras y Floro Bloom se le acerca para recordarle que le están esperando. Jim le contesta que no tiene intención de ir, por lo que Floro se marcha con la pareja, mientras Biralbo permanece solo, sentado ante el piano, con un vaso de wiski y una cajetilla de tabaco.

Una nueva escena muestra a Jim Biralbo desde una terraza del local. Se trata de un plano semisubjetivo¹⁶⁷ que permite ver lo que el pianista está observando: el mar y en él un yate, el mismo al que no ha querido ir. Después, se aleja de la ventana y regresa al piano, lo coloca de espaldas a la puerta y se sienta a tocar. Hasta ese momento no había regresado la música, quizás porque la ausencia de esta se ligue a la soledad del pianista.

Mientras se escucha la música de piano de fondo, la cámara enfoca a una Lucrecia pensativa, que pasea por la calle sola¹⁶⁸. La cámara la enfoca entrando en el *Lady Bird*, descalzándose¹⁶⁹ (se supone que para no hacer ruido con los

¹⁶⁶ Frente a la focalización externa, el acto de **focalización interna** sí lo usamos para referirnos al realizado por un personaje, con una coordenada espacial reconocible.

¹⁶⁷ Los **planos semisubjetivos** son los planos tomados por encima del hombro del personaje (se toman desde detrás del) para que el espectador pueda ver a la vez parte del personaje y lo que este mira.

¹⁶⁸ La joven ya no lleva la misma ropa que en las escenas anteriores, por lo que o se deduce que, tras dejar el yate, regresó a su casa a cambiarse de ropa; o estamos ante otro *fallo de raccord*.

¹⁶⁹ Es otro guiño a *Casablanca*. También la manera de vestir del personaje a lo largo del filme coincide con el personaje interpretado por Ingrid Berman en el filme de Curtiz. De haber sido esa la intención del director español, a nuestro juicio, el resultado final no fue el deseado.

tacones) y sentándose en los escalones a escuchar al pianista. Biralbo está de espaldas a la mujer, pero percibe su presencia y se da la vuelta para preguntarle si le gusta. Cuando la mujer le contesta que le parece muy emotiva, Jim se levanta y se dirige hacia ella, que comienza a calzarse. Continúan hablando:

-¿La ha escrito usted?

-No, aún no compongo. ¿Lucrecia...?

-¿Cómo sabe mi nombre?¹⁷⁰

-¿Quiere tomar algo?

-¿Aquí? [mirando su reloj]

-¿En mi casa?

Con este juego de imágenes se quiere transmitir el enamoramiento¹⁷¹ de Jim, que ya no tiene más ojos que para Lucrecia. De esta manera, se prepara el espectador para la siguiente escena, que presenta el primer encuentro amoroso de la pareja. Están en el apartamento del pianista, una vivienda muy austera, casi vacía. Aparte del piano, una estantería con libros y discos, una cama y bebidas, apenas hay nada más. Destaca una foto enorme de Swann¹⁷² en una de las paredes agrietadas y con manchas de humedad. Lucrecia repara en el retrato y comienza un interesante diálogo entre los dos amantes, que ya se tutean:

-Él siente gran admiración por ti

-Bill es un genio, solo admira la música.

-¿Y tú?

-Yo... ¿Tomas una copa?

¹⁷⁰ En este momento del diálogo, la cámara abandona el juego de contraplanos para realizar el primer plano medio de la pareja junta.

¹⁷¹ A nuestro juicio resulta muy poco creíble lo rápido que la pareja se enamora: con un mínimo cruce de miradas (a no ser que esa no fuese la primera noche de Lucrecia en el local, mas de ser así no se entiende que Floro no la reconociese en la secuencia anterior) y un escaso y anodino diálogo, comienzan este inusual romance.

¹⁷² Este dato trae al recuerdo los tres grandes tesoros del Santiago Biralbo de la novela: un retrato de Lucrecia, una botella de Bourbon y un recorte de periódico sobre Swann. Esta foto es lo primero que la cámara enfoca, funcionando como conector entre las escenas.

Ese yo... hace pensar al espectador sobre qué duda Jim: sobre si es un genio o sobre si es un hombre que solo puede estar pendiente de la música. El diálogo prosigue:

-¡Así que te escapaste de la fiesta!

-Prefiero tu música.

-Tocaba para ti.

-¡Gracias!

En este punto, la mujer lo besa y el plano se funde con otro en que están terminando un beso diferente. Se trata de un fundido¹⁷³ disuelto, que sirve para conectar dos escenas (función sintáctica), y también para indicar una *elipsis* temporal (función narrativa): la pareja ha estado amándose toda la noche y, de madrugada, proceden a despedirse. Antes de marcharse la joven, Biralbo coge un fular que tenía sobre las teclas del piano y se lo pone a Lucrecia. Esta prenda reaparecerá en escenas posteriores como un símbolo de la historia de amor que se ha iniciado en esta segunda secuencia del filme.

Lo que narra esta secuencia no existe en la novela. No porque se trate de una licencia creativa fílmica, sino porque se inserta como resumen de lo que acontece en varios capítulos del texto literario: los primeros encuentros amorosos en los que la pareja bromea¹⁷⁴ y se ama; pero en los que realmente no se llegan a conocer, ya que Lucrecia seguirá siendo una incógnita para el pianista.

Un pequeño corte¹⁷⁵ lleva a la siguiente escena, en el *Lady Bird*, con un plano general que permite ver el escenario y buena parte del público. Swann presenta a “la dulce Loren”, que va a cantar *Magic Summer*. Loren es nada menos que Leola Jiles¹⁷⁶, que aparece cantando el tema que, en colaboración con Charles

¹⁷³ Llamamos **fundidos** a los planos que se van oscureciendo gradualmente hasta que la pantalla queda totalmente negra (también se realizan fundidos en blanco).

¹⁷⁴ Por ejemplo, jugando con la frase más conocida de *Casablanca*. La alusión a Sam no tiene cabida en la película, ya que Biralbo aquí no se llama **Sam**tiago.

¹⁷⁵ En cinematografía se entiende por **corte** el paso o unión de un plano a otro.

¹⁷⁶ En la novela no aparece en ningún momento una cantante de *jazz* en el local. No deja de ser esta licencia fílmica un regalo para los oídos de los espectadores.

Fishman, compuso para el filme. Es la primera vez que se menciona el título de la canción, después de haber sonado en las primeras escenas. Ahora se comprende la importancia de la canción y su relación con las palabras de *la voz en off* del inicio.

Tras presentar la cantante el tema, segundos antes de empezar a interpretarlo, regresa el inserto¹⁷⁷ de la secuencia anterior: el mismo primer plano de una mano blanca grabando la actuación.

El primer plano de ‘la dulce’¹⁷⁸ Loren’ cantando desaparece, y comienza un *flashback* con el que termina esta segunda secuencia. El *flashback* está suscitado por la canción (siempre de fondo) *Magic Summer*. Se trata de un conjunto de escenas, a modo de resumen, que sintetizan el mágico verano de la pareja y sus amigos. En esas escenas Jim y Lucrecia disfrutan de su amor, en distintos espacios de San Sebastián, con la complicidad de Swann y Bloom. Casi todos los planos son diurnos. Y es que, prácticamente, solo hay luz natural en la película cuando se reflejan los momentos de felicidad de la pareja. El resto transcurre, casi exclusivamente, en interiores oscuros o exteriores nocturnos.

En ese resumen de escenas, destacan tres que recuerdan a los espectadores que en ese magnífico verano no solo hubo amor, sino también miedo y precauciones. En una de ellas podemos ver cómo la mujer es perseguida por Silveira (aunque la pareja es consciente de ello y logran esquivarlo). En otra, se enfoca a Lucrecia guardando una pistola en un bolso (una escena que recuerda a cuando, en el libro, también Swann le ve esconder un arma) ante la desolada mirada de Biralbo. Por último, en la tercera escena, se aprecia cómo Floro Bloom, en su local, presenta a Marco y Lucrecia a Jim, y cómo, posteriormente, tras la marcha del matrimonio, Floro consuela al pianista, quien se ha visto obligado a ver salir a Lucrecia acaramelada con su esposo.

En conclusión, mientras dura la actuación de la cantante, se la oye cantar; pero lo que se ve es un conjunto de escenas que resumen la relación clandestina

¹⁷⁷ El **inserto** es el plano que se intercala en medio de otros dos para destacar un detalle concreto.

¹⁷⁸ Adjetivo que en la novela se le atribuía a Daphne.

de la pareja, con la complicidad de Bill Swann y Floro Bloom¹⁷⁹ durante el mágico verano de San Sebastián. Escenas que, a nuestro juicio, son el mejor ejemplo de condensación informativa de toda la película. Gracias a la fuerza expresiva de la fusión de canción e imágenes, se logra este conjunto de escenas cargado de significación visual. La sucesión de planos sin pausas reflexivas y con un ritmo constante, proporciona una cantidad de información narrativa equivalente a varios capítulos de la novela.

Las escenas terminan con un nuevo plano exterior de San Sebastián (nuevamente una secuencia y una *elipsis* temporal se concluyen con imágenes¹⁸⁰ de la ciudad vasca)

La canción se prolonga hasta los primeros segundos de la tercera secuencia, que se inicia con un diálogo entre Jim y Lucrecia en la casa de esta. Se deduce que es la de ella porque está llena de cuadros (son los signos fílmicos de los que se sirve la película para ubicar al espectador). Un plano medio de la pareja permite ver cómo Jim sugiere (o más bien suplica) a Lucrecia que abandone a su marido, a lo que ella contesta: *Todavía no*. Tras esta frase, la joven cambia su actitud, de igual manera que hacía la Lucrecia de la novela, como si fuera a evitar una discusión por medio del sexo. La cámara enfoca cómo Lucrecia coge un dedo de Biralbo y juguetea con él, y entonces se realiza un juego de planos tan interesante como extraño: de repente, sin previo aviso, la cámara deja de enfocar a la pareja, para realizar un primer plano del dormitorio (más concretamente, de la cama). Acto seguido, regresa a la pareja, y se ve a Lucrecia llevando de la mano al dormitorio a su amante. Es decir, de nuevo el filme se ha valido de una escena cargada de significación visual, por medio de un arriesgado juego de planos, que permite que los espectadores comprendan que están ante una relación basada en el sexo. Se trata de una pareja en la que es ella la que toma las decisiones, la que

¹⁷⁹ En una de las escenas también les acompañan la propia cantante y Óscar.

¹⁸⁰ Más imágenes de las cedidas por los Fondos de Eurimages del Consejo de Europa, del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

decide el rumbo de la relación y la que corta cualquier amago por parte de su amante de intentar conocerla mejor, siempre por medio del sexo y sin que él parezca darse cuenta de la manipulación que está sufriendo.

La escena prosigue con la pareja haciendo el amor de una forma tan absorbente, que pareciese que ambos están luchando por ver cuál de los dos es más dominante. Queda claro que es la mujer la que domina 'el juego' que parece tener como última finalidad hacer desaparecer a Marco de la cabeza de ambos.

En resumen, esta escena cumple la finalidad de dejar bien claro que en esta relación es Lucrecia la que decide, la que pone las reglas y toma las decisiones según sus deseos y necesidades. Además, la escena cumple una doble función: anunciar el fin del verano (información temporal) y conocer la casa de Lucrecia (información espacial), que volverá a ser protagonista espacial dos escenas después.

Hay que decir que esta escena no aparece tal cual en la novela, pero tampoco se debe considerar una licencia fílmica, sino, nuevamente, la fusión de varios encuentros amorosos del texto literario. En unos, Biralbo insiste en que abandone a su marido; y en otros queda claro que ella es la que toma las decisiones de pareja. En cualquier caso, se trata de una condensación informativa lógica en cualquier adaptación fílmica que tiene la obligación de sintetizar en pocas imágenes cientos de palabras.

Al finalizar la escena se produce un fundido en negro, tras el cual, la cámara enfoca el interior de un enorme almacén. Esta última escena tiene a Ramires y a Silveira como centro de la acción. Se les ve comprobando una carga de armas que sale del almacén en un inmenso camión, mientras Ramires, junto a Silveira, lo ve partir con una más que evidente impaciencia. Los dos hombres mantienen una conversación¹⁸¹ en la que el portugués delata su nerviosismo con

¹⁸¹ Es un diálogo inexistente en la novela, que se convierte en la más acusada licencia fílmica de la película. Sirve para explicar la actuación de Ramires. Lo reproducimos en su totalidad:

-¡Ahí va todo lo que me queda!, ¡Se acabó!
-Gracias, por lo que me toca.
-No, no me refería...

frases como *si esto sale mal*. Mientras, su interlocutor lo tranquiliza diciéndole: *serás primer ministro y yo, general*. Gracias a este diálogo, los espectadores descubren que Ramires acaba de ceder todas sus posesiones para intentar dar un golpe de estado. Ramires le hace una última confesión a su camarada: ha dado *todo por nuestra causa*, todo menos su cuadro favorito, un Cézanne. Tras la confesión le entrega a su lacayo¹⁸² un plano del lugar en que tiene escondido el cuadro, por si le pasase algo. *Pero qué te puede pasar hombre, vas a entrar en Lisboa en caballo blanco*, es la reacción de Silveira, que coge el plano mientras confirma las sospechas de los espectadores con las siguientes palabras: *Cuando toda esa chusma del 25 de abril esté bajo tierra*. La conversación entre los dos

-*¡Lo sé hombre, lo sé! Tus cuadros.*

-*Y a todo lo demás. No tengo ni un céntimo, ¡Si esto sale mal!*

-*¿Por qué tiene que salir mal?, ¡¿No habíamos quedado en que tú serías primer ministro y yo general?!*

-*Virrey ¡Cómo mínimo!*

[risas]

-*Bien.*

-*Tengo que contarte un secreto.*

-*¡¿Otro?!*

-*Yo me he quedado sin blanca.*

-*¡Mentiroso!*

-*Lo he dado todo por nuestra causa. Me lo he jugado todo hasta el final. Pero no he tenido valor para deshacerme de mi cuadro favorito, ¡Un Cézanne! Toma, el plano de donde está escondido, ¡si me pasara cualquier cosa!*

-*¡Pero qué te puede pasar! Vas a entrar en Lisboa en caballo blanco. ¡Imagínate el desfile que vamos a organizar cuando toda esa chusma del 25 de abril esté bajo tierra!*

-*¡Déjate de tonterías y escúchame! Me marcharé en el Boa y tú...*

-*Yo sé perfectamente lo que tengo que hacer.*

-*¡Eres un patán! Sigue vigilando a ese Marco, siempre hay que desconfiar de los intermediarios, sobre todo de los de arte y...*

-*¡Y... Floro?*

-*No es peligroso, con su música y el Lady Bird ya tiene bastante. ¡Vaya final! Conspirando como si fuésemos ladrones o algo así, ¡y todo por culpa de esa democracia de mierda!*

-*¡Que meteremos en vereda a tiros!, ¡Ya verás! ¡Déjalo, fue un verano maravilloso!*

¹⁸² Lacayo o amante, el texto fílmico no aclara la naturaleza de la relación entre los dos hombres. Se juega con la ambigüedad, de igual manera que se hace con la de Swann y Óscar.

hombres termina con un tajante *fue un verano maravilloso* que inmediatamente relacionamos con el ‘mágico verano’.

Termina así esta tercera secuencia, con dos escenas simultáneas en el tiempo pero no en el espacio: el último encuentro amoroso de la pareja del ‘mágico verano’ y la despedida de los golpistas del ‘verano maravilloso’, antes de que comience el ‘invierno en Lisboa’ que el título anuncia. Los desenlaces también van a ser paralelos en el tiempo (con la huida de Lucrecia y el asesinato del portugués) como podremos ver en las siguientes secuencias.

Estas tres primeras secuencias han tenido un claro valor introductorio. La primera situó espacial y temporalmente la historia, además de presentar los dos grupos de personajes. La segunda se centró en la extraña relación sentimental de la pareja central, mientras que la tercera resumió el ‘mágico verano’ de un grupo y el ‘verano maravilloso’ del otro.

Es precisamente la expresión ‘verano maravilloso’ la que sirve de conector con la cuarta secuencia, que modificará radicalmente el carácter de la temática. Ya se han terminado los felices momentos del verano y la nueva estación solo va a traer dolor, complicaciones y soledad.

Esta cuarta secuencia comenzará, ubicada en el *Lady Bird*, con Swann despidiéndose del público vasco, ya que el *largo, laaargo verano* ha llegado a su fin. Para que quede más patente el cambio estacional, las vestimentas son diferentes, pues ha desaparecido la tonalidad clara de las ropas y predominan los tonos más oscuros.

Para escoger la última canción, Swann pregunta a Jim Biralbo qué tocar y este le propone *San Sebastián*¹⁸³. Con esta escena, los espectadores saben que llega el otoño y con él cambios y, de paso, confirman que el lugar donde ha transcurrido la acción era, efectivamente, la ciudad vasca.

Mientras empieza a sonar *San Sebastián*, Bill Swann ve entrar a Lucrecia (esta vez, también vestida de oscuro), y decide cambiar bruscamente la canción.

¹⁸³ Forma parte de la música que Dizzy Gillespie compuso para la película.

De esta forma, el pianista comprende que ella ha llegado y se levanta para ir a su encuentro. Los espectadores observan la acción a través de una combinación de planos: plano general (permite ver el escenario y parte del público¹⁸⁴), contraplanos (entre Swann y Lucrecia) y plano semisubjetivo (desde la focalización de Lucrecia).

El silencio que se produce al marchar el pianista del escenario sirve de conector con la siguiente escena. Esta comienza con un plano general (exterior y nocturno) del puerto donostiarra, que sirve de escondite a la pareja. Lucrecia le informa de que tiene que marcharse. Biralbo sugiere ir a hablar con Marco, pero Lucrecia se lo prohíbe alegando que este lo mataría: *no serías el primero*. Con la despedida, se ofrece un nuevo paisaje nocturno del paseo marítimo de San Sebastián.

Sin más explicaciones, Lucrecia besa a Jim, le dice adiós y para un taxi, no sin antes sacar del bolso un pequeño marco con su foto en blanco y negro (nuevo guiño a los lectores de la novela) que entrega a Biralbo antes de entrar en el vehículo y desaparecer.

Esta despedida difiere un poco de la de la novela. El cambio más importante es el del marco de fotos, que en la película cumplirá la función que las cartas tuvieron en la novela. Resulta más cómodo hacerlo así en el filme porque de esta manera se sintetizan las semanas en que Biralbo esperaba impaciente la llega de correspondencia de la mujer.

En la siguiente escena, se enfoca el exterior del *Lady Bird*. En la puerta están Floro Bloom, Óscar y Swann esperando a que Jim Biralbo llegue, para poder despedirse (lo deducimos, porque se ve un coche cargado de equipaje y Bill Swann está sentado sobre una gran maleta). El pianista se queda en San Sebastián (igual que Floro) mientras Swann y Óscar marchan de gira.

Tras la llegada de Biralbo, saxofonista y pianista hablan mientras los otros dos hombres permanecen en silencio escuchándoles. Swann le dice que se entere de por qué ella se marchó con tanta prisa, le aconseja que vaya a su apartamento,

¹⁸⁴ Un público muy joven, poco habitual en los conciertos de *jazz*.

pero le previene de que tenga cuidado con la policía. Tras esta breve charla, Swann y Óscar se meten en el coche y se marchan, sin grandes aspavientos, como músicos acostumbrados a la vida nómada, a los continuos reencuentros y a las inevitables despedidas.

Es esta una escena completamente original del texto fílmico, ya que no se produce en la novela, aunque viene a sintetizar diversas conversaciones del pianista con Floro y Swann tras la marcha de la mujer.

La siguiente escena comienza con un plano nocturno de San Sebastián en el que se ve a Jim corriendo por la ciudad, camino del apartamento de Lucrecia. Cuando llega, la puerta está abierta (los espectadores ven la escena desde un plano general enfocado desde dentro del apartamento). Al entrar puede comprobar que la vivienda está medio vacía. Ve una lata de cerveza, estrujada en el suelo, idéntica a la que se había bebido Víctor Silveira en el *Lady Bird*.

A los espectadores les resulta fácil deducir que algo preocupante va a ocurrir gracias a la música de suspense que comienza justo en el momento en que el pianista se fija en la lata. La música se acentúa mientras la cámara enfoca la cara (que debería expresar miedo o como mínimo asombro, aunque en esta escena resulte bastante inexpresiva) de Jim. En este caso, a nuestro juicio, es la música, y no a la fría interpretación del actor francés, la que hace que los espectadores esperen algo trágico en el siguiente plano. En efecto, la cámara enfoca a través de la mirada de Jim, a Silveira muerto en el suelo del baño. Está recostado entre el suelo y la pared, con el torso (lleno de tatuajes, al igual que los brazos) al aire, una gran herida en el hombro derecho y en el cuello algo punzante clavado y amarrado por medio de una fuerte cuerda a modo de soga, así como un cable más fino que parece haber sido el causante de su estrangulación.

De nuevo hay un gran cambio con respecto a la novela, ya que en el texto narrativo el portugués es el que aparece muerto. El asesinato sucede en Berlín¹⁸⁵, no en San Sebastián; y es el motivo por el que Lucrecia huye con el plano a robar

¹⁸⁵ En el texto fílmico, la presencia de Berlín se reduce a unos pocos comentarios sobre la estancia en la ciudad alemana, por parte de Lucrecia y de Morton en secuencias posteriores.

el Cézanne en Lisboa. La licencia fílmica es consecuencia de la trama golpista añadida por el texto fílmico, pues resulta más efectiva si Ramires sobrevive al fallido golpe a tiempo de descubrir que también ha perdido su Cézanne. Además, esta modificación ayuda a condensar información, ya que así se eliminan los tres años de permanencia que en la novela realizan Lucrecia y Marco en Berlín.

El plano del matón muerto se mezcla (por medio de un fundido mucho menos disuelto que el anterior) con otro de la foto de Lucrecia (en el mismo momento en que la música que acompañó la escena, da paso a otra más relajante) hasta que este segundo plano se hace nítido. El retrato está en una repisa (que presuponemos de la casa de Biralbo), junto a una rosa ya marchita (lo cual ayuda a crear sensación de *elipsis* temporal), y, de fondo, continúa sonando música de piano. Tras este plano, se da paso a otro de San Sebastián¹⁸⁶. Mientras estos planos se suceden, nuevamente se acude a la *voz en off* de Biralbo. El pianista informa de que la policía no le relacionó con el caso y que de Lucrecia solo le quedó el recuerdo y su retrato. Añade que él sigue en San Sebastián y Swann está de gira por el mundo. Mientras la *voz en off* continúa explicando cómo era su vida en otoño¹⁸⁷, la cámara ofrece un primer plano de unas manos negras jugando con un cable idéntico al que estranguló a Silveira.

Esta *voz en off* ha cumplido varias funciones: a los espectadores les ha ayudado a comprender la *elipsis* temporal (función narrativa) y les ha recordado que estaban dentro del *flashback* que se inició con la primera *voz en off* del filme (función sintáctica). Después de más de media hora de un *flashback* cuyo narrador no ha vuelto a dar señales, no nos parece ilógico suponer que más de un espectador haya olvidado que estaba dentro de él, y no lo haya recordado hasta volver a escuchar la *voz en off* del personaje narrador.

¹⁸⁶ Un plano único, exterior y diurno (probablemente otro de los cedidos) que, como todos los anteriores, cumple la función de conector.

¹⁸⁷ Termina diciendo que Floro mantenía abierto el *Lady Bird* solo para él y unas pocas parejas de clientes. Con estas palabras los espectadores podemos deducir que esta nueva secuencia continuará transcurriendo en San Sebastián y con el personaje de Floro ampliando su presencia.

Al cesar la voz *en off*, el primer plano de las manos se va abriendo hasta permitir ver un plano general del local de jazz en el que se visualiza al fondo a Jim, tocando el piano en el escenario y, delante de él, sentados en una de las mesas, una pareja. La pareja está formada por una mujer blanca (interpretada por Aitzpea Goenaga) y un hombre fuerte y de color¹⁸⁸ (interpretado por Michel Duperial).

A los lectores de la novela no les cuesta identificar al hombre con T. Morton, pues su físico es muy semejante al que se describe en *El invierno en Lisboa* novela¹⁸⁹. Pero no pasa lo mismo con Daphne, que en la película está interpretada como una joven interesante pero burda, exagerada en su manera de vestirse y maquillarse, en sus gestos y en sus formas.

La escena termina con Jim dejando de tocar, observando unos segundos a la pareja y despidiéndose de Floro con un *¡Hasta luego!* Comenzamos la siguiente escena con un primer plano de la vieja y descuidada puerta del apartamento de Jim. Es enfocada desde dentro, con un punto de vista externo, por lo que cuando se abre, los espectadores pueden ver cómo el músico entra en su casa y se sorprende de no poder cerrar la puerta porque la pareja del local está justo detrás de él, pidiéndole entrar¹⁹⁰.

La pareja solicita entrar en la vivienda alegando ser amigos de Lucrecia. Tras presentarse (aunque en todo momento es el hombre el único que habla), ambos miran la casa con descaro. Biralbo les pregunta si son realmente amigos de Lucrecia, a lo que Morton contesta: *más bien conocidos*. Morton, con la misma falsa amabilidad de la que hacía gala en la novela, habla de Lucrecia con Jim, a la vez que toquetea todas sus cosas. Mientras, Daphne se sienta a calcetar.

¹⁸⁸ Al que pertenecen las manos del anterior primerísimo primer plano.

¹⁸⁹ Aunque el actor sí sea realmente muy alto, sin necesidad de llevar alzas como el personaje de la novela y su vestimenta sea menos chabacana.

¹⁹⁰ Esto último resulta del todo inverosímil, a nuestro juicio, los espectadores son los primeros asombrados de que el personaje de Jim no se haya percatado en todo el trayecto hasta su casa de que la pareja le seguía los pasos, sobre todo teniendo en cuenta el aspecto tan poco frecuente de la misma.

Esta afición a la calceta de Daphne en la novela pasa casi desapercibida pues tan solo se menciona una vez¹⁹¹. Pero en la película se convierte en un gesto habitual del personaje, por otro lado, casi el único, ya que la relevancia de Daphne en la película es muy inferior a la de la novela.

Mientras se pasea por el apartamento, tocándolo y observándolo todo¹⁹², Morton no cesa de hablar a Biralbo. Empieza por compararlo con Marco, para terminar previniéndole de que este es un ser egoísta y peligroso. Pero la información que más le interesa a Jim Biralbo es la de que Lucrecia ha abandonado a su marido por él. Jim observa a la pareja con una mezcla de incertidumbre y miedo, sin saber muy bien cómo actuar. Cuando Morton ve el retrato de Lucrecia, lo coge, mientras le pregunta a Biralbo si la ama, a lo que él contesta con la pregunta de si es verdad que ha abandonado a su marido. Toussaint Morton le dice que necesita hablar con Lucrecia, y Jim Biralbo le contesta que no sabe nada de ella, que lleva sin verla desde el fin del verano. Justo en ese momento, Biralbo se asoma a la ventana y ve a Lucrecia en la calle, escondida tras una columna, pero disimula su sorpresa para que la pareja no la descubra. Durante toda la escena se escucha de fondo una ligera música que en los momentos más relevantes, en los comentarios más interesantes, incluye unos acordes que denotan una sensación a medio camino entre el suspense y la sospecha. La escena termina con Morton y Daphne marchándose de la casa, no sin antes pedir a Biralbo que si ve a Lucrecia no se olvide de darle recuerdos de ellos.

Un picado¹⁹³, por medio de un plano semisubjetivo (Biralbo ha subido a la terraza para poder comprobar que se marchan) permite ver a la pareja alejarse de la casa en taxi (es otra de las pocas escenas diurnas y externas de la película, y lo es quizás porque van a reencontrarse los amantes), lo que aprovecha Jim para salir en búsqueda de su amada.

¹⁹¹ Se lo comenta Lucrecia a Santiago Biralbo: [...] *a veces hasta sacaba agujas y un ovillo de lana y se ponía a tejer...*

¹⁹² En ese todo se incluyen unas botellas de alcohol que van a ser las protagonistas de un fallo de *raccord*, ya que son enfocadas desde dos perspectivas distintas y en ambos planos se puede leer el nombre de las marcas en las etiquetas.

¹⁹³ Un plano **picado** se produce cuando la cámara se inclina hacia el suelo.

Nuevamente estamos ante una escena que no existe en la novela. No es una licencia fílmica completa, sino la manera, una vez más, de sintetizar en el texto fílmico los varios encuentros que Biralbo tiene en la novela con los dos personajes, y al mismo tiempo aportar la información imprescindible para explicar la presencia de la pareja en San Sebastián y sus intenciones.

La siguiente escena muestra el reencuentro de Jim y Lucrecia. Desaparece la música de la escena anterior, que se había hecho más fuerte durante el plano de la marcha de la pareja, aprovechando la ausencia de diálogo. Ahora, para poder escuchar bien las palabras del reencuentro, esta desaparece.

Al igual que la Lucrecia de la novela, que en ocasiones cambiaba la libido por la precaución, la del filme rechaza los abrazos y besos de Jim cuando este se le acerca. Antes de volver a desaparecer, ella le dice que tiene miedo de que la pareja regrese, que solo está de paso porque se va a Lisboa, y que quiere verlo esa noche en el *Lady Bird*.

Con un falso fundido en negro, se enlaza esta escena con la siguiente. Se trata de un falso fundido porque el espectador termina comprobando que es el primerísimo primer plano de una negra mesa. A medida que la cámara sube, abandona ese plano para pasar a un plano medio de Floro Bloom bendiciendo en latín, con la sotana puesta, el vino tinto de una mesa en la que, al abrirse el plano, vemos también a Lucrecia y a Jim. Hay en todo esto un remedo paródico del gesto que los sacerdotes realizan en la misa al bendecir el pan y el vino.

Están bebiendo en el *Lady Bird* y Lucrecia le pregunta a Floro Bloom por qué no se quita la sotana, a lo que él contesta que es la prenda más cómoda para estar en casa. A su vez, Jim le pregunta si es cierto que fue seminarista, cosa que el empresario no niega. Y a modo de explicación, confiesa: *-Es una vieja tradición del País¹⁹⁴, ¿sabes? Pero como era un poco rebelde me echaron.*

Tras esta confesión, los deja solos bajo el falso pretexto de tener que madrugar al día siguiente. Jim aprovecha para preguntar a Lucrecia por Morton y

¹⁹⁴ Con este comentario se subraya el hecho de que, en el texto fílmico, Biralbo no es español.

Daphne, pero esta, en vez de darle una explicación, le ruega que toque *Magic summer*. Y, como siempre, Biralbo acata sin más¹⁹⁵. Tras un beso, Lucrecia le pide a Jim que la lleve a Lisboa, pero al pianista no le da tiempo a contestar (un cambio en la música de fondo avisa a los espectadores de que algo peligroso va a ocurrir): justo en ese momento, Floro irrumpe en la sala avisándoles de que Morton está ahí. Les dice que se marchen, que les va a *hacer un regalito de bodas*, que él se ocupará del gánster, mientras les enseña una pistola y les cita, en media hora, en un motel.

Esta escena es otra innovación del filme, ya que, en la novela, Lucrecia no quiere ver a nadie, ni siquiera a Floro Bloom, así que van al *Lady Bird* cuando ya está cerrado. Posteriormente, Santiago Biralbo (él solo) acude a Floro para pedirle su coche, pero el hostelero no participa en la huida. Cede su coche, sí, pero no se enfrenta a Morton como sí hará en la película. Esta licencia fílmica contribuye a agrandar la relevancia del personaje de Floro, convirtiéndolo en un personaje mucho más activo en la diégesis fílmica, aunque menos intrigante que en la novela.

Esta quinta secuencia de escenas presenta, como hemos visto, divergencias con respecto al texto de origen. Con todo, el resultado no difiere tanto del de la novela, ya que, finalmente, Lucrecia regresa a San Sebastián para recuperar el plano y escapar a Lisboa sin dar mayor explicación a Biralbo.

La quinta secuencia termina con la pareja escapando del local y Floro Bloom impidiendo que Morton les siga. En la pelea, Floro recibe un puñetazo de su rival en su intento por impedirle que siga a la pareja. Los espectadores lo ven por medio de un plano subjetivo¹⁹⁶, como si sus ojos fuesen el de Floro, que va a recibir el puñetazo.

En la siguiente escena, se ve a la pareja entrando en una pobre y sucia habitación de motel. Lucrecia le explica los últimos sucesos: el muerto en su

¹⁹⁵ A pesar de que la pareja queda enfocada en un mismo plano, la iluminación no es la misma, pues está forzada para destacar la faceta de pianista de Biralbo.

¹⁹⁶ El **plano subjetivo** muestra lo mismo que ven los ojos del personaje. Este tipo de plano puede en ocasiones no compartir el movimiento del actor. Pero comparte siempre su focalización.

apartamento, su identidad y su asesino, Morton, que la amenaza con matarle también a él¹⁹⁷ si no se marcha con ellos. Tras esta confesión, Jim le dice que él también vio al muerto en su apartamento y que Floro¹⁹⁸ le explicó lo de las armas. Lucrecia se enfada por haberle obligado a darle unas explicaciones que él ya conocía, pues se siente traicionada y puesta a prueba. Ha pasado por un infierno, ha tenido que soportar que Marco le apuntase con un arma mientras la violaba. Se ha visto obligada a mentir, robar, y hasta prostituirse para poder escapar, y siempre con él en el pensamiento. Jim Biralbo se siente arrepentido por haber desconfiado y le pide perdón muy afligido.

Tras un fundido en negro (muy brusco y, a nuestro juicio, mal ejecutado) para indicar una breve *elipsis* temporal, irrumpe en la habitación Floro Bloom con la cara marcada por los golpes y jactándose de que había ganado la pelea, aunque no había logrado matar a Morton. Les da su pistola y les aconseja que se marchen¹⁹⁹ lo antes posible.

La pareja baja las escaleras mientras Floro, desde el descansillo (en un juego de contraplanos a modo de picados y contrapicados), les da su bendición cantando una canción de la liturgia de la misa a modo de despedida, y haciéndoles la señal de la cruz. La pareja sale de su escondite y se mete en un coche, no sin antes darse un abrazo como símbolo de su victoria. El plano se enfoca por medio de un picado que resalta los adoquines y que podría ser interpretado como un anticipo del característico empedrado lisboeta.

La música no parece la más adecuada para este tipo de escena en el contexto de la trama. Tal vez su elección se debió a un deseo que relacionarla, no

¹⁹⁷ Otro dato que no se da en la novela.

¹⁹⁸ Aquí se produce otro fallo, ya que cuando Morton y su secretaria están en el *Lady Bird* observando tocar a Jim, este le dice a Floro que no sabe quiénes son. Por lo tanto, Floro solo pudo explicar a Jim quiénes eran después del encuentro en el apartamento, mientras esperaban a que Lucrecia llegase al *Lady Bird* donde se había citado en su breve encuentro.

¹⁹⁹ Pronuncia un *iros de aquí*, cuya incorrección no queda claro si se debe a un fallo del actor o a una peculiaridad del personaje.

con la fuga y el reencuentro amoroso, sino con la personalidad de Lucrecia o, más bien, con un mal presagio acerca de cómo acabará esa huida.

La presencia de Floro provoca otra nueva licencia fílmica. En la novela no interviene en la escena, y Lucrecia huye sola a Lisboa después de una discusión con Biralbo, personaje que está más ajeno a la verdad que el Jim de la película.

La siguiente secuencia (la de la huida a Lisboa) comienza con un plano que visualiza a la pareja huyendo en coche (un largo plano-secuencia²⁰⁰ exterior y nocturno de las carreteras que la pareja recorre en el coche) y refugiándose en un hotel a media noche. La escena interior comienza (no se sabe por qué) con el plano de una puerta, a cuya derecha se abre otra por la que los amantes entran en una cómoda y moderna habitación que contrasta con la del motel de la escena anterior.

Mientras Lucrecia está en el baño, Jim observa su retrato²⁰¹, y entonces se da cuenta de que el marco oculta, tras la foto, un papel. En ese punto, desaparece la música relajada y romántica que había acompañado la escena desde su inicio. Se hace el silencio, como siempre que la pareja mantiene un diálogo importante. Lucrecia se percata de lo que pasa e intenta evitar que Jim coja el papel. El pianista se enfada y arroja el papel sobre la mesa. Un primer plano del folio (en una focalización externa, ya que no es la perspectiva de ninguno de los dos personajes, sino pensada para el espectador) permite observar que se trata de un plano de Lisboa en el que está destacado un sitio: *Burma*. En ese momento, Jim Biralbo empieza a comprender y dice:

-Silveira habló antes de morir, ¿eh? Y esto es su testamento, se lo robaste a Morton. Romántico ¡pero tan convencional con el retrato! Lucrecia no me engañes, dime que me has mentado, que me has usado...

²⁰⁰ Llamamos plano-secuencia al que se realiza con una sola toma de cámara, sin cortes y que, habitualmente, se desarrolla en un mismo escenario y en un mismo tiempo.

²⁰¹ Su equipaje consistía en un cepillo de dientes, varias partituras y el retrato de Lucrecia.

La mujer no lo niega y el pianista, visiblemente triste y defraudado, recoge sus cosas y se marcha.

Este cambio con respecto a la novela hace de Lucrecia un personaje menos egoísta, ya que no es ella la que abandona al pianista cuando ve que este es un estorbo en su búsqueda de mejora social²⁰². La marcha a Lisboa es distinta a la de la novela, aunque el resultado final es el mismo: Lucrecia viaja a Lisboa y Biralbo permanece en San Sebastián, sintiéndose utilizado y abandonado.

La sexta secuencia termina con esta escena, y la séptima (la primera con Lisboa presente) comienza con un primer plano del papel escondido en el marco. Es un plano lleno de luz y con música de fondo, que permite al espectador comprobar que se trata de Lisboa, en el que se remarca un sitio con letras grandes y rojas: *Burma*. Se trata del plano que Ramires había dado a Silveira, con la ubicación exacta del Cézanne.

La siguiente escena es un *travelling* de Lisboa (a partir de este momento irán cesando los de San Sebastián y dando paso a los lisboetas) con sonido de avión de fondo (en la novela se sabe que Santiago Biralbo llega a Lisboa en avión, pero no se sabe cómo llega Lucrecia). Los espectadores comprueban que se acerca el ‘invierno en Lisboa’ que el título anunciaba y que tanto se estaba haciendo esperar.

Aparece un medio plano con Lucrecia en una cabina telefónica llamando a la policía, pues se puede oír cómo un agente le contesta en portugués.

Esta escena no queda, a nuestro parecer, suficientemente clara, pues van a pasar varias escenas hasta que se vea a Jim acusando a Lucrecia de haber entregado a Ramires a la policía. El juego de planos de Lucrecia llamando a la policía, y acto seguido ver cómo esta detiene a Ramires no resulta fácil de comprender en una primera visión del filme.

²⁰² A lo largo del texto fílmico, la caracterización que se hace de Lucrecia resulta más positiva que en el texto narrativo. Tiene su lógica si pensamos que en la película el narrador es el hombre que la ama y que llegando al final de la historia (al contrario que en la novela) decide creer en ella.

Tras la llamada, se produce un breve corte que da paso a un primerísimo primer plano del rótulo de un local: *Burma*. La puerta se abre sola (sin que cese la música) y, ya dentro, se ve a varios hombres que cargan cuadros un camión. Un breve corte franco lleva a otro plano, ahora exterior, con Ramires caminando por las calles de Lisboa hasta llegar al *Burma*. El golpista se da cuenta de que algo anómalo pasa al ver que la puerta está abierta. Dentro, comprueba desolado que el local está vacío. Su cara de desesperación se acentúa cuando accede a un compartimento secreto en el que no hay nada.

Los espectadores imaginan que ha ido en busca de ese Cézanne que no ‘había donado a la causa’. La suposición queda confirmada con la frustración del personaje al comprobar que se lo han llevado. Se realiza un juego de planos volviendo a enfocar el escondite vacío (con la focalización interna de Ramires) pero esta vez con el bodegón tal y como Ramires lo ve en su imaginación y deseo (es decir, se trata de una imagen virtual que traduce la intimidad psíquica²⁰³, la conciencia del portugués)²⁰⁴. En ese momento, el pensamiento del portugués es interrumpido por la aparición de tres policías que vienen a detenerlo por asesinato y por alterar el orden democrático y de asesinato. Ramires no niega su poco aprecio por la democracia, pero sí haber asesinado a nadie. Cuando descubre que le acusan del asesinato de Víctor Silveira, su rostro expresa que ha comprendido que, si Silveira está muerto, han tenido que ser Toussaints Morton y Marco sus asesinos. Con todo, nada le preocupa más que saber qué ha sido de su cuadro, así que pregunta a la policía si no han visto un cuadro.

Estas últimas escenas responden a una licencia fílmica que parte de un breve comentario de la novela.

²⁰³ Esta **transmiotización** (este plasmar en imágenes los pensamientos más íntimos del personaje) se realiza por medio de un recurso mucho más interesante y elaborado que las diferentes *voces en off* de las que el texto fílmico se está sirviendo para plasmar los pensamientos de Biralbo.

²⁰⁴ Como se puede apreciar en el Apéndice, el plano del Cézanne no muestra el cuadro en su totalidad. A nuestro juicio, pudo deberse a un intento de evitar el pago de derechos de imagen. Esto podría explicar también el hecho de que el texto fílmico utilice un Cézanne diferente al que Lucrecia roba en el texto narrativo. En la novela, el cuadro es *La Montaigne Saint Victoire*. Al tratarse de un paisaje, resulta mucho más difícil de recortar que un bodegón.

Un plano medio-americano de Jim ladeado, en San Sebastián, leyendo un periódico y su *voz en off* diciendo que se enteró del suicidio de Ramires por los periódicos, aclara el desenlace de esta subtrama de la película. La *voz en off* añade otro dato de gran interés: afirma que toda esa historia ya no le interesaba, porque “había decidido olvidar y convertirme en otra persona”.

Al tiempo que se oye la *voz en off*, entra en el plano una monja (Esther Esparza) que le pide que le siga. Cuando la *voz en off* cesa, el pianista y la monja entran en una enorme sala, algo sucia y descuidada, en la que destaca un piano. La conversación que se produce entre los dos aclara a los espectadores que se trata de un colegio de monjas para señoritas en el que Jim Biralbo va a empezar a dar clases de música.

Un nuevo conjunto de escenas a modo de resumen o *elipsis* temporal y la continuación de la *voz en off*, permiten comprobar que Jim sigue en San Sebastián con una nueva vida. Ya no toca el *Lady Bird*, sino que imparte clases de música a jovencitas en el colegio y, por las tardes, toca en un hotel de lujo para mujeres ricas que le ‘agradecen sus servicios’ llenándole los bolsillos de billetes²⁰⁵. También se ve cómo en su tiempo libre escucha las grabaciones que en secreto le había hecho a Swann²⁰⁶ durante el ‘maravilloso verano’. Reaparece la *voz en off* para informar de que se sentía mal, que ya no se veía como un músico, hasta que una noche, en medio de tanta desolación, logró componer una melodía que tituló *Lisboa*.

En la novela solo se dice de pasada que Biralbo da clases en un colegio de monjas. Es hasta cierto punto lógico que en la película sí se preste atención a esta tarea, pues se centra más en la nueva vida de Biralbo que en su pasado, cuando se hacía llamar Giacomo Dolphin. Además, el cambio de vida tiene que ver con la decepción que ha supuesto su relación con Lucrecia, y que en la película es mucho más clara y evidente que en la novela.

²⁰⁵ Este segundo pluriempleo también es una novedad de la película, una licencia fílmica sin referencia en el texto literario.

²⁰⁶ Es en este punto, gracias a las escenas y la *voz en off*, los espectadores confirman que era él quien grababa en secreto las sesiones.

Con este conjunto de escenas y los pensamientos de Jim, termina esta séptima secuencia. Como hemos visto, poco tiene que ver con el texto original, y de hecho es la secuencia con más licencias en relación con la novela, aunque estas no afectan al resultado final de la trama.

La octava secuencia comienza con un primer plano de un detalle de la fachada del colegio religioso en el que Jim está trabajando. Es un plano exterior, diurno y luminoso, que contrasta con el habitual corte franco que sirve de conector en casi todas las escenas de la película. Jim ha compuesto su primera melodía, *Lisboa*, y de nuevo se siente músico. Es un momento de esperanza en la que no tiene cabida la oscuridad.

El plano se agranda y se ve a Jim saliendo del colegio y expresando sorpresa al ver que le esperan Floro Bloom y Swann en la calle. Es la primera vez, en meses, que ve al músico de *jazz*. Se abrazan y los tres se van a dar un paseo, por lo que, nuevamente, se verán planos exteriores de la ciudad de San Sebastián. Floro y Swann ironizan sobre la ‘conversión’ del pianista en toda una “*rata de iglesia*”²⁰⁷, a lo que Jim apuntilla aún más irónico: “-¡Y, además, toco en un hotel! No es tan terrible”.

Se dirigen al *Lady Bird* y allí, en la vacía sala que el verano anterior se llenaba diariamente para escuchar a Bill Swann y Jim Biralbo, el pianista interpreta *Lisboa*. Los dos amigos, entusiasmados, intentan convencer a Biralbo de que vuelva a tocar. En la conversación, Billy Swann le abre su corazón, explicándole como la discriminación racial estuvo a punto de hacerle abandonar la música²⁰⁸. Durante el diálogo, Floro no sale en el plano, pues se le supone en la barra escuchándoles a cierta distancia para concederles la intimidad que la charla requiere. Jim Biralbo le confiesa entonces que estuvo grabando durante el verano

²⁰⁷ Comentario sacado del texto literario aunque se produzca en un contexto muy diferente.

²⁰⁸ Este alegato en contra del racismo parece inspirarse en Dizzy Gillespie, que se dedicó a la lucha racial y la defensa de los desfavorecidos.

sus actuaciones. El trompetista reacciona cogiendo sus cosas, mirando con reproche al pianista y marchándose sin decir nada (tampoco se despide de Floro).

De nuevo estamos ante una licencia con respecto a la novela. Como dijimos, el Biralbo literario no graba nada: acompaña al saxofonista por diferentes países, pero no quiere ir a Lisboa, ni Swann quiere que lo haga ya que piensa que Lucrecia es una mala influencia para el pianista.

La novena parte comienza tras un breve corte que deja la pantalla completamente en negro, y que podríamos interpretar como una metáfora del difícil momento por el que atraviesa la amistad de los músicos.

La siguiente escena comienza con varios planos de exteriores de San Sebastián, con música de fondo (la melodía *Lisboa*) y la voz *en off* de Jim confesando que, aunque por fin era un compositor, la música no podía llenar tantas ausencias. Añade que cuando más apesadumbrado estaba, recibió una llamada de Óscar (el contrabajo de Bill Swann) informándole de que Swann estaba en Lisboa, muy enfermo. Así que decidió hacer las maletas para dirigirse a la ciudad que había estado evitando los últimos meses por no enfrentarse con el enfado de Bill Swann y el agravio infligido por Lucrecia.

La música continúa, pero cesa la voz *en off*, y ahora las imágenes son un *travelling* de Lisboa desde un barco (otra diferencia con respecto a la novela, pues en esta Biralbo llegaba en avión²⁰⁹). Estamos ante una secuencia que por fin transcurre en Lisboa, después de ocho secuencias anunciando el *invierno en Lisboa*.

Se enfoca a Jim entrando en un hospital y siendo conducido por una enfermera hasta un pasillo donde duerme Óscar, frente a la puerta de la habitación de Bill Swann. La primera intención de Jim es la de despertar al músico, pero la enfermera se lo impide, alegando que necesita dormir, ya que no se ha movido de ahí desde el internamiento de Swann. Mientras la enfermera entra en la habitación, Óscar se despierta, saluda a Jim y le informa de la situación. Además, le explica que Swann no quería que lo avisase, pero que cuando deliraba

²⁰⁹ *Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vio Lisboa escrito con letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos* (1987: 129)

mencionaba su nombre. La alusión a los delirios no aparece en la novela, y este detalle confiere al personaje de Óscar una capacidad de iniciativa de la que carece en la obra literaria.

Continúa diciendo que Bill Swann tiene que actuar en dos semanas, pero que el médico considera que sería una locura. Jim asegura que sí actuarán. En ese momento sale la enfermera y les dice que pueden pasar. Dentro de la habitación, se realiza un plano general que permite ver a Swann en la cama, con una bombona de oxígeno arrimada por si la necesita. Cuando el trompetista ve a Jim, le reprocha a Óscar que lo hubiese avisado (amonestación idéntica a la de la novela). Mientras los dos músicos hablan y la enfermera atiende a Swann, aparece un primer plano (con focalización interna, en este caso de Jim) de unos jabones. El pianista acerca el envoltorio y lo huele para asegurarse, o para recordar. Los espectadores (incluso los que no hubiesen leído previamente la novela) identifican fácilmente los jabones con regalos de Lucrecia, al igual que hace el propio Jim. Pero este no tiene ocasión de preguntar al músico por el jabón, ya que, justo en ese momento, Bill Swann sufre una recaída²¹⁰, por lo que la enfermera manda salir a los dos músicos para poner oxígeno al enfermo. Fuera de la habitación, Óscar le dice a Biralbo que el músico está aquejado de múltiples enfermedades.

Pasan los días (el filme lo indica con otro conjunto de escenas, a modo de resumen de sucesivas imágenes de Jim en diferentes sitios de la capital lusa y con la melodía *Lisboa* de fondo²¹¹), hasta que una nueva escena permite ver a Billy Swann tomando el sol en los jardines del sanatorio. Con él está Jim Biralbo, que encuentra el valor suficiente para preguntarle por Lucrecia. En un primer momento, Swann intenta hacerse el sorprendido, pero Jim le explica que ha visto el jabón perfumado y que le consta que el sanatorio es demasiado caro para que él lo pueda costear. Ante las evidencias, el músico no niega nada, pero tampoco le

²¹⁰ O finge tenerla para no tener que dar explicaciones a Biralbo sobre los jabones. Lo cierto es que la escena no queda lo suficientemente bien resuelta como para tener certeza de una u otra causa.

²¹¹ Estas se inician con un plano de Jim dando la espalda a un mirador lisboeta, pensativo, ausente y jugueteando con el papel de jabón que había cogido en la habitación del hospital. Con este plano, el espectador no duda de que está pensando en Lucrecia.

contesta. Simplemente le dice que lo mejor para él es que se olvide de “esa mujer”.

La falta de noticias sobre Lucrecia propicia la siguiente secuencia que comienza con un plano exterior y nocturno de Jim entrando en el *Burma*, ahora transformado en un local de alterne. Ya dentro, lo primero que se enfoca (por medio de un plano semisubjetivo del propio Biralbo en lo alto de unas escaleras) es un luminoso (en tonos verdes y rojos) de un reloj suspendido de lo alto de una enorme entrada. Alrededor del reloj se puede ver un lema que la cámara enfoca mejor (por medio de un primer plano) cuando se ve a Jim bajando las escaleras. Ya se puede leer: *Um Oriente ao oriente do Oriente*²¹²; lema que el texto fílmico toma de la novela²¹³.

Tras una breve y rápida inspección del local, Biralbo se pone a hablar con uno de los camareros. Le pregunta si sabe de dónde procede el nombre de *Burma*, pero este no le proporciona ningún dato. Mientras Jim sigue inspeccionando el local, aparece en plano Marco. El mafioso empieza a hablar con Biralbo. Tras preguntarle si se acuerda de él y de su mujer, le explica que Lucrecia lo abandonó. Está, dice, algo celoso de él porque Lucrecia lo comía con los ojos cuando tocaba en el *Lady Bird*. Jim, visiblemente incómodo, se libera del gánster marchándose al aseo.

Es interesante resaltar cómo en la película se dota al *Burma* de un valor simbólico o psicológico. Contrastándolo con el *Lady Bird*, se comprueba que aunque este aparecía en planos oscuros, había en él mucha más luminosidad. En el *Burma* se oye una música de fondo, que no es *jazz*, sino unos sonidos mucho más

²¹² Aparece escrito “un” (y no “um” como corresponde al artículo indefinido portugués), lo cual es un grave error ortográfico que no debía haber pasado desapercibido en el montaje.

²¹³ En la novela, el lema está alrededor de un enorme reloj que Biralbo ve cuando ya está con los tres mafiosos:

Cuando pasaron bajo el gran reloj suspendido del techo [...] Biralbo levantó los ojos y vio en torno a la esfera una leyenda circular: Um Oriente ao oriente de Oriente (1987: 157)

agresivos. Se trata de un espacio que no se corresponde con la personalidad de Jim, sino con la de Marco y Morton (del mismo modo que ellos antes no se acoplaban bien al *Lady Bird*). El espacio puede ser un elemento caracterizador de la actitud de los personajes, y es ahora cuando el trío de gánsteres actuarán de forma más violenta.

Dentro del aseo aparece un enigmático plano, pues se enfoca un lavabo en su extremo derecho y se ve a Jim acercándose desde el lado izquierdo. En el centro del plano, en medio de la pared vacía y oscura, se aprecia un pequeño agujero del que sale un minúsculo rayo de luz. No se sabe si es un punto de luz o un agujero para observar a los hombres en el aseo. En cualquier caso, su posición central le otorga un protagonismo evidente en la escena.

Mientras Jim se está lavando la cara e intentando tranquilizarse un poco, (se realiza un primer plano en el que se enfoca su cara, pero también el punto de luz) entra Toussaint Morton, apuntándole con un arma en la cabeza. El gánster cachea al pianista en busca de un arma, y cuando está tocándole a la altura de la entrepierna le dice:

No se ponga así, lo comprendo es desagradable, a mí tampoco me gusta, si entrara alguien se imaginaría lo peor; pero no se preocupe, Marco vigila

Hemos destacado estas palabras porque en ellas se produce otro desajuste: ¿cómo puede estar Marco vigilando si en los siguientes planos se ve a los personajes saliendo del aseo y entrando en un reservado en donde les espera Marco y Daphne? Puede querer decir que Marco vigila desde el punto de luz que no ha dejado de ser el objeto central de todos los planos. Si es así, la idea no se ha transmitido con acierto y, a nuestro juicio, ha quedado todo muy ambiguo.

El primer plano del reservado (un plano general de la habitación) permite ver a Marco (de pie y muy impaciente) y a Daphne (sentada tranquilamente, haciendo calceta) casi a oscuras y con una música muy fuerte de fondo. Al entrar, Morton saca un pequeño casete del bolsillo y le dice a Daphne que quite la música

ambiental. Enciende su aparato (en el que empieza a sonar una ópera²¹⁴) y añade: “esta es la que me gusta” (otro guiño a la novela, aunque ligeramente modificado). Mientras juega con un cable (parecido al que manipulaba en el *Lady Bird* y con el después estranguló a Silveira), pregunta por la “encantadora Lucrecia” (de nuevo un guiño a los lectores, acostumbrados a leer la ‘bella Lucrecia’ y la ‘dulce Daphne’) y Jim le contesta que hace mucho que no sabe nada de ella. Entonces, Morton pronuncia una frase que parece despertar a Malcolm: -*¡Qué curioso, la última vez que les vi estaban juntos!*

Ante esta frase, Marco comprende el engaño de Lucrecia, pero Toussaints Morton lo para diciéndole que no es el momento para que le caiga la venda de los ojos. Marco está fuera de sí, amenaza con matarlo, pero Biralbo contesta: -*Mátame, me harías un favor.*

Ante tal respuesta, Marco mira a sus amigos y pregunta dónde ha oído eso mismo antes, a lo que Daphne responde *Es de la película Casablanca* (es la única vez que se oye hablar a Daphne, cuyo personaje es la mínima expresión del homónimo de la novela²¹⁵).

El diálogo es casi idéntico al de la novela e, igual que en ella, Biralbo aprovecha este cruce de palabras entre los gánsteres para, en un descuido de Marco, dar una patada a la mano que sujeta la pistola, hacerse con el arma y escapar.

La huida se produce en escenas de exteriores nocturnos, con una acelerada música de fondo, apropiada para este tipo de escena. Durante la persecución de del músico por Marco, se suceden diferentes espacios reconocibles de Lisboa y mencionados también en la novela, como ‘El elevador de Santa Justa’ o la ‘Praça do comercio’. Termina esta décima secuencia con Bill saliendo del elevador, tras haber logrado despistar a Marco.

²¹⁴ Se produce otro *fallo de raccord* al oírse la ópera del pequeño casete igual de alta y nítida que la estridente música que se escuchaba a través del potente hilo musical del recinto.

²¹⁵ Tampoco en la novela dice nada más que esta frase, pero su presencia en ella es mayor. Desposeído en el filme de su personalidad, acaba siendo un personaje innecesario, y, en nuestra opinión, hasta ridículo.

Como apuntamos, esta secuencia sigue fielmente la novela, sin licencias fílmicas y con diálogos en muchos casos idénticos a los del texto literario. Esa fidelidad se mantendrá a partir de este momento hasta la muerte de Swann.

La penúltima secuencia comienza con un plano luminoso con el que se visualiza el interior del hospital. Aparece Óscar saliendo²¹⁶ de la habitación de Swann con una maleta, por lo que los espectadores infieren que se le ha dado el alta médica al saxofonista. Se trata de una focalización externa, desde la que se amplía el plano se amplía y deja ver a Jim, que llega muy alterado, preguntando por el músico. Justo en ese momento, sale de la habitación Bill, con un aspecto algo mejorado. Biralbo le explica que Lucrecia está en peligro y casi le exige que le diga dónde puede encontrarla. El músico le explica que le prometió callar cuando ella vino a pagar el sanatorio. Con todo, le indica cómo llegar a la villa de la que (al igual que en la novela) no recuerda el nombre. Es Óscar quien informa de que se llama *Quinta dos lobos*²¹⁷.

La siguiente escena la componen un conjunto de planos del viaje de Jim hasta la casa de Lucrecia. El viaje se inicia en un *ferri* donde se encuentra y lucha con Marco hasta que este cae por unas escaleras y se mata.

Esta pelea es una de las escenas de la película que más defraudó a la crítica, por su poca fuerza y por la ausencia de intriga y suspense durante su desarrollo. El espectador no siente temor por el personaje de Jim, pues no se logra la tensión que una escena como esta debería tener (y que sí está presente en la novela). Todo se produce con excesiva precipitación y la resolución es tan simple, que resulta casi increíble. En honor a la verdad, en la novela la pelea también acaba así, pero el final llega tras esa tensión que la película no alcanza a ofrecer. Solo se salva la música, único medio artístico que aporta aquí suspense y emoción a los hechos.

²¹⁶ Con este gesto se enlaza con la escena anterior en la que se veía salir a Jim del elevador.

²¹⁷ Al tratarse de un personaje español pronuncia el nombre con fonética castellana y no portuguesa.

Cuando Jim logra llegar a la casa de la joven, ya es noche cerrada. El plano permite ver el nombre de la villa en unos azulejos típicamente lusos. La música de fondo ahora es muy distinta a la de la escena anterior: se regresa a un solo de piano, como los que el pianista tocaba pensando en Lucrecia. Esta sale a su encuentro y Biralbo le explica que Marco ha muerto y que Toussaints Morton la está buscando. Lucrecia no parece asustarse, le da una copa (que él rechaza) y con el alcohol intenta curarle las heridas de la lucha mantenida con Marco. El pianista no le permite que lo cure, la rechaza constantemente, y cuando ella intenta explicarse, él contesta:

-¿Qué? ¿Que eres una puta, ladrona, mentirosa. Que denunciaste a Ramires a la policía y le robaste el cuadro?

-Continúa.

-¿Para qué? ¿Pensar que casi me matan por tu culpa!

Lucrecia intenta defenderse, alegando que desde niña soñaba con vivir libre, sin depender de nadie. En ese momento Jim se derrumba por las heridas, y ella lo cura²¹⁸, le da calor con su cuerpo y terminan haciendo el amor. La escena mantiene ciertas divergencias con la novela, aunque el resultado final es en ambos textos artísticos el reencuentro de los amantes.

La siguiente y última escena de esta décima secuencia se produce en el jardín de la casa, frente al mar, donde la pareja se dispone a desayunar (por medio de un bello plano general que permite visualizar a la pareja, la casi totalidad de la terraza y las hermosas vistas). La música ha cesado, por lo que los espectadores pueden deducir que se va a producir otro diálogo importante entre la pareja. Efectivamente, Lucrecia le comunica a Jim que en la radio han anunciado que se ha encontrado a Marco muerto y lo buscan a él, ya que su pasaporte estaba en el abrigo del cadáver²¹⁹. Jim se asusta, no por él sino por Lucrecia, y lo primero que pregunta es si la han nombrado a ella. De nuevo es Lucrecia la que sabe mantener

²¹⁸ Utiliza para las curas el mismo fular que él le había regalado tras su primer encuentro sexual.

²¹⁹ Lo cual no es del todo exacto, pues el pasaporte estaba en el abrigo de Jim, que Marco le arrancó al intentar aferrarse a algo, segundos antes de caer por las escaleras y matarse.

la frialdad, pues lo tranquiliza y le propone huir juntos. Por primera vez él le niega algo, al contestarle que no puede marcharse con ella porque tiene que tocar con Bill Swann, porque puede que sea la última vez que actúen juntos. Lucrecia le promete conseguir un pasaporte falso y lo cita en San Sebastián una semana más tarde.

La escena es casi idéntica a la que se produce en la novela, con la diferencia de los firmes propósitos de los personajes de reencontrarse en San Sebastián, inexistentes en la narración literaria. A partir de este momento, todo lo que ocurre en la película son licencias fílmicas con respecto a la novela. Podemos comprobarlo en la secuencia, que comienza tras este diálogo, y que analizaremos a continuación.

La penúltima secuencia comienza con un plano de Bill, que aparece sentado en una sala y ve cómo entra Jim disfrazado (no se menciona su nueva identidad²²⁰) con gafas, una peluca y un falso bigote. Salen de la sala y entran en otra para ensayar el concierto. Antes de empezar, Swann le da una grabadora al pianista, en un gesto de perdón y de despedida del amigo. La focalización, desde la perspectiva de Swann, permite observar que están en el escenario de un gran teatro vacío. Bill está visiblemente cansado, así que se sienta en una silla, en medio del escenario (con los otros tres músicos a su alrededor) coge su trompeta, echa una última mirada (a modo de despedida) a Jim y se dispone a interpretar un solo. La acción está rodada en plano medio largo²²¹ con el personaje escorzado, es decir, no se sitúa en plano frontal, y, además, aparece en un lado del encuadre. De repente, el músico cesa de tocar y está a punto de caer de la silla, pero no llega a hacerlo porque los otros tres músicos corren a socorrerlo. Bill muere y en ese momento se produce ese interesante plano que adelantábamos: tras un breve corte, a través de un zumbido (que aísla aún más ese momento de la historia), surge un

²²⁰ Y se ha dicho que la película no tiene en cuenta la doble identidad de Giacomo Dolphin. El protagonista siempre será Biralbo, un pianista enamorado de Lucrecia; no evoluciona, no cambia ni se desengaña, no renuncia nunca a estar con la mujer amada. Busca siempre 'el final feliz' de película.

²²¹ El plano medio largo presenta la figura humana cortada por la pantorrilla.

nuevo plano del cantante con una tonalidad distinta y una nueva iluminación (muy diferente al resto de la escena). Llega a dotarse al plano de las cualidades de un documento gráfico, como queriéndole conferir carácter documental. Para ello se utiliza una técnica de velocidad de proyección que provoca que la cámara se ralentice, con lo cual, lo que dura un segundo en la historia, en el discurso se alarga varios. Seguramente se hizo con la finalidad de destacar que se está ante un acontecimiento, ante una noticia de relevancia internacional: la muerte de un genio del *jazz*.

Tras este plano, se realiza otro del teatro vacío, cuya finalidad (al igual que los planos exteriores) es expresar una *elipsis* temporal.

Como ya se ha dicho, estamos ante una licencia fílmica, ya que en la novela no se narra la muerte de Swann. Al hacerlo, el filme no altera el contenido de la trama y proporciona una mayor intensidad dramática a la historia.

La última secuencia comienza con música de fondo y un primer plano del rostro ladeado de Jim Biralbo (con su aspecto habitual), en un barco, llegando a San Sebastián. Nuevamente se produce un *travelling* de exteriores de la ciudad vasca con música de fondo que, de nuevo, no es meramente estético sino que cumple la función de enlazar escenas e indicar una nueva *elipsis* temporal. Estos *travellings* de San Sebastián provocan que en el filme la simbología de Lisboa quede minimizada por la importancia que se le proporciona a San Sebastián, la ciudad del 'mágico verano'. La película, más que *El invierno en Lisboa*, debería haberse titulado *El verano en San Sebastián*. Por otro lado, estos *travellings* confieren un carácter lento al filme. La película ha condensado otras veces mucha información en pocas imágenes, proporcionando rapidez a la trama. Ahora compensa esa agilidad con estas escenas, que enlazan los momentos más relevantes de la trama a modo de pausa climática.

Al terminar el *travelling*, comienza una escena completamente nueva, que cambia por completo el final de la historia con respeto al texto literario. Se enfoca a Lucrecia en una habitación en la que está mirando por la ventana, acompañada de Floro Bloom, que mira sentado la televisión. Se la ve a ella impaciente,

esperando la llegada de alguien, mientras Floro intenta aparentar tranquilidad viendo una película antigua²²². Lucrecia ve llegar a Jim y sale a la calle a abrazarlo. En ese momento, un coche se acerca sospechosamente. Floro, que se da cuenta del peligro que corren, les previene y les sugiere que escapen por la puerta de abajo (en ese plano los espectadores confirman que los personajes están en el *Lady Bird*). Mientras los dos huyen, Floro se detiene para poner una música de ritmo dinámico, que acompañará el resto de la escena hasta que Morton la apague. Morton logra alcanzar a la pareja que intentaba escapar por mar. La pequeña lancha a motor en la que intentan huir no logra arrancar, por lo que Toussaints Morton los alcanza y les apunta con una arma. En ese momento, Floro Bloom (vestido con su sotana, igual que en su anterior duelo con el matón) se enfrenta al hombre. Ambos disparan: Toussaints Morton cae muerto y Floro Bloom malherido²²³.

A pesar de estar herido, Floro Bloom apremia a la pareja a que se marchen. Mientras tres hombres de la Cruz Roja se lo llevan²²⁴, Lucrecia se despide de Floro con lágrimas en los ojos. Es la primera vez que Jim la ve llorar por alguien, así que decide *correr el riesgo* e irse con ella. Así lo confirma la *voz en off*, que surge por última vez para explicar lo que pasa por la cabeza de Jim:

*Había demasiadas muertes en torno a Lucrecia. Dudé, pero no tenía mucho tiempo para pensarlo, allí no me podía quedar. Tenía una pistola en la mano y era la primera vez que la veía llorar por alguien. Decidí **correr el riesgo**.*

La película termina con un plano de la pareja alejándose juntos en la lancha, con la música de *jazz* de fondo (la misma que acompañará a los títulos de crédito hasta el final de la cinta). Así finaliza la historia de un verano en San Sebastián y un invierno en Lisboa.

²²² Como si de metaliteratura se tratase, tenemos cine dentro del cine.

²²³ El plano en el que los dos hombres se disparan se corresponde con la imagen de Floro en el poster publicitario de la película.

²²⁴ Escena poco creíble, ya que la Cruz Roja no puede trasladar a un herido de bala sin dar conocimiento del hecho a la policía.

El final feliz y cerrado de la película difiere del de la novela, pero aunque este y otros cambios de contenido son notables, la esencia de la historia es la misma en ambos textos artísticos. Sin embargo, en la película, el espectador no tiende a sentir la frustración y desasosiego que el lector de la novela experimenta al conocer los sentimientos de Biralbo. Tal contraste resulta paradójico, pues en la novela el narrador es alguien distinto a Biralbo, personaje que sí lleva la voz enunciativa en el filme. Como vimos, el texto fílmico está narrado como un *flashback* sostenido por la *voz en off* de Jim Biralbo²²⁵, pero los sentimientos de Jim no llegan al espectador con la misma fluidez con la que se transmiten los de Santiago al lector. La película comienza con esa *voz en off* hablando de un ‘verano mágico’, luego recreado en las posteriores secuencias sin atisbos de tristeza. Esta surge en la siguiente aparición de la *voz en off*, que habla de la ‘búsqueda’ de la mujer amada. El conocedor de la obra literaria puede entonces identificar la carga de frustración y desconcierto que acompaña la historia de Biralbo desde sus inicios. El que la desconoce, puede por su parte intuir los verdaderos sentimientos y emociones del protagonista, bastante alejados de la felicidad que irradiaba el inicio del filme.

Otra divergencia entre los dos textos es el valor simbólico otorgado a Lisboa. En la película, la ciudad portuguesa no tiene la carga simbólica que adquiere en el texto narrativo, y en este sentido, es desbancada por San Sebastián (del mismo modo que el invierno es superado por el ‘mágico verano’ de Donosti). Hay, además, una total ausencia de Madrid, que no aparece en la película al no tener cabida en ella ni Giacomo Dolphin, ni el innominado narrador de la novela *El invierno en Lisboa*.

Las descripciones fílmicas a través de primeros planos, en la película quedan limitadas al primerísimo primer plano de la grabadora de Jim, y al del mapa de Lisboa con la palabra *Burma* marcada. A pesar de la importancia de esos

²²⁵ Como ya hemos indicado, este recurso provoca una serie de desajustes en el discurso fílmico, ya que el realizador no es capaz de mantener la perspectiva de ese narrador. Se produce, pues, un efecto de multiperspectivismo, únicamente corregido por las apariciones de la *voz en off*, que recuerdan quién es el narrador.

primerísimos primeros planos, el lector sigue sin percibir lo que Jim siente por esa ciudad (coincida o no con lo que el Santiago de la novela siente por ella).

Los únicos momentos del *film* en que Lisboa tiene algo de enigmático son los relativos a la composición de la melodía *Lisboa* y a su descripción, a través de la *voz en off*, como una ciudad imaginada. Al espectador no se le comunican los pensamientos de Jim, de manera que tan solo puede sospecharlos. De los diferentes recursos que el cine tiene para expresar los pensamientos de sus personajes, en este texto fílmico solo se ha tenido en cuenta el recurso de la *voz en off* (fuera del interesante recurso de juego de planos con el Cézanne).

Para algunos directores y guionistas de cine, reflejar los pensamientos de un personaje literario en la gran pantalla resulta muy complejo. La razón es que se tiende a identificar el pensamiento con el lenguaje y se considera, de ese modo, que solo la literatura es capaz de comunicar los estados mentales de los personajes. Pero el pensamiento no tiene porque ser visto únicamente como una acción verbal. Y el cine tiene diferentes y variadas maneras de reflejarlo: la *voz en off* que usa este filme, los monólogos interiores con *voz en over*, o *flashbacks*; así como la utilización de recursos relacionados con el espacio o la música.

Otro cambio significativo de *El invierno en Lisboa* película con respecto a la novela es el de la llegada a Lisboa en barco. Esta escena parece acomodarse al ritmo de la película, ya que los *travellings* por la bahía vasca son ahora sustituidos por los *travellings* del puerto lisboeta. Y, una vez más, está ausente la expresión de las sensaciones de Jim a su llegada, frente a los explícitos comentarios de Santiago a su llegada a Lisboa.

Para finalizar, diremos que la crítica, unánimemente, ha destacado en la película, además de la calidad de la música de Gillespie, el montaje a cargo de Pablo del Amo. Estamos de acuerdo con esta apreciación sobre un montaje que logra proporcionar al filme un ritmo semejante al de la música de *jazz* sin resultar monótono o lento en exceso, con los cambios de ritmo ya mencionados y el juego perfecto de la música.

La falta de acogida de los demás aspectos del filme por parte de la crítica no se debe achacar a los espacios, tanto exteriores como interiores (a pesar de los

pocos medios económicos que el director alega como causa principal del fiasco del filme), que están muy bien escogidos y pensados. El San Sebastián nocturno de la película es el mismo que se refleja en la novela, y el pub *Kabutzia* (pub-discoteca donostiarra muy conocido en la ciudad) se transforma a la perfección en el *Lady Bird*. Lo mismo pasa con los exteriores lisboetas: si en la novela, a pesar de la escasez de descripciones de la ciudad, el lector siente que está paseando por las calles de la ciudad; también la película logra recrear un paseo por sus lugares más conocidos. Puede que el espacio menos logrado sea el hospital en el que Swann está internado: en la película no desprende la sensación de lujo que detecta Biralbo y que le lleva a suponer que es Lucrecia la que paga. No ocurre así con *A Quinta dos Lobos*, pues vimos que es justo la casa que el Muñoz Molina buscó y encontró para convertirla en refugio de su protagonista, la misma que casi no describe, pero de la que da las pinceladas justas para que el lector se la pueda imaginar.

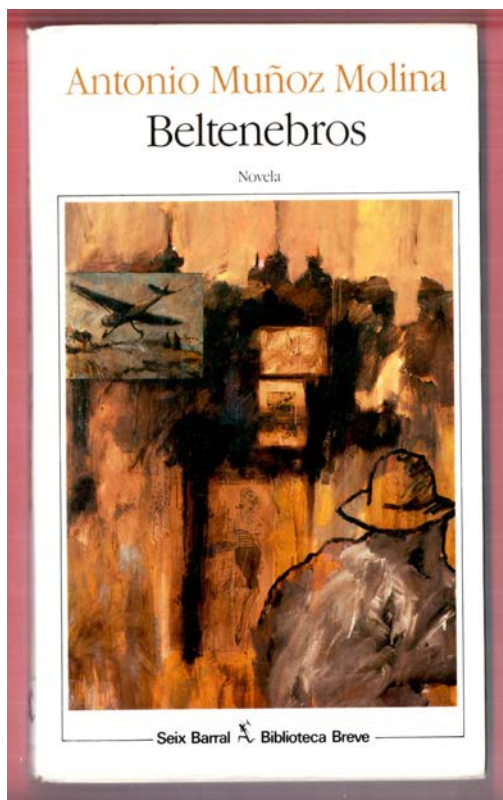
En definitiva, se pusieron muchas expectativas en esta adaptación fílmica, pero finalmente el resultado final no gustó a casi nadie, como el propio Muñoz Molina ha reconocido:

Al final, y por diversas razones, El invierno en Lisboa no quedó muy bien, y no le gustó a casi nadie, a pesar de la música extraordinaria que puso a la película el inolvidable Dizzy Gillespie. Pero bueno, la película fue el pretexto para que esa música existiera. Años después me enteré por casualidad de que a partir de ella una compañía canadiense de danza había montado un ballet que se llamaba Winter in Lisboa, en el que ya no había referencias ni a la película ni a mi libro. (2000: 11)

Puede que parte de la explicación de este fracaso esté reflejada en las palabras del crítico Castellani: “[...] la inspiración demasiado fílmica de un texto literario puede ser contraproducente en el momento de elaborar la película sacada de este texto.” (Castellani, 2010: 9).

No es función de esta tesis decir por qué falló la película, ni siquiera decir si falló (aunque en este caso la crítica y el público ha hablado claramente) sino exponer el resultado final que esperamos haya quedado claro.

3. BELTENEBROS



*-Yo vos quiero poner un nombre que
será conforme a vuestra persona y
angustia en que sois puesto, que vos sois
mancebo y muy hermoso y vuestra vida
está en gran amargura y en tinieblas;
quiero que hayáis nombre de
Beltenebrós*

Garci Rodríguez De Montalvo,
Amadís de Gaula, II, XLVIII.

3. 1. Análisis narratológico de *Beltenebros*

3. 1. 1. Historia, discurso y estructura

En 1989, Antonio Muñoz Molina publica *Beltenebros* en Seix Barral²²⁶. La historia se inicia en 1965, cuando una organización antifranquista envía a Madrid a J. W. Darman²²⁷, antiguo capitán del ejército republicano que vive exiliado en el Reino Unido, para ejecutar a un colega al que no conoce, el

²²⁶ Contenía 239 páginas y costaba 1.200 pesetas. El libro se presentó al público el lunes 6 de marzo de 1989.

²²⁷ Este no es su verdadero nombre, sino la identidad que el partido le consigue al finalizar la Guerra Civil española.

supuesto traidor Andrade. Darman piensa no realizar el encargo, pues se halla muy distanciado de los motivos que le habían llevado a formar parte de dicha organización, pero diversas circunstancias le obligan a aceptarlo.

La nueva misión mantiene grandes similitudes con otra realizada veinte años atrás, que fue la causa de la desafección de Darman con respecto a la organización. Algunas personas serán las mismas que intervinieron en el pasado, y otras mantienen algún tipo de relación con él. El reencuentro con su pasado más trágico va a suponer el abandono total de la organización por parte de Darman: no realizará lo que se le había ordenado, sino que remediará sus problemas éticos y personales ayudando a desenmascarar al verdadero traidor.

La historia se narra de forma progresiva alternando el tiempo presente con incursiones analépticas en el pasado, a través de la rememoración del narrador. El discurso narrativo comienza con el protagonista en Madrid, en un viejo almacén abandonado donde está refugiado Andrade, el supuesto traidor al que Darman debe ejecutar. En el almacén no hay nadie, pero Darman halla objetos que hacen suponer que ha habido alguien hasta muy poco antes. Entre ellos, ve unas viejas novelas de Rebeca Osorio, un nombre que lo conduce al recuerdo de la misión de hace veinte años, ya que la escritora era la esposa de Walter, el hombre al que Darman había ido a ejecutar entonces. A partir de este momento, las dos misiones se van a estar entrecruzando en el discurso narrativo.

Finalmente, el protagonista decide no matar a Andrade, pero no logra evitar que este muera a manos de un joven sicario que la organización ha enviado por dudar de la 'eficacia' de Darman. Tras la muerte de Andrade, Darman se queda en Madrid y averigua la identidad de la siniestra persona que está detrás de las dos misiones y del sufrimiento de la novia de Andrade, la hija de Rebeca Osorio, que se llama igual que su progenitora.

Entrando en la estructura externa, nos ocuparemos primero del paratexto más importante: el título. Tiene su origen en el *Amadís de Gaula*, ya que es el nombre que adopta el protagonista cuando, desesperado porque su amada Oriana lo cree desleal, decide retirarse a una isla desierta, La Peña Pobre, y tomar el

nombre de Beltenebrós²²⁸. Este episodio es parodiado por Cervantes en *El Quijote* en el episodio en el que el “caballero andante” decide imitar a su admirado antecesor.

El personaje de Muñoz Molina, como *Amadís*, también sufre de amores. El Beltenebros del siglo XX, como una nueva parodia del original, es un esperpento o personaje deformado con respecto al modelo, pues cambia la lealtad por traición y la ética por venganza. Tienen en común el episodio del retiro: Beltenebros (que se hace llamar Ugarte y también Valdivia) se transforma en ermitaño al refugiarse en el *Universal Cinema*. Podríamos añadir que el amor de Rebeca Osorio provoca otro ermitaño, Darman, que se retira a su tienda de antigüedades en Brighton²²⁹, fiel a su dama y a la organización.

La cita que precede a la novela pertenece a *El Quijote* de Cervantes, y revela que el escritor utilizó esa fuente, y no *Amadís de Gaula*, para recrear esos matices en la relación entre personajes²³⁰, y reutilizar un nombre lleno de significados, que en el *Amadís* es paroxítono y en *El Quijote*, grave.

Beltenebros consta de 18 capítulos, que se suceden a lo largo de 239 páginas. Se percibe a lo largo de la narración una estructura interna articulada en dos partes. La primera abarca los catorce primeros capítulos, en los que se narra la llegada de Darman a Madrid, su rememoración del pasado y la muerte de Andrade a manos de Luque, el nuevo sicario. La segunda la conforman los cuatro últimos capítulos, con la decisión de Darman de permanecer en Madrid para poder ayudar a Rebeca Osorio y descubrir al verdadero Beltenebros. En este a modo de epílogo, Darman abandona su faceta de sicario para convertirse en detective y vengador.

²²⁸ El nombre proviene del francés *Bel Ténèbreux* o del provenzal *Bel Tenebrós*.

²²⁹ Aunque en el caso de Darman, el aislamiento no es fruto únicamente de sus sentimientos hacia Rebeca Osorio, sino consecuencia de su clandestinidad como miembro de un grupo político antifranquista.

²³⁰ La cita dice: *Unas veces huían sin saber de quién / y otras esperaban sin saber a quién. (Don Quijote, II, LXI)*. Beltenebros aparece en la novela cervantina en el capítulo XXV de la primera parte: “Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros.” (Cervantes 1994: 250ss.).

En estos cuatro capítulos la narración se concentra en la segunda misión, y no hay rememoraciones.

El giro argumental del capítulo 14 se apoya en un personaje que actúa de puente entre las dos misiones ('el caso Walter' y 'el caso Andrade'): el que fue taquillero del *Universal Cinema* y ahora es el portero de la *Boîte Tabú*, local comunicado por una galería con la antigua sala de cine. La presencia de este personaje termina de convencer a Darman de que ambos casos están realmente conectados y de que solo él puede averiguar cuál es el motivo.

3. 1. 2. Narrador

Beltenebros posee un narrador homodiegético, un personaje desde cuyo enfoque se narran los hechos. Se trata de un tipo de narrador que aparece en muchas novelas policiacas. Pero no obedece, en este caso, a una técnica *behaviorista*²³¹, en la que, aun siendo personaje de la historia, el narrador actúa a modo de cámara cinematográfica, limitándose a narrar lo que ve. Lejos de eso, el personaje-narrador de *Beltenebros* piensa, supone, imagina y da su opinión sobre los hechos y las motivaciones de los otros personajes. Valga este ejemplo para ilustrarlo:

Cuando la vi venir con la botella y los vasos supe que otras veces Andrade la habría mirado desde el mismo sitio donde yo estaba ahora, (1989: 135)

De esta manera, el lector descubre los acontecimientos al mismo tiempo que el personaje-narrador los va uniendo en su puzle mental para corroborar las abundantes pistas premonitorias.

Son numerosas, por otro lado, las ocasiones en que el narrador transmite los datos sensoriales que recibe del exterior: olfativos, táctiles, auditivos y, por supuesto, visuales. Entramos de lleno en el campo de las descripciones, a veces sinestésicas, que analizaremos más adelante. Otras veces el narrador va más allá

²³¹ El **narrador behaviorista** narra las acciones y palabras de los personajes sin comentarlos ni proporcionar opiniones, ni las propias ni las de los demás personajes (a las que, en ocasiones, ni siquiera tiene acceso).

de los sentidos y refleja sus más íntimas sensaciones, incluso sus temores, dotando a la narración de una considerable carga psíquica:

Me paralizaba un disperso deseo de estar en otra parte (1989: 24)

Noté que ese nombre, Atocha, se me había vuelto exótico, y que Madrid también era para mí una ciudad extraña, (1989: 29)

Incluso alterna descripciones objetivas con sus pensamientos más íntimos:

Entré en la habitación donde ella escribía [...] una sombra de sonrisa le duraba en los labios, y en sus ojos azules permanecía una velada lumbre de felicidad y de alcohol.

No creo que entonces llegara a desearla: (1989: 125)

En definitiva, Darman narra la historia, como no podría ser de otra manera, sin acceder al interior de ningún personaje. Tampoco da muchos datos sobre sí mismo. Lo que se revela al lector acerca de los personajes se debe a interpretaciones de Darman, y, sobre todo, a la información proporcionada por los escasos diálogos de la novela.

Muñoz Molina habló sobre este tema en la entrevista realizada por Alan Smith:

Mi literatura era muy monologada, una sola voz [...] *Beltenebros*, era una sola voz, mucho más solo que *El invierno en Lisboa*, por ejemplo. No sé por qué, el mundo se parece más a una polifonía que a una sola voz, ¿no? (1995: 236)

Digamos que una parte del atractivo de los personajes, los héroes en la ficción, es lo que no se sabe de ellos. Entonces, un narrador que sabe sólo ciertas cosas es muy útil para eso. (1995: 238)

La afirmación del segundo párrafo citado podría servir para justificar esa literatura monologada. Con todo, Muñoz Molina en más de una ocasión ha afirmado sentirse insatisfecho de la voz de *Beltenebros*. Así lo dijo en su ponencia “La voz y el estilo” (incluida en *La realidad de la ficción*):

En Beltenebros me ocurrió igual, pero tengo la sensación que esa voz que encontré no era la adecuada, y me duele pensar que por su culpa, o por mi falta de sabiduría, o de paciencia, borró a otras voces que importaban más y que ni el lector ni yo podremos ya oír (1993: 63-64)

Añadiremos, para finalizar, que Álvaro Fernández y Mirtha Rigoni han analizado las diferencias entre el tipo de narrador y su función en *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*:

Igual que en *El invierno en Lisboa*, aquí nos encontramos con un personaje narrador que por momentos se transforma en una voz omnisciente. Sin embargo, la funcionalidad es otra. Mientras que en aquella novela se trataba de un narrador inseguro, cuya percepción de la realidad era puesta en duda y entonces convenía que otra voz se apropiara del discurso, en *Beltenebros* es la voluntad de indagar en las conciencias y en los móviles de los actos humanos lo que hace que un personaje se refiera a los pensamientos y sentimientos de los demás y pueda hablar de hechos y circunstancias a los que el protagonista no tiene acceso. (Fernández & Rigoni, 2001: 827)

3. 1. 3. Tiempo y espacio

Las escasas referencias temporales al tiempo histórico externo permiten calcular los años en que transcurrieron tanto el ‘caso Walter’ como el ‘caso Andrade’: la referencia clave es la derrota de los republicanos en la Guerra Civil y la resistencia y posterior lucha clandestina, aunque ni la guerra ni la dictadura se lleguen a mencionar explícitamente en la novela. Cuando se narra la historia de Valdivia y la muerte de Walter, se indica que tuvo lugar seis años después del fin de la guerra, es decir, en 1945:

[...] *igual que algunos años antes, cuando nos despedimos, cuando faltaban unos días para la rendición y a él le ordenaron quedarse y a mí que me marchara. [...] si volví seis años después y maté a Walter [...] (1989:123)*

Por otro lado, la primera frase de la novela, *Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca*. (1989:7), revela el aquí y ahora desde el que se narra. Como vemos, el personaje-narrador continúa en Madrid en el momento de iniciarse el relato de los hechos. El final del ‘caso Andrade’ debe de estar, pues, muy próximo al tiempo de la enunciación narrativa. El narrador relata lo sucedido en un pasado próximo, intercalando la rememoración de otra visita a Madrid veinte años atrás.

En cuanto a los desajustes que se producen en *Beltenebros* entre el tiempo de la historia y del discurso, y de acuerdo con G. Genette, se advierten anacronías diversas. Por un lado aparece la *prolepsis*, que en la novela se presenta como premonición o incluso profecía. Un ejemplo de esto último es la reflexión de Darman al examinar una foto de Andrade:

Todavía guardo la foto. Miro la cara de Andrade, que no es de traidor ni de héroe, y sé que con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros [...]
(1989: 51)

En otras ocasiones, la *prolepsis* es apenas premonición:

Veinticuatro o veinticinco años, calculé, veintiséis como máximo. Pensé con extrañeza que yo tendría más o menos su edad cuando maté a Walter. (1989: 39)

[...] otro renegado a quien yo maté sabiendo que al hacerlo le amputaba a ella la mitad de su vida... (1989: 72)

Pueden pasar desapercibidos estos casos de *prolepsis* que se presentan como fugaces pensamientos del personaje-narrador, pero un lector atento recuperará el valor de orientación al futuro de cada una de ellas cuando avance en la lectura de la novela. La primera se ofrece como un símil²³² y es premonición de

²³² Recurso característico del estilo de Muñoz Molina, que veremos en el apartado sobre su estilo.

un hecho que se cumple pocas páginas después: Andrade muere a manos de Luque, igual que Walter muere ejecutado por Darman veinte años antes. La segunda es *prolepsis* y sumario al mismo tiempo, ya que resume el ‘caso Walter’: Darman asesina a Walter y con ello provoca la locura de Rebeca Osorio.

En cuanto a la *analepsis*, mediante la que el narrador se retrotrae a los hechos ocurridos veinte años antes, citaremos como ejemplo la que tiene lugar tras la muerte de Andrade. En ese instante, Darman se ve retroceder al momento previo en que dio muerte a Walter, como si estuviera viviendo un *déjà vu*:

[...] y ahora, para que todo fuera consumado, el tiempo retrocedía como una película proyectada al revés y yo volvía a asistir al preludio de la muerte de Walter. (1989: 191)

Estos saltos en el tiempo, motivados por los recuerdos del primer viaje a Madrid, tienen como finalidad proporcionar a la historia el carácter de círculo que se va cerrando. El narrador menciona en ocasiones esta metáfora: [...] *enredándome en un viaje circular que sólo ahora, tanto tiempo después, ha terminado de cerrarse*. (1989: 130)

En cuanto al alcance, los saltos temporales de la narración hacia el pasado tienen que ver con el caso Walter y retrotraen la narración veinte años. Pero también las hay con un alcance más corto. Por ejemplo, las *analepsis* relacionadas con el inicio caso Andrade tienen un alcance de pocos meses y están concentradas en el primer capítulo de la novela.

En cuanto a su duración, algunas *analepsis* son tan breves que casi pasan desapercibidas: *Otra mujer me había mirado así muchos años atrás con el mismo rencor frío en los ojos*. (1989: 139)

Otras, en cambio, se prolongan. La de mayor duración aparece en el capítulo doce, mientras Darman espera solo en el apartamento donde se citan Rebeca hija y Andrade. Nuevamente es el recuerdo de Rebeca madre, provocado por uno de sus libros, el origen de esta larga *analepsis*, que se extiende a lo largo de varias páginas y termina en el siguiente capítulo.

En lo que refiere a las anisocronías, hay numerosas *elipsis*. La más evidente es la ausencia de narración de los hechos sucedidos en los veinte años que transcurren entre el ‘caso Walter’ y el ‘caso Andrade’. De lo ocurrido durante ese tiempo, tan solo se da cuenta de la vida de Rebeca Osorio madre, en un diálogo de Darman con la hija:

-¿Vive todavía? –dije-. ¿Volvió a Madrid?

-Me abandonó –contestaba con odio-. No sé nada de ella.

-¿Le hablaba de su padre?

-Nunca. Vivía con otro.

¿Es verdad que se fue a México?

-¿Quién le ha dicho eso? [...] Vivíamos fuera de Madrid, no me acuerdo dónde, en un sitio pequeño. Él se iba y volvía, pero nosotras no salíamos de aquella casa. Nunca se hablaban. Se sentaban en la mesa y comían mirándose, como si se vigilaran. Yo tenía cinco o seis años, pero me acuerdo bien de cómo se miraban. Luego mi madre se encerraba en una habitación y ponía la radio muy alta. Yo la llamaba y no me abría. La llamaba porque tenía miedo de quedarme sola con él. (1989: 165)

Beltenebros completará la información casi al final de la novela:

Pero yo la salvé a ella, Darman. La salvé a ella y a la niña, a la hija de Walter. Cuando él murió Rebeca Osorio estaba embarazada y quería matarse. Me las llevé de Madrid, las escondí conmigo, pero ella no me hablaba y nunca me miró, ni me dejaba tocarla, me pasé años vigilándola para que no se matara y todas las noches me acercaba a la puerta de su dormitorio y la oía cerrarla con llave. La vi volverse loca, Darman, la vi envejecer [...] cuando se marchó pensé que había sufrido un ataque de amnesia, pero era odio, [...] cuando la encontré a ella sola en un manicomio no se acordaba de su nombre ni de que tenía una hija, vino conmigo porque no sabía quién era yo. (1989: 235-236)

Al ser abundantes las descripciones, se producen continuas *pausas* narrativas. También hay escenas en los momentos en que se reproducen diálogos de personajes. En el discurso puramente narrativo, observamos una *escena* en el capítulo en que tiene lugar la muerte de Beltenebros. Darman se demora en su narración, y no solo se ajusta al tiempo de la historia, sino que va más allá en la duración del discurso. Hay continuas pausas provocadas por símiles y reproducciones del pensamiento de Darman en estilo indirecto libre, y eso hace que el tiempo de la narración dure más que el tiempo de lo narrado y la *escena* casi desaparezca:

Intenté levantarle muy cautelosamente un extremo del esparadrapo que le cubría los ojos como una tachadura, pero gritó de dolor igual que si yo hubiera querido desprenderle la piel. Tenía que llevármela, si no podía vestirla la levantaría desnuda en mis brazos y me la llevaría por los mismos túneles que recorrió Walter para escaparse de mí. <Está mirándote>, dijo, ciega y erguida de pronto, y como si ese arrebato hubiera sido una señal se extinguió la película y todo el peso de la oscuridad cayó sobre nosotros. (1989: 227)

Por último, también se producen en *Beltenebros* desajustes en relación con la *frecuencia* en que los hechos se narran: mientras el ‘caso Andrade’ es un relato *singulativo*, el ‘caso Walter’ es *repetitivo*, ya que en todas las *analepsis* del relato se narran los mismos hechos:

Yo conocí a Walter y estaba seguro de su culpa. Durante dos semanas lo perseguí por estaciones de ferrocarril y ciudades cuyos nombres se me olvidaron después. Una noche, en un arrabal, junto a un descampado de malezas, lo vi correr hacia el muro de una fábrica [...] separé las piernas, levanté entre las dos manos la pistola e hice fuego. [...] Todavía no estaba muerto cuando me acerqué a él. Yacía de espaldas y tenía los ojos abiertos, y al respirar sangraba por la nariz y la boca. Intentaba desesperadamente hablar, pero lo ahogaba la

sangre, y decía no con la cabeza [...] hasta que le disparé por última vez, borrándole la cara. (1989: 35-36)

[...] el que vi correr y quebrarse una noche junto a una fábrica abandonada, el que murió 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. (1989: 112)

[...] Así había ocurrido la otra vez, cuando buscaba a Walter por los pasillos y las habitaciones del Universal Cinema y estaba seguro de que no podría escapar y no logré encontrarlo. [...] Valdivia vigilaba la puerta principal: un cómplice reclutado por él entre los porteros del cine se había apostado junto a la salida de emergencia. Ninguno de los dos vio a Walter, y no había más puertas en el edificio, pero Walter huyó, y sólo el azar me permitió encontrarlo (1989: 203-204)

Aunque la novela es una especie de ‘memoria personal’, no se trata de una autobiografía completa sino de la reflexión sobre un momento concreto de la vida de un personaje del que poco más sabemos. Por lo tanto, el tiempo se refleja tal y como Darman lo vive. Si el tiempo del ‘caso Andrade’ tiene poco carácter realista, el de Walter aún lo tiene menos, pues se ofrece como percibido psicológicamente y reactualizado en el momento de la narración. El *déjà vu* se produce en 1965 (como vimos, han pasado veinte años desde el ‘caso Walter’²³³). De la misma manera que el *Universal Cinema* permanece inmovilizado en el tiempo, se transmite la impresión de que los demás personajes también se pararon al morir Walter, y de que, tras la muerte de Beltenebros y el incendio del cine, se van a reactivar.

En conclusión, el tiempo en *Beltenebros*, como en las viejas películas del *Universal Cinema*, se repite una y otra vez, en una completa oscuridad finalmente deshecha con la luz de la linterna que acaba con el constante *déjà vu*. No nos pasa desapercibido que esos años de estancamiento (1945-1965) coinciden con el

²³³ Al volver al *Universal Cinema*, Darman piensa: *Quiéren que me vuelva loco y que haga las mismas cosas que hace veinte años* (1989: 214-215)

período más duro de la lucha antifranquista, por lo que se puede ver este momento de la novela como una metáfora del punto final al estancamiento en que la dictadura había dejado al país.

Uno de estos *déjà vu* es fruto de la ilusión temporal producida por la evocación del pasado. Nos referimos al momento en que Darman ve a Rebeca Osorio, hija, y cree estar viendo a su madre:

Al ver su cara terminé de perderme en el tiempo [...] exactamente igual que hacía veinte años, [...] era Rebeca Osorio, no gastada ni modificada por los años, inmune a ellos [...] (1989: 93)

La percepción por el personaje-narrador del tiempo real está mediatizada por su tiempo psicológico, lo cual provoca una sensación de estatismo o ‘tiempo congelado’²³⁴.

Este fenómeno desubica y confunde a Darman, que a veces pierde la conciencia del tiempo real por la presión de su propio tiempo psicológico. Tal vez, el momento más evidente se produce en la huida de Andrade:

Pensé: <pero esto ya me ha sucedido>, como cuando en mitad de un sueño advertimos que se repiten los detalles de otro [...] un hombre que caminaba delante de mí y sabía que yo lo estaba siguiendo, no Andrade, sino Walter, el fugitivo tantos años atrás, el muerto sin rostro ni nombre al que abandoné [...] pero los muertos vuelven, vuelven [...] (1989: 174-175)

Esto repercute en la forma de narrar del personaje, facilitando el suspense, pues en los momentos de mayor *clímax*, los hechos dejan de relatarse para recordar por extenso lo sucedido veinte años antes.

²³⁴ Este fenómeno se observa en otras novelas del autor, como *El jinete polaco*, en que la anciana cree tener a su hijo en el regazo cuando lo que lleva es un ladrillo; o en *Plenilunio*, como veremos más adelante.

En cuanto al espacio, la novela se inicia situando, como vimos, la narración en Madrid. Enseguida se mencionan diferentes lugares por los que, en salto analéptico, pasa Darman antes de llegar a la capital española: Brighton, Calais, París, Milán, Florencia y Roma. Estos escenarios, salvo Brighton y Florencia, apenas tienen relevancia en el relato del pasado reciente del personaje. En Brighton ha transcurrido la existencia casi anónima de un Darman erudito y anticuario. En Florencia, Darman se entrevista con Bernal para recibir las instrucciones de su segunda misión en Madrid. Se describe poco la ciudad, apenas la plaza de la catedral, para dejar paso a un interior: una sala que podría estar en cualquier lugar del mundo.

Beltenebros inaugura la novelística Muñozmoliniana sobre Madrid. La capital de España formará parte de una trilogía que se completará con los *Misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*. La ciudad había aparecido de pasada en *El invierno en Lisboa*, y antes había tenido una aparición fugaz en *Beatus ille*. Con todo, el Madrid de *Beltenebros* está tan desdibujado, que se podría tratar de cualquier otra ciudad de la España franquista. Aunque son numerosas las ocasiones en que se mencionan calles, plazas, paradas de metro..., lo cierto es que pocas veces se aportan datos sobre la ciudad:

En un edificio que está cerca de la estación de Atocha (1989:29)

[...] *los edificios de la Castellana, [...] en lo más alto del edificio de Correos, donde ondeaba una bandera que siguió pareciéndome intrusa y enemiga, recién plantada allí por los usurpadores.* (1989:60)

La mayor parte de las veces, más que mencionar sitios de la ciudad, se alude a marcas, anuncios u objetos de la época:

[...] *los lunes no hay prensa diaria en Madrid...* (1989: 56)²³⁵

El anuncio pintado sobre azulejos de una peluquería me pareció familiar, pero también remoto, un hombre con el pelo reluciente de

²³⁵ Desde 1925 hasta 1982, *La Hoja del Lunes* era el único periódico con autorización para publicarse los lunes.

gomina y un gran paño blanco bajo la barbilla que sonreía como Carlos Gardel. “Salón Montecarlo. Peluquería moderna. Casa fundada en 1926”. (1989: 89)

Durante la huida de Andrade se proporcionan más datos de la ciudad que en ningún momento. La persecución se alarga en el tiempo y, por lo tanto, en el espacio. Andrade y Darman recorren numerosas calles, seguidos por Luque y su compañero:

Las calles anchas y grises de Madrid, la tarde fría, tempranamente oscurecida, un hombre que caminaba delante de mí y sabía que yo lo estaba siguiendo [...] echó a andar calle arriba por la cuesta de Atocha, [...] a veces bajaban desde Antón Martín furgones de policía [...] como aquel del que pudo escaparse una noche en la Puerta del Sol [...] Cuando fui tras él me sorprendió darme cuenta de que estaba en el pasaje Doré. [...] 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 de la guerra.

*Calle de Santa Isabel, leí, calle de Buenavista*²³⁶, [...] (1989: 175-177)

Para Salustiano Martín, en *Beltenebros* aparece un Madrid: “[...] como una ciudad extraña, donde es posible perderse y encontrarse sorprendentemente, con una geografía que delimita tenazmente el desconcierto del protagonista, su angustioso desconocimiento de la verdad.” (1989: 31)

La razón es que la ciudad ha cambiado. Sigue siendo la capital de la España franquista, pero ya no se muestra *fervorosa*, sino *abandonada y melancólica*. Y esto es significativo, porque en la novela, la ciudad es metonimia del país:

²³⁶ Proporciona datos suficientes para que podamos ubicar la trama en un barrio específico (el barrio de Atocha), una calle concreta (la calle de Santa Isabel) y un edificio reconocible: el *Hospital de San Carlos*, la antigua *Morgue* y actual *Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía*.

[...] *la misma ciudad por la que yo había transitado en mi juventud y que ya no reconocía. [...] la vida diaria de un país que ya me es ajeno.* (1989: 187)

Como el tiempo, el espacio en *Beltenebros* parece congelado. El Madrid de 1965 debería ser muy distinto al de 1945, pero para Darman, y los personajes involucrados en el ‘caso Andrade’, son casi lo mismo. Es como si el espacio ayudase a lograr la sensación del fenómeno del *déjà vu* que mencionamos arriba:

[...] *en la misma ciudad otra vez por una pura razón de voluntaria simetría. Por eso miraba rostros duplicados [...]* (1989: 111)

No recordaba haber visto antes esa plaza pero la reconocía [...] (1989: 1990)

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. (1989: 193)

A estos espacios hay que sumar el edificio próximo a la estación de Atocha, así como los exteriores (bares, hoteles, calles...) que constituyen la esencia de una ciudad y que en esta novela se suelen describir desde la oscuridad. En el diseño *cronotópico* de la acción narrativa, siguiendo el concepto de M. Bajtin, se produce una unión del espacio y del tiempo bajo el dominio de la oscuridad, a modo de una enorme metáfora de la ceguera en la que habitaban los personajes como parte de la sociedad de la posguerra franquista.

Los paralelismos también se producen con relación a los espacios de la novela, en especial en la *Boîte Tabú-Universal Cinema*. La duplicación espacial más interesante aparece con el fantástico juego de simetrías en la vieja sala de cine: mientras Darman y Rebeca Osorio se enfrentan a Beltenebros, en la pantalla y sin sonido (metáfora de cómo se encontraban las víctimas), se proyecta una escena similar:

[...] *la pantalla se veía mucho más pequeña en la oscura distancia, un silencioso rectángulo de colores hirientes donde un hombre y una mujer rubia viajaban en automóvil a través de una noche de resplandores azules [...]* (1989: 225)

El espacio simbólico se reduce al viejo cine y el pasadizo que conduce desde él a la *Boîte Tabú*. Para el mundo exterior, ese espacio ha envejecido sin posibilidad de renovación. En *Beltenebros* cambia el aspecto pero no los ‘lugares’ (en el sentido de Mieke Bal²³⁷). Por los lugares ha pasado el tiempo, pero por los ‘espacios’ el tiempo está estancado sin permitir que nada cambie. Este estancamiento es apreciado con más nitidez por Darman, personaje que ha estado veinte años ausente:

Era más grande de lo que yo recordaba [...] parecía intocado por la ruina, salvado de ella por la oscuridad y el silencio como las cámaras selladas de una tumba egipcia. (1989: 213)

3. 1. 4. Adscripción genérica

La novela utiliza el molde genérico de la novela policiaca. Efectivamente, *Beltenebros* presenta un asesino profesional, una primera frase enigmática, una ciudad decadente y oscura, y una mujer misteriosa y peligrosamente bella. Esta mujer, además, hará recordar al protagonista un pasado oscuro que se desea olvidar. Pero aunque estos elementos crean suspense e intriga, la obra carece de las demás características distintivas de las novelas policiacas. Como ya vimos en el estudio de *El invierno en Lisboa*, la característica principal de las novelas policiacas es la presencia de intriga, con enigmas alrededor de una o más muertes, finalmente aclarados por un personaje que resuelve todo satisfactoriamente. A menudo se presentan ambientes convulsos, con graves problemas sociales, en los que las normas éticas de convivencia entre los ciudadanos se encuentran reducidas

²³⁷ Mieke Bal distingue entre *lugar*, “posición geográfica en la que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos”, y *espacio*, referido a los escenarios y objetos “contemplados en relación con su percepción” (Bal, 1977: 101)

a su mínima expresión. Por eso mismo, acostumbra la novela policiaca a retratar problemas colectivos, con frecuencia con un elevado nivel de conciencia crítica.

Por otro lado, la acción narrativa policiaca suele transcurrir en lugares públicos de grandes urbes, como calles, bares, etc. Estos habitualmente se localizan en los suburbios, donde más fácilmente se encuentran personajes indeseables que sirven de contrapunto al protagonista que investiga los crímenes. En esto también *Beltenebros* se acerca al género.

Otra característica es el uso de los diálogos, que en *Beltenebros* escasean. A esto se añade que en las novelas policiacas suele haber una focalización externa de la que carece *Beltenebros*. Igualmente, la carga psicológica del enfoque narrativo de esta novela la aleja de este patrón genérico.

Tampoco el estilo de Antonio Muñoz Molina responde al habitual en la novela policiaca, pues viene dominado por un *ornatus* retórico casi excesivo, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

Me dijeron su nombre, el auténtico, y también algunos de los nombres falsos que había usado a lo largo de su vida secreta, nombres en general irreales, como de novela, de cualquiera de esas novelas sentimentales que leía para matar el tiempo en aquella especie de helado almacén (1989: 7)

El característico *ornatus* retórico del escritor, basado en la *amplificatio* retórica, queda muy alejado de la prosa narrativa propia de la novela policiaca.

En suma, estamos ante una novela de intrigas que poco tienen que ver con las propias de la novela policiaca. Por otra parte, parece arriesgado considerar a Darman un ‘detective que resuelve el caso’, ya que su faceta de investigador es casual. Es un sicario que, por avatares de la vida, se enfrenta a la resolución de un misterio. Darman se burla de los espías y mantiene una actitud de desprecio y superioridad con respecto a los miembros de su organización, que sí se comportan respondiendo al ‘personaje tipo’ de la novela de espías:

[...] imitando antiguas astucias de fugitivos que casi siempre fueron apresados, normas tal vez aprendidas en las películas de gangsters... (1989: 38)

Entonces vi que no era una mancha lo que había en el codo de su gabardina, sino unas letras que él quería mostrarme alzando un poco el brazo, como si lo tuviera escayolado. Había escrito ABC [...] los lunes no hay prensa diaria en Madrid... (1989: 56)

En la resolución de enigmas, a Darman lo ayuda Rebeca Osorio. Si *Beltenebros* fuese una verdadera novela policiaca al uso, la figura de Rebeca Osorio sería de mujer desamparada y desprotegida, como al principio se presenta ante Darman. Pero en *Beltenebros* nada es lo que parece, y la supuesta víctima empuñará la linterna que termina con el verdadero traidor, trayendo la luz a las vidas de los demás personajes.

Cuando José M. Cabrales Arteaga (1999), se refiere a los temas y tendencias desarrolladas por estas generaciones, destaca la novela policiaca y menciona cómo A. Muñoz Molina se sirvió de este género para escribir dos de sus mejores trabajos: *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*.

No parece definitivo para adscribir la novela a este género el hecho de que una parte de la crítica la considere novela policiaca, después de lo que hemos visto acerca del género narrativo de *El invierno en Lisboa*. También es cierto que no toda la crítica está conforme con esta adscripción genérica: A. García Ronda, por ejemplo, muestra sus dudas con respecto al carácter policial de *Beltenebros*. Por su parte, José F. Colmeiro considera esta novela “más directamente relacionada con el cine negro y la novela de espionaje.” (Colmeiro, 1989: 226)

A nuestro juicio, *Beltenebros* es una novela de tema político, que utiliza el molde genérico de la novela policiaca, con algunas dosis añadidas de novela negra. Ya dijimos que Muñoz Molina procura intentar algo nuevo en cada obra. Nunca se asienta en una fórmula que le haya dado éxito, sino que se arriesga y prueba con nuevos campos. La novedad que trae consigo *Beltenebros* es el tratamiento del tema político mediante los personajes-espías. A nuestro juicio, el

tema político es el dominante, aunque parezcan velarlo en ocasiones los asuntos existenciales, morales o amorosos que preocupan al protagonista.

Esto no impide que haya en la novela rasgos del género policiaco. Para empezar, las frases de inicio de la novela introducen al lector en un mundo oscuro y enigmático. Desde ese momento, el narrador protagonista va dando los datos de su vida con cuenta gotas, creando suspense:

Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca. Me dijeron su nombre, el auténtico, y también algunos de los nombres falsos que había usado... (1989: 7)

La influencia del género policiaco también llega del cine. Ejemplo de ello es el motivo de los espejos, que veremos al ocuparnos de la temática de la novela.

Para terminar, diremos que en la novela aparecen ingredientes del género fantástico, que de alguna manera se manifestaban ya en *Beatus Ille*. Pueden apreciarse en la creación del personaje de *Beltenebros*, nictálope habitante de lo oscuro, y en el juego de dobles y espejos que afecta a la percepción de los sucesos por el narrador. Esta estrategia de confusión, propia del género fantástico, hace que el personaje-narrador dude de que lo que vive sea algo lógico, natural. El personaje piensa, incluso, que es objeto de una conspiración:

<Quieren que siga buscando y que me pierda del todo>, pensé, <quieren que me vuelva loco y que haga las mismas cosas que hace veinte años, igual que obligaron a Andrade a repetir el destino de Walter y a que esa muchacha se convirtiera en Rebeca Osorio>. Querían que diera los mismos pasos y que escuchara exactamente los sonidos de entonces [...] (1989: 214-215)

3. 1. 5. Estudio de temas y motivos

3. 1. 5. 1. La memoria²³⁸

La memoria está presente en el recuerdo de un tiempo pasado que se rememora con o sin cariño; y en la reconstrucción mental de cómo eran antes las ciudades. En *Beltenebros* se recuerda el Madrid de los años cuarenta, una ciudad de posguerra que empezaba a verse invadida de automóviles, de mujeres peinadas con sugerentes recogidos, salas de cine... Y el Madrid de los sesenta, con el bum desarrollista causado por la salida de la autarquía del régimen de Franco.

A. Soria Olmedo ha analizado con atención este tema en Muñoz Molina y prefiere utilizar el término ‘nostalgia’ para referirse al valor que la memoria adquiere, no solo para los personajes, sino como motor de la acción narrativa. Preferimos nosotros utilizar el término ‘memoria’, pues no se trata de echar de menos o de lamentarse por lo perdido, sino del retorno de un pasado que repercute en la vida de los personajes²³⁹.

En *Beltenebros*, gracias a esa memoria, se recrea el pasado y se analiza con detenimiento su poder de influencia en el presente. En ese sentido, el personaje que mejor encarna los estragos en el presente de ese tiempo pasado es Rebeca Osorio madre: [...] *muerta en vida, naufragada en la amnesia*. (1989: 218)

²³⁸ Sobre este tema, decía el escritor a Emma Rodríguez, en una entrevista en *Delibros*, a propósito de la ‘nostalgia’:

Lo que me parece a mí más importante es el carácter que tenga la recuperación del pasado. A mí me interesa todo aquello que tenga que ver conmigo, independientemente de la nostalgia. Yo no creo que se viviera más feliz cuando no había agua corriente, lo que sí creo es que para saber cómo soy, para entender lo que ocurre, tengo que volver la vista atrás. El pasado siempre se ve en el presente [...] Cuando se dice que no se quiere recordar el pasado, lo que no se quiere es ver qué parte del pasado sigue viva. [...] La memoria y el olvido son mucho más inconscientes de lo que creemos. (1992: 41)

²³⁹ Según el Diccionario de la R. A. E., ‘nostalgia’ es *Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos*. (R. A. E., tomo II, 1992: 1448) Y ‘memoria’ es *Potencia del alma, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. Recuerdo que se hace o aviso que se da de una cosa pasada*. (R. A. E., tomo II, 1992: 1352I)

3. 1. 5. 2. El doble

La novela tiene como eje temático una compleja trama de paralelos. En lo que concierne a los personajes, hay dos Darman, el de la primera y el de la segunda misión; hay dos Rebecas, madre e hija; existe la dualidad Valdivia-Ugarte; y aparecen dos falsos traidores, Walter y Andrade. En relación a estos paralelismos, Jhon Macklin plantea que la doble identidad de los personajes en *Beltenebros* se logra al combinar los géneros de novela negra y novela sentimental. Según él, la novela sentimental se reflejaría en la creación de las dos Rebecas Osorio.

La acción sobre el tema del doble transcurre en dos lugares de Madrid: el viejo cine y la *Boîte Tabú*, espacios unidos por un pasadizo secreto, y en los que, además, ha trabajado la misma persona de portero. Antonio Muñoz Molina crea con esto un ambiente de misterio, con correlaciones de personajes que se repiten en el tiempo: por una parte, una Rebeca Osorio que está más joven en los sesenta que veinte años atrás. Y por otra parte, dos personajes que responden al mismo prototipo de traidor y que están enamorados de la misma mujer.

Darman percibe este juego de dobles y sospecha que, más que deberse al azar, está preparado con el propósito de confundirlo a él:

Mi inteligencia se rebela contra las vanas duplicaciones del azar, [...] Walter y Andrade, sus dos muertes iguales, separadas tan sólo por mi 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. (1989: 186)

3. 1. 5. 3. La guerra civil y la dictadura franquista

La guerra civil y la dictadura de Franco forman el contexto en que se desarrolla la acción. La guerra está presente a lo largo de la obra de una forma velada, pues Muñoz Molina da al tema un carácter enigmático, casi fantástico, subrayando sus aspectos siniestros.

Son escasísimas las referencias directas a la guerra o la dictadura, y la palabra Franco no aparece nunca. En una entrevista a Javier Escudero, Muñoz

Molina explica la ausencia de estos términos: “[...] yo le quería dar un tono abstracto [...] construir una fábula que no fuera únicamente española.” (1994:279)

Esta forma sutil de enfocar el tema puede ponerse en relación con una actitud ideológica que considera inconveniente referirse directamente a una de las etapas más conflictivas de la historia de España. Sin embargo, Jaime Aguilera defiende la carga de ‘compromiso’ de *Beltenebros*:

[...] naturalmente que existe ideología en la novela, [...] existe una clara ideología en forma crítica: una denuncia expresa de hombres sometidos a una maquinaria política que se les vuelve en contra, pero expuesto de una forma parabólica, simbólica, alegórica. (Aguilera, 2006: 112)

Por su parte, Vicente Benet considera que el acercamiento de *Beltenebros* al género policiaco es la manera que tiene el autor de tratar el tema ideológico desde una perspectiva que le resulta cómoda.

El contexto socio-político que España vivía en las dos décadas en que transcurre la historia de *Beltenebros* es el desencadenante de los sucesos. No se dice abiertamente cuál es la organización clandestina a la que pertenece Darman, pero se reconoce en ella al Partido Comunista. A este propósito, y volviendo al tema de la ideología expresada por la novela, José Manuel Begines Hormigo sostiene que *Beltenebros* presenta una realidad histórica en la que dos bandos políticos cometen los mismos errores, aunque “sale peor parado el bando comunista, cuya violencia se torna absurda y arbitraria a los ojos de Darman” (2006: 22). No concordamos con la segunda afirmación, ya que no puede quedar ‘peor parada’ la incompetencia o la ceguera en un contexto de maldad y tiranía, rasgos que la novela atribuye a cada bando.

Sobre la presunta recuperación del tema de la guerra civil, silenciado en la vida cotidiana española, responde Muñoz Molina en la entrevista de Guillermo Busutil:

-Yo me preguntaba hasta que punto era lícito hacer una ficción sobre un mundo que no has vivido, pero también es cierto que ese tiempo

está mucho más cerca de lo que parece. Cuando era niño, ese mundo estaba muy vivo todavía y en la huerta de mi padre escuchaba hablar de lo sucedido en la guerra. En aquella época no existía ese silencio que se han inventado ahora. [...] a veces me llama la atención que los periodistas extranjeros vengan y digan que por fin se puede escribir sobre la guerra civil cuando se lleva haciendo desde hace cincuenta años. (Busutil, 2009: 10-12)

En una entrevista de Luis García, el autor informa de que una de las iniciales fuentes documentales de *Beltenebros* es la obra de Gregorio Morán, *Grandeza y Miseria del Partido Comunista* (1986):

Las primeras ideas para la novela las encontré leyendo un libro de Gregorio Morán *Grandeza y miseria del Partido Comunista de España*, donde se contaban las historias de algunos supuestos traidores, como Luis León Trilla o el llamado Heriberto Quiñones. [...] yo quería darle un tono de fábula abstracta, más que de narración histórica. (García, 2000: 154)

Fue a partir de la figura de Heriberto Quiñones González como se crearon los personajes de Walter y Andrade. Quiñones fue fusilado por sus correligionarios el 2 de octubre de 1942. El ‘falso traidor’ había conseguido salir de la cárcel gracias a que la esposa de otro miembro del partido, Francisco Badía, se había puesto en contacto con un sacerdote que tenía acceso a los expedientes del Juzgado Militar nº 11, y que estaba dispuesto a liberar a un preso por dinero. Finalmente, el sacerdote no cobró y eso hizo que el Partido dudase de Quiñones.

No se sabe el nombre verdadero ni el origen de Heriberto Quiñones²⁴⁰, que llegó a España en 1930. Durante la República y la Dictadura fue detenido en varias ocasiones por actividades revolucionarias. En 1941 fue acusado de traidor y delatado a la policía franquista. Una vez preso, y a pesar de haber sido traicionado por el PCE y de que sus torturadores le quebraron la columna vertebral, no

²⁴⁰ Se cree que podría ser de Besarabia, un territorio disputado entre la URSS y Rumanía.

confesó ni su nombre real ni los datos de ninguno de sus compañeros. Procesado en un Consejo de guerra, en el que apareció sentado, al no poder tenerse en pie debido a las torturas, reconoció orgulloso ser el máximo dirigente del PCE en el interior, por lo que fue condenado a muerte y fusilado el 2 de octubre de 1942. Esta muerte es similar a la que Valdivia inventa para su doble Walter: [...] *lo fusilaron maniatado a una silla, porque no podía sostenerse en pie* [...] (1989: 131)

El PCE no lo rehabilitó hasta el año 1986. Examinando la trayectoria del personaje real, se observa una gran similitud con la del personaje de ficción: se desconoce con exactitud el origen y el verdadero nombre de ambos. Los dos dirigían el partido en Madrid cuando, desde el exilio, los consideraron traidores. Los diferencia la manera de morir, aunque ambos son ejecutados por la falta de confianza de sus compañeros y, a pesar de ello, mueren orgullosos de su condición de comunistas. Y podríamos añadir que el hecho de que Darman descubra al verdadero traidor equivale a una rehabilitación, como comunista leal, de Walter.

Muñoz Molina escribe una novela que expresa el llamado ‘desencanto’, de una parte de españoles de la Transición que ya no tienen fe ciega en las ideas progresistas con las que soñaban al terminar la dictadura franquista y comenzar una democracia ejemplar. Este ‘desencanto de la izquierda’ se llega a vincular con la corriente de decepción protagonizada en la guerra por el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM)²⁴¹. Muerto Franco, algunos izquierdistas comienzan a dejar de estar seguros de tener la clave para mejorar la realidad social de la Transición.

²⁴¹ El Partido Obrero de Unificación Marxista fue fundado en 1935, en Barcelona, tras la unión de la Izquierda Comunista de España (ICE) y el Bloque Obrero y Campesino (BOC). Tras la guerra civil, el POUM sobrevivió en la clandestinidad, pero los estalinistas lo acusaron de colaborador encubierto del fascismo, a pesar de que Franco persiguió activamente a los miembros del partido, a quienes consideraba comunistas radicales, muy activos durante la guerra civil. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el grupo catalán sufrió varias escisiones de miembros que huían del comunismo soviético para acercarse a movimientos nacionalistas y/o socialistas. Tras la muerte de Franco, intentó reconstituirse en España como un partido marxista revolucionario, pero no logró suficientes apoyos, por lo que en la década de los ochenta abandonó su actividad.

Randolph Pope ve un motivo simbólico de este eterno repetirse en la vieja sala de cine que proyecta una y otra vez la misma cinta: “en un cine abandonado mientras se proyecta una película por enésima vez” (Pope, 1992: 118). Añadiremos, para completar la atinada apreciación de Pope, que en la escena final no solo muere Beltenebros, sino que se quema la cinta y fenece el viejo cine, como perfecta metáfora del cambio de rumbo que los personajes logran dar a su existencia.

3. 1. 5. 4. La violencia

La trama de *Beltenebros* gira en torno al encargo de dos asesinatos: el de Walter y el de Andrade. Esto no quiere decir que sean los encargos el único motor de la novela. De ser así, la obra finalizaría tras la muerte de Andrade. No ocurre de esta manera, pues, una vez que Darman llega a Madrid, se activa en él la necesidad de descubrir al verdadero traidor. Finalmente se aclara en la novela por qué Darman aceptó regresar a Madrid²⁴² cuando ya no quería seguir siendo el sicario de una organización que ya no sentía como suya. Ni siquiera Darman fue capaz de entender sus ocultas motivaciones hasta que vio morir a Andrade y se encontró con Rebeca Osorio:

[...] justificar mis pasos de aquella noche, la necesidad de buscarla y de saber gracias a ello lo que todavía ignoraba, lo que nadie más que a mí le importaba saber. (1989: 186)

[...] yo sí iba a encontrarlo, aunque se escondiera en el mismo vientre del mundo [...] Tenía que llegar hasta el fin y buscar a la muchacha para rescatarla de aquel vendaval de desastre que había levantado mi presencia en Madrid. La buscaba por un borroso deseo de restitución, por lealtad a Andrade [...] (1989: 211-212)

²⁴² La única explicación que nos aporta Darman aparece al final del cuarto capítulo, tras entrevistarse con Bernal y ver la fotografía de Andrade:

Yo era exactamente igual que ese hombre de la fotografía que me estaba esperando en un almacén de Madrid. Por esa única razón vine a buscarlo. (1989: 54)

Efectivamente, gracias a que Darman no se marcha de Madrid tras la muerte de Andrade, puede descubrir quién es Beltenebros.

3. 1. 5. 5. La oscuridad y la luz

Beltenebros es nictálope²⁴³, lo cual conduce al motivo de la lucha entre oscuridad y luz, presente en toda la novela. Beltenebros vive en la oscuridad y obliga a que lo demás también lo hagan. Se percibe la lucha, inconsciente la mayoría de las veces, de los demás personajes por abandonar esa oscuridad y vivir en la luz.

Jean Alsina ha recogido “862 incidencias de términos relacionados con el acto de ver, entre los cuales 35 se refieren a la imposibilidad de ver o de ser visto” (1998:29). Aquí daremos cuenta de los más significativos:

Por eso pudo escapar tan fácilmente, explicó luego, tal vez temiendo ya que alguien recelara, todas las luces se apagaron justo cuando lo sacaban esposado de la comisaría, y corrió a ciegas [...] (1989: 8-9)

Esta primera alusión a la falta de luz se produce durante el relato de la huida de Andrade de la comisaría, que se traduce en un intento de Beltenebros de hacer creer que Andrade es un traidor. A partir de ese momento, la oscuridad está muy presente en la novela, como algo que acompaña también a Darman:

Aquella noche de invierno, en el aeropuerto de Florencia (yo casi nunca veía las ciudades a las que viajaba, sólo sus luces desde el cielo y sus nombres en los indicadores luminosos [...] (1989: 14-15)

La búsqueda de luz también es constante y no faltan los pasajes en que la luz aparece como metáfora del bien: por ejemplo, cuando Rebeca Osorio enfoca con la linterna a Beltenebros para facilitar que lo maten. Pero son otras ocasiones, más sutiles, las que enriquecen este valor metafórico, por ejemplo, cuando

²⁴³ Así lo justificó Antonio Muñoz Molina en una entrevista a Scarlett R. Fischer:

[...] muchas veces los artículos sirven como campo de pruebas para experiencias novelescas. [...] Descubrí que el comisario Ugarte de *Beltenebros* era nictálope haciendo un artículo sobre el insomnio (S. Rodríguez, 1994: 71)

Darman llega de noche a Italia, coge un taxi, para ir al hotel, donde escucha una canción de la que no es capaz de recordar el título: *En la radio sonaba confusamente una voz aguda de mujer entre maracas y trompetas* (1989: 22)

Cuando llega al hotel y enciende las luces, Darman recuerda el título de la canción en el momento en que ilumina la habitación: *Cuando encendí la luz de mi cuarto recordé el título de la canción que había escuchado en la radio: Bahía* (1989: 23)

Horas después, Luque lleva a Darman a entrevistarse con Bernal, y el protagonista vuelve a escuchar esa canción mientras observa el paisaje. Pero en cuanto entra en la casa de Bernal, el tipo de música varía:

Del interior venía la voz aguda y aceitosa de un hombre que cantaba muy cerca del micrófono una canción tropical. Bahía, recordé, casi con gratitud [...] siguiendo a Luque, oí una lenta música de acordeón y aplausos y risas de mujeres. (1989: 42)

En efecto, la música y la luz casi siempre van acompañadas en la novela, sobre todo cuando está presente el personaje que más se identifica con la luz: Rebeca Osorio, hija. Por ejemplo, la primera vez que Darman la ve en el escenario, se anuncia su presencia con luz azul:

Luego sonó el piano mientras descendía sobre el escenario una delgada línea oblicua de luz azul, más tenue y fría que la de las lámparas. Alguien habló a mi espalda. Una voz le susurró que se callara. Al volverme vi que una mano recorría a medias la cortina de un palco lateral, el único que había en la sala. Un mechero encendido iluminó los cristales de unas gafas. Cuando miré de nuevo al escenario una mujer de espaldas, con los hombros desnudos, volvía muy despacio la cara hacia la luz. (1989: 92)

Este momento refleja a la perfección la lucha entre el bien y el mal, la oscuridad y la luz, con un Beltenebros escondido en el palco, siempre a oscuras, distinguido por el destello intermitente de su eterno cigarrillo. Mientras, Darman y Rebeca están entre la luz y la oscuridad pero alejándose de la oscuridad de

Beltenebros, aunque cegados e incapaces de ver la verdad y descifrar el enigma que tienen delante.

3. 1. 5. 6. Los espejos

En *Beltenebros*, el motivo de los espejos es una metáfora del desdoblamiento de la personalidad:

La novela [...] se ha inspirado [...] en la tradición cinematográfica del cine negro norteamericano [...] incorpora ubicuamente ciertos motivos literarios como el espejo, el doble y el laberinto, que en el contexto cinematográfico se identifican con el estilo del cine negro (M. Pillado-Miller, 1996: 22)

El motivo ya aparecía en *Beatus ille*, y seguirá haciéndolo en obras posteriores de Muñoz Molina. Pero en *Beltenebros* cobra mayor relieve, además de que aquí los espejos tienen una función, en ocasiones, similar al que adquieren en determinados filmes de cine negro y policiaco: *Lo rechacé, tratando de distinguir su cara sombría en el retrovisor* (1989: 22)

Nos interesan especialmente las ocasiones en que el propio Darman se ve reflejado. Su doble vida, como anticuario y como sicario, hace que no siempre se vea igual en ellos, o que en ocasiones, rehúse verse reflejado:

Mis facciones no eran exactamente iguales a las que vi una hora antes en el lavabo del aeropuerto: cada ciudad, pensé, cada viaje, nos transfigura a su medida, como un amor reciente. (1989: 24)

En otras ocasiones, rehúsa verse: *No quería volverme hacia ella ni ver mi cara en los espejos.* (1989: 171)

Casi siempre es el recuerdo de Rebeca Osorio madre, o la presencia de la joven Rebeca, lo que le provoca esa repulsión a mirarse en los espejos. La mayoría de las veces no se reconoce o se asusta de su propio yo:

Era como yo mismo en los espejos, un fantasma de otro, (1989: 70)

Encendí otra cerilla: mi cara me sobresaltó en un espejo como la visión de la cabeza de un degollado. (1989: 67)

Pero no siempre el espejo es el ‘enemigo’ que le recuerda la clase de persona en la que se ha convertido. En otras ocasiones, es el aliado que le ayuda en su representación: *Metódicamente me transfiguraba en el espejo*. (1989: 152)

Otras veces, el espejo sirve para conocer el físico del personaje²⁴⁴. Como ya hemos dicho, Muñoz Molina no hace detalladas *prosopografías*²⁴⁵ de sus personajes, sino que proporciona tan solo algunos rasgos significativos. De Darman conocemos más rasgos físicos precisamente cuando se mira en un espejo:

[...] *vi mi estupor en el espejo, mi pelo gris, mis facciones desfiguradas [...] me pareció que llevaba años sin mirarme a mí mismo y que sólo ahora percibía con una claridad sin misericordia los efectos del tiempo*. (1989: 99)

[...] *cuando busqué mi cara [...] un hombre alto, de pelo gris, de edad y patria inciertas* (1989: 59)

Cuando Darman se ve reflejado en un espejo, es como si tratase de autointerpretarse, de analizar si el que está en ese espejo es el capitán republicano o el librero-anticuario inglés, si es el causante de la locura de Rebeca Osorio o el hombre que intenta ayudar a la joven. Prueba de ello sus autoreflexiones:

Cuando busqué mi cara entre las que se reflejaban en las cristalerías de la cafetería no puede encontrarla, y cuando al fin la vi, muy pequeña y lejana, me pareció la de otro, tal vez quien de verdad soy sin saberlo, el doble que viajó a Madrid (1989: 59)

Darman es consciente de que delante de un espejo se revela su doble identidad: *Era, como yo mismo en los espejos, un fantasma de otro* (1989: 70)

Y el espejo reaparece en sus momentos más dolorosos, como cuando ve a Rebeca Osorio, hija en el hotel: *Ahora no la deseaba. La tenía al alcance de mi mano y era como una figura sin volumen, aparecida en un espejo*. (1989: 160)

²⁴⁴ Lo mismo acostumbra a hacer con sus personajes uno de los escritores *fetiché* del ubetense: Borges.

²⁴⁵ Descripciones de personajes que se centran en sus características físicas.

Por último, como también es frecuente en el cine, aparecen objetos distintos a los espejos, con capacidad también de reflejar las imágenes:

Desde tan cerca el color de sus ojos tenía una claridad de abismo. Veía en ellos duplicada mi cara, diminuta y convexa, [...] (1989: 106)

Tendido en el sofá, mirando la pantalla del televisor apagado, [...] (1989: 131)

Incluso hay un personaje que actúa de espejo: Luque se convierte en un espejo metafórico cuando Darman lo conoce, pues siente que es como un espejo que le permite verse a sí mismo veinte años atrás:

Veinticuatro o veinticinco años, calculé, veintiséis como máximo. Pensé con extrañeza que yo tendría más o menos su edad cuando maté a Walter. (1989: 39)

Este no es el único momento en que así ocurre, pues minutos antes, mientras Darman se aseaba delante del espejo, había visto el rostro de Luque: *Volví a verlo en el espejo del cuarto de baño, [...] (1989: 31)*

3. 1. 6. Estudio de personajes

Los principales personajes de *Beltenebros* actúan por obligación y no por deseo propio. Darman no está dispuesto a ir a Madrid a realizar el ‘trabajo’, pero algo en él, como un destino ciego, le empuja a hacerlo. Rebeca madre no ama a Valdivia, pero se convierte en su amante para evitar que Walter sea ejecutado. A su vez, Walter intuye que Valdivia y Darman lo creen culpable, pero él se comporta como un buen anfitrión con sus ‘huéspedes’. La historia se repite, así que Rebeca hija, aunque detesta al comisario Ugarte, accede a los caprichos de este por miedo, y también está dispuesta a hacerlo con Darman antes de verlo como un aliado. Por su parte, Ugarte parece ser el único que actúa siguiendo su deseo, pero no olvidemos que se trata de un exmiembro de una organización política clandestina que está entregando a sus antiguos compañeros a la policía franquista. Porque, como dijimos, y aunque aparezca de forma difuminada, el

fondo político es la clave para entender la historia: Ugarte, quizás para evitar ser torturado, prefirió traicionar a los suyos.

El protagonista logra cerrar el círculo de la historia. Su tránsito por el pasadizo secreto que une la *Boîte Tabú* con el *Universal Cinema* adquiere valor simbólico, pues une el presente con el pasado. El resto de los personajes tienen su correlato y/o antagonista, dando expresión literaria al motivo del doble: el Darman anticuario y el Darman comunista que mata por encargo; Valdivia-Ugarte y Rebeca Osorio madre e hija. Incluso hay un Luque-Bernal o un Luque-Darman adulto, por no hablar de Walter-Andrade.

El motivo del doble se completa, como ya vimos, con la repetición en el tiempo de una pasión sentimental. Este sentimiento agrupa a los personajes en dos triángulos amorosos paralelos: el formado por Rebeca Osorio madre, su pareja Walter y su amante Valdivia; y el que se establece entre Rebeca hija, su amante Andrade y un Valdivia reconvertido en comisario Ugarte²⁴⁶. Los triángulos amorosos se convertirán en ‘cuadrados’ al introducirse el deseo de Darman por las dos Rebecas.

La pasión obsesiva de Beltenebros aparece como motor de la trama. Así se lo explica el personaje a Darman, al presentarse como un salvador que decide lo que es bueno y lo que no para ‘sus mujeres’, convirtiéndose, además, en el Pigmalión de la más joven:

<La salvé a ella y a la niña, a la hija de Walter. Cuando él murió Rebeca Osorio estaba embarazada y quería matarse. Me las llevé de Madrid, las escondí conmigo, [...] cuando se marchó [...] Estuve siete años buscándolas, y cuando la encontré a ella sola en un manicomio no se acordaba [...] ya la he perdido a ella pero he encontrado a su hija y no voy a dejar que también se me vaya ni que sepa quién soy, no permitiré que me la quite nadie. Ese Andrade lo intentó, pero yo

²⁴⁶ No es la primera novela en la que el autor presenta triángulos amorosos. En *Beatus ille* aparecía el formado por Manuel, Mariana y Solana; y en *El invierno en Lisboa*, eran Biralbo y Lucrecia los que formaban un triángulo amoroso con Malcolm.

vigilaba, [...] si yo la he inventado nadie más que yo tiene derecho a mirarla, [...] > (1989: 235-236)

3. 1. 6. 1. Darman

Se ha afirmado, a raíz de que Muñoz Molina declarase en una entrevista que para crear los personajes de *Beltenebros* se había inspirado en el libro *Grandeza y Miseria del Partido Comunista* (L. García; 2000:154), que la fuente de creación de este personaje puede estar en el político comunista Julián Grimau, preso y fusilado en 1963 a su vuelta clandestina a España, por delitos supuestamente cometidos durante la Guerra. Grimau inspiraría, al parecer, la personalidad de Darman y el aspecto físico²⁴⁷ de Andrade. Lo cierto es que Antonio Muñoz Molina no ha confirmado este dato concreto y, a nuestro juicio, la biografía de Grimau poco o nada tiene que ver con la del capitán Darman. Sí es verdad que el personaje de Darman se inspira en opositores antifranquistas del PC, como el citado J. Grimau, o como Cristino García. La coincidencia sería que ambos viajaron a la España franquista en misiones clandestinas.

En otra ocasión, revela Muñoz Molina que el personaje tiene mucho de él mismo: “Darman es una proyección de otra parte de mí mismo y de una época muy desagradable de mí mismo. Tiene también mucho de mí. Fue una época de negrura. Yo no tenía esperanza ninguna en esa época.” (J. M. Fajardo, 1999:38)

El personaje de Darman se caracteriza en la novela por sus palabras, pues es el sujeto de la enunciación narrativa. Sin embargo, es, de todos los personajes, el más desconocido. Como ya se dijo al estudiar la función de los espejos, poco sabemos del físico de Darman. Se le presenta vestido como se supone que lo hacen los *gentleman* del espionaje: gabardina, gemelos de oro, zapatos limpios, corbata de seda y sombrero. Esa vestimenta limpia, cuidada y pulcra acerca a Darman a las víctimas y lo aleja de los dirigentes del partido, como un rasgo de su inclinación pequeñoburguesa; por eso mismo, la gabardina es la perfecta almohada del moribundo Andrade, a modo de mortaja que lo diferencia de su asesino y lo acerca a su protector:

²⁴⁷ En el apéndice se facilita una fotografía de Grimau. Así como la ficha de detenido.

Me quité la gabardina y se la puse doblada bajo la nuca, hablándole, pero ya no me oía, levantando con mis dos manos su cara áspera y helada (1989: 181-182)

Tras esta muerte, Darman es otro y la novela inicia el capítulo catorce con el personaje sintiéndose una persona diferente: *Caminaba por Madrid [...] sin gabardina, sin sombrero, con las manos en los bolsillos* (1989: 1885)

De su pasado solo se dice que, con 20 años, era capitán del ejército republicano, que en 1939 escapó a Francia y de ahí a Inglaterra por mandato del partido. Posee una tienda de antigüedades (especializada en libros) que regenta con su esposa:

[...] ocupándome de mi tienda de libros y grabados antiguos, un negocio tranquilo [...] Pero llegaba una postal [...] y a la mañana siguiente preparaba mi bolsa de viaje y contaba una mentira para justificar el abandono de la tienda. (1989: 12-13)

Estos datos, junto con los sentimientos que el ‘caso Walter’ afirma que le provocan, se completan con el comportamiento y con el nombre como factores de caracterización de este personaje.

No conocemos el nombre de Darman hasta el segundo capítulo en que reproduce, en estilo directo, su primera conversación con Luque: *-Capitán –dijo el hombre joven, sin entrar todavía-. Capitán Darman.* (1989: 25)

El nombre de Darman suena a inglés, que es lo que el partido buscaría al convertir a su hispano capitán en un perfecto *gentleman* británico. Por otro lado, su fonética remite al verbo *dare* (osar) y al sustantivo *man* (hombre). Pascual Mas trató la resonancia simbólica del nombre del protagonista:

Asimismo, que un héroe sea designado con un nombre acabado en *man* no es extraño ni en el mundo de la literatura, ni en el del cómic, ni en el del cine: *Spiderman, Superman, Batman*, etc. (Mas, 2002: 84-85)

En esta enumeración falta precisamente el héroe de cómic más semejante en el nombre: *Darkman*. El cómic *Darkman* triunfó en estados Unidos a

principios del siglo pasado, pero en Europa no tuvo el mismo éxito que *Superman* o *Batman*. No fue muy conocido hasta que en 1990 Sam Raimi lo llevó al cine con Liam Nelson en el papel del héroe. La historia de *Darkman* empieza cuando el doctor Peyton Westlake comienza a trabajar en la elaboración de una piel sintética para personas desfiguradas por quemaduras, pero no consigue crear una piel que resista al sol más de cien minutos. El jefe del crimen organizado Robertg Durant y el abogado Louis Strack (el superior de su novia, la abogada Julie Hasting) incendian el laboratorio del científico. Aunque todos lo dan por muerto, milagrosamente Peyton sobrevive, aunque queda terriblemente desfigurado por las quemaduras. Tiene unos dolores terribles y decide automutilar su sistema nervioso para no sentir dolor, lo cual le proporciona una gran fuerza. Oculto, sigue trabajando en sus experimentos y comienza su venganza transformándose en Darkman. El nuevo héroe oculta su desfigurado rostro con la piel sintética que ha creado, pero como no resiste el sol, sus salidas se reducen casi exclusivamente a la noche. Provisto de un negro sombrero y un largo abrigo del mismo color, y valiéndose de la fuerza que ha adquirido, sale por las noches a impartir justicia, a hacer fracasar los malévolos planes de su enemigo y a salvar a ‘la chica del superhéroe’ de toda clase de peligros.

Entre Darman y Darkman hay más similitudes, como se ve, más allá del nombre. Ambos actúan en la clandestinidad y ambas historias transcurren, casi todas ellas, en ambientes nocturnos. Y a Darman siempre se le describe con sombrero y una larga gabardina, prendas que lo asemejan aún más a Darkman²⁴⁸. Asimismo, como tuvimos ocasión de indicar en otro trabajo:

Darkman no ocultaba su cara sólo por mantenerse en la clandestinidad sino porque se avergonzaba de su deformidad, no puede mirarse en los espejos y esto también le ocurre a Darman. Darman lleva demasiado tiempo fingiendo ser quien no es, aparentando ser el perfecto héroe cuando tiene infinitas dudas sobre su comportamiento. En varias ocasiones, Darman se ve reflejado en un espejo y no acierta a

²⁴⁸ En el apéndice se facilita una reproducción del personaje.

reconocerse, siente que lleva una máscara que oculta su verdadera identidad. (Vázquez, 2003: 226-227)

Darman es un héroe del siglo XX, con imperfecciones que lo convierten en ocasiones en un antihéroe. No le gusta la fama de 'héroe' que tiene entre sus correligionarios. Todos le admiran y le temen, incluso Valdivia, que siempre ha tenido miedo de que le descubriese:

Se te ha olvidado quién eras, Darman, pero yo sí me acuerdo, me he pasado todos estos años pensando en ti, no había nadie que pudiera igualarte, nadie más que yo te engañó, pero pensaba que tarde o temprano lo averiguarías y que ibas a venir a buscarme. Te tenía miedo (1989: 232-233)

Algunos críticos, como Gonzalo Navajas, lo ven como un personaje sin emociones, un "ser carente de cualquier sentimiento empático." (Navajas, 1994: 216). Para nosotros, que el Darman de 1945 fuese capaz de matar por encargo a quien creía un traidor no lo convierte en un hombre sin sentimientos. No lo podría ser y, a la vez, guardar veinte años su deseo por una mujer. El aparentemente impenetrable Darman se vuelve vulnerable al volver a encontrarse con Rebeca Osorio:

Hice girar la llave y me quedé quieto contra la puerta, [...] imaginando que la oía pronunciar mi nombre y que me llamaba en voz baja (1989: 220)

Pero es precisamente esa frialdad, esa sensación de hombre sin escrúpulos, la que persigue a Darman veinte años y le hace odiar su pasado y todo lo que le recuerde a él. En definitiva, Darman empieza la trama actuando como verdugo, pero su forma de comportarse en el 'caso Andrade' le redime. De todas formas, Darman no es el verdugo más claro de la novela, por encima de él está la organización para la que trabaja y, por supuesto, Beltenebros.

3. 1. 6. 2. Beltenebros-Ugarte-Valdivia

El antagonista de Darman es Beltenebros, también llamado Ugarte o Valdivia. Aunque ningún personaje le ha podido ver bien la cara, todos le reconocen por sus gafas, su fobia a la luz y la condición de fumador empedernido. También la obra de Gregorio Morán *Grandeza y Miseria del Partido Comunista* recuerda una figura de la que pudo partir Muñoz Molina para crear el personaje de Beltenebros. Se trata de Gabriel León Trilla, un maestro que participó activamente en la fundación del PCE y que, el 6 de septiembre de 1945, fue asesinado por un comando guerrillero dirigido por el partido, que lo acusó de ser confidente de la policía franquista. Este final une la figura de Gabriel León con Beltenebros.

Valdivia, en principio, es amigo de Darman, por eso, este lo envía al *Universal Cinema* para que tenga todo listo a su llegada:

Unos meses antes de que yo llegara, alguien vino a solicitar refugio en el Universal Cinema. Se llamaba Valdivia. Desde 1937 hasta la caída de Madrid había trabajado conmigo en el Servicio de Información Militar. Yo mismo lo envié para vigilar a Walter y tuviera dispuestas las pruebas de su culpabilidad y tramada la circunstancia exacta de su muerte. (1989: 115-116)

Valdivia trazaba planes y me urgía a cumplirlos, [...] (1989: 125)

El personaje ofrece una doble y opuesta personalidad: Valdivia aparece entregado a sus creencias, sufriendo estoicamente las torturas que los ‘enemigos’ le infringen y muriendo por sus principios. Ugarte es el comisario al que todos temen, pues ningún ‘enemigo’ se le escapa. Valdivia, Ugarte y Beltenebros poseen características en común, pero Darman no las sabe ver, por lo que tarda en descubrir la identidad de Beltenebros. Finalmente, por su maldad y esa capacidad para ver en la oscuridad, termina siendo en la novela un personaje con rasgos casi fantásticos.

Sabiendo la importancia que Muñoz Molina les otorga a los nombres, mencionaremos las resonancias que contienen estos tres antropónimos:

El primero recuerda a Pedro Valdivia, militar extremeño que fundó Nueva Extremadura (actual Chile), donde murió el 25 de diciembre de 1553. El poeta Pablo Neruda lo presenta como un verdugo en su *Canto general*: “Entonces Valdivia, el verdugo, // atacó a fuego y a muerte.” (1976: 73)

El segundo trae a la mente el Ugarte (personaje interpretado por Peter Lorre) de *Casablanca*²⁴⁹, película, como vimos, muy presente en *El invierno en Lisboa*. También se podría relacionar este nombre con Alfonso Ugarte y Vernal (1847-1880), militar peruano, de familia acaudalada, que decidió no seguir los deseos familiares y ceder toda su fortuna al ejército, convirtiéndose en el héroe de la Guerra del Pacífico. Esta segunda identificación serviría para enfatizar más las caras opuestas de Beltenebros: Valdivia se relaciona con el conquistador chileno, y Ugarte con el peruano, y se conoce la histórica rivalidad entre los dos países: de hecho Alfonso Ugarte luchó contra la invasión chilena en Perú.

Finalmente, y como ya vimos, el origen del nombre Beltenebros remite a Cervantes, y también a la oscuridad, a las tinieblas de un personaje nictálope por enfermedad y por necesidad de ocultamiento. El nombre ‘Beltenebros’ se menciona muy pocas veces en la novela, y cuando se hace, aparece envuelto en confusión. Es significativa la primera vez que Darman lo menciona, en el capítulo catorce, donde la novela llega a su *clímax*:

[...] *Walter y Andrade, sus dos muertes iguales, separadas tan sólo por mi incredulidad y mi estupor,* (1989: 186)

[...] *Ésa era una de las preguntas que yo quise hacerle a Andrade y que él no pudo responderme, cómo miraban los ojos del comisario Ugarte, por qué siempre se escondía en la sombra, y entonces me acordé del nombre elegido por Walter para encubrir su vida de traición y me sorprendió y me dio miedo no haber advertido hasta ese momento que parecía inventado para el comisario Ugarte,*

²⁴⁹ El personaje que mata a dos mensajeros alemanes para robarles sus *letters of transit* (salvoconductos con los que poder llegar a la neutral Lisboa) y que esconde en *Rick's* porque como él mismo le confiesa a Rick (H. Bogart) a pesar de no ser amigos su desprecio le hace ser la persona en la que más puede confiar.

Beltenebros, el príncipe de las tinieblas, el que habita y mira en la oscuridad, sin más luz que la de los cigarrillos que resplandecen como ojos. (1989: 188-189)

Un rasgo importante del personaje es su existencia como topo²⁵⁰. Es cierto que solo ve en la oscuridad, pero su condición de comisario franquista lo aleja de los ‘topos’ republicanos. Es un personaje de comportamientos hiperbólicos. Exagerada es su tendencia a la oscuridad, exagerado es su cambio ideológico (un comunista que llega a ser el máximo representante de la policía franquista, el comisario más poderoso), como lo es también su obsesión por las dos Rebecas Osorio.

3. 1. 6. 3. Rebeca Osorio, madre e hija

Rebeca Osorio, madre e hija, son las únicas representaciones femeninas en la novela. Ambas equivalen a un solo actante, y como personajes se funden en uno solo:

Otra mujer me había mirado así muchos años atrás con el mismo rencor frío en los ojos. Durante unos segundos [...] la muchacha volvió a parecerse a Rebeca Osorio, y detrás de lo que me decía yo oí las palabras de la otra, (1989: 139)

En la novela se juega con la paradoja, en los límites de lo fantástico, de esos personajes fundidos en uno solo y con doble personalidad: la madre débil, pues al comprender la verdad se deja vencer por la locura; y la hija fuerte, que lucha hasta lograr restituir la justicia. Tanto la madre como la hija se describen con detalle en una novela que atiende poco al retrato de otros personajes. En las descripciones, se buscan los rasgos coincidentes en las dos:

Muy pálida contra el terciopelo negro de las cortinas, peinada exactamente igual que hacía veinte años, [...] (1989: 93)

²⁵⁰ A los perseguidos del franquismo que se escondían en guaridas durante años se les denominó ‘topos’. El tema fue llevado a la novela, entre otros, por Juan Marsé (*Si te dicen que caí*). Y Jesús Torbado y Manuel Leguineche publicaron en 1977 el libro de entrevistas *Los topes*. Por otro lado, y como veremos más adelante, Beltenebros está muy próximo a los personajes sabatianos de “Informe sobre ciegos” de *Sobre héroes y tumbas*.

Estuvo un rato peinándose la melena oscura y rizada (con la raya a la izquierda, como la otra, con el pelo casi tapándole un lado de la cara) [...] (1989: 102)

Ella, la falsa Rebeca Osorio, era más joven y también más débil que la otra [...] (1989: 104)

[...] ya no era la muchacha con la que había estado unas horas antes, sino una mujer vieja, maquillada y lívida, súbitamente estragada por la decadencia, con los labios secos y los huesos salientes, con las manos amarillas y endurecidas de artrosis [...] (1989: 215-216)

Las dos Rebecas se revelan como heroínas: la primera, de forma pasiva, provocando el cambio de mentalidad de Darman; y la segunda, de manera activa, sacando a la luz al verdadero traidor. Ambas mujeres viven en la luz o en la oscuridad en distintos momentos de su vida. La madre, mientras escribe las novelas con mensajes encriptados, es la luz del partido, la que ilumina la verdad por medio de sus palabras. Pero tras la muerte de Walter, vive en total oscuridad. A su hija le pasa al contrario: vive la primera parte de su vida a la ‘sombra’ del recuerdo de su madre, pero con la muerte de Andrade decide salir de la oscuridad.

Rebeca Osorio, hija, aparece al principio como el arquetipo de mujer fatal, y así la describe Darman cuando la ve en la *Boîte Tabú* imitando a Gilda:

[...] ceñida por el raso negro de un vestido de noche, como las mujeres de cine y las heroínas fatales de sus novelas, que morían siempre de un disparo en el último capítulo, absueltas de todo un pasado de lujosa perfidia por la abnegación del amor. (1989: 94)

Pero a medida que avanza la novela, se irá despojando de su careta de mujer de cine para transformarse en la luz que señala el camino correcto a Darman.

M^a Lourdes Cobo Navajas se ha fijado en un detalle desapercibido para el resto de la crítica: el valor que Antonio Muñoz Molina les da a las medias de seda de sus personajes femeninos. Tanto en *Beatus ille*, como en *Beltenebros*, las

mujeres usan medias de seda, y eso es algo que en ambas novelas se pone de relieve. En la España de la posguerra, solo las mujeres burguesas podían permitirse el lujo de usar medias de seda. Ni Beatriz en *Beatus ille*²⁵¹, ni Rebeca en *Beltenebros* se lo podrían permitir, aunque lo hacen. Rebeca madre no las usa cuando está escribiendo o trabajando en el *Cinema Universal*, pero sí cuando se cita ‘clandestinamente’ con Walter:

Una vez lo seguí hasta un bar [...] Una mujer apareció [...] Tardé en darme cuenta de que esa mujer alta y desconocida era Rebeca Osorio. Llevaba zapatos de tacón y un traje de chaqueta gris, y en sus largas piernas brillaban unas medias de seda. (1989: 124)

En el caso de Rebeca hija, usar esas medias supone complicar, aún más, a su amante Andrade, porque da pie a que los jefes de la organización tengan motivos para pensar que se ha vendido al enemigo.

3. 1. 6. 4. Walter y Andrade

Ambos personajes tienen como función servir de engranaje en el triángulo Darman-Rebecas-Beltenebros. Walter y Andrade hacen aumentar el odio en Beltenebros y son el motivo por el que Darman conoce a Rebeca y se transforma en otra persona. Es decir, la condición de víctimas que tienen Walter y Andrade hace reaccionar a las otras víctimas: las dos Rebecas y Darman. Por añadidura, Walter tiene como valor representar el mundo del cine y estar casado con el personaje que representa el mundo de la literatura (Rebeca escribía novelas sentimentales). En un primer momento, es presentado como una especie de apátrida:

En su manera de hablar²⁵² se notaba un residuo como de idiomas dispersos, pero nadie llegó a saber cuál fue el primero que había aprendido ni de dónde venía. En París suponían que era húngaro o búlgaro, posiblemente judío. Había llegado a España hacia 1930,

²⁵¹ Donde se dice: [...] *a pesar del mechero dorado y las medias de seda* (1996¹⁰: 119)

²⁵² También Andrade tenía un acento raro:

[...] lo mejor era ese acento tan raro que tiene (1989: 139)

fugitivo de la policía de dos o tres países. A finales de 1939 escapó de un campo de concentración y regresó a Madrid, como nacido de nuevo (1989: 115)

De Walter, el narrador ofrece algunos datos físicos: *No era muy alto, pero tenía una sólida envergadura de árbol, el pelo débil y rubio, los ojos vagamente rasgados* (1989: 114)

Sobre el personaje aclara el propio Antonio Muñoz Molina:

La literatura tiene que tener como núcleo al héroe, sea de la clase que sea. Más el romántico que el clásico. Así que no me explico cómo ese material no se ha manejado mucho más, hay ahí un tesoro... En nuestra guerra civil, el franquismo y la resistencia europea, en los movimientos de rebeldía europeos desde los años treinta hasta el final de la guerra mundial, hay unos seres inexplicables, como el Walter de mi novela, que está copiado de varios personajes reales. [...] Están en España, colaborando con la República, están en la guerra civil, cuando la pierden ingresan en los campos de concentración, se unen a la resistencia francesa, algunos van a Auschwitz o a Treblinda... y cuando termina la segunda Guerra Mundial siguen en el tajo. Siempre me pregunto: ¿de dónde procede esa energía moral tan tremenda? En esta clase de comportamiento hay un misterio. El misterio que he tratado de reflejar en la novela, de la lealtad y de la traición. (Vidal, 1989: 68)

Caracterizan al personaje la perspicacia y una agitada vida que le hacen ver las cosas con claridad. Un buen ejemplo de cómo su visión se adelanta a la de los demás es el diálogo que mantiene con Darman al poco de conocerse. Mientras el español aún piensa que los aliados van a ayudar a los republicanos a terminar con la dictadura franquista, Walter tiene claro que no va a ser así:

-Todo va a cambiar ahora que ha terminado la guerra en Europa. [...] Los aliados nos ayudarán.

-Los aliados de quién (la sonrisa de Walter era tan oblicua como su mirada). No los nuestros. Nunca lo fueron. Les importamos menos que una tribu de África. (1989: 116-117)

Aunque el personaje de Walter esté caracterizado con más rasgos que el de Andrade, no dejan de responder también ellos dos a un único actante. Silvia Martínez-Hernández, que dedica una buena parte de su estudio a señalar los paralelismos que se producen en casi todas las novelas de Muñoz Molina, no tuvo en cuenta, sin embargo, este caso (S. Martínez-Hernández; 1999). Por su parte, para Justo Serna “[...] el caso Walter y el de Andrade lejos de ser paralelos o simétricos, [...] son contiguos, sucesivos y están vinculados entre sí” (J. Serna; 2004:158). Como acabamos de ver, nuestra opinión es otra con respecto a este tema.

3. 1. 6. 5. Personajes secundarios

Por si todo este entramado de paralelos no fuese suficiente, aparecen unos personajes secundarios, Bernal, Luque y el portero jorobado, que lo complican más.

De Bernal se ofrece una corta descripción que incluye la mención a su oficio: [...] *Bernal la empujó hacia mí con sus cortos dedos de joyero*, [...] (1989: 52).

Por otro lado, Luque coopera, como personaje secundario, en el cierre del círculo que los paralelos han formado en la novela. Mata a Andrade, a quien cree culpable, igual que Darman ejecutó a Walter veinte años antes. Es, pues, Luque, con una sed de acción que lo lleva a actuar sin reflexionar, el correlato del Darman joven. Y es él quien hace patente el cambio que se produce en Darman en la segunda parte de la novela, cuando este se despoja de su pasado y decide salvar a Rebeca Osorio, para empezar de nuevo.

Un personaje terciario es el hombre de la espalda torcida que ha sido taquillero en el *Universal Cinema* y luego portero en la *Boîte Tabú*. A pesar de su aspecto, poco corriente, pasa tan desapercibido que ni Darman lo recuerda cuando lo vuelve a ver, después de tanto tiempo, en el local de alterne. Su extrema lealtad, casi atracción homosexual, podría explicar su actitud ante Beltenebros, y esa

cualidad lo acerca a otro personaje de Muñoz Molina del que ya hemos hablado a propósito de *El invierno en Lisboa*: Óscar, el músico que vivía por y para Billy Swann.

3. 1. 7. Tipos de escrito y estilo

El hecho de que el discurso esté en boca de un 'yo' dota a la narración de gran carga subjetiva. Ese punto de vista subjetivo proporciona verosimilitud a una narración con expresión de paralelismos, confusiones y regresiones en el tiempo a través de varios tipos de escrito.

Son pocos los diálogos reproducidos, en comparación con la abundancia de la citación del pensamiento del narrador. La infrecuencia del diálogo tiene una excepción en el último capítulo, donde se reproduce la larga y esclarecedora conversación que Darman mantiene con Beltenebros. Aquel casi no habla, dejando que Valdivia se explique y vaya revelando toda la verdad:

[...] nadie más que yo te engañó, [...] Mis ojos casi no me servían para ver la luz. Pero veían en la oscuridad y yo quise que no supiera nadie, nadie lo sabe más que tú. [...] Andrade, pero no sabes nada sobre él, no sabes qué fácilmente se rindió y me juró que haría todo lo que yo le ordenara, y ni siquiera se dio cuenta de que si pudo escapar fue porque yo lo quise. [...] Ahora Rebeca ha perdido completamente la memoria y hace años que perdió la razón, pero lo último que siguió recordando fueron tus ojos, me lo decía en su delirio, que habías vuelto, que ibas a matar a Walter. No lo maté yo, Darman, fuiste tú. Yo lo habría dejado vivir porque entonces estaba enamorado de ella, pero tú no lo perdonaste, ni a él ni a nadie (1989: 232-234)

El estilo indirecto libre no solo se emplea para transmitir el pensamiento del personaje-narrador; también se recurre a él para reproducir, recurriendo al *sumario*, la larga plática de Rebeca hija, fundida con el discurso del narrador:

En silencio, durante una o dos horas, la oí hablarme de Andrade, al principio de una manera general, como se habla de alguien conocido

y distante. Iba a la boîte algunas noches, siempre solos y como escondiéndose de los demás y de ella misma, del impudor de mirarla cuando se quedaba desnuda [...] (1989: 136)

En cuanto a las descripciones, aunque escasean las dedicadas a los personajes, abundan las topografías y *pragmatografías*, como la que inicia este tipo de escrito en la novela:

Era un almacén con las paredes de ladrillo rojo y desnudo y el suelo de madera, y desde lejos parecía una torre abandonada y sola a la orilla de un río, (1989: 7)

En la mayoría de las descripciones abundan las referencias sensoriales:

Me aparté de la mesa, oyendo el gorgoteo del agua mineral en el vaso, el ruido de los labios sorbiendo, del dedo índice que golpeaba el centro de la foto (1989: 49)

Algunas de ellas presentan elaboradas sinestesias:

El colchón donde había estado durmiendo guardaba todavía un agrio olor a lana húmeda tan intenso como el olor a orines corrompidos (1989: 9)

[...] la voz del hombre que me daba la espalda sonó como una emanación de la oscuridad, lóbrega y ligeramente húmeda, extinguida al instante, sin entonación ni resonancia. (1989: 75)

En cuanto al estilo propiamente dicho, diremos que en *Beltenebros* se cuida cada frase, cada palabra. Antonio Muñoz Molina trabaja el lenguaje meticulosamente, mediante el uso de símiles e hipérboles que impregnan de barroquismo la novela:

Al pisar las sigilosas alfombras sentí que estaba transitando de una vida hacia otra, y que ninguna de las dos era verdad. (1989: 152-153)

Me empujaba una ira tan pura y tan poderosa como la fría voluntad de cazar, como el instinto de matar a otros para no morir yo. (1989: 201)

El narrador no abandona el cuidado barroco de sus descripciones ni en los momentos en que hace suposiciones de lo que ve, calibra y piensa otro personaje, como Bernal, a quien observa cuando mira bailar a la mujer en la *Boîte Tabú*:

Sonreía para sí mirando a la mujer que bailaba sola en el centro de la pista, su falda que giraba, plana y oblicua desde arriba, brillando bajo la luz como un nenúfar. Pero a Bernal no lo conmovía la mujer con los hombros desnudos ni la sudorosa felicidad de su cara. La miraba, pero no parecía que pensara en ella, sino en el otro, en Andrade, en su manera de obedecer las normas canónicas de la traición y la infamia, de la debilidad, del deseo. (1989: 50-51)

Llama la atención el significado que en la novela adquieren, en boca del narrador, los pronombres personales y posesivos: ‘nosotros’, ‘ellos’, ‘los nuestros’. A través de ellos, Darman expresa los sentimientos negativos hacia la organización de la que se siente cada vez más alejado. Al principio, cuando habla de sus compañeros de organización clandestina usa ‘nosotros’, pero veinte años después, emplea la tercera persona del plural, dejando patente que ya no se siente uno de ‘ellos’:

*No sentía rabia, sino un acceso de impaciente piedad por todos **ellos** y sobre todo por mí mismo, por lo que había sido veinte años atrás y ya no era. (1989: 30)*

El contraste con el lenguaje de Bernal se hace evidente:

*Sólo tú puedes ir sin peligro. La policía no sabe nada sobre ti. Para **ellos** no existes, ni siquiera te verán. Tampoco nos conviene que haya muchos de los **nuestros** enterados de que un traidor pudo llegar hasta la dirección. (1989: 47)*

También con la forma de expresarse Luque, siempre orgulloso de pertenecer a la organización:

Vinimos para que usted no estuviera solo. El tiempo pasa, capitán, usted mismo me lo dijo. Lo que importa es que hemos terminado nuestra misión. Ahora podemos irnos.

Anoté el plural: Luque ya se contaba a sí mismo en el número de los héroes. (1989: 182-183)

Ya analizamos cómo se construye el discurso narrativo de la novela a través del juego de *analepsis*. Mencionaremos ahora cómo se verbalizan en la novela a través de ciertos recursos retóricos, como la repetición de una palabra que sirve de engranaje entre el pasado próximo y el remoto:

*Había dejado abierta la **ventana**, y otra vez tenía frío y un poco de fiebre. Entonces sí me acordé del caso Walter. Muchos años atrás yo había ido a España para ejecutar a un traidor. [...] Siguió girando a un lado y a otro la cabeza hasta que le disparé por última vez, borrándole la cara.*

*Cerré la **ventana** y apagué las luces. (1989: 35-36)*

3. 1. 8. Intertextualidad

3. 1. 8.1. Relaciones intratextuales

El argumento es parecido al de la novela corta de Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*: Sebastián Gualimar (esposo de la Condesa de la Cueva, y ambos, caciques de Mágina²⁵³) encarga una misión a Lorencito Quesada, personaje ya aparecido en *El jinete polaco* y en *Las otras vidas*. Chico noble y confiado, Lorencito es dependiente de un comercio de Mágina, vive con su madre y en su tiempo libre escribe artículos para el periódico de la ciudad. Sebastián le dice que un cantante del pueblo, Matías Antequera, ha robado el Santo Cristo de la Greña y que él es la persona idónea para recuperarlo. La aventura lo lleva hasta

²⁵³ La ciudad literaria de Muñoz Molina que irá reapareciendo a lo largo de su obra y que es trasunto literario de Úbeda.

Madrid, donde conocerá a Matías y a Olga. Esta es una bailadora físicamente parecida a las dos Rebecas. Lorencito acaba descubriendo que Matías no es el ladrón, pero no puede evitar que este sea asesinado por otro paisano. También averiguará que Olga es hija ilegítima de Matías y la Condesa de la Cueva. Fue Justo Serna el primero en señalar la relación entre Rebeca hija, y Olga:

[...] Olga, bailadora de un oscuro local flamenco de Madrid (el Corral de la Fandanga). Esta Olga parece tener una profesión semejante a la segunda Rebeca Osorio de Beltenebros, aquella mujer que actuaba en la boîte y que ejercía la prostitución. Pero lo que allí era degradación y enigma, aquí es enredo. La tal Olga, como después averiguaremos, era hija natural de la condesa de la Cueva y de Matías Antequera, una hija no reconocida por un cornudo [...] gracias a Lorencito [...] limpiará lo que pudo ser el oscuro origen de su sangre restaurando la identidad que como fardo siempre acarreó. (Serna, 2004: 222)

Las dos novelas tienen mucho más en común que lo apuntado por Justo Serna: en las dos hay un protagonista con doble identidad, pues tanto Darman como Lorencito son dos eruditos enviados a hacer de detectives de una trama urdida por un hombre celoso (Beltenebros y Sebastián), y con dos hijas que no se han podido criar con sus madres (Rebeca Osorio y Olga) pero que terminan por restaurar su honor y el de sus padres (Walter y Matías). Además, en ambas novelas la verdadera víctima es el hombre origen de los celos (Walter-Andrade y Antequera), que muere a manos de una persona que desconoce la verdad de la historia (Darman-Luque y Pepín).

Las dos hijas aparecen como víctimas, mujeres frágiles que viven de su físico temiendo a los hombres, pero a medida que la narración avanza, resultan no ser tan débiles. Se transforman en el motor ejecutor de la resolución y recuperan su identidad perdida. En ambos relatos hay situaciones casi idénticas, como cuando Lorencito Quesada termina en lo alto de la torre de una iglesia donde hay una pantalla en la que se proyecta una película falsa: una escena semejante a la que cierra la novela *Beltenebros*.

Pero la relación intratextual más acusada entre *Beltenebros* y *Los Misterios de Madrid* se produce en un juego metaliterario con la obra de Muñoz Molina:

[...] *había leído recientemente una novela de espías escrita por un paisano suyo, novela moderna de las que jamás empiezan por el principio ni respetan las normas de planteamiento, nudo y desenlace, pero que, por desarrollarse en Madrid, se le había estado viniendo de modo intermitente a la imaginación desde que llegó esa mañana a la ciudad para encontrar a un hombre... al que en realidad no había visto de cerca más de dos o tres veces* (1992: 70)

También se aprecian en *Beltenebros* relaciones intratextuales con *Beatus ille*. Una de ellas es la mención de *Rosa María o la Flor de los amores*²⁵⁴, folletín en tres volúmenes que Solana lee a los diez años en *Beatus ille* y que recuerda a los folletines que escribe Rebeca Osorio. Otra es la que se produce con una de esas repeticiones de personajes, tan frecuentes en la obra muñozmolina: Luque. Cuando Minaya estaba en la facultad, un chico le habla de Jacinto Solana:

Se llamaba, se llama, José Manuel Luque, le contó a Inés, y no sé imaginarlo sin riesgo de anacronismos, exaltado, supongo adicto a las conversaciones clandestinas, ignorando el desaliento y la duda, con papeles prohibidos en la carpeta, resuelto a que el destino cumpla lo que ellos afirman, con barba, dijo Minaya, con rudas botas proletarias. (1996¹⁰: 18)

Por otro lado, el Jacinto Solana del que Luque le habla a Minaya es descrito como: [...] *viejo sátiro, príncipe de tu tiniebla*, (1996¹⁰: 160)

Con esta frase *príncipe de tu tiniebla* el autor está insinuando que Solana sigue vivo y oculto, igual que ocurre con el príncipe de las tinieblas de *Beltenebros*. Tanto Solana como *Beltenebros* viven en la oscuridad y se ven

²⁵⁴ El folletín *Rosa María*, junto con *El Quijote* y el *Orlando furioso*, eran los únicos libros que tenía Muñoz Molina en la casa del pueblo donde se crio. Eran los libros que su abuelo había logrado rescatar del incendio que destruyó la casa de sus señores durante la guerra civil española.

obligados a ‘salir a la luz’ al final. Los dos confiesan la verdad a Minaya y a Darman, que durante años los habían considerado muertos y dignos de ser admirados.

De igual manera, cuando Jacinto Solana ve por primera vez una fotografía de Mariana, piensa que su peinado y maquillaje son como los de la actriz Louise Brooks, del mismo modo que a Rebeca Osorio se la maquilla y viste unas veces como a Rita Hayworth en *Gilda*, y otras como a su madre. Por otro lado, el hecho de que a Rebeca Osorio la transformen, la acerca a otro personaje de *Beatus ille*: Inés.

El personaje de Rebeca madre mantiene cierta relación con el de Jacinto Solana de *Beatus ille*, ya que en los dos casos se trata de escritores vivos que se dan por muertos, aunque por motivos muy distintos. También queremos mencionar, en relación con Rebeca, a la viejita del ladrillo de la *opera prima* del ubetense. Se trata de una madre que, tras perder a su bebé, se vuelve loca y lleva un ladrillo envuelto en una vieja toquilla. Rebeca Osorio también se vuelve loca tras la pérdida de su pareja e hija, y pasa el resto de sus días tecleando en una vieja máquina de escribir que ya no escribe:

[...] *un hábito tan inconsciente como el de respirar o pintarse las uñas o seguir escribiendo en una máquina donde ya no había ningún papel, sólo un rodillo negro en el que las huellas de las letras se borraban instantáneamente entre sí sin llegar nunca a constituir una palabra.*
(1989: 219)

Alsina ha señalado una similitud entre *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa* que considera no se produce en *Beltenebros*:

[...] mientras que en *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa* la historia de la pesquisa conducía a los personajes-investigadores hacia el conocimiento de un personaje heroico, en *Beltenebros* es precisamente ese personaje mitificado el que investiga sobre su propia historia
(1998: 40)

No concordamos exactamente con esta afirmación, ya que en las tres novelas el supuesto héroe se revela como un antihéroe. Es cierto que Darman es el menos antihéroe de los tres, porque a Darman los demás lo consideran un héroe, pero él sabe que no lo es en ningún sentido. A los otros dos, ningún personaje los ve como héroes, pero en estas aventuras demuestran serlo aunque nadie lo aprecie, ni siquiera ellos mismos. En el fondo, los tres son héroes y antihéroes al mismo tiempo. Son lo primero porque arriesgan su vida por la de la mujer amada, pero son lo segundo si se les compara con los héroes clásicos. Es decir, son héroes modernos.

En *Beatus ille* y *Beltenebros*, así como en *El jinete polaco*, encontramos personajes relacionados con la literatura. En *Beatus ille*, el personaje protagonista está realizando una tesis doctoral sobre un escritor; en *El jinete polaco* el policía es poeta; y en *Beltenebros* tenemos a Rebeca Osorio, la escritora de novelas sentimentales.

El narrador de *Beltenebros* se asemeja al narrador de *Beatus ille* en algo que no se aprecia a primera vista. Este es un escritor frustrado que se tiene que conformar con escribir una tesis biográfica de un verdadero escritor. Darman, en principio, es un asesino a sueldo sin escrúpulos, con una vida clandestina y aventurera; pero a medida que transcurre la novela, cobra más importancia el Darman que vive en Brighton que el Darman que realiza ‘trabajos’ para el PCE. El Darman de Brighton es, como afirma Justo Serna, un ‘virtuoso del papel impreso, un cazador de piezas únicas’ (2004: 155).

José Manuel Begines ha señalado las coincidencias entre los personajes narradores de *Beltenebros*, *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa*: “Darman, igual que Biralbo en *El invierno en Lisboa* e igual que Minaya en *Beatus ille*, se convierte en detective y receptor-oyente de una historia.” (2006: 68-69) Matizaremos esta afirmación diciendo que Biralbo efectivamente se convierte en detective, pero Darman no, porque de ‘sicario’ pasa a ‘justiciero’: no investiga para resolver un misterio, sino que analiza lo que ve para poder llegar a la verdad; algo que empieza a revelarse en el capítulo sexto:

Pero si el sabía que las esposas estaban abiertas, ¿por qué las trajo aquí, por qué se arriesgó a llevar las manos atadas y no las tiró mucho antes, cuando los guardias le perdieron el rastro? (1989: 69)

Siguiendo con su tesis, J. M. Begines cataloga a Darman como un detective-lector de las pistas que Rebeca va dejando. Ya dijimos que el término ‘detective’ no puede ser aplicado a Darman con el mismo rigor que a Santiago Biralbo, pero sí estamos de acuerdo en que los dos siguen esas “consignas secretas”.

En cuanto a unidades temáticas mínimas coincidentes, *Beatus ille*, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* presentan el motivo del artista al que todos dan por muerto. De Jacinto Solana piensan que murió en su cuarto, cuando realmente no es así. Sí lo es, en cierta manera, para Rebeca Osorio madre, pues se convierte en una muerta en vida, siempre encerrada en su cuarto de escritura. Santiago Biralbo también desaparece para transformarse en Giacomo Dolphin. También el motivo del exilio conecta *Beltenebros* y *El jinete polaco*, porque afecta tanto al comandante Galaz²⁵⁵ como a Darman²⁵⁶.

3. 1. 8. 2. Relaciones intertextuales

En *Beltenebros* se observa la influencia de Borges, pues Darman tiene algo del Juan Dahlmann de “El Sur”. En la obra borgiana también se narran las aventuras de un personaje marcadas por el error en el tiempo. A Borges, y esto lo ha tomado en herencia Muñoz Molina, le atrae mezclar el presente y el pasado, y que el pasado se confunda con el presente hasta que el lector pierda la noción del tiempo. Además, Borges es otro estilista, por ejemplo, en la adjetivación. Fernández y Rigoni acertaron a ver conexión con otro de los cuentos del escritor argentino, en este caso con uno de sus microrrelatos, “La Trama”:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los

²⁵⁵ Parece que Muñoz Molina pudo haberse inspirado en el general republicano Vicente Rojo y su hija para crear los personajes de Galaz y Nadia.

²⁵⁶ Tema que se retomará con fuerza en *Sefarad*.

aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena. (Borges, 1996: 171)

En ambos textos se produce un juego de paralelismos en el tiempo en los que tienen lugar asesinatos. Lo que Fernández y Rigoni no comentan es que en este microrrelato de Borges, el segundo asesinato (el que se produce en el sur de Buenos Aires) es el fin de una pelea entre familiares: ¿quién impide que sea Juan Dahlmann ese gaucho asesinado?

También está presente en la obra de Muñoz Molina el mexicano Juan Rulfo. Hay un parecido evidente entre el inicio de *Beltenebros* y el de *Pedro Páramo*: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (Rulfo, 1983: 7). En una entrevista que a Antonio Muñoz Molina le realizó Javier Escudero (1994), el escritor explica que se había dado cuenta del parecido después de terminada la novela, pero que, indiscutiblemente esas influencias son muy poderosas. En la misma entrevista, Muñoz Molina decía estar seguro de haber heredado de Rulfo la manera de tratar el horror.

En *Beltenebros*, el tratamiento del horror está ligado a la literatura fantástica y, a nuestro parecer, a otro escritor hispanoamericano: Ernesto Sábato. Nos referimos al relato “Informe sobre ciegos”, incluido en *Sobre héroes y tumbas*, en el que el protagonista descubre que los ciegos pertenecen a una extraña sociedad secreta que domina el mundo: “sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los ciegos” (Sábato, 1991: 274)

Este relato también comienza con una enigmática primera oración, en este caso una interrogativa muy potente: “¿Cuándo empezó esto que ahora va a

terminar con mi asesinato?” (Sábato, 1991: 263) El protagonista, también narrador homodiegético, Fernando Vidal Olmos²⁵⁷, pasa años de su vida intentando demostrar que los ciegos pertenecen a una secta que conspira para dominar el mundo. Finalmente, descubre que: “[...] viven en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas...; y algunos, los más poderosos, en enormes cuevas subterráneas... (Sábato, 1991: 265)

Los ciegos de Sábato viven en lugares que recuerdan el abandonado cine en el que Beltenebros se esconde, pero sobre todo, al pasadizo secreto que lo comunica con la *Boîte Tabú*. Cuando el protagonista no sabe aún como demostrar su convicción, sospecha que la secta tiene “invisibles colaboradores” (Sábato, 1991:269).

También está presente en Beltenebros la novela sentimental de la que tomó el autor el tipo de personaje de Rebeca Osorio, escritora de novelas rosas²⁵⁸ que son tapadera para enviar consignas a los miembros del partido. *Rebecca* se titula la novela sentimental de Daphne du Maurier, que en 1940 llevó al cine Hitchcock como película de suspense. La película aparece mencionada indirectamente en la novela, cuando Darman, al mirar las cubiertas de los libros de Rebeca, dice que le recuerdan la imagen de Laurence Oliver y Joan Fontaine abrazados, actores que interpretaron los personajes centrales del filme de Hitchcock. También está presente, como alusión, en otras obras de Muñoz Molina, como en la novela corta *En ausencia de Blanca*, donde leemos: *Estar con Luis es como asomarse junto a Lawrence Olivier al acantilado de Rebeca...* (2000: 107)

²⁵⁷ No conocemos su nombre hasta el quinto capítulo: “Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de junio de 1911”. Como *Beltenebros*, la acción lleva un tiempo transcurriendo sin que se diga su nombre.

²⁵⁸ Este tipo de literatura tiene para Muñoz Molina un recuerdo sentimental ligado a su infancia, ya que, como ya se ha dicho, el folletín *Rosa María* era uno de los tres libros que su abuelo había logrado rescatar del incendio que destruyó la casa de sus señores durante la guerra civil española.

Son propias también de la novela sentimental las tormentosas relaciones amorosas de las dos Rebecas, por lo que el breve acercamiento a este género viene dado por este actante convertido en personaje duplo.

Salustiano Martín ha señalado la relación que la novela mantiene con las obras policíacas de Ross Macdonald (seudónimo de Kenneth Millar) en las que aparece un muerto vivo. Lo mismo ocurre en la novela y película homónima *El tercer hombre*. En una entrevista a Alan Smith, Muñoz Molina reconoce que se inspiró en los narradores (homodiegéticos y protagonistas de la historia) de las novelas *El gran Gatsby* y *El tercer hombre*²⁵⁹.

Entrando de lleno en la presencia del cine en *Beltenebros*, empezaremos mencionando el deseo de Antonio Muñoz Molina de no ser considerado como un cinéfilo, ni de que se interprete su literatura desde este enfoque:

Yo me he educado en la literatura y he utilizado recursos que luego el cine ha tomado y ha asumido, pero que siempre pertenecieron a la literatura. Me molesta mucho que me traten como un cinéfilo, porque creo que la cinefilia muchas veces roza la pedantería (Arias, 1989: 37)

Aún así, la novela que nos ocupa es innegablemente cinematográfica, y no lo consideramos como algo contraproducente, como asegura el propio autor que sería el caso de un novelista que escribe a partir del cine: “Todos tenemos los ojos acostumbrados a la mirada del cine y éste es la continuación de la novela popular. Si el lector común entiende que he hecho un ejercicio de estilo con el cine, he fracasado” (Prados, 1989: 30)

Vamos a prestar atención a cuestiones de técnica narrativa para tratar estas relaciones intertextuales. Es decir, que no nos referiremos solo a que los momentos decisivos en *Beltenebros* transcurren en un cine, donde los personajes hablan de las películas que se están proyectando, ni a la ocasión en que se menciona el cine de forma explícita:

²⁵⁹ En *Ardor Guerrero*, el narrador afirma: *En aquella biblioteca leí por primera vez El tercer hombre, tan absorto en sus páginas como cuando leía a Julio Verne de niño* (1995: 65)

[...] actuaba como si estuviera huyendo, imitando antiguas astucias de fugitivos que casi siempre fueron apresados, normas tal vez aprendidas en las películas de gangsters, (1989: 38)

Ya hemos visto cómo la novela pretende una narración al estilo del cine negro, especialmente a través de descripciones cinematográficas. Los personajes se mueven de un lado a otro con la cautela y la astucia de un detective, con gabardinas de cuello subido. La mayoría de las ‘escenas’ transcurre de noche, en nocturnos locales repletos de ‘personajes de película’.

Un ejemplo ilustrativo de lo que sostenemos lo encontramos en el tercer capítulo: en un relato analéptico, Darman narra su estancia en Florencia, su llegada al hotel, el paseo por la plaza de la catedral y la entrevista con Bernal, alto cargo de la organización clandestina. Todo ello se desarrolla de forma muy cinematográfica, a manera de una sucesión de planos-secuencias, como se puede ver a continuación:

Sin encender la luz, con ademanes de emboscado, busqué el sombrero, el abrigo y la llave y salí de la habitación. Por salones vacíos y corredores que no estaba seguro de haber cruzado antes, [...] En la calle el aire era más tibio que en el interior del hotel. Yo caminaba procurando orientarme por la cúpula de la catedral, volviéndome a veces, cuando escuchaba pasos, para comprobar que nadie seguía. [...]

[...] Al fondo, justo al pie de la cúpula, apareció una figura solitaria. El tamaño de la catedral y las dimensiones de la plaza la hacían parecer muy pequeña y lejana (1989: 36-39)

Al explicarse en la novela la postura que adoptan los personajes, es decir, si están de pie o sentados, si se miran desde la misma altura o uno está más elevado que el otro..., se hace algo similar a las indicaciones, en las grabaciones fílmicas, de los ángulos de cámara. Y finalmente, siguiendo con esta lectura fílmica del capítulo, destacamos la importancia que en la novela adquieren los

datos luminotécnicos: *Subí a tientas una escalera de ladrillo, empujé una puerta, me aturdió de golpe la luz del vestíbulo.* (1989: 37)

Como en el último ejemplo que aportamos, donde el tratamiento de la luz y el movimiento componen un auténtico *travelling*: *Caminé en diagonal hacia la parte más oscura de la plaza, donde me ocultaría la sombra de la catedral* (1989:38)

3. 1. 9. Lector ideal²⁶⁰

Nos detendremos ahora a comentar un rasgo característico de la novelística de nuestro autor, que en *Beltenebros* se manifiesta más claramente que en las otras dos novelas. En la narrativa de Muñoz Molina, el lector tiene que ejercer una ‘función deductiva’ muy intensa. No son relatos que se puedan leer sin esfuerzo, pues necesitan ser completados por un trabajo imaginativo del lector que va tras las pistas que deja la narración, y que debe ‘llenar’ los huecos que el autor deja para que esa lectura imaginativa vaya completando. Como ejemplo, tenemos el modo en que Muñoz Molina juega y confunde a sus lectores en lo que se refiere a la naturaleza de sus personajes. Esto es especialmente relevante en lo relativo a Darman, sobre el que el lector va imaginando cómo, qué y por qué siente lo que siente, a medida que actúa. El personaje solo informa de los sentimientos que los casos Walter y Andrade le provocaron; y lo demás debe extraerse de su comportamiento. Lo demás es, por ejemplo, su vida de librero-anticuario, un exilio en Inglaterra que no parece desagradarle; su malestar cuando le llaman *capitán*, causado no tanto por desapego a su pasado de militar republicano, como alejamiento de su vida como héroe de la resistencia... Otro ejemplo de que el lector es elemento activo de la comunicación literaria en *Beltenebros* es la tendencia a atar cabos que el final de la novela deja sin atar, como un posible arrepentimiento futuro de Luque, Darman renovado... Finalmente, el lector

²⁶⁰ **Lector ideal** es un término de Gerald Prince (1973) que distingue entre el lector real (la persona física que realiza la lectura); el lector virtual (la imagen que el autor tiene del lector cuando escribe); y el lector ideal (el lector hipotético perfecto que entiende cada paso y cada intención del autor).

colabora desentrañando la causa de tanto paralelismo: ¿por qué no pensar que es el subconsciente de Valdivia (que no el de Ugarte ni el de Beltenebros) el que provoca este ‘caso Andrade’ paralelo al ‘caso Walter’, sabiendo que Darman ahora (veinte años más cuerdo y reflexivo) descubrirá la verdad y hará desaparecer a Beltenebros, matar a Ugarte y descansar a Valdivia? Esta hipótesis ayudaría, además, a entender por qué Beltenebros perdona la vida a Darman en más de una ocasión durante el ‘caso Andrade’:

[...] me quitó la pistola, pero entonces también pudo haberme detenido y no lo hizo, y me dejó el pasaporte y la llave de la consigna, como si me invitara a marcharme de Madrid y a no seguir averiguando y buscando. (1989: 189)

Hay un personaje del que la novela no dice prácticamente nada: se trata del portero jorobado que aparece en el capítulo catorce, en el *clímax* de la novela. La presencia de este personaje, como ya se dijo, sirve para convencer a Darman de que el ‘caso Walter’ y el ‘caso Andrade’ están emparentados, por lo que su presencia es decisiva, aunque Darman no llegue a saber el porqué de esa presencia en ambos casos. Será función del lector ideal la de recomponer a su criterio los motivos y la naturaleza de este personaje, en principio, de carácter terciario. El lector ideal no solo puede deducir datos de los personajes, sino también del tiempo real que ha servido de materia a la creación literaria. Como ya se dijo, los nombres de Franco, Guerra Civil o Dictadura no se mencionan, pero el lector sabe ubicarse en ese tiempo por datos indirectos:

[...] yo estaba en Madrid por primera vez desde los tiempos en que sonaban de noche las sirenas de alarma y los motores de los aviones enemigos, cuando vestía un uniforme de oficial (1989: 87)

3. 1. 10. Recepción y propuesta de adaptación cinematográfica

La novela no solo fue bien recibida por la crítica, sino que, al ser una novela con temática y personajes cinematográficos, se veía con posibilidades de ser llevada al cine. A pesar de ello, una parte de la crítica no compartía la idea de

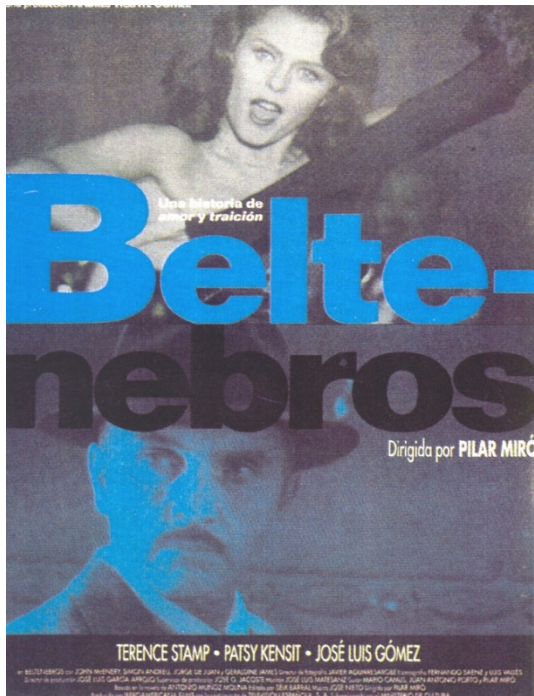
que la novela fuese idónea para tal transducción, como reflejaba la reseña en *Cine para leer 1991*:

La novela de Antonio Muñoz Molina es, a primera vista, poco susceptible de trasladarse a la pantalla: hay en ellas demasiadas reflexiones en primera persona y la trama de suspense interesa menos que los sentimientos agolpados en el alma del protagonista. (1992: 121)

Esta afirmación, a nuestro parecer, se basa en la apariencia externa de la novela, y no en la observación de las descripciones con rasgos cinematográficos, ni en los escasos pero sustanciosos diálogos, con valiosas informaciones sobre la personalidad de los personajes. Así lo debió ver Andrés Vicente Gómez, presidente de la Compañía Iberoamericana filmes, cuando decidió llevarla al cine. En un primer momento, le ofreció la dirección a Gonzalo Suárez, pero este rechazó la oferta, por lo que, finalmente fue Pilar Miró la directora y coguionista del filme.

En cualquier caso, hasta aquí llegó el análisis de esta ‘novela-película’ sobre la que Antonio Muñoz Molina expresó también su opinión:

Quise contar la resistencia comunista contra Franco con un tenebrismo de novela negra verdadera: la negrura doble de la tiranía y de la clandestinidad en la que a veces no se distinguía claramente la lealtad de la traición. Quise lograr un efecto de cuento policial de Borges y de novela de espías, y muchas veces he temido que el manierismo de la trama y el estilo no me dejaran tocar la verdad, la de aquellas vidas acosadas. Quizás, con el tiempo... (<http://antoniomuñozmolina.es/>)



La cámara no puede lograr la completa identificación con un personaje de la pantalla, tal como hace la novela; todo lo que puede hacer es sugerir de manera intermitente lo que ve y lo que piensa sobre ello

Sigfried Kracauser

Teoría del cine (1996:29)

3. 2. Análisis fílmico de *Beltenebros*

En 1991 se estrena *Beltenebros*, adaptación cinematográfica de la novela homónima de Muñoz Molina, dirigida por Pilar Miró. Una película que se corresponde con la ‘transposición’, el tercer tipo de adaptación según Bazín²⁶¹, al tratarse de un filme que intenta reflejar fielmente lo que Antonio Muñoz Molina quiso plasmar en su novela.

Si en *Beatus ille* el autor se había acercado al documental, y en *El invierno en Lisboa* o en *El jinete polaco*²⁶² era la música la que se adquiría protagonismo, ahora

²⁶¹ Como ya se explicó, Bazín plantea una triple tipología en la adaptación del libro al cine: La adaptación pasiva, la adaptación libre o activa, y la transposición, que es la que denota una mayor preocupación por la fidelidad a la obra literaria de la que se parte.

²⁶² En *Beatus ille* el acercamiento al documental facilita la visión de la novela como un análisis de la generación del 27 y de las pérdidas intelectuales que se fueron con la II República Española. Sobre la presencia de la música en *El invierno en Lisboa* ya se ha hablado suficientemente con anterioridad. En lo que se refiere a *El jinete polaco* la música está ligada a los recuerdos de los personajes.

Beltenebros ofrece numerosas referencias cinematográficas, en una nueva muestra de una narrativa literaria caracterizada por la intertextualidad artística²⁶³.

La película de Pilar Miró sigue el argumento de la novela con ciertas divergencias que consiguen respetar el núcleo de la historia. Examinaremos la relación de la película con filmes anteriores, como *They died whit their boots* (*Murieron con las botas puestas*, Raoul Walsh, 1941), *Mutiny on the bounty* (*Rebelión a bordo*, Frank LLoyd, 1935), *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940), *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) y *The third man* (*El tercer hombre*, Carol Reed, 1949). Constataremos también la huella dejada en algunas películas españolas posteriores a la de Pilar Miró: *Madregilda* de Francisco Regueiro (1994) y *El detective y la muerte* de Gonzalo Suárez (1995).

En 1991, Pilar Miró realiza el que está considerado por la crítica uno de sus mejores trabajos. En el estreno, se proyectó la versión original, rodada en inglés, no solo por ser este el idioma de los protagonistas, sino también porque la película pretendía distribuirse en el mercado internacional²⁶⁴.

Partiendo de la novela homónima de Antonio Muñoz Molina, el profesor José Antonio Porto, el director Mario Camús y la propia Pilar Miró escribieron un guion²⁶⁵ que, a nuestro juicio, logró plasmar lo que el ubetense había querido expresar con su novela. Es un guion fiel, aunque introduce algunos cambios que, a la vez que añaden mayor intriga a la trama, refuerzan su carácter cinematográfico. De esta forma, como veremos más adelante con más detenimiento, la película comienza y termina con Darman y Rebeca huyendo en una estación de tren²⁶⁶, dos imágenes que intensifican el carácter de círculo cerrado que ya poseía la novela. En suma, aunque el guion se permite varias diferencias de cierta consideración respecto a la novela, permanece fiel al espíritu general de la novela, al género y a la trama que Muñoz Molina creó.

La historia comienza en 1962, cuando el capitán de la República, J. W. Darman (Terence Stamp) deja el Reino Unido para desplazarse a Polonia²⁶⁷ a entrevistarse con

²⁶³ Como dijimos, las obras de su primera etapa se caracterizan por el acercamiento a la cultura popular.

²⁶⁴ La película se estrenó en Madrid, en los cines Gran Vía y Renoir Cuatro Caminos.

²⁶⁵ Antonio Muñoz Molina no intervino en la adaptación del guion por los ‘problemas’ que había tenido, como hemos visto, con la transposición de *El Invierno en Lisboa*.

²⁶⁶ Debemos señalar que la película cometió el error de utilizar unos trenes demasiado modernos, que no eran los más apropiados para la época en la que transcurre la historia.

²⁶⁷ Este es el primer cambio con respecto a la novela, pues en ella la entrevista se realizaba en Italia. La licencia fílmica, por otro lado, no altera el núcleo la diégesis.

un alto cargo del PCE que le encarga el asesinato del traidor Roldán Andrade (Simón Andreu). Ya en Madrid, en el almacén en el que se suponía estaba escondido el traidor, ve unas novelas que le hacen recordar que, veinte años antes, había tenido que matar a otro traidor, Walter (John McEnery), casado con Rebeca Osorio (Geraldine James), autora de esas novelas. Walter y Rebeca trabajaban y vivían en el *Cine Universal* donde tenían escondido a otro miembro del partido, Valdivia (José Luis Gómez) amante de la escritora²⁶⁸.

La amante de Andrade, una bailarina de *striptease* que también se llama Rebeca Osorio (Patsy Kensit), tiene un admirador, el jefe de la policía franquista, Ugarte (José Luis Gómez), que en realidad es Valdivia, el verdadero traidor, el auténtico Belzebos (nombre que no se menciona en toda la película), que acecha a la chica, porque le recuerda a su viejo amor. La gran diferencia con la novela es que en la película la joven no es hija de la primera Rebeca Osorio, su parecido físico y su coincidencia en el nombre no es más que eso, coincidencia. De hecho, el primer sorprendido al encontrarse con una Rebeca Osorio más joven que la primera es el propio Valdivia.

Por fin, Darman comprenderá la verdad y salvará la vida de Rebeca y la suya propia matando a Valdivia-Ugarte. Esta muerte se produce en el viejo cine, lugar en el que había ocurrido la primera ‘aventura’ y donde no está escondida la vieja Rebeca Osorio, porque, en el filme, esta se suicida tras descubrir la verdad sobre su amante Valdivia. La historia finaliza con la huida de en tren de Darman y la joven, escena con la que comienza y termina el discurso fílmico, a modo de estructura circular, cerrada.

Tanto hipertexto como hipotexto²⁶⁹ se ciñen a las reglas clásicas de la narración ya que en ambas hay planteamiento, nudo y desenlace. El planteamiento en los dos casos es el mismo: el motivo por el que Darman (protagonista de la acción) regresa a Madrid. El desenlace también lo es, pues en ambos casos se termina con la muerte del verdadero traidor. La variación reside en el nudo, donde el texto fílmico se permite varias modificaciones, aunque no lo suficientemente relevantes como para que podamos hablar de una adaptación libre.

²⁶⁸ Esto constituye otra diferencia con respecto a la novela, ya que Valdivia no está allí por mandato de Darman y su relación es considerablemente más fría que en la novela.

²⁶⁹ Conceptos ligados al de hipertextualidad. Para Genette (1982) la hipertextualidad es la conexión entre un texto determinado (hipertexto) y otro anterior (hipotexto) sobre el que se construye.

Antes de analizar con detalle cómo se llevó la novela al cine, parece interesante, en este punto, recordar la carrera cinematográfica de la directora.

3. 2. 1. Pilar Miró

Nacida en Somosaguas (Madrid) el 20 de marzo de 1940, en el seno de una familia muy conservadora (su padre era teniente coronel), hubo de luchar contra la oposición de sus padres que no veían con buenos ojos la afición de Pilar Miró por el cine. Pero la madrileña mostró, desde muy pronto, no congeniar con las ideas familiares. Poseedora de un recio carácter, comenzó muy joven su andadura en el complejo mundo del cine. Realizó seis largometrajes, más de doscientas realizaciones para Televisión Española, tres montajes teatrales, el montaje de una ópera y hasta *spots* publicitarios, todo ello en apenas veinte años de profesión.

Fue, tras abandonar la carrera de derecho en cuarto curso, cuando se decidió a matricularse en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) de la que, con el tiempo, llegó a ser profesora. Tras terminar sus estudios en la EOC empezó a trabajar en TVE. Después de 15 años de trabajo para el ente público, llega su primera oportunidad para comenzar su carrera fílmica: el productor Miguel de Echarri le ofrece dirigir *La petición* (1976), película inspirada en el cuento de Emile Zola *Por una noche de amor*.

Continuará con su película más conocida (éxito que debe en gran medida a la censura de la época, que la prohibió): *El crimen de Cuenca* (1979), a las que siguieron: *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), *Hablemos esta noche* (1982), *Werther* (1986), *El pájaro de la felicidad* (1993), *El perro del hortelano* (1996) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996). A esta lista a la que hay que sumar la película que nos ocupa: *Beltenebros*, en 1991.

Como se puede apreciar, *Beltenebros* no era la primera obra literaria que la directora llevaba a la pantalla. Ya lo había hecho antes con *La petición* (1976), su *opera prima*, o con *Werther* (1986). Curiosamente, los filmes que abren y cierran su carrera (se despidió con *Tu nombre envenena mis sueños* en 1996) fueron adaptaciones de obras literarias. Ella misma había destacado en numerosas ocasiones que se trataba de un trabajo que era necesario fomentar, ya que daba prestigio al cine español. También su primer gran éxito en televisión lo consiguió con la adaptación de la obra de Pedro Gil Paradela, *Una fecha señalada* (1967), por la que obtuvo el Premio Nacional de Televisión.

Su amistad con el entonces máximo dirigente del Partido Socialista Español (Felipe González Márquez) la llevó a dirigirle la campaña a las elecciones de 1982, que el PSOE ganó ampliamente. Tras el éxito de su trabajo con los comicios, el ya presidente del gobierno le ofrece el cargo de directora general de cinematografía, que ocupará desde 1982 hasta 1985, año en que dimite para volver al cine con *Werther*. Vuelve a la vida pública en octubre de 1986, al convertirse en Directora General de Televisión Española, puesto que abandona en enero de 1989, en medio de una gran polémica avivada por los medios de la oposición.

Beltenebros fue la primera película que realizó tras abandonar el cargo. Tras las múltiples críticas vertidas contra su persona los meses antes de dimitir, Miró pensaba que no tendría fácil el volver al cine, pero se equivocaba. La Compañía Iberoamericana de Andrés Vicente Gómez le propuso el reto de llevar al cine *Beltenebros*. La novela entusiasmó a la directora, así como el encargo de realizar una producción internacional (con actores y colaboradores extranjeros). Sobre todo le entusiasmó la idea de escribir ella misma el guion con dos viejos conocidos: el director Mario Camus y su amigo el guionista Juan Antonio Porto²⁷⁰.

Pilar Miró no contó con Muñoz Molina para la labor de llevar *Beltenebros* a la gran pantalla. Supo rodearse de un gran equipo que logró que el trabajo de la única directora española *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (título que le concedió el gobierno francés) fuese más que correcto.

En definitiva, *Beltenebros* se puede considerar una obra fundamental en la carrera de Pilar Miró. Se podría decir que para la directora hay un antes y un después de esta película, ya que el momento personal por el que pasaba era delicado. Andrés Vicente Gómez escribe, en la 'génesis' del libro que Owen Thompson (traductor de la película y del guion) escribió sobre el rodaje: "Pensé que una persona que salía del estrago personal a que la política la había llevado era la persona adecuada para dirigir un proyecto de estas características." (Thompson, 1991: 8)

Mucho se ha hablado sobre este tema. Se comentó la posibilidad de que Pilar Miró hubiese escogido esta película porque le ofrecía una forma original de venganza, un sutil desquite con el partido que la había decepcionado. Recordemos que *Beltenebros*

²⁷⁰ Mario Camus también fue el guionista de *El pájaro de la felicidad* y Pilar Miró había escrito con él el guion de *Werther*. Así mismo, J. Antonio Porto le había puesto en el camino de *La Petición* y había escrito el guion de un proyecto fallido, *El líder de la oposición*, que finalmente dirigió Gonzalo Suárez. Además habían trabajado juntos en *El crimen de Cuenca*, ya que el coruñés es, junto con Lola Salvador, autor del argumento.

salió a la luz justo después de quince años de militancia de la directora en el Partido Socialista. Aunque el partido de Darman no es el Socialista, ni Pilar Miró tuvo que matar o exiliarse por su militancia, sí hay cierta similitud en el hecho de que, tras la obediencia a un partido, una angustiada situación personal y profesional genere desengaño. Cuando Carlos Heredero le preguntó si había o no que buscar similitud entre Darman y ella, la directora contestó:

No he hecho todavía ninguna película en la que no creyera que alguno de sus elementos tiene relación conmigo... Las posibles conexiones de este tipo constituyen una motivación fundamental a la hora de aceptar un proyecto. [...] A mí me gustan los personajes cuando descubro en ellos algo de mí misma, aunque sea en pequeñas proporciones dentro de cada uno. Creo que Darman, por ejemplo, va por la vida como un ganador cuando en realidad es un perdedor, es un hombre que ha luchado por algo y se ha equivocado, es un duro pero también un romántico y está siempre preguntándose si lo que hace es lo que tiene que hacer, dónde está el error, cuándo se equivoca o por qué cambian las personas. (Heredero, 1989: 26)

Así pensaba y actuaba la directora de *Beltenebros*, mujer luchadora y brillante cineasta que, debido a un fallo cardíaco, falleció con 57 años, el 19 de octubre de 1997.

3. 2. 2. *Beltenebros* película

Beltenebros, película de intriga y suspense, tiene un metraje de 175 minutos. Ya hemos adelantado que la novela de Muñoz Molina es sumamente cinematográfica al hallarse impregnada de la cultura fílmica de su autor, en especial del cine negro americano. La novela realiza diversas incursiones en el pasado sostenidas por el pensamiento de Darman, narrador y protagonista. En la película de Pilar Miró, los recuerdos de Darman no están grabados en blanco y negro. Tal vez esta fórmula habría facilitado al espectador la tarea de ubicar la acción en el tiempo (pasado/presente de Darman); además, el blanco y negro hubiese reforzado las similitudes que la película mantiene con el cine negro clásico. Probablemente, Pilar Miró, teniendo en cuenta el metraje ocupado por las acciones correspondientes a los recuerdos de Darman (su pasado), consideró que el producto final sería una película en blanco y negro con alguna escena en color, y, tal vez por ese motivo, decidió no utilizar dicha técnica. Lo que sí se intentó en la película fue jugar con la fotografía, con el color de las imágenes, de

manera que las referentes al pasado tuvieran un cierto viraje al sepia. Pero lo cierto es que el resultado final no es del todo satisfactorio, porque no todos los espectadores son capaces de apreciar las diferencias de tonalidades con las que experimenta el filme.

Parte de la crítica, e incluso el propio Antonio Muñoz Molina, ha estimado que el casting no fue el más acertado por haber contado para los papeles protagonistas con dos actores extranjeros. Esto es lo que sostiene, por ejemplo, el crítico Augusto M. Torres quien, en su diccionario de cine, afirma: “Sin embargo, tiene el defecto de estar protagonizada por dos extranjeros, lo que en buena parte desvirtúa sus personajes, a pesar del buen trabajo de Terence Stamp y Patsy Kensit.” (Torres, 1999: 107)

José Luis Gómez interpreta sin duda el papel más difícil de defender en ese doble personaje de Valdivia-Ugarte. El actor realiza una interpretación algo teatral, sobre todo en la escena final²⁷¹, en la que se le ha achacado cierta exageración, en una actuación que parece responder a las indicaciones de la directora. Es posible que Miró buscara subrayar la diferencia entre la sobriedad interpretativa de Terence Stamp (en su rol de personaje serio del cine negro americano) y un Gómez en su papel de hombre exagerado, al límite en todas las facetas de la vida. Pero aunque esta ‘sobreactuación’, convenga a un personaje que debe mostrarse como un fanático capaz de cualquier cosa para lograr sus propósitos, resulta por momentos histriónica. Es verdad que el personaje de Valdivia representa a un hombre obsesionado por un amor imposible, y aterrado por el miedo a ser descubierto por su maestro (Darman era el hombre que le había instruido en el partido). De tener esto en cuenta, se comprende que la directora le pidiese una actuación teatral y exagerada, acorde con lo que su personaje debía representar. De hecho, Pilar Miró justifica la histriónica actuación palabras recogidas por Pérez Millán:

José Luis no impone nada. Yo le pedí que hiciera una interpretación absolutamente teatral, sobre todo en la parte final: ahí es un histriónico, situado sobre su escenario, representando el acto final de Shakespeare... (Pérez, 1992: 264)

Aun así, ni crítica ni público aciertan a entender la necesidad de una última escena tan esperpéntica, por muy excesivo que sea el personaje. El histrionismo del

²⁷¹ Pérez Millán insiste en el carácter teatral de la actuación, y, además, lo contrasta con la sobria actuación que, años atrás, había realizado como protagonista de la película *La familia de Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976)

actor en la escena final empobrece la película y desvirtúa una interpretación que hasta esa escena resultaba más que correcta.

Como contrapartida, Terence Stamp realiza una sobria e interesante actuación. Su participación en la película se debió a Patsy Kensit (Rebeca), que, una vez confirmada su presencia en el *film*, avisó a su amigo de que buscaban un actor anglosajón para el papel principal. El actor preparó el personaje y se presentó ante el equipo asegurando ser Darman. Al principio, Pilar Miró tuvo dudas, no veía claro que él fuese el actor conveniente, por lo que le sometió a duras pruebas de interpretación, hasta que, finalmente se decidió que sí era el actor adecuado²⁷².

De esta forma, el cine español pudo disfrutar de nuevo con el trabajo de un actor magnífico como Terence Stamp, que ya había trabajado en España²⁷³, grabando el *thriller* político *El blanco* (*The Hit*, Stephen Frears, 1984). El actor estaba pasando por una etapa, en cierto modo voluntaria, de semiolvido, en la que se dedicaba a la escritura: acababa de publicar sus tres tomos de memorias y estaba a la espera de que se le publicase su primera novela²⁷⁴.

El trabajo actoral de Terence Stamp consigue que los lectores lo identifiquen con el Darman de la novela. Tampoco fue difícil para Muñoz Molina (a pesar de sus declaraciones anteriores), como él mismo afirma en el texto del programa de mano de

²⁷² Pilar Miró comenta sus dudas antes de la satisfacción final:

Llevaba seis meses de retraso sobre el comienzo de rodaje previsto. Un domingo Andrés Vicente Gómez me llamó para que nos viéramos con urgencia. Venía de Londres y tenía una oferta... un actor se había presentado en su hotel para decirle que conocía el proyecto, que pensaba que él podía ser el protagonista y qué tenía que hacer para entrevistarse conmigo... Tantas alabanzas salieron de la boca de Andrés, que se cruzaron en mi cabeza dos ideas fijas: o había que empezar con quien fuera, o aquel actor no debía de ser santo de mi devoción... No sé si me quedé más perpleja que sorprendida... Dos días después, Terence y yo estábamos sentados en mi despacho de producción... (Él) con la actitud de quien se sabe escrutado y no con mucho cariño. Soportó con una sonrisa todo tipo de embestidas... En ningún momento dejé de entrever la más mínima posibilidad de que pudiera interpretar *Beltenebros*... Al final, me dijo sonriendo: <Haré lo que tú me digas, volveré cuando tú quieras [...]> Yo le pedí que engordara, que perdiera el tono moreno de su tez, que se cortara el pelo, que se dejara bigote... Cualquier prueba era una bagatela para él. Creo que empezamos a relacionarnos por esa especie de reto que sin querer se estableció entre los dos. Para mí fue ganando cada combate 'a los puntos'; para él, ni siquiera, porque siempre estuvo seguro de que Darman era él. (Pérez, 1992: 37)

²⁷³ Conocido es su amor por España, ha declarado en numerosas ocasiones que le encanta y que durante años tuvo una casa en Ibiza en la que buscaba la inspiración para escribir.

²⁷⁴ *The Night*.

los Cines Renoir²⁷⁵ con motivo del estreno de la película, reproducido por J. A. Pérez Millán:

Hay casos felices en los que el escritor no sólo ve sin reservas la película que han hecho de su libro, sino que además lo reconoce en ella, eso es exactamente lo que me ocurrió a mí cuando vi una copia inacabada de *Beltenebros*. En general, cuando escribo no suelo ver las caras de mis personajes, y cuando vi otra novela mía adaptada al cine no reconocí a sus protagonistas. Pero en cuanto se apagaron las luces en aquella sala de proyección en la que Pilar Miró estaba sentada en silencio muy cerca de mí y vi a Terence Stamp supe que el suyo era el rostro del Capitán Darman, y que las alucinaciones que yo había querido contar en mi libro, y que tan lejanas me son ya, habían sido inexplicablemente transmitidas en las imágenes de esa película. (Pérez, 1992: 250)

Patsy Kensit había sido solista de un grupo musical *Eight Wonder*; tras su paso por la música, se decidió a entrar en el cine. Gracias a su impresionante físico y a su faceta de cantante, era la actriz idónea para interpretar a Rebeca. Su prueba de fuego en la película era la escena en la que tenía que imitar a Gilda en su famosísima interpretación de la canción *Put the Blame on Mame*. Caracterizada del mismo modo que Rita Hayworth, la actriz canta la misma canción, imitando sus movimientos, sus gestos, el movimiento de su cabello y cada mínimo detalle. La diferencia estriba en que mientras que en la película de Vidor la actriz se saca un guante (y con ello simboliza un desnudo), en la de Pilar Miró no hay sutilezas: la chica continúa el baile mientras va desprendiéndose de la ropa hasta que su cuerpo queda cubierto solo con las bragas, el ligero y las medias, acción que parece lógica si se tiene en cuenta que la escena se produce en un local de *striptease*.

La objeción que se puede hacer a la elección de esta actriz es su falta de parecido con quien interpreta el personaje de la otra Rebeca Osorio (Geraldine James). Recordemos que en la novela son madre e hija, y Valdivia hace de la joven una réplica de su progenitora. La película, probablemente por el escaso parecido de las actrices, obvia esa idea, aunque intente traducirla en la sorpresa de Darman al conocer una nueva Rebeca, intento que, a nuestro juicio, no logra captar el espectador que no haya leído la novela.

²⁷⁵ Texto que se tituló *La cara de Darman*.

No pasa lo mismo con Valdivia-Ugarte, pues gracias a un diálogo entre ellos (inexistente en la novela) queda claro que el hombre busca a la joven por la coincidencia de nombre y la viste con las ropas de la primera Rebeca Osorio para poder autoengañarse mejor.

Patsy Kensit consigue plasmar el carácter sensual que el personaje debe transmitir, y su interpretación, en ese sentido, es correcta, por lo que el público no olvida la ausencia de parecido físico entre las dos actrices.

Geraldine James realiza una buena interpretación, un trabajo sobrio, en paralelo con Terence Stamp y en contraste con José Luis Gómez o, incluso, con Patsy Kensit. Su papel no es demasiado extenso, pero tiene un par de escenas fundamentales en el desarrollo de la historia. Nos referimos, por ejemplo, a la escena en que Darman mata a Walter y aparece Rebeca gritando desesperada que él no es el traidor, escena básica para entender el cambio en la personalidad de Darman.

Aunque España tiene fama de ser uno de países donde el doblaje se realiza con mayor calidad, en esta ocasión, el de los tres actores ha sido puesto en cuestión por la crítica. Afortunadamente, también se comercializó la versión original en inglés (con subtítulos), y en ella se puede apreciar que la calidad interpretativa mejora sustancialmente con las voces reales de los actores.

La elección de Simón Andreu (Roldán Andrade) puede resultar sorprendente a los lectores, ya que su físico poco o nada tiene que ver con el del personaje de la novela. Aunque en la obra se dice que es mayor que Rebeca, se le describe como una especie de *gentleman* refinado y atractivo que poco tiene en común con el resto de sus compañeros, siempre preocupados de mantener un ‘cuidadoso descuido’ en su aspecto. Pero, al margen de esta diferencia física entre actor y personaje, la interpretación está bien resuelta por el actor español. Su papel tiene menor relevancia que en la novela, aunque su presencia es fundamental en una de las escenas más importantes de la película, cuando Andrade y Darman se encuentran en el tejado del hotel, justo antes de que Luque lo asesine.

En suma, a nuestro parecer, los actores principales de la película realizan una interpretación correcta, resultan totalmente creíbles y no defraudan a los lectores de *Beltenebros* que ven en ellos a esos personajes que se habían imaginado al leer la novela.

La crítica española, en general, aceptó de buen grado la película, aunque hubo quien insinuó que cualquier trabajo de Pilar Miró en ese momento hubiese sido bien

recibido, al intentarse paliar, en cierto modo, el daño que se le había hecho al acusarla de despilfarrar el dinero de la Dirección General de Televisión Española. Lo cierto es que la película tuvo una buena acogida entre la crítica (algo menor fue la aceptación de público) y resultó premiada en diferentes categorías y certámenes, aunque tuvo también algunas reseñas negativas²⁷⁶.

Los más importantes premios recibidos por el filme fueron el Oso de Plata en el Festival Internacional de Cine de Berlín, ‘por sus valores cinematográficos’, y los tres Goyas por la fotografía, el montaje y los efectos especiales.

Calificada como policiaca, género que nosotros no hemos atribuido a la novela, la película *Beltenebros* encaja bien en ese género. A ello contribuyeron algunos cambios en la trama, como, por ejemplo, que no sea Rebeca quien empuñe el arma que termine con la vida de Valdivia-Ugarte, sino que este personaje responda al modelo de mujer desvalida que necesita ser rescatada por el héroe.

El filme policiaco continúa la estela comenzada por las películas de cine negro²⁷⁷ y de gánsteres, de las décadas de los treinta y de los cuarenta, que América supo convertir en joyas del séptimo arte. Es característica de este cine la utilización del *flashback* sustentado por una *voz en off*, el uso del blanco y negro y la presencia de rudos detectives, capaces de descubrir las tramas más complicadas, enamorar a las mujeres más hermosas, tal como sucedía en las novelas del género. Todo ello va envuelto en una iconografía rodeada y teñida por las sombras. Hay, además, una característica que nunca falta: el final feliz; cuando el protagonista consigue descubrir la

²⁷⁶ Como, por ejemplo, la de Carlos Aguilar en su *Guía del video-cine. 20.000 títulos*:

Uno de los ‘thrillers’ más ambiciosos jamás emprendidos por el cine español, que adapta la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. Puede considerarse fallida, ya que fracasa al conferir a la historia unos referentes histórico-políticos tan desorbitados como inverosímiles, e incurre en clamorosos defectos de guión (el forzado amor entre los protagonistas, en cabeza) y de resolución (las horribles secuencias de las muertes de Simón Andreu y José Luis Gómez, sobre todo). Sin embargo mantiene el interés y hasta satisface por su notable valoración de ciertas claves estéticas del Cine Negro (ritmo, planificación, sentido del erotismo, montaje, música, interpretación y, especialmente tono y atmósfera) (Aguilar, 1992: 153)

Hay que tener en cuenta que esta publicación carece de grandes valores críticos, pero nos parece adecuado mencionarla aquí, al tratarse de la crítica más negativa que ha suscitado la película.

²⁷⁷ Género que se inaugura con *El halcón Maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941).

verdad y lograr que todo vuelva a la normalidad, restaurando el orden. Estos rasgos se dan en la película *Beltenebros*, incluida la relación amorosa entre los protagonistas²⁷⁸.

Igual que la novela policiaca, que había llegado tarde y sin gran fuerza, en España este tipo de películas no tuvo gran éxito. Los espectadores españoles se acostumbraron pronto a ver a Humphrey Bogart en su papel de detective privado, pero tardaron mucho en creerse que Alfredo Landa pudiese ser un perfecto detective en el *Crack* y su secuela (José Luis Garci, 1981). Sin embargo, a pesar de que el género tardó en ser aceptado en España, hubo desde muy pronto intentos de acercamiento. Así, la primera tentativa de cine sonoro en España se produjo con una película de intriga: *El misterio de la Puerta del sol* (Francisco Elías, 1928). Durante la República, el cine español siguió sin interesarse por este género, mientras que la literatura sí se acercó a él, con escritores como César Montserrat o Agustín Elías. Tras la Guerra Civil, se mantuvo la misma tendencia, aunque hay dos excepciones destacadas: *Intriga* (Antonio Román, 1942) y *El clavo*²⁷⁹ (Rafael Gil, 1943). Curiosamente, ambas películas eran adaptaciones de textos no policíacos.

Hubo que esperar a la década de los cincuenta para empezar a ver directores y productoras interesados en realizar películas policíacas. Uno de los motivos del cambio se debió al deseo de las productoras catalanas de realizar un tipo de cine más parecido al que se hacía en América. Pero el gran ‘despegue’ del género no se realizó hasta el fin de la dictadura. El final del franquismo propició la eclosión de un género, tanto en literatura como en cine, especialmente fomentado por los intelectuales progresistas.

En definitiva, en España no hay tradición de cine policíaco, pero a medida que fue aumentando el número de escritores que emprendieron la escritura de novelas de este género o próximas a él, fue creciendo también el número de directores y productores que decidían filmar películas de este tipo. Lo que este trabajo quisiera dejar patente es que *Beltenebros* no solo es una interesante novela próxima al género policial, sino también que su trasvase a la gran pantalla sigue la línea de este género.

Hemos dicho que en el filme se producen diferentes relaciones intertextuales con otras películas. En ocasiones se trata de pequeños homenajes personales o guiños que el

²⁷⁸ Junto con la actuación de José Luis Gómez, esta relación ha sido uno de los elementos más denostados del filme por parecer forzada y poco creíble.

²⁷⁹ Muchos la consideran como la mejor película española del género. Quizá por ese motivo es la escogida por Pilar Miró para salir anunciada en los carteles del *Cine Universal* en la versión fílmica (como veremos en el análisis comparativo-textual del filme).

director lleva a cabo sin mayor pretensión. Por ejemplo, en *Beltenebros* se incluyen varios fragmentos de *Rebelión a bordo* y *Murieron con las botas puestas*, cuando la acción transcurre en el *Cine Universal*. Sobre la presencia de estas imágenes, Pilar Miró explicó que *Murieron con las botas puestas* fue resultado de una elección personal, por ser una de sus películas favoritas; mientras que la película de Lloyd procede de una alusión expresada en la novela. Efectivamente, la película no se cita, pero Darman dice ver en la pantalla a Clark Gable haciendo de capitán de unos piratas, por lo que se deduce que se trata de esa película.

Las escenas están muy bien elegidas, ya que se corresponden con momentos en que se encuentran y se despiden los protagonistas. La idea resulta muy original y de una gran belleza visual, al hacerlas coincidir con momentos en que en *Beltenebros* también se producen encuentros y despedidas entre los protagonistas del filme.

La relación con la película de Hitchcock, *Rebeca*, empieza por el nombre de las protagonistas, y continúa con el hecho de que ambas son mujeres muy atractivas que se ven inmersas en un triángulo amoroso y, en cierto modo, son víctimas, pero también verdugos, de los hombres que las aman. Además, ambas mueren estando gravemente enfermas: Rebeca de cáncer y Rebeca Osorio madre, tras haber perdido la cordura²⁸⁰.

Significativas son también las semejanzas entre los dos finales: *Rebeca* termina con la muerte del ama de llaves Mrs. Danvers²⁸¹, que muere quemada en *Manderley*, de la misma forma que *Beltenebros* muere entre las llamas que destruyen el *Cine Universal*. Como ya hemos recordado en otro trabajo:

A los dos personajes les cae encima parte del decorado, ardiendo y terminando con su vida. Además, si tras la muerte de Valdivia, los espectadores aprecian cómo se quemaban esas gafas que anunciaban su presencia, en *Rebeca* la focalización se centra en la funda para el camión con la 'R' bordada por la propia Mrs. Danvers. Con estas dos imágenes, los espectadores pueden respirar tranquilos sabiendo que los dos personajes ahora sí han muerto para siempre. (Vázquez, 2004: 1019)

²⁸⁰ También hemos apreciado semejanzas entre los personajes de Valdivia y Rebeca, ya que a los dos se les cree muertos y 'resucitan' cuando menos se espera. En el caso de Rebeca, no es que la mujer siga viva, pero la aparición de su cadáver provoca que se rememore su muerte, haciendo sufrir a su marido, que cree haberla asesinado él (en un juego de paralelismos con Darman y su sentimiento de culpabilidad).

²⁸¹ Que para Hitchcock supuso el perfecto precedente de uno de sus personajes más memorables: el Norman Bates de *Psicosis*.

Son mucho más relevantes aún los casos de relación intertextual con otros filmes:

La película de Carol Reed, *El tercer hombre*, comienza con Holly Martins (Josep Cotten) llegando a Viena. Holly es un escritor de novelas policíacas que tras la guerra civil es reclamado por su mejor amigo, Harry Lime (Orson Welles), para que trabaje con él en Viena. Nada más llegar a la ciudad, se encontrará con la sorpresa de que su amigo ha muerto atropellado y que va a ser enterrado en breves momentos. La muerte de Harry le parece extraña y empieza a investigar. Así, descubre que el cadáver, tras ser atropellado, fue arrastrado por sus dos mejores amigos y un 'tercer hombre', y se propone descubrir quién era ese tercer hombre y si la muerte de su amigo fue, o no, un accidente. En la investigación, descubrirá que Harry no era la bella persona que él pensaba, sino un traficante de penicilina adulterada que había provocado muertes y deformaciones en decenas de enfermos. Pero el descubrimiento más sorprendente será que Harry está vivo, y que él es el tercer hombre. El muerto era en realidad un compinche de su amigo y sus lacayos. Los había delatado a la policía y por eso lo habían matado y habían hecho su cadáver por el del traficante. En el transcurso de la acción, Holly, el 'neoinvestigador' se enamora de la novia de su amigo, Anna (Aliada Valli), pero no es correspondido, porque aunque al 'tercer hombre' no le preocupe lo más mínimo el bienestar de la chica, ella no perdonará a Holly que entregue a su novio a la policía.

La película de Redd está considerada un clásico. A su éxito contribuyó la presencia de Orson Welles que, por entonces, ya estaba consagrado como uno de los grandes del cine, así como la enigmática música (melodía de cítara) que compuso Anton Kosmas.

El tercer hombre mantiene numerosas relaciones intertextuales con *Beltenebros* novela y *Beltenebros* película. En los tres casos hay un 'neoinvestigador' que tras una guerra, causa directa de la muerte de un 'tercer hombre', se alía con la novia de este para descubrir todo lo relacionado con su muerte. En *El tercer hombre* se produce una huida, en este caso por las cloacas, que une los dos espacios en los que se mueve el tercer hombre. Lo mismo ocurría en la novela *Beltenebros* con la huida por el pasadizo secreto (parte de él eran las alcantarillas) que unía el cine y la *Boîte Tabú*. Este paralelismo no se produce en la película de Pilar Miró, pero, aunque desaparezca en ella la escena del pasadizo, sigue habiendo una iestrecha relación con el filme de Reed. Los 'terceros hombres', en ambas películas, aparecen siempre entre sombras, impidiendo

que el resto de los personajes puedan apreciar bien sus caras. En las dos películas hay un protagonista que, tras una guerra, se ve involucrado en la falsa muerte del que creía su mejor amigo (y que resulta ser un traidor); los dos se enamoran de la mujer que amaba su amigo y los dos viajan en tren. La presencia de la policía en las dos es definitiva, y ambas utilizan en sus comienzos una *voz en off* que dejará de oírse tras una emblemática frase que sitúa al protagonista en la ciudad de los hechos. Las dos películas están repletas de escenas oscuras, con abundancia de planos medios, y utilizan muy frecuentemente ángulos de cámara picados y contrapicados, sobre todo en escenas en que los actores suben y bajan escaleras. Por último, en las dos hay escasez de diálogos porque las imágenes resultan más elocuentes que las palabras²⁸².

En resumen las coincidencias entre *Beltenebros* y la película de Carol Reed se aprecian en distintos aspectos de la película: ambiente, argumento, suspense, presencia de un tercer hombre detrás de todas las acciones, y fotografía e iluminación oscuras.

De todas las relaciones intertextuales entre *Beltenebros* y otras películas anteriores la más clara es la que mantiene con *Gilda*, de Charles Vidor.

Johnny (Glenn Ford) es un hombre desencantado del amor a causa de un desengaño que le hizo fracasar personal y profesionalmente. Tras esta mala experiencia, se marcha a vivir a Buenos Aires donde se convierte en el hombre de confianza del dueño de un casino (George MacReady). Lo que desconocía antes de empezar a trabajar en el casino, era que el azar le tenía reservado una mala pasada: la futura boda de su enamorada (Rita Hayworth) con su protector y jefe.

La mujer intentará seducir a su ex-amante, y aunque este se resiste durante un tiempo, finalmente termina convencido por sus encantos. Tras descubrir la traición, el marido se mata al estrellarse con su avioneta. Johnny decide entonces vengarse de Gilda casándose con ella con la intención de hacerle la vida imposible. Pero se engaña a sí mismo, ya que el amor persiste, y la pareja es más real de lo que Johnny quisiera reconocer. Justo en el momento en que se están reconciliando, aparece el marido de Gilda, que había fingido su muerte para librarse de la policía. El 'muerto' viene decidido a matar al nuevo marido y llevarse consigo a la mujer, pero él es el que resulta muerto. Finalmente, Johnny y Gilda quedan libres para vivir su amor.

²⁸² Esta estrecha relación está patente ya en las novelas que dan origen a las películas (recuérdese que *El tercer hombre* es una adaptación de la homónima obra de Graham Green).

En definitiva, en las dos películas hay una pareja que al final huye, tras matar a un hombre (enamorado de la mujer) que todos daban ya por muerto, pero que había fingido su muerte para poder evitar a sus enemigos. Sin olvidar que todo ello transcurre en un periodo de posguerra, y con la policía pisándoles los talones.

Vamos ahora a examinar detenidamente la escena en que Gilda canta *Put the blame of mame* (*Échale la culpa*) mientras se quita un guante, escena que se ha convertido en el falso *striptease* más famoso del cine.

La escena del baile en *Gilda* comienza con un amplio plano general del escenario con angulación picada (se enfoca desde la perspectiva del despacho de Johnny). Se oye la música, pero no se ve a nadie en el escenario. De pronto, sale Gilda, andando muy deprisa. Entra en campo visual por la derecha, lleva la melena suelta, va enfundada en un largo y ceñido vestido negro, largos guantes de seda negra y una toga, de piel blanca, que arroja a su derecha nada más salir al escenario.

Gilda se sitúa en el centro del escenario, baja la cabeza y la levanta de golpe con el consiguiente movimiento de su larga melena, seguida de un primerísimo plano de su rostro. Este movimiento de su cabeza no es nuevo, el espectador lo había visto ya la primera vez que aparece Gilda en la película, sentada frente a su tocador y realizando el mismo gesto.

Tras ese primer plano, un plano de cuerpo entero la muestra levantando los brazos. La cámara no se mueve. En campo visual, Gilda canta y baila, sin cesar de mover sinuosamente el cuerpo, pero sin bajar los brazos. Con uno de los movimientos del baile, Gilda se pone de perfil, con los brazos encogidos frente a su rostro que mira al frente, hacia el público. De nuevo estira los brazos y, acto seguido, comienza a sacarse el guante izquierdo muy despacio, mientras su gesto y su sonrisa intensifican el erotismo de su imagen y su acción. Después, arroja al público el guante, y lo mismo hace con su gargantilla. El baile termina, pero los hombres del público gritan pidiéndole que siga, que se saque más prendas; ella dice no ser muy diestra con las cremalleras (frase que ya había utilizado con anterioridad); varios hombres salen al escenario como voluntarios para bajársela; en ese momento llega Johnny y arrastra a Gilda fuera del escenario. Tras esta escena, la cámara muestra en plano medio a la pareja. Gilda explica a Johnny que si ha actuado así ha sido para que el mundo entero se entere de que Johnny Farrel se ha casado con una puta. Aunque lo cierto es que no llega a pronunciar la última palabra, porque Johnny la abofetea antes.

Este último dato tiene gran importancia para nuestro análisis, ya que Rebeca Osorio es una prostituta reconocida, pero en el caso de Gilda no queda claro si lo es o lo ha sido alguna vez. Los tres personajes centrales (que forman un triángulo amoroso, igual que en *Beltenebros*) reconocen que Bullin Mundson había comprado con su dinero a Gilda. El público sabe que Gilda no está enamorada de su marido, que sigue enamorada de Johnny, por lo que su matrimonio responde solo al interés, lo cual no deja de ser un tipo de prostitución. Además, Gilda, para dar celos a Johnny, sale con los clientes del casino, y aunque en este caso no llega a mantener relaciones sexuales con ellos, no deja de ser similar a lo que hace Rebeca, que se prostituye con los clientes de la *Boîte*. En resumen, y como ya tuvimos ocasión de exponer en otro lugar:

Pilar Miró se sirvió de una breve alusión existente en la novela, para realizar en la película la réplica de Rita Hayword con una perfecta Patsy Kensit haciendo de Gilda. La secuencia se produce en la *Boîte Tabú* con una nueva Gilda cantando 'Put the Blame on Mame'. La réplica de la secuencia resulta perfecta, no sólo porque Patsy Kensit esté perfectamente caracterizada e imite los movimientos a la perfección, sino que el local y los hombres que la observan guardan una gran similitud con el local de Buenos Aires en que actuaba Gilda. Además, si a Gilda la miraba Johnny (Glenn Ford), a través de la ventana interior de su despacho, a Rebeca la observa el comisario Ugarte, con su mirada enfermiza; y sin olvidar a Darman que la observa de pie, admirado de ver a una mujer de su pasado más joven que cuando la conoció veinte años atrás. (Vázquez, 2004: 1021)

En *Beltenebros* la escena se produce en la *Boîte* con una nueva Gilda cantando *Put the Blame on Mame*. La réplica de la escena resulta muy creíble, ya que Patsy Kensit está perfectamente caracterizada e imita cada uno de los movimientos de Gilda, y también por el gran parecido entre el local y el ambiente madrileño con el local y el ambiente de Buenos Aires en que actuaba Gilda. A Gilda le aplaudían americanos que se habían refugiado en Buenos Aires huyendo de las consecuencias de la II Guerra Mundial. A Rebeca la contemplan franquistas orgullosos de su victoria, y, en lugar de Johnny (desde la ventana de su despacho), a Rebeca la observan el comisario Ugarte (en un palco privado, a oscuras) y Darman (que lo hace de pie).

Sobre esta escena, la directora ha hablado en varias ocasiones:

Es una copia literal. Pero no por el gusto de copiar, sino porque el espectáculo en el que trabaja Rebeca es una copia de una película que en aquella época estaba marcando a este país. No es *Gilda*. No estamos en América en los años cuarenta, sino en la España de los sesenta. Me pareció útil, atractivo y sugerentemente peligroso hacer una copia de Rita Hayworth interpretando ese número. Pero por muy exacta que sea, el contexto es muy diferente. El paralelismo acaba ahí. (Pérez, 1992: 256)

Se podría añadir que hasta la famosa bofetada que Glenn Ford da a Rita Hayworth tras su baile aparece también en *Beltenebros*, cuando Darman abofetea a Rebeca en el hotel. Darman sí ha descubierto y admitido que Rebeca es una prostituta, algo que Johnny no quería admitir en *Gilda*, y que, como vimos, sobrevuela a lo largo de toda la película. Y mientras la bofetada de *Gilda* impide que la muchacha pronuncie la palabra ‘prostituta’, la de *Beltenebros* impide que Rebeca continúe gritando ‘vamos fóllame’ ya que soy una ‘puta’.

A estos evidentes ejemplos de intertextualidad, generalmente citados en los estudios sobre *Beltenebros*, ha de sumarse un claro homenaje a la película *El padrino*. Se produce en una de las primeras secuencias, concretamente cuando Darman se entrevista con Bernal, que le da las órdenes de cómo y dónde matar a Andrade. Esta secuencia guarda grandes similitudes con la que comienza la andadura de la trilogía más famosa de Francis Ford Coppola.

Don Vito Corleone (Marlon Brando) es un emigrante siciliano que vive en América con toda su familia. En América, se ha convertido en El Padrino, lo que es lo mismo que decir en el jefe de todas las familias mafiosas²⁸³ italianas que ‘trabajan’ en el país.

Su hijo Michael (Al Pacino) regresa de la segunda guerra mundial como un condecorado capitán de la marina, y decidido a casarse con su prometida (Diane Keaton) y alejarse de los ‘negocios’ familiares. Esto último no preocupaba grandemente a la familia, pues su hermano mayor Sonny (James Caan) parecía destinado a suceder al progenitor. Pero los acontecimientos se irán desarrollando de tal forma que El Padrino será traicionado y asesinado en plena calle, y Michael tendrá que asumir el papel de líder para vengar a su padre y al resto de su familia. La película termina con una escena

²⁸³ En la película no se menciona nunca la palabra mafia debido a un acuerdo con la *cosa nostra*. A este acuerdo se llegó diez días antes de empezar el rodaje, en una entrevista del productor Ruddy con la liga italoamericana de derechos civiles, con Frank Sinatra a la cabeza.

en la que el personaje interpretado por Diane Keaton ve al que ya es su marido en su despacho y, aunque la puerta se está cerrando, se da cuenta de que el resto de los jefes mafiosos le están besando la mano. Con este gesto final, queda claro que Michael se ha convertido en el nuevo Padrino, en el jefe de todos los clanes mafiosos, papel que mantendrá en las dos siguientes entregas que completan la famosa trilogía.

La película tuvo un éxito inesperado hasta para su propio director, que jamás creyó que fuese a tener tanta aceptación. De hecho, Coppola solo aceptó dirigirla para salir del fracaso económico que le había supuesto *Lluve sobre mi corazón* (*The rain people*, 1969). Pero la película le salió redonda y los premios se fueron sucediendo (entre ellos diez nominaciones a los Óscar, ganando los de ‘mejor película’, ‘mejor actor principal’ y ‘mejor guion adaptado’). Pronto se convirtió en el gran referente de las películas de su género, logrando lo que parecía imposible: que tanto crítica como público la elogiasen sin verle apenas defectos²⁸⁴.

Veamos ahora el homenaje que a este film realiza Pilar Miró en *Beltenebros*. *El Padrino* comienza con un primer plano de la cara del personaje de Amerigo Bonasera (Salvatore Corsitto) que visita a don Vito para pedirle ayuda. Bonasera es otro emigrante siciliano, mas había decidido alejarse de los clanes mafiosos y dedicarse a su trabajo de funerario. No quiere saber nada del Padrino ni de sus negocios, pero unos hombres han violado a su hija y la policía no parece hacer nada, así que decide pedir ‘justicia’ al Padrino. Así comienza la película, con un nerviosísimo Bonasera suplicando venganza al modo siciliano. La reunión se produce en el despacho de D. Vito. Es el día de la boda de su hija Connie (Talia Shire), y por eso el padre de la novia está obligado a recibir visitas y peticiones de sus ‘ahijados’. Mientras los italianos (acompañados por dos hombres de confianza del padrino) hablan, al abrirse la puerta, se oye el ruido de los festejos del enlace.

En *Beltenebros*, Darman se entrevista con Bernal, su superior en el partido, en su casa el día que están celebrando la boda de su hija. En los dos casos se trata de hijas que no han nacido en el país de origen de sus padres (de lo que se queja Bernal) y las dos se

²⁸⁴ El que sí se los ve es Fernando Trueba. El oscarizado director ha escrito, en su *Diccionario de cine*, que el personaje de Vito Corleone lo debía haber realizado un actor con una edad más adecuada, y no haber disfrazado de forma histriónica a Marlo Brando. Pese a la opinión de Trueba, lo cierto es que aunque Brando contaba solo con 47 años, aparenta ser un sesentón. El mérito no fue solo del actor, pues hay que tener en cuenta el trabajo del maquillador Dick Smiith. Por otro lado, para Coppola esto nunca supuso un problema y de hecho es algo corriente en él: recuérdense casos como el de *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue got married*, Francis Ford Coppola, 1986).

casan con hombres que no parecen ser del total agrado de sus padres. Otro detalle que se repite en la película de Pilar Miró es que también hay esbirros, entre ellos Luque, el joven que al final de la película mata a Andrade. Pero analicemos cada secuencia pormenorizadamente.

La secuencia de *El Padrino* se produce al principio del film: Bonasera cuenta al Padrino lo que le ha sucedido y le pide ayuda. Tras los títulos de crédito iniciales, y sobre una música de fondo, comenzamos a oír la voz de un hombre. Cesa la música y un primerísimo primer plano muestra el rostro de Bonasera, a quien corresponde la voz que antes oíamos fuera de campo. El fondo es muy oscuro y no se distingue con claridad más que su cara. A medida que habla, la cámara se va alejando muy despacio y el plano se va agrandando: vemos primero los hombros y después parte del tronco de Bonasera. La cámara se va acercando al interlocutor, y se sitúa detrás de este, a la altura de alguien que está de pie, por lo que vemos a Bonasera (que parece estar sentado) desde cierta altura. En el margen izquierdo del encuadre, comenzamos a ver una mano del interlocutor, y podemos apreciar algunos detalles de la habitación: los dos hombres están sentados en una habitación en penumbra, uno delante del otro, ante una mesa (oscura como todo lo demás, incluidas las ropas de los actores, todos vestidos de negro).

Bonasera se emociona; la mano del interlocutor (que sigue siendo lo único que apreciamos de este personaje) hace un gesto y al momento vemos, en la derecha del encuadre, medio brazo que acerca al funerario un vaso de agua. El esbirro (que resultará ser el primogénito de Vito Corleone), a juzgar por la manga de su traje, lleva ropa oscura.

El plano se abre un poco más, mostrando una parte del rostro del interlocutor (que, por supuesto, es el Padrino) aunque la posición de la cámara sigue siendo la misma: detrás del actor. Comienza a oírse la voz del patriarca de la familia Corleone, que se levanta acercándose a Bonasera. La cámara no se mueve, mientras enfoca la nuca de D. Vito y a Bonasera, que le susurra algo al oído.

Salvo el primer plano de la cara de Bonasera (focalizado desde el Padrino), el resto de los planos tienen una focalización externa: no responden a la mirada de ninguno de los personajes.

A continuación, cambia la perspectiva de la cámara: un primer plano muestra la cara del Padrino (es la primera vez que lo vemos perfectamente), sentado en una cómoda silla, con las contraventanas entreabiertas dando un poco de claridad a la imagen, aunque la escena sigue siendo oscura.

Un plano general de la habitación proporciona la visión de la totalidad del espacio y la actitud y posición de los personajes: D. Vito aparece sentado, de pie está su primogénito; a la izquierda del encuadre y sentado, un poco más cerca de la cámara, está el abogado Tom Hagen (Robert Duval) y se ve a Bonasera de espaldas, apoyado en la mesa, hablando con el Padrino.

Tras este plano general, un plano medio largo muestra a don Vito, con un gato en el regazo, diciendo que es el día de la boda de su hija. A un contraplano de Bonasera pidiéndole venganza, le sigue un nuevo plano de don Vito y un plano general. En este último, se ve cómo el Padrino suelta el gato, se pone de pie y se dirige hacia la parte de atrás de la mesa. Tom Hagen se acerca al mismo punto.

Plano medio de don Vito, ahora situado en el lado izquierdo del encuadre; a la derecha se ven una maceta con una planta y un jarrón encima de una consola. El actor se mueve y la cámara le sigue en *travelling*, se acerca a Bonasera a quien vemos de espaldas.

El Padrino está exigiendo respecto al funerario: se realiza un juego de planos y contraplanos focalizados por uno y otro personaje. La cámara cambia su perspectiva y muestra a Bonasera, humillado, besando la mano de Vito Corleone y llamándolo Padrino. En ese plano se aprecia la figura de James Caan detrás del funerario, presenciando los hechos desde la penumbra de la habitación. Tras la humillación del siciliano, el Padrino lo coge por los hombros, en un plano medio, y empiezan a caminar los dos hacia la puerta. La cámara, en un *travelling* de acompañamiento, les sigue y se detiene con ellos. Cuando se paran, la cámara se sitúa detrás de Bonasera, enfocando a este de espaldas y al Padrino de frente. Bonasera sale de la habitación, pero la cámara no lo muestra. En el campo visual permanece Vito Corleone, al que se le acerca Tom Hagen, ocupando el puesto en el plano dejado por Bonasera.

Esta secuencia, que tiene un metraje de nueve minutos (los nueve primeros minutos del film), da paso a un plano general del exterior donde están bailando los invitados a la boda.

La escena de *Beltenebros* con la que Pilar Miró homenajea a Coppola es muy parecida. Comienza en el minuto 16:30 de la película y termina en el minuto 23:23, de manera que su duración es casi igual a la de *El Padrino*.

La secuencia comienza con un plano casi general de la habitación. Se ve al fondo una puerta abierta por la que sale un poco de luz, aunque la escena está igual de oscura que la de *El Padrino*. Entra un hombre; a su altura, pero en el lado izquierdo de

la habitación, se ve a un esbirro de pie (igual que ocurría en la otra escena) y al otro lado de la habitación, de espaldas y sentado frente a una mesa, 'el padrino', Bernal (aunque todavía no podemos ver su cara). La presencia de Bernal recuerda a la de D. Vito: sentado, gordo, vestido de oscuro y en un despacho en penumbra (en la mesa tiene una pequeña lámpara encendida que apenas desprende luz).

Darman se acerca a la mesa con las manos en los bolsillos, con gesto entre desafiante y desinteresado. Detrás de él entra otra persona. Se supone que es Luque, que lo había conducido hasta allí en la escena anterior. Antes de que Darman llegue hasta la mesa, se oye a Bernal hablarle y a Darman responder: *-¡Darman, cuántos años! -No muchos, solo media vida*

El esbirro se queda de pie en la puerta, mientras que Darman se acerca lo suficiente a la mesa como para que ya se pueda distinguir su rostro (gracias a la escasa claridad que proporciona la lámpara). Bernal continúa hablando y, al igual que en *El Padrino*, será él quien mencione la boda al decir: *-Una hija mía se ha casado hoy. El novio es de aquí.*

También se queja de cuánto tiempo hace que no se ven (el Padrino reprocha lo mismo a Bonasera) y le dice que tenía dudas de que fuese a venir. Tras esto último, Darman se gira mirando hacia donde está Luque y dice: *-No he venido, me han traído*

Después, Bernal justificará a Luque por su juventud, palabras que no parecen caer muy bien en el joven esbirro, que se marcha dando un pequeño portazo. Aunque esto último no mantenga similitud con la escena de *El Padrino*, es la excusa perfecta para que las dos escenas cuenten ahora con el mismo número de personajes.

Ya solos, la perspectiva de la cámara cambia: vemos a Bernal desde una focalización externa (como sucedía en *El Padrino*), y con una ligera angulación picada, para subrayar que Darman está de pie y Bernal, sentado.

En este nuevo plano, se aprecia que detrás de Bernal hay otro esbirro (serán dos, como en la película de Coppola) que está de pie a la espera de órdenes. De repente, Bernal hace un gesto con la mano (igual que el personaje de Marlon Brandon) y los dos esbirros se ponen a trabajar, uno desenrollando una pantalla y el otro colocando diapositivas.

Mientras los dos ayudantes preparan las diapositivas, sin previo aviso y en campo, se muestra la otra habitación (con focalización interna de Darman), donde los invitados de la boda están bailando, para volver de nuevo a fijarse en Darman (se trata

de un plano inserto que traduce a imágenes el pensamiento de Darman²⁸⁵ mientras los esbirros preparan las diapositivas). La cámara, que sigue narrando con focalización externa, muestra a Darman, que ahora mira, volviendo la cabeza, las diapositivas.

Mientras tanto, Bernal dice que les han traicionado: en las diapositivas sale una imagen de Roldán Andrade²⁸⁶. Hay una sucesión de planos y contraplanos durante la locución de Bernal, con focalización interna de cada uno de ellos. Antes de que Bernal termine de hablar, Darman se sienta al otro lado de la mesa, delante de su interlocutor, por lo que los planos de los dos hombres serán más cercanos: primeros planos de sus caras.

Tras el diálogo (en que no solo hablan de Andrade, sino también de Ugarte), el plano se abre hasta una escala general, con focalización externa (idéntico a los dos que se realizaron en *El Padrino*): en campo, se ve la pantalla de diapositivas, a Bernal y Darman sentados y hablando, y a los dos esbirros de pie mirando la pantalla.

De igual forma que ocurría en la película de Coppola, en este segundo plano general se levanta 'el padre de la novia', pero aquí no se va hacia el otro lado de la mesa, sino que se acerca a Darman y, por lo tanto, a la cámara.

En el siguiente plano, Darman se pone de pie, cara a cara con su superior, dando la espalda a la cámara. Tras esto, Bernal se vuelve a mover y Darman le sigue, con lo que ahora el plano muestra a Bernal de espaldas, a Darman de lado y detrás de este una clara diapositiva de Andrade (antes oculta por el cuerpo de Bernal).

Al terminar la conversación se produce un corte. Vemos de nuevo la sala de baile. Se trata de una escena llena de luz que contrasta vivamente con las anteriores. Los novios salen de la sala, al igual que el resto de invitados, permaneciendo en ella solo los músicos y una bailarina (Magdalena Wójcik).

Así termina esta secuencia de *Beltenebros*, que guarda suficientes similitudes como para permitir hablar de un intencionado paralelismo con *El Padrino*, como homenaje a una de las grandes películas del género.

²⁸⁵ Hay varias maneras de expresar el pensamiento de un personaje sin recurrir únicamente a la voz *en off*: con este juego de planos el espectador comprende lo que Darman está pensando, o mejor dicho deseando: desearía no ser Darman, el capitán de la República, sino un despreocupado y anónimo invitado en una ceremonia. Por otro lado, también pudiese estar meditando si la hija de Bernal es consciente de quién es su padre (el padrino de la boda), a qué se dedica y qué conversación está manteniendo, mientras ella baila en su convite nupcial.

²⁸⁶ Hay que decir que la foto familiar (Andrade, esposa e hija) se diferencia de la de la novela en que Andrade no está en bañador, sino vestido con ropa de invierno.

Del mismo modo que en *Beltenebros* faltaba la bofetada de *Gilda*, pero se producía con posterioridad, podemos añadir que en *Beltenebros* también hay gato como en *El Padrino*, pues en escenas posteriores comprobaremos que tanto Rebeca Osorio como Rebeca tienen uno. Teniendo en cuenta que en la novela no aparece ninguna alusión a la existencia de gatos en las vidas de las dos Rebecas, bien podría tratarse de un guiño al espectador atento y conocedor de la película de Coppola. Guiño que, además, sirve para seguir acercando las personalidades de las dos mujeres, una manera de plasmar en la película los paralelismos de la novela.

Hasta aquí hemos analizado las películas anteriores a *Beltenebros* que, en mayor o menor medida, tienen en este filme algún tipo de presencia. La película de Pilar Miró también ha dejado su influjo en trabajos posteriores, en concreto, en dos películas españolas: *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994) y *El detective y la muerte* (Gonzalo Suárez, 1995).

Estas relaciones fueron señaladas por primera vez por Vicente J. Benet al estudiar las películas españolas de la democracia. Estamos de acuerdo con Benet, cuando sostiene que la mayoría de las películas españolas que tratan temas de la dictadura, lo hacen como enfrentándose con ese pasado (aún excesivamente reciente), por lo que parecen estar llenas de odio, y con un planteamiento maniqueo: los valores del bien y del mal están tan diferenciados que resulta imposible confundirlos. Sin embargo, las películas de Miró, Regueiro y Suárez se alejan de esta actitud. No es que en ellas no exista reflexión acerca del pasado, pero este no es el centro de la película y las diferencias entre unos y otros, entre un bando y el contrario parecen diluirse. En estas películas la crítica, la búsqueda de venganza, ya no parece tan necesaria, no es el fin último.

Si nos atenemos a lo dicho con anterioridad, el cine de finales de la década de los ochenta y principio de los noventa estaría experimentando una etapa de análisis del pasado, frente a lo que, como hemos visto, sucedía en literatura. El cine español está realizando, pues, una relectura del pasado franquista. Así, la guerra civil y los cuarenta años de dictadura se convirtieron en un tema repleto de posibilidades para guionistas y directores. Lo que diferencia a estas películas es su grado de 'implicación pasional'. Estas tres películas se caracterizan por mantener una mirada crítica unidireccional; no critican solo a uno de los bandos implicados, sino que hablan de la podredumbre existente en uno y otro bando.

Lo que analizaremos a continuación son algunos elementos que relacionan estas tres películas, y para ello empezaremos por resumir, brevemente, el argumento de *Madregilda* y *El detective y la muerte*.

En *Madregilda*, Longinos (José Sacristán), con la excusa de ir a ver el Santo de Medinaceli, asiste todos los primeros viernes de cada mes a una partida de mus con Franco (Juan Echanove), Huevines (Rafael Díaz), artillero y cura, el moro Hauma (Kanel Chérif) y el general Miguel (Juan Luis Galiardo), trasunto de Millán Astray.

Longinos, capitán, ordenanza y compañero de mus de Franco, cree haber matado a su mujer tras descubrir que se había quedado embarazada de otro hombre en su noche de bodas, ya que, nada más casarse, Longinos (en plena guerra civil) marchó al frente. Aprovechando su ausencia, toda su tropa (más de cincuenta soldados) viola a la mujer.

Longinos tarda más de diez años en descubrir que su esposa no ha muerto y que el oficial que había dado la orden de violarla era el mismísimo Franco (aunque Franco ya muerto, le confiesa a su padre, también muerto, que él no había dado tal orden). Al descubrir la verdad, Longinos regresa con su esposa y mata de un tiro a Franco en una de las partidas, pero el moro Hauma sustituye al caudillo por un doble perfecto.

El título tiene su explicación en la mente del hijo ilegítimo de Longinos. El crío, que crece creyéndose huérfano de madre, se cuela en los cines para ver *Gilda*, ya que ve en Rita Hayworth a su madre, con quien llega a mantener conversaciones.

La presencia de *Gilda* es muy abundante en los primeros diez minutos de película, pero luego va desapareciendo. La primera aparición se produce en el minuto tres, cuando el niño pasa por delante de un cartel que anuncia la película. Un minuto después, una manifestación de franquistas delante de otro cartel cantando el *Cara al sol*, insulta a la actriz. La 'jauría' no parece distinguir bien entre el personaje y la actriz, ya que las llama por igual a una y a otra 'putas' y 'rojas', hasta que, en nombre de España, arrojan un bote de pintura roja sobre el cartel. Hay que esperar cuatro minutos más para que se vea de nuevo al niño colándose en un cine para ver la película. La cámara abandona al niño y vemos imágenes de la película. Cuando la cámara muestra a Gilda (en esa inolvidable escena en que mueve la cabeza de abajo arriba a la vez que la melena cae y deja ver su bello rostro) en el lugar de Rita Hayworth vemos a la mujer de Longinos (Barbara Auer) que se dispone a hablar con su hijo.

Aquí terminan las referencias directas a *Gilda*, aunque minutos más tarde, Franco le comenta a Longinos que hay que ir a ver la película porque es muy instructiva, y, además, comentan lo difícil que resulta lograr cromos del personaje. Con

esto, el director vuelve a insistir en el carácter sexual y erótico con el que *Gilda* fascinó a una España que, por entonces, vivía inmersa en un falso puritanismo.

La presencia de *Gilda* no es la única relación intertextual que se puede apreciar entre *Beltenebros* y *Madregilda*. Ambas películas desarrollan una acción en tiempos de la dictadura franquista, y aunque están escritas y dirigidas por mentes liberales, las historias narradas no contienen críticas directas al régimen, sino un análisis de la sociedad de esos años. En ellas se intenta examinar un tiempo pasado que, en gran medida, permanece silenciado y reprimido por los españoles. La forma que tienen estas películas de analizar ese tiempo es desmitificando la resistencia clandestina y humanizando, incluso semi-ridiculizando, a los dirigentes de la dictadura, haciéndolos más humanos, pero también más vulnerables y, por lo tanto, menos temibles.

En ambas películas, el personaje central desempeña la función de ‘investigador’. Si Darman se encarga de descubrir al verdadero traidor, en *Madregilda*, Longinos centra toda su vida en descubrir a la persona que dio la orden de violar a su esposa la misma noche de su boda. Además, en las dos investigaciones hay un personaje que el protagonista cree muerto: (en *Madregilda* se trata de la esposa de Longinos que ‘resucita’, igual que sucede con Valdivia en *Beltenebros*).

Efectivamente, en *Madregilda* todos piensan que la esposa de Longinos está muerta, pero la verdad es que resistió a las heridas que su marido le había producido, y reaparece en escena en el momento más inesperado. Este resurgir de entre los muertos no solo la acerca a Valdivia, sino también a las Rebecas (sobre todo a las de la novela), pues del mismo modo que ellas, pasa de víctima a verdugo. Se convierte en verdugo al convencer a su marido para que asesine a Franco. Además, el propio Franco informa a Longinos no solo de que su esposa aún está viva, sino de que forma parte de la resistencia clandestina al régimen: nuevo punto en común con *Beltenebros*.

En definitiva, entre las dos películas se producen rasgos de intertextualidad ya que, aún planteando temas distintos, una y otra transcurren en el mismo tiempo, con personajes muy similares, y, lo más importante, en las dos se desdramatiza el régimen franquista.

Por otro lado, en *El detective y la muerte*, una pareja formada por Jaime (Héctor Alterio), un misterioso hombre al que todos llaman ‘La Gran Mierda’ o ‘La Muerte’ y una joven llamada Laura (Mapi Galán) contratan a un detective (Javier Bardem) para que busque a ‘La Duquesa’ (Charo López) que es la madre de la joven y esposa del

hombre. Lo complejo de esta búsqueda radica en que el detective no tiene la menor intención de cumplir con la misión que se le ha encargado.

A este detective ya se le había encargado, años atrás, buscar y asesinar a la misma mujer, pero no lo había hecho porque se habían enamorado. Él sabe que 'La Muerte' se está muriendo y quiere cumplir el último capricho a su amante: matar a su madre. La intención del detective es buscar a su amada para prevenirla y salvarle la vida, aunque, finalmente, será 'La Duquesa' quien decida acudir a la cita para ver a su hija una vez más antes de morir, y decirle que el hombre a quien ama es su padre.

La historia transcurre a lo largo de la noche en que el detective busca a 'La Duquesa' para convencerla de que no asista a la cita. Durante esa noche, al detective le persigue un esbirro de 'La Gran Mierda' (Carmelo Gómez) para comprobar que realiza su trabajo. En la persecución, el esbirro ahoga a un bebé en presencia de su madre. La madre²⁸⁷ (María de Medeiros) es una antigua prostituta que tiene un cierto retraso mental y que decide perseguir al 'Detective' para que la lleve junto a 'La Muerte', ya que piensa que se trata de la única persona capaz de devolverle la respiración a su hijo.

El nombre de la mujer también es curioso, ya que se llama 'María, como todas'²⁸⁸, según ella misma dice al detective²⁸⁹.

²⁸⁷ Personaje que recuerda a la madre de *El jinete polaco*, que, tras perder a su hijo, se vuelve loca y acuna un ladrillo amantado.

²⁸⁸ Resultan muy llamativos los nombres de los personajes, ya que todos tienen un significado que obedece a su función: Detective, La Duquesa, María y La Muerte o La Gran Mierda. El 'Detective' no se ve como un hombre, no importa que tenga sentimientos, que esté enamorado de la duquesa y que se lamente por la desgracia de María: él simplemente es un detective al que se contrata para realizar un trabajo. 'La Duquesa' representa el poder de su clase social y por eso no importa su nombre real. Incluso la llaman así su hija y el hombre que la ama. La propia María, prostituta que al quedar embarazada decide dejar su trabajo, dice que se llama 'María, como todas', aceptando su valor de tipo y no de individuo. Por otro lado, también se puede pensar en el nombre debido a su situación de maternidad inesperada, como la de la virgen María. Por último, el nombre de 'La Muerte' se identifica con la personificación de una idea abstracta, y el personaje admite, y hasta presume, de haber provocado infinidad de muertes; además ha conseguido crear una ilusión con la que se ven las imágenes de las personas que él quiera ver, vivas o muertas, e incluso consigue que hablen y se muevan. En definitiva, 'La Muerte' o 'La Gran Mierda' es una especie de demiurgo de la muerte, un todopoderoso de la destrucción.

²⁸⁹ Aunque el guion de esta película es original, esta parte se inspira en el cuento *Historia de una madre* (de Hans Christian Andersen), en el que también hay una madre que busca al hombre capaz de salvar a su hijo.

La película fue rodada en Varsovia, aunque siempre de noche, en exteriores irreconocibles por la oscuridad, y en ningún momento se menciona el nombre de la ciudad.

Lo primero que acerca *El detective y la muerte* a *Beltenebros* es la utilización del género negro, pero no es esta la única relación que encontramos. En esta película no hay ni una sola alusión a la situación social y política española. Tan solo, de forma indirecta, se hace referencia al poder de ciertas clases sociales (La Duquesa) que en aquellos años poseían muchos más derechos que en la actualidad, y se alude a un probable exilio que no queda aclarado.

En las dos películas tenemos de nuevo a un detective (Darman y 'El Detective'), una mujer de la que el detective está enamorado (Rebeca y 'La Duquesa') y un tercer hombre que, en cierta forma, es un muerto en vida (Valdivia y 'La Muerte'). Las características de estos personajes solo varían en el hecho de que en *El detective y la muerte*, aparentemente, la mujer no se salva ni pasa de víctima a verdugo. Pero si tenemos en cuenta que el personaje decide morir para poder ver a su hija y contarle su gran secreto (que también es hija del hombre con quien mantiene relaciones sexuales y por el que renunció al amor materno), sí se la podría considerar como verdugo.

Otra importante similitud con *Beltenebros* es que también se realiza una réplica de la famosa escena en que Rita Hayworth canta y baila *Échale la culpa*. La réplica no es tan exacta como en *Beltenebros*: la actriz (Paulina Gálvez) no va vestida igual (aunque sí lleva guantes largos) y no canta la misma canción (sino *Dónde va el amor*), pero la situación es una clara referencia a la película. En la de Gonzalo Suárez, la escena se produce en un local clandestino (igual que en el filme de Vidor y en *Beltenebros*), con mesas redondas y luces similares a las que había en el casino de *Gilda*. El baile intenta resultar igual de erótico²⁹⁰, y, como ocurre en *Gilda*, no hay desnudo, pero la sexualidad y el erotismo inundan la escena. En definitiva, la referencia a *Gilda* es importante porque representaba el ideal de libertad en la España franquista, la única mujer capaz de realizar todos los secretos y oscuros deseos de los españoles.

Una característica de la película de Gonzalo Suárez, que también aparece en *Beltenebros*, es la existencia de 'triángulos amorosos'. Los personajes forman parte de más de uno, como ocurría en *Beltenebros*. En *El detective y la muerte* los triángulos los forman 'La Duquesa', 'La Muerte' y Laura, por un lado; y por otro lado, 'La Duquesa',

²⁹⁰ Además, la mujer que baila también es la amante del dueño del local.

‘La Muerte’ y ‘El Detective’. Incluso se podría apuntar un tercer triángulo, el formado por ‘El Detective’, Laura y ‘La Duquesa’. Triángulo este último que nos llevaría a uno más, el formado por ‘La Muerte’, ‘El Detective’ y Laura. Estamos pues, en la película que nos ocupa, ante triángulos amorosos tan complejos como los que hemos visto en *Beltenebros*.

Pero, además, varias escenas recuerdan a *Beltenebros*. Por ejemplo, el detective tiene guardado un dinero en una cisterna antigua, y en la película de Pilar Miró, Darman había escondido una llave en otra cisterna antigua²⁹¹.

En suma, las tres películas presentan un proceso alegórico. En las tres los personajes son símbolos del bien, el mal, la muerte, la injusticia... Esa no es la única similitud, pues hemos encontrado otras mucho más obvias: la presencia de un protagonista-detective, una mujer fatal, un tercer hombre al que detener y la alusión o referencia explícita a *Gilda*. Por si las semejanzas no fuesen suficientes, las tres investigaciones transcurren en un pasado ligado a la guerra civil y la dictadura de Franco y tratado de forma diferente a como se había hecho hasta entonces. Estamos ante una nueva forma de enfocar el pasado franquista del país, una forma más objetiva y menos apasionada.

3. 2. 3. Análisis comparativo-textual de *Beltenebros*

Hemos dividido la película de Pilar Miró en unidades de significación, atendiendo a criterios de desarrollo argumental y de montaje. Analizaremos estas secuencias, haciendo especial hincapié en las que mantengan divergencias con el texto literario, para intentar desentrañar el porqué de tales cambios y en qué medida han influido en el resultado final del texto fílmico.

La película comienza con tres minutos y veinte segundos durante los cuales los títulos de crédito van pasando sobre un plano que muestra una estación de tren, lugar por el que Darman (Terence Stamp) y Rebeca (Patsy Kensit) huyen; la acción se acompaña con la banda sonora musical compuesta por Pepe Nieto²⁹². El vestuario de los

²⁹¹ También en *El Padrino II* el personaje de Al Pacino busca una pistola en una cisterna de este tipo.

²⁹² Como ya hemos dicho, Muñoz Molina acostumbra a aportar la ‘banda sonora’ de sus novelas. En *Beltenebros* esta aportación no es tan clara como en *El invierno en Lisboa* y *Plenilunio*, pero no está ausente. Así, por ejemplo, antes de entrevistarse Darman y Bernal, el primero escucha la canción *Bahía*, en la *Boîte Tabú* se cantan las canciones del filme *Gilda* y, en varias ocasiones, se indican las canciones que Valdivia escuchaba en la radio. Pero lo cierto

personajes y la decoración de ese interior revelan al espectador que la acción sucede en el pasado, aunque no muy lejano del tiempo en el que se estrena la película.

Los títulos de crédito en color blanco destacan en un fondo extremadamente oscuro (lo que será una constante en todo el filme). Una pareja (un hombre y una mujer vestidos de negro. Ella, con abrigo; él, de traje, sin sombrero ni gabardina²⁹³) camina de espaldas a la cámara. La banda sonora, música sin letra, permite oír los sonidos propios de una estación de tren. La pareja baja unas escaleras y la cámara, con un ligero contrapicado (que anticipa las frecuentes angulaciones utilizadas en la película para rodar acciones de subida y/o bajada de escaleras), muestra el perfil derecho de ambos. En ese momento aparece sobreimpreso el nombre de Terence Stamp y, acto seguido, el de Patsy Kensit.

Es esta una escena larga, en la que los personajes casi no hablan. Hablan sus gestos, que ayudan a analizar la personalidad de ambos: mientras Darman no cesa de mirar con sumo cuidado, Rebeca lo hace sin ningún disimulo, mirando hacia atrás continuamente. Sus miradas de preocupación y la música de José Nieto advierten al espectador del estado de peligro en el que se encuentran los personajes.

Mientras la pareja sigue caminando, los títulos de crédito anuncian el nombre del tercer actor principal, José Luis Gómez y, acto seguido, el título de la película: *Beltenebros*. Teniendo en cuenta que en todo el filme no se hace referencia a este nombre, puede que no haya sido casual poner el título justo después del nombre de José Luis Gómez, a modo de guiño a los lectores de la novela, pues la película no aclara que Valdivia-Ugarte (José Luis Gómez) es *Beltenebros*.

Mientras van apareciendo los nombres del resto de actores principales: Simón Andreu, Jorge de Juan, John McEnery y Geraldine James, la pareja sigue caminando en silencio. El miedo y la preocupación que sus rostros delatan aumenta al cruzarse con unos guardias civiles: él disimula mirando a su alrededor con cuidado y aparenta tranquilidad. Ella, sin poder disimular el miedo, mira con descaro hacia atrás repetidas veces.

es que, salvo la escena en que Rebeca canta *Put the blame on name*, el resto de los datos musicales que Muñoz Molina aporta en la novela no son utilizados en el filme de Pilar Miró. El filme optó por crear una banda sonora inédita, trabajo de Pepe Nieto, que se adapta con gran acierto a las escenas del filme, como se demuestra desde esta primera escena, enfatizando el carácter de película de cine negro que la directora dio a la adaptación fílmica.

²⁹³ Guiño a los lectores de la novela que recuerdan cómo el ‘nuevo Darman’ se había despojado de ambas prendas.

Cuando los títulos de crédito anuncian los nombres de los actores secundarios, vemos a la pareja salir a un exterior nocturno. Solo ahora se puede afirmar sin posibilidad de error que están en el andén de una estación de tren. Ella continúa mirando nerviosa hacia atrás, y él, que la lleva cogida por los hombros, en un gesto de protección casi paternal, decide sujetarla del brazo, casi dirigiéndole los pasos. Durante este tiempo los títulos de crédito terminan de anunciar el resto del reparto: Alexander Bardini, Carlos Hipólito y Paco Casares, Queta Claver y Felipe Vélez y “la colaboración de Pedro Díez del Corral”.

La huida de la pareja por el andén continúa. A medida que la música se desvanece, se hace más patente el sonido de fondo de la estación; se oye nítidamente una voz en español anunciando la llegada de un tren proveniente de Coruña, por lo que los espectadores pueden confirmar que la pareja se encuentra en una estación de tren española (además de por los uniformes de los guardias civiles que se habían visto en un segundo plano). Después, la voz anuncia la llegada y salida de un tren hacia Lisboa.

A lo largo de todo el plano secuencia, se pueden ver otras personas en la estación, algunas de ellas vestidas de blanco o con colores claros que contrastan con las ropas oscuras de la pareja, en las que solo destacan pequeños toques de color en los puños y en el cuello blanco de la camisa de Darman.

Mientras caminan por el andén en busca de su tren²⁹⁴, se oye de nuevo por la megafonía de la estación el aviso de la inminente salida del tren con destino a Lisboa. Se produce entonces el primer diálogo. Rebeca se detiene, mira a Darman y le dice: - *Nos están buscando. -Puede ser. -Tengo miedo. ¿Qué va a ser de mí? ¡Yo no he hecho nada!*

“Vas a venir conmigo”, contesta él, mientras le coloca el cuello del abrigo en un gesto cariñoso y protector. Ella pregunta que a dónde irán y él contesta que a donde él vaya. Siguen caminando. De nuevo oímos la banda sonora musical, mientras terminan los últimos títulos de crédito: Guion, Producción y Dirección²⁹⁵.

²⁹⁴ Los trenes que vemos en los andenes ponen de relieve un fallo de ambientación, porque son demasiado modernos para la fecha en la que se sitúa la acción.

²⁹⁵ Las letras de crédito dicen:

GUIÓN: Pilar Miró, Mario Camus, Juan Antonio Porto. BASADA EN LA NOVELA DE Antonio Muñoz Molina (*Beltenebros*) Editada por Seix Barral. PRODUCIDA POR Andrés Vicente Gómez. DIRIGIDA POR Pilar Miró.

La pareja continúa su marcha, ella con el rostro casi desencajado por el miedo. De pronto, el hombre se detiene y dice: “aquí”, y ambos suben a un vagón con la puerta de cristal. Ya sentados en un compartimento, llega el acomodador (Paco Casares) al que vemos en un plano americano²⁹⁶ (casi él único en toda la película). Darman le explica que no han tenido tiempo de comprar los billetes, y le pide que le venda dos a Lisboa. En el rostro del revisor se percibe que ha comprendido que están huyendo, observa con detenimiento a la pareja y dice a Darman: *-Vengan conmigo*

La secuencia casi no tiene diálogo y las miradas y los gestos se encargan de transmitir la información, por lo que los planos de los rostros de los tres actores resultan fundamentales. Surgen en este juego de primeros planos las primeras focalizaciones internas del filme.

El revisor los traslada a otro vagón con puerta de madera, donde es evidente que estarán más seguros. Una vez solos, Darman toma la previsión de encerrarse, justo antes de acariciar a Rebeca y besarla en la frente, en un gesto casi paternal.

Ya en el nuevo vagón, la cámara realiza varios primeros planos de Darman y de Rebeca (con focalización interna), en los que se puede ver que la chica está llorando. La preocupación de Darman es también evidente. El movimiento de la cámara conduce al espectador desde un plano muy cercano de su rostro a un primer plano de sus manos manipulando un revólver y, otra vez, al primerísimo plano de su rostro; en este momento comenzamos a oír su voz *en off* que anuncia el primer *flashback* del filme.

Termina así esta primera secuencia, completamente original del texto fílmico. Se trata de una licencia²⁹⁷ que servirá para darle una estructura cerrada a la película. Consigue un efecto muy visual, proporciona un ‘final feliz’ a la historia y elimina algunas de las interrogantes que la novela dejaba sin respuesta. No altera, por otro lado, la esencia de la historia, pues sigue fiel el texto origen.

La segunda secuencia comienza con este largo *flashback* (ocupará la práctica totalidad de la película, y dentro de él se producirán otros de menor amplitud), que se

²⁹⁶ El plano americano presenta al personaje cortado por las rodillas. Este tipo de plano lo perfeccionó el cine americano para que en sus *westerns* se pudiesen ver los revólveres en las cinturas de los actores. Es posible que aquí se optase por este plano para poder ver completa la levita del personaje y poder identificarlo con un revisor.

²⁹⁷ Efectivamente, esta secuencia de la huida a Lisboa no existe en la novela, que, como dijimos, comienza con la llegada de Darman a Madrid y su visita al escondite de Andrade; y termina con la muerte de Beltenebros en el viejo cine, sin precisar cómo, cuándo y a dónde huye Darman y si se lleva con él a Rebeca.

inicia con la voz *en off* de Darman diciendo: *Vine a Madrid para matar a un hombre al que no había visto nunca...*²⁹⁸

La voz *en off* no se vuelve a utilizar, lo que da idea de la calidad artística del guion²⁹⁹, ya que, tratándose de la adaptación fílmica de una novela narrada en primera persona (y por lo tanto cargada de datos subjetivos), lo más fácil habría sido servirse de esta voz. La película prefiere utilizar otros recursos (en especial la inclusión de primeros planos de objetos con alto valor subjetivo) que iremos analizando a medida que surjan.

El relato incluido en el *flashback* comienza con un plano exterior y diurno de un acantilado, en el que se sobrepresionan unas palabras: “*Scarborough*³⁰⁰ (U.K.) 1962”

La escena continúa con imágenes de una playa y distintos planos del lugar, en un día nublado. Un corte franco sitúa al espectador en un espacio exterior urbano. Un hombre (William Job) camina por una calle de aspecto sombrío e invernal llevando un maletín en su mano. Un nuevo corte lleva a un interior en el que se encuentran Darman y el hombre del maletín (al que Darman llama Howard). El cuarto está lleno de antigüedades (sobre todo libros), y el espectador puede interpretar que se trata de la casa o el negocio de Darman³⁰¹.

Aunque esta escena no existe en la novela, la conversación que mantienen los dos hombres sí puede remitirse al texto literario, porque su contenido es una especie de resumen de las muchas órdenes del partido que, en la novela, Darman dice haber recibido.

El hombre del maletín le dice que tiene ‘un mensaje’ para él consistente en que ofrecen, en Polonia, una Biblia en buen estado³⁰², a lo que Darman responde con un escueto: *-Mensaje recibido*. El rostro de Darman en ningún momento demuestra alegría ni complicidad; más bien, tedio.

²⁹⁸ Frase con la que, recordemos, comienza la novela homónima.

²⁹⁹ Con este plano secuencia y su narrador fílmico heterodiegético, el guion de la película proporciona una solución a los problemas que plantea la estructura de la novela con respecto al tiempo en que Darman comienza y termina de narrar la acción.

³⁰⁰ Es una localidad situada en la costa del mar del Norte en Yorkshire, Inglaterra, en el condado de North Yorkshire. Desconocemos la razón por la que no se filmó en Brighton, aunque el cambio no afecta al desarrollo de la historia.

³⁰¹ La deducción es más fácil para quien ha leído la novela y recuerda que Darman regenta una tienda de antigüedades en Brighton.

³⁰² El contenido de este mensaje también está extraído de novela. Darman explica que le daban las órdenes por medio de mensajes que le parecían muy simples, como, por ejemplo, el de ir a por una Biblia de Muntzer.

La siguiente secuencia se produce en otro escenario. Vemos a Darman, en un pequeño dormitorio, preparando un equipaje de mano en el que incluye un billete de avión. La cámara cambia su perspectiva y, desde la mirada de Darman, muestra a una mujer (Bernice Cuesta), en una actitud doméstica. La pareja mantiene el siguiente diálogo:

- *Cariño, ¿necesitas algo?*
- *Cuando puedas, intenta encajar bien la ventana del garaje, se ha pasado la noche batiéndose.*
- *Muy bien, descuida.*

Pese a su brevedad, el diálogo cumple su función: reflejar una escena familiar, cotidiana, normal entre una pareja. Que la mujer no demuestre el más mínimo atisbo de preocupación ayuda a comprender que no debe conocer los verdaderos motivos de esos viajes³⁰³.

La siguiente secuencia también va a ser una novedad con respecto al texto narrativo. Comienza con un plano exterior de un avión aterrizando en una pista nevada. Aunque no se indica el lugar, se supone que se trata de Polonia, adonde Darman tenía que ir a ‘buscar la biblia’. Se ve a los pasajeros descender del avión (con angulación picada), muy abrigados; entre ellos, a Darman, con sombrero y gabardina clara³⁰⁴.

Un primer plano del pasaporte británico de Darman mientras es visado en el aeropuerto da paso a un nuevo campo visual, en el que Darman camina por el aeropuerto observando cautelosamente a su alrededor, buscando algo o a alguien. La secuencia termina con un nuevo guiño a los lectores: el plano muestra, desde la perspectiva de Darman, en el exterior del aeropuerto un reloj que marca las once y treinta y tres minutos. En la novela, Darman llega a Florencia y lo primero que hace es mirar un reloj de la estación. Mientras se visualiza este plano, regresa la banda sonora.

Darman camina con su pequeño equipaje de mano; la cámara lo enfoca desde atrás. El siguiente plano lo enfoca de frente y, al abrirse, podemos ver que le sigue un coche oscuro (contrasta con las calles nevadas) que se detiene a su altura. El conductor del auto le pregunta si espera un taxi. Al oír esta frase, Darman sube al coche. Este

³⁰³ En la novela solo se aclara que cuando Darman tenía que hacer ‘trabajitos’ decía ir a buscar antigüedades para la tienda.

³⁰⁴ Probablemente, por un juego de contrastes, en la película se decidió no vestir a Darman con la gabardina oscura de la novela.

diálogo también se produce en la novela aunque en una ciudad diferente. En la novela, Darman explica que sube al taxi porque le hablan en castellano, lo que le pone sobre aviso de que es uno de los suyos.

Mientras Darman va en el coche, la cámara muestra distintos planos de la ciudad³⁰⁵, pero no desde la focalización de Darman, sino con focalización externa: se ve así el coche en el que se desplaza. Un corte franco muestra a Darman en la recepción de un hotel. Un joven (Jorge de Juan) se acerca apurado a Darman y le dice: - *Capitán, capitán Darman. Hubo una contraorden, por eso no pude ir al aeropuerto.*

Con estas palabras hace notar su presencia, mientras se quita la gorra que lleva puesta, en señal de respeto. Un plano medio largo de los dos hombres muestra a Darman mirando al joven con indiferencia, mientras le contesta: -*No me llame capitán. ¿Dónde podemos hablar?* -*Aquí mismo.*

El joven, con barba de varios días, vaqueros, cazadora de cuero con borreguillo³⁰⁶ y una vieja gorra de paño, se acerca a recepción. Mientras Luque se dirige en polaco al recepcionista; Darman, a poca distancia, lo observa con desdén mientras le dice: -*Prefiero que hablemos en mi habitación. Suba dentro de 10 minutos.* Sin esperar respuesta, sube de dos en dos los escalones (angulación contrapicada). Un plano general muestra a Darman subiendo las escaleras y al joven, abajo, situado en el centro del plano y de espaldas a la cámara, respondiendo: - *Sí capitán.* Darman se detiene y lo mira con reproche antes de seguir su camino en silencio. Con esta escena queda patente que, para el joven, Darman es un superior al que admira y trata casi con reverencia, igual que ocurre en la novela (aunque en el texto narrativo el encuentro entre ambos es diferente)³⁰⁷.

Un nuevo corte franco sitúa a Luque en el interior de la habitación. La conversación que se produce entre ellos es, prácticamente, idéntica a la de la novela, por lo que no vamos analizarla. Solo diremos que llama la atención la actitud del Darman fílmico, siempre con las manos en los bolsillos cuando se encuentra con sus compañeros³⁰⁸. También interesa destacar que Darman pregunta por Bernal a Luque y este le contesta (equivocadamente) que no está en la ciudad. Gracias a este cambio

³⁰⁵ Son muy escasos los planos de exteriores diurnos en el film.

³⁰⁶ Su aspecto es menos desaliñado que el descrito en la novela, y aquí viste una cazadora de cuero y no un anorak azul con que siempre se describe a Luque en *Beltenebros* novela.

³⁰⁷ Luque acude a la habitación del hotel en el que está Darman, sin un encuentro previo.

³⁰⁸ En la novela, esta actitud solo será adoptada por Darman durante el 'caso Andrade'.

respecto de la novela, en la siguiente secuencia, cuando Darman sea requerido para entrevistarse con Bernal, el espectador (aunque no haya leído la novela) sabrá quien es este personaje. Pero, además, esta equivocación de Luque contribuye a enfatizar los rasgos negativos que la película proporciona al joven, quien, como veremos, sale mucho peor parado en el texto fílmico que en el narrativo³⁰⁹.

La tercera secuencia comienza con un nuevo *flashback* (el primer *flashback* dentro del *flashback* principal), provocado por una asociación de imágenes en el recuerdo de Darman: Luque sale de la habitación, y un primer plano de una mano empuñando una pistola y la reaparición de la banda sonora anuncian la vuelta atrás.

El espectador atento puede apreciar cierto cambio de tonalidad en la pantalla. Se trata del juego de colores que la película utilizó en los *flashback* del ‘caso Walter’, con la intención de hacer visible la diferencia temporal. Pero el resultado final no fue el esperado, ya que casi es inapreciable la diferencia.

Un plano medio de Walter (Jhon McEnery) recibiendo un disparo, seguido de otro más general, permite ver a Darman de espaldas a la cámara frente a Walter y volviendo a disparar. Tras el segundo disparo, vemos a Walter caer muerto. No se oyen voces, solo los quejidos de Walter, los disparos y la música de J. Nieto de fondo. El relato vuelve al presente con un primer plano frontal de Darman mirando por la ventana. Su expresión hace comprender al espectador que lo que acaba de presenciar es un recuerdo del personaje.

Como ya hemos adelantamos páginas atrás, la película se sirve de diferentes técnicas para mostrar el pensamiento de Darman. En este caso, su intimidad psíquica se muestra por medio de la combinación de un *flashback*, la música y un primer plano de su rostro. Mientras se ve su rostro pensativo, comienza a oírse una voz femenina gritando: -*¡Darman, es inocente! ¡Mátame a mí, a mí... mátame a mí, mátame a mí!*

Los recuerdos cesan al sonar el teléfono. Darman está de pie, de espaldas a la cámara, en plano americano. No contesta el teléfono. Se pone el sombrero y la gabardina, y sale de la habitación.

En el texto narrativo solo recuerda Darman la muerte de Walter para reconocer que al ejecutarlo, en cierta forma había matado también a Rebeca Osorio. Es decir, el

³⁰⁹ Aunque hay otras diferencias de menor relieve entre ambos textos, solo añadiremos una más: cuando Luque abandona la habitación, Darman no le recuerda que tiene que llevarse el maletín, y de hecho la película no muestra esta acción. Creemos que puede tratarse de un fallo de *raccord*.

recuerdo de esta muerte va asociado en la novela a Rebeca Osorio. Como hemos visto, no sucede lo mismo en este primer *flashback* encajado en el *flashback* principal. Sí ocurrirá con todos los demás, en los que será el recuerdo de Rebeca Osorio lo que propicie la retrospcción en el tiempo.

La siguiente secuencia ya ha sido analizada al estudiar las relaciones intertextuales que la película mantiene con *El Padrino*. Nos detendremos en ella solo para recordar que existen ciertas divergencias con respecto a la novela. No solo es diferente el país donde se produce la entrevista, también la relación entre Bernal y Darman es otra. En la película se indica que han sido camaradas, buenos amigos, pero el cariño que le tiene Bernal a Darman no parece ser correspondido por el capitán. Además, cuando Darman le pregunta a Bernal si estuvo en Madrid, Bernal parece sorprendido de que Darman esté interesado y enterado de que haya habido tal reunión. Se trata de un encuentro entre franquistas y comunistas con la intención de llegar a un acuerdo, acuerdo que Bernal ve imposible a corto plazo. Esta conversación pertenece solo al texto fílmico. Una vez más, esta licencia no aleja el argumento fílmico de su texto de origen.

En la novela se indica la música que Darman escucha antes y durante la entrevista, pero esta no se refleja en la película, aunque sí hay banda sonora musical al finalizar la secuencia. Cuando Darman y Bernal terminan la conversación, la cámara cambia su perspectiva y muestra (con focalización de Darman) la sala contigua: los novios y los invitados saliendo por otra puerta, dejando la sala de baile vacía, con la única presencia de tres músicos (vestidos de negro) y una bailarina (Magdalena Wójcik) con un vestido rojo, símbolo de pasión pero también del ‘color’ político de la reunión³¹⁰.

Una focalización externa permite ver a Darman de pie, bajo el marco de la puerta, con las manos en los bolsillos³¹¹, mirando hacia donde se supone están los músicos. En el contraplano vemos un piano sin intérprete, porque el pianista se ocupa de una guitarra española; al otro lado del piano, hay un violonchelista; en medio, está la bailarina enfundada en un vestido rojo recto hasta las rodillas, con chaquetilla torera a juego, guantes y zapatos de tacón alto; es rubia y está peinada con un moño bajo. La chica empieza a caminar (con las manos agarrando la torerilla, en un gesto muy taurino)

³¹⁰ Los músicos también llevan pajarita roja.

³¹¹ El gesto que identificamos con Darman solo cuando está con sus colegas de partido.

hacia el lugar donde está Darman, sin dejar de bailar en ningún momento. Al ir abriéndose el plano, a medida que la bailarina avanza, se aprecia que hay un músico más (tocando el acordeón) y una batería que nadie toca. Al llegar a la altura de Darman, un plano corto muestra sólo a la pareja. Darman continúa quieto, impasible, con las manos en los bolsillos, pero ella lo coge por las solapas del traje y lo arrastra hasta el centro de la pista. Le saca las manos de los bolsillos y se las pone en posición de baile (con la postura adecuada para que sea ella quien le lleve a él). Esto parece hacer reaccionar a Darman, que le cambia la posición de las manos y empieza a dirigirla. Durante toda la escena suena la melodía del tango *El día que me quieras*.

Durante los primeros pases, la focalización es la misma, hasta que llega un primer plano de sus rostros y después, un primer plano del rostro de Darman, para terminar con un plano amplio de angulación picada que muestra a la pareja bailando en medio de la sala, sobre una estrella de los vientos pintada en el suelo. La secuencia resulta muy cinematográfica. Sabemos, gracias a lo escrito por Owen Thompson, que era la que más temor le producía a Terence Stamp, pero, finalmente, el equipo quedó contentó con el resultado alcanzado.

Es esta una secuencia completamente original del texto fílmico, que algunos no han considerado adecuada por tener una función exclusivamente estética. A nuestro juicio, no resulta tan gratuita, ya que sirve para conocer el lado más castizo de Darman, y para comprobar que en su fingida indiferencia hay mucha más pasión de la que quiere demostrar. Además, la relación que mantiene con la bailarina será una anticipación de la que después mantendrá con la joven Rebeca, ya que a ambas las tratará con firmeza pero con afecto, con actitudes sensuales pero también paternas, a medio camino entre un amante y un protector.

No vamos a entrar en el análisis de las siguientes escenas, que reproducen de manera fiel el texto narrativo. Argumentalmente desarrollan los momentos en los que Darman, buscando una llave (de una taquilla de la estación) en una cisterna, encuentra una pistola. Guarda en la taquilla su maletín y la llave en el zapato. Luego cruza por los raíles de la estación³¹².

³¹² No sorprende en la pantalla lo que, según Owen Thompson, sorprendió al equipo: aunque en el filme no se aprecie riesgo alguno, Darman cruzó sin previo aviso, justo cuando empezaba a oírse que se acercaba un tren, dejando a todos al borde del infarto.

La secuencia de Darman en el almacén³¹³ comienza siendo muy similar a la novela. Mientras Darman fuerza la cerradura, destaca un primer plano de la alianza de boda de Darman (ya se había visto en escenas anteriores, pero nunca con tanta claridad como ahora) que permite al espectador confirmar que la mujer de la segunda secuencia era su esposa. Cuando por fin abre la cerradura, se ve un plano interesante. La cámara se sitúa a la altura del tabique que separa el lugar donde está Darman del interior de la habitación. De esta forma, el campo visual queda dividido en dos partes: en el margen izquierdo del encuadre está Darman abriendo la puerta, y en el derecho se ve el interior de la habitación.

Igual que en la novela, Darman descubre en la habitación una serie de novelas viejas (con *La dama marcada* de Rebeca Osorio en primer término) que le traen a la memoria, como en el texto narrativo, el ‘caso Walter’. La evocación da lugar a un nuevo *flashback*³¹⁴ que comienza con un amplio plano nocturno, en el que se visualiza la cartelera de un cine donde se anuncia la película americana *Murieron con las botas puestas*, y un fragmento del cartel de la película española *El clavo*³¹⁵. También se ve el nombre de la sala: *Cine Universal*³¹⁶.

Durante el *flashback* se reproduce la primera conversación entre Darman y Rebeca Osorio, prácticamente idéntica a la de la novela³¹⁷. Tampoco hay diferencias

³¹³ Esta escena se grabó en el viejo almacén de Fenosa a las afueras de Madrid, aunque en la película pretende aparentar un abandonado almacén de cables ‘solidal’, nombre que aparece en unas grandes bobinas. En la novela se dice que el edificio era un viejo almacén de máquinas de coser (aunque no se especifique, se presupone que ‘Singer’ por ser la máquina que más se vendía en la época): *Reconocí el almacén por el anuncio de máquinas de coser que cubría las ventanas del primer piso.*

³¹⁴ Hasta este momento, el texto fílmico ha condensado los cinco primeros capítulos de la novela en apenas treinta minutos de metraje, repletos de primeros planos que aportan mucha información y compensan la escasez de diálogo.

³¹⁵ La referencia a la película americana está sacada de la novela, no así la segunda. Si se están proyectando estas películas, el lector puede deducir que de nuevo ha de situarse en el pasado, ya que la película de Raoul Walsh se estrenó en 1941 y la de Rafael Gil en 1944, pero por si este dato no llegase, en el siguiente plano aparecen sobreimpresionadas las letras *Madrid 1946*.

³¹⁶ Todas las secuencias que transcurren en el cine se grabaron en el viejo teatro Pavón de la calle Embajadores de Madrid.

³¹⁷ Tan solo indicar que en el cine (en el film de Miró), se está proyectando una película en la que se ve, en blanco y negro, a un joven Errol Flynn vestido de soldado y a Olivia de Havilland en una de las primeras escenas de *Murieron con las botas puestas*; mientras que en la novela se emitía una película con Clark Gable haciendo de pirata, es decir, la primera versión de *Rebelión a bordo*. En el momento en que Rebeca Osorio sale dejando solos a Darman y Valdivia, la cámara enfoca la pantalla en la que se ve una de las escenas más conocidas de *Murieron con las botas puestas*, cuando Caster (Errol Flynn) dice: “Es que no puedo imaginarme nada más grato

significativas en el primer encuentro entre Darman y Walter. Sí las hay en la conversación que mantendrá Darman con Valdivia y que procedemos a analizar:

Rebeca Osorio lleva a Darman a los aposentos de Valdivia. De camino, avisa a Darman de que no haga ruido porque están encima de la sala de cine. Mientras la pareja sube las escaleras, se oye la música del NO-DO, el documental oficial que precedía obligatoriamente a las películas en aquella época. La habitación de Valdivia es muy grande, con el techo muy bajo (parece una especie de altillo viejo y desordenado). Es aún más oscura que el resto del edificio, iluminada apenas por la pequeña bombilla de una mesilla alejada de la cama en la que está acostado Valdivia (José Luis Gómez). Darman se acerca y le da la mano. El capitán se queda de pie y Valdivia, recostado. Así, se alternan ángulos de cámara, picados y contrapicados, con primeros planos de los dos rostros mirándose³¹⁸. En los contrapicados aparece Darman y la figura de Rebeca Osorio detrás de él, a una distancia quizá prudente, para dejar a los viejos ‘camaradas’ dialogar tranquilos.

El diálogo que se produce es sustancialmente diferente al de la novela y, a nuestro juicio, pretende dar una justificación argumental a lo que harán después Valdivia y Darman:

-Mira quién ha venido [dice Rebeca Osorio mirando Valdivia]

-Ahora te llaman Darman, me han dicho.

-Darman, sí.

El breve diálogo confirma al espectador la sospecha de que el nombre que usa el capitán no es el verdadero. Se dan la mano y Darman se sienta al lado de Valdivia:

-¡7 años!

-Más o menos.

-Y aquí estamos de nuevo. Todo se ha hundido a nuestro alrededor: muertos, encarcelados, desaparecidos y aquí estamos tú yo, en medio del desastre.

-Continuando la lucha. Espero que nadie pueda con nosotros.

-Tú también te fuiste.

que pasear con usted todos los días de mi vida”); pudiera parecer que la película juega con los espectadores a leer el futuro pensamiento del capitán Darman en las palabras del aún no general Caster.

³¹⁸ Otra de las escasas focalizaciones internas del filme.

-Así se decidió. Unos nos fuimos y otros os quedasteis. La guerra era la misma, el enemigo el mismo.

-No te imaginas lo que es estar aquí.

-He conocido otras cosas que no eran mejores y... estoy aquí, ¿no?

-Perdón, yo tengo que trabajar. Procure que no fume ni hable demasiado, se lo confío. Todavía está débil

Con esta última frase, interrumpe Rebeca Osorio antes de desaparecer. Es esta frase una de las pocas con origen en la novela, ya que casi la totalidad del diálogo fílmico es inédito. Valdivia insiste en la idea de que los que se quedaron en España sufren mucho más que los del exilio, pero en sus palabras más que queja hay reproche. A nuestro juicio, la intención de esta modificación es evidente: se intenta dar una explicación al cambio de actitud de Valdivia, a los motivos que le llevaron a convertirse en Ugarte.

Nada más salir Rebeca Osorio de la habitación, Valdivia se levanta, ágilmente, a coger tabaco. A partir de este momento, siempre que aparezca en escena el personaje de Valdivia-Ugarte lo hará fumando y con gafas oscuras, dos características que servirán para identificarlo como una misma persona. La agilidad de Valdivia, tras la marcha de Rebeca Osorio, no pasa desapercibida a Darman, como tampoco su adición al tabaco:

-No estás tan débil, parece.

-No, no lo estoy [...]

-Nunca fumabas.

-Ahora sí.

El hecho de que Darman comente que Valdivia antes no fumaba no deja de ser otra pista que no es capaz de interpretar: su camarada Valdivia no fumaba, pero este traidor que, en breve, se convertirá en Ugarte, sí lo hace.

Durante este diálogo se observa la complicidad entre los dos camaradas, pero también la distancia que el paso del tiempo ha marcado entre ellos, porque ya no se conocen tan bien como años atrás.

Aprovechando que Darman dice querer estar seguro de la culpabilidad de Walter antes de matarlo, Valdivia se muestra muy interesado en dejar claro que Walter es, sin lugar a dudas, el culpable. Insiste en que siempre sale bien librado de todo y consigue cosas inusuales, como penicilina para la infección de las heridas. Por si todo eso no fuese suficiente, también le explica que le envió a una trampa:

-Debía querer librarse de mí lo antes posible. Desde que supo que tú ibas a venir debió pensar que lo habíamos descubierto. Tú asustas a la gente, Darman. ¿Nunca lo has notado? A ella también le das miedo [...]

Darman parece necesitar comprender por qué un hombre como Walter puede traicionar la causa, curiosidad que en la novela no era tan relevante. En el texto fílmico se insiste (mucho más que en el narrativo) en la necesidad de Darman de estar completamente seguro de la culpabilidad de Walter:

-¿Por qué nos ha traicionado?

-¿Por qué alguien traiciona?

-No lo sé

Llegados a este punto del diálogo, Valdivia se quita las gafas en un gesto de resignación y cansancio. Podría tratarse este gesto de un guiño al espectador conocedor de su traición: solo ahora que se quita las gafas el que habla es el verdadero Valdivia y no el futuro Ugarte. Solo sin esas gafas, Valdivia es capaz de confesar ante su camarada cómo el aislamiento lo transformó en un traidor. Casi parece una confesión entre el feligrés y el sacerdote, pero con un sacerdote que no comprende la situación y un pecador que no tiene claro si quiere que el sacerdote conozca su pecado:

Por cansancio. El aislamiento acaba contigo. Porque los ideales se van y no queda nada. Quizás se te acaban las fuerzas o te prometen algo, o te torturan.

A pesar de la guerra, recuerdo aquellos años como los mejores. No había mucho que pensar, solo era necesario creer en nosotros y en el día de la victoria, solo creer [...]

Mientras Valdivia habla, Darman juguetea con las gafas del camarada, esas gafas que junto con el tabaco serán las claves, veinte años después de esta confesión, para que Darman comprenda quién es el verdadero traidor. Valdivia habla con un gesto y un tono de dolor, incluso de remordimiento, pero al terminar le quita las gafas a Darman, se las vuelve a poner y su actitud cambia, regresa el futuro Ugarte, seguro de sí mismo y decidido a terminar con Walter.

En la novela, es Darman quien ha enviado a Valdivia al cine para que vigile a Walter y busque las pruebas de su culpabilidad. El hecho de que en la película no sea

así, contribuye, junto con otros motivos, a hacer del personaje un ser aún más malvado que el de la novela.

Durante el encuentro se sigue oyendo el NO-DO de fondo y, también, el tecleo de la máquina de escribir de Rebeca Osorio, que se había despedido porque “tenía que trabajar”.

El *flashback* finaliza de manera semejante a lo que sucede en el texto narrativo. Rebeca Osorio se ha quitado la chaqueta y dejar ver una blusa blanca³¹⁹. Mantiene un diálogo con Darman idéntico al de la novela. La secuencia termina con el regreso de la banda sonora musical y un plano de Darman inclinado, mirando una de las novelas de Rebeca Osorio, en una postura muy similar a la que tenía al empezar el *flashback* que ahora termina, a modo de cierre circular.

En suma, las únicas licencias fílmicas de este *flashback* se centran en el personaje de Valdivia, que en la película exhibe rasgos todavía más negativos que en la novela. Se insiste en la idea de que la traición es justificada por Valdivia a causa de la inmensa envidia que siente por todos los que, como Darman, viven la dictadura en el exilio y no en la lucha clandestina del interior, que considera mucho más dura.

Una vez terminado el *flashback*, continúa la banda sonora funcionando como conector entre ambos tiempos. Darman deja las novelas en su sitio y se levanta. Al hacerlo, descubre su imagen reflejada en un pequeño espejo y, nuevamente (le había pasado lo mismo en los aseos de la estación de tren), se ve a sí mismo intentando reconocerse. Nuevo guiño a los lectores de la novela, en la que se especifica que cuando Darman ve la imagen reflejada de su cabeza, tiene la impresión de que está decapitado. A la vez, funciona como metáfora de la introspección que este ‘caso Andrade’ está provocando en la mente de Darman, incapaz de no relacionarlo en ningún momento con el ‘caso Walter’.

Sólo al final de la secuencia del almacén encontramos, respecto a la novela, alguna diferencia de relieve: en la novela, Ugarte aparece en el almacén y mantiene un erótico y abusivo encuentro³²⁰ con Rebeca³²¹ (Patsy Kensit), mientras que en la película, dos esbirros de Ugarte se llevan a la joven.

³¹⁹ En contraste con el atuendo de Valdivia, siempre con ropa oscura y envuelto en penumbras. Es casi el único toque de luz de toda la escena, y un símbolo de la pureza o inocencia que Darman no sabrá identificar a tiempo en Rebeca Osorio y su esposo.

³²⁰ Darman lo observa todo oculto y desde una distancia que no le permite distinguir bien los rostros.

Un plano general de la entrada del almacén permite ver la llegada de un coche oscuro con las luces encendidas (las luces son, como los abrigos claros de Darman y Rebeca³²², el elemento que destaca en medio de tanta oscuridad). Del auto (un mercedes) se apean conductor y copiloto, agarran a la chica y se la llevan. De ahí que en la película el encuentro erótico se produzca varias escenas después.

Como Ugarte no va al almacén, la película presenta nuevos añadidos: un plano exterior muestra el coche deteniéndose delante de un bar, y a uno de los hombres entrando en el local a llamar por teléfono. El bar pretende ser un típico local de la época, con pocas mesas, con hombres (no hay mujeres) jugando a las cartas, mientras en la televisión se emite un partido de fútbol que, por lo nombres que menciona el comentarista (Zarra, Canario y Di Stéfano), debe ser un Athletic de Bilbao-Real Madrid. Por si las cartas y el fútbol no fuesen suficientes tópicos, el camarero le ofrece al hombre del coche una copa de coñac que este rehúsa.

Este añadido fílmico tiene la finalidad de ambientar mejor la trama y de ‘presentar’ al siguiente personaje: Ugarte. El timbre de la llamada telefónica se prolonga hasta el siguiente plano, que se produce en el interior de una habitación lujosa. Un plano general de la habitación permite ver a un hombre acercándose, desde lo lejos, a contestar la llamada. Se trata de Valdivia ligeramente cambiado: lleva bigote, está más gordo y tiene el pelo engominado; va vestido de negro, las gafas son aún más oscuras que las de veinte años atrás y, por supuesto, está fumando. El diálogo es el siguiente:

-Comisario, seguimos a la chica hasta un edificio abandonado cerca de la estación de Atocha. Él ha estado allí.

-Bien. Ella también lo ha perdido. Déjenla, nos hará mejor servicio si está suelta. No le diga nada, nada.

Esta licencia fílmica no altera el argumento original y sí ayuda, a nuestro parecer, a dar credibilidad al filme. Decimos que ayuda a dar credibilidad, porque al espectador le resulta más admisible que Darman no reconozca a Valdivia si no presencia la escena erótica. No hay que olvidar que la gran diferencia entre el texto fílmico y el narrativo es la imagen, la naturaleza fotográfica del lenguaje del cine que,

³²¹ A partir de este momento, en nuestro análisis llamaremos Rebeca Osorio a la escritora y solo Rebeca a la cantante, como se hace en la película.

³²² Rebeca luce un abrigo blanco que recuerda a la blusa blanca de Rebeca Osorio. Parece que estamos ante otro símbolo del bien (lo blanco) frente al símbolo del mal (lo negro), que no por manidos dejan de ser eficaces.

en este caso, habría hecho menos creíble la ‘ceguera’ de Darman. Este es, a nuestro entender, el motivo para las dos grandes licencias fílmicas de la película. Tanto el cambio de ubicación del encuentro, como el hecho de que Rebeca no sea hija de Rebeca Osorio, responden a la dificultad de plasmar esas ideas en la pantalla sin resultar poco verosímiles.

La siguiente secuencia se sitúa en la *Boîte*³²³. Ya hemos analizado las relaciones de intertextualidad que mantiene esta secuencia con *Gilda*, por lo que solo examinaremos una parte del diálogo entre Darman y Rebeca.

El inicio del diálogo es muy similar. Las divergencias de interés comienzan tras colocarse la joven una peluca, idéntica al peinado de Rebeca Osorio. Darman no puede evitar sobresaltarse, y dudar de su identidad: *-¿De verdad se llama Rebeca? -No.*

Esta respuesta negativa es la gran diferencia con la novela. Como dijimos, el texto fílmico opta por evitar el parentesco familiar entre las dos mujeres y jugar solo con la casualidad del nombre y el físico.

En ese momento, entra el portero (Carlos Hipólito) y avisa a Rebeca de que tiene que salir porque la reclaman. Continúan dialogando con recelo. Darman le enseña el pasaporte que trae para Andrade, pero Rebeca sigue sin confiar en él. La joven se levanta para cambiarse de ropa. Darman, incómodo y caballeroso, se da la vuelta y la mujer se burla de su gesto. Al ponerse de espaldas a ella, Darman ve una foto de Andrade en la mesa, la coge y ella le escribe la dirección del piso donde quedaba con Andrade, indicándole la línea de metro que tiene que coger y dándole las llaves de la puerta: *-Espéreme. Tenga paciencia, puede que tarde. -Descuide allí estaré.*

Termina así la última escena de esta sexta secuencia. Antes de analizar la siguiente, apuntaremos algunas notas de interés sobre el espacio. El camerino es amplio, pero oscuro y austero (sobre todo si se tiene en cuenta que la sala de espectáculos era lujosa). De nuevo, la película se sitúa en un espacio oscuro, una habitación sin ventanas en la que apenas hay luz. Como curiosidad, debemos decir que en el espejo ante el que la joven se maquilla y desmaquilla hay fotos de la actriz Rita Hayworth caracterizada de Gilda, algo lógico ya que tiene que maquillarse como ella. También hay fotos de otros actores³²⁴ que se supone son los favoritos de la joven. Entre ellas destaca una de Gary Cooper, lo que probablemente responda a una sugerencia de la directora, que en

³²³ Se grabó en *La trampa* de la Gran Vía de Madrid.

³²⁴ Fotos en blanco y negro de Marlene Dietrich, Gary Cooper, Rita Hayworth (caracterizada de Gilda) y Burt Lancaster.

repetidas ocasiones declaró su admiración por el actor³²⁵. En la novela no se dice que haya foto alguna.

La siguiente secuencia que consideramos digna de análisis pormenorizado a causa de las diferencias que presenta con respecto al texto narrativo, es aquella en la que se produce el contacto erótico entre Ugarte y Rebeca. Comienza con un plano interior muy oscuro, más de lo habitual. Un hombre conduce a Rebeca a una sala en la que está Ugarte, sentado ante una mesa escritorio; tiene la cabeza apoyada en la mesa con un gesto de cansancio, con el pitillo encendido y sus eternas gafas oscuras. Rebeca, de pie frente al escritorio, se queda a solas con él. Ugarte le dice que la ha visto en la *Boîte* y la joven saca el tema de la detención que había sufrido esa tarde, confirmando así que está delante del comisario Ugarte, aunque casi no pueda verle la cara debido a la extrema oscuridad en la que está la habitación. Ugarte señala un viejo vestido sobre un sofá y le ordena que se lo ponga. Mientras la joven se quita la ropa para poner el viejo vestido, se oye la entrecortada respiración de Ugarte. Solo se oye, porque el encuadre muestra a Rebeca focalizada por Ugarte. Comienza la banda sonora musical que anuncia al espectador la tensión que se va a vivir. La joven termina de vestirse:

-¡Así?

-¿Estás asustada?

-No, es que apenas le veo.

-La luz me molesta, me daña.

-¿Le gusto más así?

-Sí. Siéntate.

Rebeca se sienta. Ugarte le interroga por su nombre artístico, pero no recibe ninguna respuesta satisfactoria. Ugarte se levanta para encender una lámpara de una mesilla situada al lado de Rebeca, en la que hay un tablero de ajedrez con una partida iniciada. Ahora es Ugarte quien está de pie y ella sentada. El encuadre muestra las miradas del uno a la otra y de la otra al uno con angulación picada y contrapicada, respectivamente. Ugarte le pide que se vaya a una habitación contigua, la previene para que no encienda la luz y le ordena que se quite las medias *sin prisa*. En la nueva habitación, antes de que a Rebeca le haya dado tiempo a quitarse las medias, entra Ugarte, que agarra por la cintura a la joven mientras sigue jadeando cada vez más. Se

³²⁵ Recordemos que en 1981 la directora estrenó su filme: *Gary Cooper que estás en los cielos*.

sienta delante de ella de manera que su rostro queda situado a la altura de la cintura de Rebeca. Ugarte pega su cabeza al cuerpo de la joven y él mismo termina de quitarle las medias. Le manda que se dé la vuelta y la sienta en su regazo, mientras comienza a manosearle los senos e introducir sus dedos en la boca y en la vagina de la mujer. Aprovechando que Ugarte no puede verle la cara, Rebeca no disimula los gestos de repulsión que la situación le provoca. Un primer plano del rostro de Ugarte, unido a un grito desgarrador, hace comprender al espectador que no es capaz de culminar el acto sexual. Mientras que otro primer plano del rostro de Rebeca muestra una mezcla de repugnancia, desolación y alivio.

Sobre esta secuencia, algunos críticos sostienen que el trabajo actoral de José Luis Gómez fue demasiado exagerado con sus jadeos y gritos. Owen Thompson aclara en su libro los motivos de esta actuación. La escena se realizó en tres tomas. El equipo estaba tenso porque la actriz, que decía estar harta de que se la viese siempre como un objeto sexual, no quería seguir interpretando este tipo de escenas. La tensión se logró romper con los gritos orgásmicos del actor. Resultaban tan exagerados, que Pilar Miró los rechazó en un principio. José Luis Gómez alegó que ella no comprendía lo que de verdad estaba haciendo Ugarte:

El comisario ha estado mirando a la chica, la ha hecho traer, le ha pagado mucho dinero para tenerla sentada sobre él mientras le mete mano; en definitiva, dijo José Luis: “¿Qué es eso sino una paja? Bien meditada. A largo plazo. (Thompson, 1991: 176)

Esta secuencia, como vimos, sustituye en el texto fílmico a la que, en el texto narrativo, se produce en el almacén. El cambio puede deberse al interés del guion fílmico de insistir en que no es Ugarte quien ‘crea’ a Rebeca, sino que es una casualidad que él mismo se ‘encuentra’ en la *Boîte*³²⁶. De este modo se hace más verosímil la ‘ceguera’ de Darman si no ve a Valdivia-Andrade.

En cualquier caso, estamos ante una secuencia inédita, aunque con origen en la novela. Tal vez el cambio más significativo (al margen del momento y la ubicación) es la aparición del viejo traje de Rebeca Osorio, el que Ugarte obliga a Rebeca a ponerse. Es un detalle que el espectador aún no puede comprender, pero que se entenderá pocos minutos de metraje después, en el siguiente *flashback*.

³²⁶ Por eso le pregunta por su nombre artístico, ya que está asombrado de la coincidencia.

Este nuevo *flashback* se ubica en el interior de una secuencia que no vamos a analizar por no presentar divergencias de interés: al estudiar la habitación, Darman observa que hay más novelas de Rebeca Osorio, coge una y empieza a ojearla. Se sienta con ella en la cama, es enfocado de espaldas en un plano cercano. Comienza a oírse el tecleo de una máquina de escribir que sirve de conector para el primer plano del *flashback*: Rebeca Osorio aparece sentada, escribiendo a máquina. Lo importante de este plano es que Rebeca está vestida con la misma ropa con que en la secuencia anterior Ugarte hizo vestir a Rebeca. El plano se abre hasta poder ver en él a Darman de pie, junto a ella, ayudándole con los papeles; ambos parecen felices y cómodos, e intercambian gestos de complicidad.

Estas escenas no se describen así en la novela. En el texto narrativo se dice que Darman vive unos días en el cine con la pareja y con Valdivia. No se explica que Rebeca Osorio llegue a tener confianza con Darman, sino más bien todo lo contrario: en la novela, la escritora parece desconfiar y temer al capitán en todo momento.

El *flashback* continúa con más recuerdos (todos ellos extraídos de comentarios de la novela). El más significativo es el recuerdo de Darman de haber descubierto a Rebeca Osorio y a Valdivia haciendo el amor. Curiosamente, estas rememoraciones de Darman coinciden en el tiempo con el encuentro erótico que está manteniendo Ugarte con Rebeca. Teniendo en cuenta que, después de este encuentro, la película presenta ciertas novedades con respecto a la novela, parece conveniente analizarlo con detalle:

Valdivia no detecta la presencia de Darman, pero Rebeca Osorio sí, aunque no dice nada. Tras dos primeros planos consecutivos de Rebeca Osorio y Darman, termina la escena. En la siguiente, vemos a Darman recostado en la cama de su habitación³²⁷. Entonces entra Rebeca Osorio con gesto compungido:

-¿Qué quieres?

-No me juzgues por lo que has visto esta noche, soy la mujer de Walter pero tu amigo me mira, me persigue, me necesita, está solo y herido, es muy difícil negarle una caricia.

Mientras habla, se abre el plano que ahora muestra a Darman, en la cama, (mirándola en silencio) y a la mujer caminando hacia él extendiendo las manos. Cuando

³²⁷ La habitación no es la misma de la escena anterior. Todo parece indicar que se trata de un *fallo de raccord*.

Rebeca Osorio dice la palabra ‘caricia’, Darman también extiende sus manos que ella le coge:

-¿Por qué me cuentas eso?

-No lo sé. Venía a hablarte de otra cosa. Todos sabemos que entre nosotros hay un traidor, pero no es Walter.

Efectivamente, la visita de Rebeca Osorio no tiene como única finalidad ‘explicarse’ por su aventura extramatrimonial, sino que quiere convencer a Darman de la inocencia de Walter. Tal vez el rostro de Darman, al verla haciendo el amor con Valdivia, le hizo comprender que él también se sentía atraído por ella y piensa que esa puede ser una oportunidad para interceder por su marido:

-Walter es un hombre leal. Siempre ha luchado, desde el principio. Ignoro lo que te ha traído aquí, pero no te equivoques, porque lo lamentarás toda la vida.

A Darman estas palabras le suenan a amenaza, por lo que su rostro se demuda, pasa del deseo al desprecio, le suelta las manos y dice: *-¿Has terminado?* Ella permanece con las manos extendidas unos segundos, pero ante el semblante serio de Darman, las retira y baja la mirada. Su rostro, ahora, muestra un gesto mezcla de pudor y pena. Se marcha y, desde la puerta, se vuelve un segundo a mirar a Darman. Pero no se dicen nada.

Este encuentro no tiene lugar en la novela, en la que Rebeca Osorio no es consciente de que Darman haya descubierto su relación con Valdivia. Se trata de una licencia fílmica que permite a los espectadores entender mejor por qué para Darman el ‘caso Walter’ es una cicatriz en el alma; y, además, hace más complejo el personaje fílmico de Rebeca Osorio. En la película, la relevancia de Walter mengua a la vez que aumenta la de su esposa, convertida en personaje principal de la casi totalidad de los *flashback* generados por los recuerdos de Darman sobre el ‘caso Walter’. Eso le lleva a hacer por Rebeca lo que no pudo hacer por Rebeca Osorio.

El *flashback* continúa mientras se oye de fondo la voz de Clark Gable³²⁸ en *Rebelión a bordo*³²⁹ (el encuadre muestra su cartel en la fachada del cine, junto con el

³²⁸ Doblada por el fallecido actor José Luis Martínez (conocido profesionalmente como José Luis Sansalvador).

de la película española *Los últimos de Filipinas*). En el siguiente plano vemos la pantalla en la que se proyecta *Rebelión a bordo* y, acto seguido, a Walter trabajando y a Valdivia bajando apresuradamente las escaleras para cerrar con llave una puerta. Sigue un primer plano de las manos de Darman preparando una pistola y ajustándose el sombrero. Después aparece Rebeca Osorio escribiendo y Valdivia observándola justo antes de encerrarla en la habitación, mientras se enfoca a Walter cargando unos sacos. Se produce un vistoso juego de picados que muestran la figura de Walter debajo de la escalera, la de Darman en el medio y la de Valdivia en lo más alto³³⁰. Rebeca Osorio, al verse encerrada, comprende que Darman va a matar a Walter, por lo que comienza a golpear la puerta y a gritar: -¡Walter. Walter. Walter! ¡Darman, mátame a mí, a mí!

Al oír los gritos³³¹, Walter se percata de lo que va a suceder y se da la vuelta a tiempo de ver detrás de él a Darman, apuntándole con el arma. El *flashback* termina con las últimas palabras de Walter, que reitera su inocencia antes de morir: “Te equivocas, te equivocas”, y los gritos de Rebeca Osorio.

En esta séptima secuencia encontramos una nueva licencia fílmica, ya que la muerte de Walter es muy diferente a la del texto narrativo (en la novela, Walter se escapa por el pasadizo secreto y Darman le busca durante dos semanas hasta que lo mata una noche en un apartado arrabal). La muerte en el film es más espectacular porque están presentes Rebeca y Valdivia, y sobre todo porque los gritos de la mujer atormentarán a Darman el resto de su vida. Pero, de nuevo, los cambios no alteran en lo sustancial la historia.

Terminado el *flashback*, se produce el encuentro de Darman y Rebeca en el apartamento de esta, seguido de una serie de escenas que en poco difieren del texto narrativo, por lo que no vamos a analizarlas. Ahora bien, en este tramo del film sí merece nuestra atención un momento particular. Darman está metido en una bañera mediada de espuma. Tras sumergir la cabeza en el agua, comienza de nuevo a recordar. Ahora sus recuerdos se traducen en instantes sucesivos y desconectados: un jinete galopando (es el propio Darman); Bernal (mucho más delgado y joven) dándole la orden de matar a Walter; Rebeca Osorio gritando que Walter es inocente; la imagen de

³²⁹ La metáfora con lo que va a suceder es evidente: también en el *Cinema Universal* se va a producir un ‘motín’ a bordo, a falta de los medios suficientes para poder realizar un juicio justo.

³³⁰ La distribución de las figuras en el plano es metafórica: Valdivia lo veía todo desde su altura de superioridad y seguridad.

³³¹ Los mismos que escuchó en el primer *flashback* del ‘caso Walter’.

la pareja bailando un tango con angulación picada; Rebeca Osorio escribiendo; Bernal contándole a Darman que el cine se cerró y no se volvió a saber nada de Rebeca Osorio:

-¿Y Valdivia?

-Le detuvieron, le torturaron y resistió sin denunciar a nadie. Le fusilaron amarrado a una silla porque no podía sostenerse en pie.

Mantienen esta conversación en un paisaje nevado (que bien pudiera corresponder a Polonia). Es de día aunque no hay excesiva luz. Mientras hablan, observan una foto en blanco y negro, que se ve en primer plano, de un grupo de soldados republicanos durante la guerra civil española, en la que están, entre otros, Valdivia (con el puño en alto) y Darman³³². Y, de nuevo, los recuerdos recuperan la imagen de Rebeca Osorio aporreando la puerta y gritando a Darman que Walter es inocente y que la mate a ella. Con esta imagen se termina el plano secuencia de recuerdos y se regresa a Darman saliendo de la bañera. Estos recuerdos tienen como principal objetivo concentrar en pocas escenas varios capítulos de la novela, condensación informativa que resulta muy vistosa a la vez que efectiva.

Sí vamos a analizar el encuentro entre Rebeca y Darman en el hotel porque, en él, el diálogo varía sustancialmente: un campo visual del pasillo del hotel en el que se aloja Darman permite ver un plano medio de las piernas de Rebeca caminando por él. La cámara no se mueve: en campo visual está Rebeca, que se va acercando a la habitación 373, entonces se tuerce para llamar a la puerta y esperar un “adelante”. Una vez dentro, Rebeca se encuentra con la desagradable sorpresa de hallarse frente a Darman. Hace el ademán de irse, pero, tras unos segundos de incertidumbre, se le acerca, mientras le informa en tono triunfante: *-Se ha ido, se marchó esta mañana, ni usted ni nadie pueden hacerle ya ningún daño*

Y como si tal cosa, quitándose lo guantes y el abrigo, sin mirarle, prosigue diciéndole: *-Primero tiene que pagarme*

Darman le da un fajo de billetes que ella guarda en el bolso. Mientras se sienta para quitarse las medias, Darman comienza un diálogo:

-Cuéntelo. Le daré más si quiere.

-¿Paga siempre a las mujeres?

-No a todas. No siempre.

³³² Lo curioso de esta foto es que al lado de Valdivia hay un soldado que es la propia Pilar Miró.

-Usted tiene mucho dinero. Yo no sé lo que hace Andrade, ni por qué ha tenido que huir, pero usted viste demasiado bien para ser su amigo, cuando le vi ayer me di cuenta. Él nunca podría pagar una habitación así.

-Pudo pagarla usted.

-Era yo quien pagaba. Él no tenía nada. Alguien le metió mucho dinero en su cuenta, pero nunca lo tocó porque pensaba que era una trampa. De manera que yo pagaba todo.

-¿Por qué?

-¿Se lo cuento otra vez? Creo que le quiero. ¿Le parece tan difícil de creer?

-Tengo envidia, supongo. ¿No le pidió que se fuera con él?

-Claro que sí.

Tras quitarse las medias, Rebeca hace el ademán de bajarse la cremallera del vestido, pero Darman le agarra con fuerza la mano impidiéndoselo:

-¡Todavía no!, quiero hablar con usted.

-No me ha pagado para hablar.

Permanece tumbada en la cama, con las piernas ligeramente entreabiertas. Darman, sentado al borde la cama, la escucha mientras le acaricia las piernas:

-¡Usted qué sabe!

-¡Claro que lo sé! Es como ese comisario que me obliga a vestirme con otras ropas y me mira y me toca, pero no hace nada.

-¿Cómo se llama?

-Ugarte.

-¿Cómo sabe que es él?

-Andrade me dijo que fue Ugarte quien le interrogó cuando le detuvieron y también que es él quien tortura.

-¿Andrade le vio la cara?

-Ningún detenido ha logrado verle la cara. Pero ya se ha librado de él y de usted. ¿Quién es usted, de dónde ha venido?

-He venido de muy lejos.

-¿Conocía a Andrade?

-Vine a ayudarle a escapar.

En este punto, Rebeca se enfada, se levanta y le reprocha que le mienta: *-No es verdad. Vino a matarle.*

Mientras dice esto, se sienta a la altura de Darman. Él deja de acariciarla, y ella continúa diciendo:

-Usted está muerto, no piensa, es frío, no siente nada y cree que puede comprarme a mí, matarle a él o perdonarle la vida. Es usted como ese comisario.

Rebeca se quita el vestido, a lo que Darman responde agarrándola y besándola, pero ella se resiste y le grita: *-¡Vamos, fóllame!*

Darman responde con un bofetón que la tira al suelo. La cámara la enfoca en el suelo, mientras Darman se le acerca, la abraza y la besa. Ella se resiste, pero termina por dejarse. Tras un corte, vemos a la pareja en la cama. Aparece un plano del pecho desnudo de Darman con Rebeca encima (sin la peluca) besándose. Ella va subiendo hasta su rostro y con ella, la cámara. Rebeca no se siente sucia como con Ugarte, sino que se la aprecia contenta y segura. En ese momento suena el teléfono, Darman lo descuelga, no dice nada y oye como cuelgan. Él también lo hace y se pone en marcha: *-Debo irme.* Darman se levanta, mientras ella permanece en el lecho observándolo, hasta que el teléfono vuelve a sonar sin que nadie lo coja.

El diálogo es diferente al de la novela principalmente porque el texto narrativo insiste en la relación madre-hija (relación inexistente en el texto fílmico). Pero la finalidad de la secuencia es la misma: que Rebeca comience a confiar en Darman, que lo vea como su único aliado ante Ugarte.

Los siguientes planos presentan a Darman en diferentes puntos del hotel esquivando a la policía y viendo como esta se dirige a su habitación. Decide subir hasta la azotea y allí se sorprende al encontrarse con Andrade.

En la novela, los dos hombres se encuentran en el vestíbulo del hotel y tras salir a la calle de Atocha comienzan un periplo por distintas calles hasta que se produce el desenlace. El cambio de la película no afecta al contenido, únicamente a la estética, ya que resulta más fácil de realizar y de ser seguida por el espectador de esta manera. La clave de la acción es la misma: Darman quiere ayudar a Andrade, pero no puede y Luque lo mata. La gran diferencia radica en que Andrade no huye, sino que es él quien busca a Darman para prevenirle sobre Ugarte, lo que le convierte, aún más, en un personaje noble, en una víctima de la maldad, pero también de la ignorancia e

imprudencia. Otra divergencia interesante es la ausencia de la gabardina de Darman, gabardina que en la novela se quita el personaje para colocárselo como almohada a Andrade muerto, como un gesto símbolo del fin de una época que, curiosamente, el texto fílmico renunció a usar.

Antes de terminar la secuencia, durante la huida por la escalera de caracol del hotel se produce una licencia fílmica interesante. El portero de la *Boîte* aparece y dispara a Luque (no dispara a Darman, solo a Luque). Esta sí que es una divergencia de consideración con respecto a la novela, en la que no muere Luque (de hecho se espera de él que le pase como a Darman, que con los años comprenda que ha matado a un inocente). Aunque el cambio más interesante es la presencia del portero como esbirro de Ugarte. En la novela el portero es el jorobado y homosexual acomodador del *Cinema* que sigue fiel a Valdivia (no se precisa si por amor o por miedo) para convertirse en el portero de la *Boîte* (que Darman tarda en reconocer, en otra más de sus muestras de ‘ceguera’). Esta doble presencia del personaje novelesco desaparece en el filme, pero se compensa de esta manera, con esta escena en la que mata a Luque. Además, con esta escena se entiende ahora por qué el portero sigue tan atentamente los pasos de Darman en la *Boîte* y por qué Ugarte conoce los horarios de Rebeca con tanta exactitud.

En la siguiente secuencia, la duodécima, es de noche. En el encuadre, Darman está frente al cerrado y abandonado *Cine Universal*, tomando una copa en la misma cafetería de veinte años atrás antes de entrar en el cine. Se sorprende al comprobar que en el local hay alguien más, ya que en la pantalla se está proyectando *Murieron con las botas puestas*, aunque el plano no muestra las imágenes. De repente, como si de una voz de otro tiempo se tratase, Darman oye la voz de Valdivia:

-Adelante, capitán Darman. Podrías haberte salvado, pero has preferido morir.

Al principio, Darman (gracias a un juego de angulaciones de cámara) distingue a dos de los hombres de Ugarte en sendos palcos, pero sigue sin ver a Valdivia, al que tan solo escucha. El plano se abre, vemos la pantalla del cine (se confirma que se trata de *Murieron con las botas puestas*). Delante (así su luz no le ciega) está Ugarte mirando a Darman (de espaldas a la cámara) a unos pocos metros. Ugarte comienza a hablar, le reprocha a Darman que ya no sea tan hábil como antaño, que la soberbia le ciegue, que él podría haberlo matado en varias ocasiones. Durante el diálogo, se alternarán los planos medios de los dos hombres focalizados desde la perspectiva de su interlocutor,

respectivamente. Mientras Valdivia se mueve, visiblemente alterado, Darman permanece inmóvil, de pie, aparentemente tranquilo, con su habitual pose de las manos en los bolsillos, callado hasta que Ugarte menciona el ‘caso Walter’. Entonces Darman le reprocha:

*-Inventaste las pruebas contra él, yo le maté porque tú le habías condenado.
-Ni Walter ni Andrade eran traidores, aguantaron la tortura, yo no. Cuando me detuvieron pude comprobar lo inútil que era cuanto hacía. No lo soporté. Me quedé completamente solo, Darman, yo organicé el partido, trabajé noche y día, me jugué la vida en muchas ocasiones ¡levanté a los muertos! Tú siempre tuviste privilegios y estabas en Inglaterra, yo no tenía nada, solo ideas. Me cambié de bando para destruir cuanto había organizado, para borrar el recuerdo de aquella vida de paria que me obligasteis a llevar, mientras tú y los tuyos controlabais el partido desde vuestra cómoda Europa. ¡Ahora soy yo quien controla cada uno de vuestros pasos!*

Llegados a este punto, Darman le interrumpe preguntándole por Rebeca Osorio. Al escuchar ese nombre del pasado, el plano muestra a Ugarte-Valdivia de espaldas sollozando:

*-¿Qué hiciste con Rebeca Osorio?
-Yo adoraba a Rebeca, la retuve a mi lado y un día le conté la verdad. El odio la envenenó, tuve que internarla en un manicomio y allí se quitó la vida [...]*

Esta muerte de Rebeca Osorio en la película (que no se produce en la novela) viene motivada, como las demás modificaciones, por la ausencia de relación materno-filial entre las dos Rebecas del filme.

Mientras Valdivia-Ugarte habla de Rebeca Osorio, el rostro de Darman refleja una expresión que evoluciona desde la sorpresa desagradable inicial hasta la de reproche sin perdón, y así lo plasman sus palabras:

-Lo vas a pagar Valdivia, pagarás por cada camarada que has torturado, por cada hombre libre que has mandado a la cárcel [...]

Entretanto, en el filme de Raoul Walsh deja de oírse el diálogo de la pareja protagonista, y comienza la banda sonora que enfatiza la importancia de las palabras de Darman.

Ugarte le interrumpe, le ordena a gritos que se calle cuando, de pronto, el rollo de película falla incendiándose rápidamente la pantalla. La intensa luz que provoca el incendio ciega los enfermos ojos de Ugarte. Ante el suceso imprevisto, Darman aprovecha para luchar contra uno de los esbirros de Ugarte (el portero de la *Boîte*), logrando quitarle la pistola al romperle un brazo.

Durante la pelea, Darman descubre que Rebeca también está en el cine, tirada en el suelo y llorando desconsolada. Mientras esto sucede, seguimos escuchando los gritos de Ugarte, ciego y desesperado, ordenando a los suyos que le ayuden y que disparen a Darman. Pero ahora Darman tiene una pistola y dispara a los dos esbirros que quedan. En un juego de planos muy interesante se plasma lo que pasa por la mente de Darman en ese momento: ve en cada uno de los hombres de Valdivia una proyección del viejo camarada, del traidor. En ese momento Ugarte grita por última vez: *-Darman, mírame*

Estas últimas palabras coinciden en el tiempo con un nuevo disparo de Darman a los genitales de su excamarada. Se ven las manos de Valdivia-Ugarte sujetándose la entrepierna. El plano se abre permitiendo ver a este hombre retorcerse de dolor (en ese plano tan criticado por la sobreactuación de José Luis Gómez) delante de la pantalla, que sigue ardiendo, y que termina por caerle encima. En ese momento, aprovechan Rebeca y Darman para huir, mientras, en un plano general, el cine se quema y un primer plano muestra las gafas oscuras de Ugarte a punto de ser aniquiladas por el fuego.

Como ya adelantamos en otro apartado, este plano presenta un pequeño fallo, ya que en los anteriores Ugarte tiene las gafas puestas cuando cae sobre él la pantalla, razón por la que no resulta verosímil que las gafas aparezcan intactas a bastantes centímetros (si no metros) del cuerpo de Ugarte. Lo cierto es que aunque hay un *fallo de raccord* en este plano, el espectador lo obvia o lo ‘permite’ a cambio de una metáfora visual de gran belleza estética que además, como ya hemos adelantado, sirve de recuerdo-homenaje a una de las grandes películas de Hitchcock. Al igual que en *Rebeca*, el incendio y la total destrucción del espacio en el que se habían producido los hechos da por completamente terminada la historia. Y al igual que en *Rebeca* la imagen de las llamas en el cojín con la ‘R’ bordada significaba el fin de la muerta viva, ahora las gafas de Valdivia consumiéndose señalan el fin de otro muerto resucitado.

En el texto narrativo, la muerte de Valdivia es distinta, como vimos. En la película no aparece el pasadizo secreto y en la novela no se incendia el cine. Esta duodécima secuencia es la que contiene el mayor número de divergencias con el texto literario, y las más significativas. Al desaparecer el pasadizo secreto, el espectador no acaba de entender muy bien qué es lo que motiva a Darman a regresar al viejo cine. ¿Es la nostalgia, la casualidad o la sospecha de algo que a los espectadores se les escapa? Una vez allí, la gran diferencia radica en que Rebeca no empuña la linterna que ciega a Valdivia³³³. Y dijimos que en la película, Rebeca interpreta el papel de frágil mujer que tiene que ser salvada por el héroe. Por otro lado, Darman sí dispara a Ugarte, no vacila ante Valdivia; seguramente porque el personaje de Valdivia-Ugarte en la película es aún más repugnante que en la novela, lo que facilita que Darman no lo vea como un amigo y excamarada, sino como un traidor asesino.

Con estos cambios, la película se acerca mucho más al cine negro que la novela; le aporta el final típico del género: un héroe que salva a la chica desvalida y repone el orden.

Con la destrucción de Ugarte y del *Cine Universal* se termina esta duodécima secuencia, que da paso a la última. La película regresa al presente narrativo, tras el gran *flash-back*, es decir, a la huida en tren de Rebeca y Darman. Se encuentran de nuevo en el vagón al que los había llevado el revisor, que ahora vuelve para avisarles de que están llegando a la frontera:

-Sr., estamos cerca de la frontera, allí pueden tener problemas, será mejor que bajen del tren e intenten cruzar campo a través. Ya encontrarán a alguien que les indique el camino.

-¿Cuánto falta para la próxima estación?

-Diez minutos.

-Gracias por todo.

-Tengan cuidado [mientras dice esto le entrega unos billetes a Darman]

-Salud.

³³³ En la novela, Rebeca, tras arrastrarse con sigilo, consigue la linterna y la enfoca a los enfermos ojos de Valdivia que con la luz cae y pierde la pistola. Al ver esto, la chica le grita a Darman que coja el arma, ella le ayuda iluminándole hasta que Darman la tiene en sus manos; entonces, regresa a iluminar a Valdivia. Pero, aunque Darman tiene la oportunidad, no dispara a su viejo camarada, este muere al caerse de una frágil barandilla que cede al apoyarse en ella.

La película podría haber terminado así, con el saludo republicano ‘salud’, pero la cámara y los espectadores tenían que despedirse de la pareja central, por ello, Darman y Rebeca permanecen sentados frente a frente, mirándose en silencio. Ella se quita la peluca (la que, teóricamente, la hacía parecerse a Rebeca Osorio) y se sienta al lado del capitán Darman, al que toma de la mano, mientras comienza el último diálogo del filme:

-¿*Qué te pasa?*

-*Estoy muy cansado.*

-¿*Qué vamos a hacer?*

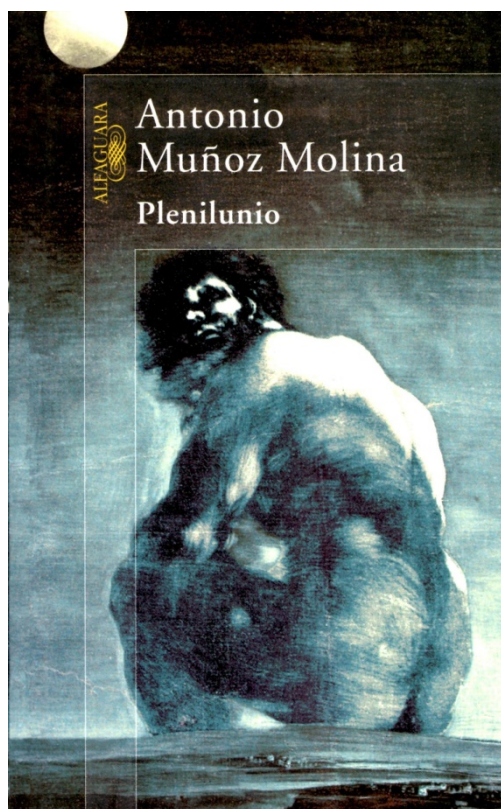
-*Seguir viviendo.*

A modo de metáfora de esa vida que hay que seguir viviendo, la cámara cambia su perspectiva y muestra un primer plano de los raíles del tren en movimiento. Al entrar en un túnel, la pantalla queda oscura y se sobreimpresiona una cita de *El Quijote*³³⁴: *Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién.*

En definitiva, la adaptación fílmica de la novela *Beltenebros* es muy fiel al texto original. Ofrece ciertos cambios cuya finalidad consiste en lograr un final feliz y más cercano al género policiaco. Esos cambios no transforman lo fundamental del argumento y respetan el mensaje literario que fue su punto de partida.

³³⁴ En la novela sirve de epígrafe y en la transposición fílmica, de broche final.

4. PLENILUNIO



*Aquel hombre salió cuando la luna
se tendía en las manos del último minuto.*

[...]

*Nunca supo la luna explicar de qué modo
aquel hombre salió de aquella madrugada.*

Luis García Montero

“Canción tachada” en

Las flores del frío

4. 1. Análisis narratológico de *Plenilunio*

4. 1. 1. Historia, discurso y estructura

Antonio Muñoz Molina publica *Plenilunio*³³⁵ en 1997, año en que también se da a conocer su obra *El retrato en la sombra*. La novela señala el comienzo de su tercera etapa, caracterizada por un mayor compromiso con la realidad social. El autor ofrece a partir de ese momento obras más centradas en colectivos que en individualidades, con una crítica que apunta a la necesidad de buscar soluciones a los problemas en los que la sociedad está inmersa, o de recordar que esos problemas, normalmente invisibles, existen. Los títulos más destacados de este periodo son, además de *Plenilunio*, *Sefarad*,

³³⁵ En Alfaguara, con 485 páginas divididas en treinta y tres capítulos sin título.

Ventanas de Manhattan o *La noche de los tiempos*, todos ellos caracterizados por una mayor extensión, si los comparamos con las etapas anteriores.

Plenilunio relata una historia ambientada, de nuevo, en el franquismo: un niño, hijo de republicano y huérfano de madre, se cría en el hospicio que una orden religiosa regenta en una pequeña ciudad. En ese orfanato se gana el cariño y la protección del Padre Orduña, que hará para él las veces de padre.

Años después, el muchacho marcha a estudiar a la universidad de Madrid, donde se convierte en delator de sus compañeros de izquierdas. Tras casarse con una chica de buena familia, trabaja como inspector de policía en el País Vasco, donde sufre el acoso de ETA. Las amenazas de la banda terrorista provocan una fortísima depresión en su esposa, que finalmente es ingresada en el sanatorio mental de esa pequeña ciudad en donde el inspector se había criado y adonde solicita el traslado. Allí se encarga de la investigación de la agresión sexual y asesinato de una niña, y del intento semifrustrado a otra pequeña. Mientras busca al criminal, se enamora de la maestra de la niña asesinada, Susana Grey. Esta relación cambia su personalidad y sus hábitos y, poco a poco, se perdona por los remordimientos de un pasado que no ha sido capaz de olvidar. El cambio es fruto también del reencuentro con el Padre Orduña, de la amistad que entabla con Ferreras, el médico forense que le ayuda en la investigación; y de la relación, casi paternal, que establece con la segunda víctima.

Mientras, el criminal sigue su anónima rutina. Madruga para trabajar en el mercado donde aparenta ser un joven modélico. Todos le consideran buen hijo y gran profesional, pero lo cierto es que vive amargado, odiando lo que le rodea. Por las tardes se emborracha mientras en su retorcida mente desea la muerte de sus progenitores a los que culpa de todos sus males. Fue un anochecer de luna llena cuando vio pasear a la primera víctima. La siguió hasta el portal y allí, a punta de navaja la sacó hasta un descampado donde abusó de ella, sin superar su problema de impotencia, y luego la asfixió. En el siguiente intento, también una noche de plenilunio, repitió los pasos anteriores, pero la víctima sobrevive sin que el criminal se dé cuenta. Los días pasan y el criminal no ve ni escucha noticias de la segunda víctima, porque el inspector, tras descubrir el crimen, pide que no trascienda a la prensa. La siguiente noche de plenilunio, desconcertado por la falta de noticias, decide volver al descampado. En el lugar del crimen no encuentra restos de su delito, pero sí al inspector que le está esperando para detenerle.

El libro termina con Susana Grey siendo testigo de cómo un etarra dispara al inspector por la espalda. Se trata de un final abierto (en el que cada lector puede ver un desenlace distinto) ya que no se sabe si el inspector muere o no, pues solo se emplea el verbo ‘desvanecerse’:

*“No estoy muerto”, dijo, se oyó repetir en voz alta a sí mismo, “no estoy muerto”, antes de **desvanecerse** en los brazos de Susana Grey, asido furiosamente a ella con las dos manos, perdiéndose en un sueño afiebrado de turbiones de sangre y sirenas de ambulancias. (1997: 485)*

Sabemos de boca y pluma del autor, por entrevistas y lo escrito en *Pura alegría*, que la historia es una mezcla de realidad y ficción. La parte real procede de dos noticias de prensa³³⁶. Una, de un periódico americano, que informaba del juicio a un acusado de asesinato. Lo que le llamó la atención al autor fue que incluía una foto del criminal en la que este parecía un hombre de aspecto bondadoso. Otro artículo informaba de las actividades del Henri Parot, y también se acompañaba con un retrato de este miembro de ETA. A partir de aquí, Muñoz Molina idea una historia sobre lo engañoso de la apariencia de las personas. Otros temas, como la búsqueda del asesino, la relación sentimental o el reencuentro con la infancia, terminaron ocupando también un lugar destacado en el relato.

El final de la historia, con el inspector siendo víctima de un atentado terrorista, se anticipa premonitoriamente a lo largo de la novela en diferentes ocasiones, en especial desde que comienza su relación sentimental con Susana Grey y él mismo reconoce que la felicidad que siente hace que baje la guardia:

En la esquina de la calle había un coche montado sobre la acera que no recordaba haber visto antes: tomó nota de la marca y de la matrícula, e inmediatamente se olvidó de él. (1997: 245-246)

También se anticipa sutilmente en un momento de conversación del protagonista con el Padre Orduña:

Yo no he sido valiente todos estos años, cuando pensaba que tenía dominado el miedo y que no me importaba mucho que me mataran, era que no conocía la diferencia entre estar vivo y estar muerto. (1997: 382)

³³⁶ Ese punto de partida refleja “compromiso con la sociedad, y sobre todo con su conciencia de ciudadano.” (Burguete, 2009: 400)

Pasando a la estructura de la novela, en primer lugar atenderemos al título, como paratexto primordial. Dijimos más atrás que la palabra *plenilunio* es recurrente en la obra muñozmoliniana, si bien nunca antes había adquirido la importancia que en esta novela llega a alcanzar. Hasta más de setenta veces aparece mencionada la luna en la novela, siendo la primera el momento en que se describe, también por primera vez, lo que sentía el asesino tras la agresión a Fátima:

[...] *él se había cerciorado de que ya no respiraba y se había apartado de ella, agitado, por el esfuerzo y la ira, por la sucia lujuria, la luna llena entre las ramas altas de los pinos, [...]*

Subió por el terraplén, tal vez a tientas, [...] aunque no hacía falta, había luna llena esa noche. (1997: 31)

Sin embargo, la palabra ‘plenilunio’ tarda en aparecer. Lo hace cuando el narrador la menciona como aviso del nuevo crimen: [...] *a la luz de una luna en cuarto creciente, en vísperas del plenilunio. (1997: 249)*

Muñoz Molina escoge con cuidado sus títulos, intenta que sean el perfecto avance de la trama como si de un *tráiler* de película se tratase, y para ello suele emplear más de una palabra. Tal vez por ello, solo en una ocasión Muñoz Molina había titulado una de sus novelas con una sola palabra (*Beltenebros*). Desde *Plenilunio* solo lo ha vuelto a hacer con *Sefarad*.

A la pregunta sobre las razones para escoger este título, Muñoz Molina contestó, que “le parecía un nombre músico, peregrino y significativo” (Prada, 1997: 1). Aparte de su sonoridad, la palabra despierta reminiscencias de leyendas y supersticiones acerca de la luna y de los desequilibrios mentales provocados por su fase de plenilunio. M^a José Burguete recuerda, por ejemplo, que “la madre del asesino le justifica diciendo que es un lunero” (Burguete, 2009: 472). Pero nosotros vamos más allá, al atribuir al plenilunio un significado en la novela, pues lo hacemos extensivo a los personajes principales: No solo sirve de excusa al asesino para justificar su crimen, sino que también ayuda a la policía a descubrir al criminal, a Paula para guiarse en la oscuridad... Y es también la fase de luna llena la que alumbra el momento más romántico de la novela, con el inspector y Susana Grey dando riendas al amor en *La isla de Cuba*.

Las 462 páginas que alcanza *Plenilunio* se ordenan en 33 extensos capítulos no titulados. La cubierta de la primera edición reproduce *El coloso* de Francisco de Goya, con intención de enfatizar la idea de monstruosidad nocturna del verdugo. En las

siguientes reediciones esa imagen desapareció, dando paso a otras, como un parque a la luz de la luna llena. Después de ser llevada la ficción al cine, la novela se editó con una cubierta en negro en la que aparece una estrecha franja horizontal con los ojos de Juan Diego Botto (el actor que interpreta al asesino en la película). Esos ojos se han convertido, desde ese momento, en el motivo más habitual en las portadas de las sucesivas ediciones, así como en las carátulas de la versión fílmica.

En cuanto a los paratextos, citaremos la dedicatoria: *Para Elvira, / que tenía tantas ganas de leer este libro.* (1997:7)

La destinataria es la escritora Elvira Lindo, esposa de Antonio Muñoz Molina, que posteriormente recibió el encargo de escribir el guion de la adaptación fílmica de la novela.

Soria Olmedo ve estructurada la novela en cuatro partes, de acuerdo con los siguientes grupos sucesivos de capítulos: los dedicados al inspector, los que se centran en el Padre Orduña, los que dejan aparecer al asesino y los que narran la historia de amor del protagonista. Sin embargo, un análisis detenido revela que hay algún capítulo que no se centra en un único personaje (por ejemplo, el tercero) y hay otros que no tienen la relación sentimental³³⁷ como eje central, sino exclusivamente a Susana Grey (el octavo). También hay capítulos centrados en otros personajes, por ejemplo: el noveno se dedica a Ferreras y el decimotercero, a los padres de Fátima³³⁸. Incluso hay un caso especial, el decimonoveno, que se centra en las dos mujeres del inspector: su esposa y su amante.

Proponemos, pues, otra estructura de *Plenilunio*. La primera parte estaría integrada por los doce primeros capítulos, en los que se presenta a todos los personajes (salvo a Paula y su familia) y se insiste en la idea de que el inspector investiga buscando los ojos del asesino, porque piensa que en ellos tiene que llevar reflejado su crimen. Esta idea queda patente desde el comienzo *in media res* de la novela: *De día y de noche*

³³⁷ Capítulos que se centran en la relación sentimental son el vigésimo tercero y el trigésimo segundo.

³³⁸ A continuación indicamos una lista de los capítulos que consideramos se centran en un único personaje: Capítulo segundo, sexto, décimo y vigésimo sexto (Padre Orduña); capítulo quinto (Fátima); capítulo séptimo (la anciana que ve a Fátima con el asesino); capítulo octavo, decimosexto, decimotercero, vigésimo primero y trigésimo segundo (Susana Grey); capítulo noveno y vigésimo quinto (Ferreras); capítulo duodécimo, decimoquinto, decimoséptimo, vigésimo, vigésimo segundo y vigésimo octavo (el criminal); capítulo decimotercero (padres de Fátima), capítulo decimocuarto (ETA); capítulo vigésimo cuarto, vigésimo séptimo y trigésimo (Paula) y el capítulo primero y vigésimo sexto (el inspector).

iba por la ciudad buscando una mirada. Vivía nada más que para esa tarea, [...] sólo miraba, espiaba los ojos de la gente, (1997: 9)

La segunda parte comprendería los diez capítulos siguientes, centrados en el asesino y en su segundo crimen, que se produce mientras el inspector y Susana Grey comienzan su relación sentimental (de ahí que se alternen capítulos centrados en el criminal con los centrados en la maestra).

Y la tercera y última parte la formarían los capítulos centrados en Paula y en los nuevos intentos de búsqueda del inspector, que ya sabe que el asesino ataca en plenilunio. Terminan con la captura del asesino, el regreso de la esposa del inspector, el fin de la relación sentimental y el atentado de ETA.

4. 1. 2. Narrador

Plenilunio posee un narrador heterodiegético, externo a la historia y omnisciente, que emplea distintas perspectivas o focalizaciones en los capítulos dedicados a distintos personajes. Este tipo de narrador dota a la narración de objetividad, pues es una voz que se mantiene al margen, no se implica en la trama, proporcionando credibilidad a la historia.

En la narración heterodiegética de la novela, se produce en un determinado momento un cambio de nivel. Nos referimos a cuando, en el capítulo decimocuarto, las notas manuscritas del inspector alcanzan el nivel narrativo primero y sustituyen la hasta ahora inalterable voz narradora. El procedimiento sirve para contar, con técnica de *silepsis* (de acuerdo con G. Genette), una vez lo que en la historia se produce en varias ocasiones. En este caso, se hace un resumen de los movimientos del etarra vigilado por la policía:

Se levanta todas las mañanas a las ocho. Lo primero que hace es asomarse en pijama a la calle. Aparta unos segundos la cortina y mira primero a las ventanas de enfrente y luego a la calle. (1997: 163)

La técnica narrativa de la novela se caracteriza también por otros rasgos, como la alternancia (por otro lado tan cinematográfica) de *clímax* y *anticlímax*, dando lugar al suspense. El ejemplo más claro es el primer encuentro amoroso del inspector y de Susana Grey, preludiado en el capítulo vigésimo primero, que empezará a alternarse en los capítulos siguientes con una nueva salida de caza del asesino: El *clímax* de la

historia de amor se alcanza en el siguiente. Pero la historia se interrumpe para dejar paso, de nuevo, al episodio de la agresión a Paula.

4. 1. 3. Tiempo y Espacio

Las referencias del texto al tiempo externo sitúan la historia a mediados de los noventa, sin concreción del año exacto. Los elementos deícticos temporales indican que el inspector llega a la pequeña ciudad a principios de verano. Tampoco se dice con exactitud el día en que asesinan a Fátima, pero sí que el verano ha terminado, que la niña ya iba al colegio desde al menos varias semanas, y que empiezan las lluvias de otoño. La anciana que reconoce a Fátima y a su asesino visita la comisaría a principios de noviembre y declara que los hechos tuvieron lugar unas semanas antes. Por otro lado, se indica que entre el asesinato de Fátima y la agresión a Paula pasan ocho semanas, es decir, que esta última es atacada a finales de noviembre.

En el siguiente plenilunio, segunda quincena de diciembre, es descubierto el asesino. El desenlace no se alarga mucho más en el tiempo. En conclusión, la historia se desarrolla a lo largo de varios meses, posiblemente cerca de un año.

En cuanto al tiempo del discurso, este sigue un orden cronológico, solo alterado con saltos temporales analépticos que dan a conocer el pasado de los personajes. Hay alguna *prolepsis* que sutilmente adelanta sucesos futuros, como la que indica con símiles y atenuaciones eufemísticas, que ETA prepara un atentado contra el inspector:

[...] un instante o un gesto y alguien no habría visto y reconocido en el telediario esa cara, y decidido algo que lentamente empieza a cumplirse, inexorable y secreto, lo mismo que el progreso de una enfermedad o la caída gradual en la locura. (1997: 170)

Por otro lado, con inclusión de *analepsis* de corto alcance, se narra una misma situación varias veces y desde distintos puntos de vista, lo cual nos lleva a un fenómeno de frecuencia que da lugar a un relato iterativo. La agresión a Paula, por ejemplo, se describe desde la perspectiva de la niña y en otras ocasiones, desde la del asesino o del inspector:

[...] ni siquiera ha empezado a bajar la cremallera, y entonces suenan golpes, golpes violentos en las puertas metálicas (el narrador desde la perspectiva del criminal) (1997: 306)

Tiembla. Helada, nunca ha tenido tanto frío, [...] 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 (el narrador desde la perspectiva de Paula) (1997: 334)

En lo relativo al espacio de la historia, la ciudad sin nombre es sin duda la *Mágina* literaria de Muñoz Molina. Se revela metonímicamente cuando aparecen los jardines de La Cava, la plaza de España, el barrio de San Lázaro...Y, sobre todo, una plaza con reloj, la estatua de un general, antepasado, se dice, del padre Orduña; y ‘La isla de Cuba’, el cortijo de *Beatus Ille*, donde Jacinto Solana era ‘asesinado’ en Junio de 1947. En *Plenilunio*, ambientado como vimos en los 90, reaparece convertido en un motel restaurante a las afueras de la ciudad, junto al río, trasunto del Guadalquivir.

Desde el motel, la profesora piensa en el origen de este nombre y le dice al inspector: *Mire la ciudad, cómo se ve desde aquí. Ella sí parece una isla.* (1997: 203)

Efectivamente, la ciudad aparece como una especie de isla en la que convive el pasado, el barrio de San Lorenzo (donde viven el asesino y sus padres); con el presente, el barrio donde está ubicada la calle Granados (donde vive Paula con sus padres). *Mágina* es ciudad para unas cosas y aldea para otras, y en ciertos aspectos se ha aislado del mundo. *Mágina* en *Plenilunio* tiene una apariencia abstracta de sitio conocido, acorde con cualquier ciudad española.

Antonio Muñoz Molina, en el artículo “*Mágina la ciudad inventada*”, escribía:

[...] después de bajar hacia la orilla del Guadalquivir y cruzarlo por las laderas de Sierra Mágina [...]

Desde el sur, Úbeda, la ciudad que hay en los mapas, se parece más que desde ninguna otra perspectiva a otra ciudad inventada por mí, a la que llamé Mágina porque me gustaba mucho el nombre y porque en él está contenido el único paisaje de lejanías que conocí durante la mayor parte de mi infancia y mi adolescencia (1994: 52)

Efectivamente, el nombre de *Mágina* no se lo inventa Antonio Muñoz Molina ya que así se llama la comarca, la sierra, su macizo central, así como su pico más alto (de 2.167 metros) y el Parque Natural³³⁹. Ya el Marqués de Santillana en sus *Serranillas* o el mismo Antonio Machado han hablado en sus obras de esta tierra. No está claro el

³³⁹ El parque, que se sitúa a unos 600 metros de las zonas de campiña de la depresión del Guadalquivir y a 45 km de Úbeda, y que tiene la categoría de Parque Natural desde 1989.

origen del nombre, que tanto puede provenir de *Magna* como de *Mágica*. En cualquier caso, tanto la Mágina real como la literaria, se pueden ver como una mezcla de grandeza y de magia.

Muñoz Molina aseguraba en una entrevista que *Plenilunio* era una novela “sin contaminaciones de autobiografía” (Burguete, 2009: 398). A nuestro juicio, se trata de una afirmación rebatible. Obviando la idea de que los crímenes narrados en la novela tienen su origen en crímenes reales, la presencia de Mágina es más que suficiente para negar la ausencia de rasgos autobiográficos.

En *Plenilunio* no se realizan destacadas descripciones de la ciudad, al menos no descripciones topográficas. Son más abundantes las cronográficas, ya que el autor está más preocupado por describir su estado cultural y social que su paisaje. Muñoz Molina crea una ciudad postmoderna que, unas veces mejor y otras peor, ha fundido lo nacional y lo regional, lo clásico con lo moderno, en un compromiso por avanzar con los tiempos pero sin olvidar las particularidades de un lugar rural que se incorpora al mundo urbano.

4. 1. 4. Adscripción genérica

De nuevo estamos ante una novela de adscripción dudosa, si nos atenemos a la crítica que se ha interesado por esta cuestión. Jaime Aguilera la juzga cercana a la novela gótica: “Sin duda, como también veíamos en *Beltenebros* se puede vislumbrar una influencia de la recreación propia de la novela gótica” (Aguilera, 2006: 123). Por su parte, Justo Serna afirma que es una novela de género misceláneo:

No hay enrevesadas peripecias al modo de *El invierno en Lisboa* ni una aventura de crimen y persecución a la manera de *Beltenebros*. [...] No hay, [...] ni héroes ni traidores, ni falsos héroes ni falsos traidores [...] (2004: 331)

Plenilunio no es una obra de terror [...] Y, sin embargo, hace suyos algunos de los símbolos asociados al terror, en particular el del licántropo (2004: 334)

La crítica en su mayor parte considera *Plenilunio* como novela policíaca. Vibeke Grubbe, por ejemplo, defiende esta adscripción con el argumento de que A. Muñoz Molina: “Ya había utilizado elementos tomados de la novela policíaca en novelas

anteriores, sobre todo el suspense, pero ahora ha escrito una novela policíaca en toda regla³⁴⁰” (Grubbe, 1998: 107)

El antedicho Jaime Aguilera se apoya, para corroborar su análisis, en una entrevista en la que Antonio Muñoz Molina afirma que *Plenilunio* no es una novela policíaca:

Hay otros casos, por ejemplo *Plenilunio*, en los hay una investigación policial pero no es una novela policial, porque el enigma lo hizo desaparecer enseguida [...] Pero en la novela negra es más importante el modo en que se consigue atrapar al asesino que su propia identidad. (Aguilera, 2006: 121)

Estas palabras proporcionan, a nuestro juicio, la clave del género de *Plenilunio*. Recordemos que en las aventuras de Sherlock Holmes siempre se persigue al mismo malvado, pero no deja por ello de haber suspense e intriga, porque lo que interesa es cómo se va llegar a incriminar a ese malvado. Algo parecido sucede en *Plenilunio*. En la novela, aunque la manera de actuar del asesino sea evidente por las pruebas forenses, y los lectores conozcamos su identidad, lo que resulta enigmático es cómo existe un individuo capaz de actuar tan vilmente.

Aun así, *Plenilunio* posee alguna característica del género policíaco. Por ejemplo, aparecen en la novela un personaje investigador que acabará por resolver satisfactoriamente el crimen, logrando restituir la normalidad; y unos personajes secundarios que adquieren gran relevancia. Otras están ausentes: el narrador no enuncia usando el pronombre de primera persona; y el suspense y la intriga no giran en torno a los crímenes, sino alrededor de la personalidad de los personajes. En definitiva, *Plenilunio* es, de las tres novelas que estamos analizando, la que más se acerca al género policíaco, pero no llega a serlo en sentido canónico. El hecho de que en *Plenilunio* la intriga no gire en torno a quién es el autor del crimen sino en cómo es cada personaje, enlaza con una de las grandes obsesiones literarias del autor, como es la conciencia de la propia identidad. Como dice el protagonista en *Don Quijote*, ‘yo sé quién soy’: el loco lo sabe, y los cuerdos no lo tienen tan claro.

Plenilunio es novela de sentimientos y obra de compromiso expresado a través de unos personajes que simbolizan toda una sociedad. Una sociedad que denuncia la

³⁴⁰ Aunque líneas después añade que la novela es “un nuevo paradigma estructural dentro de la novela policíaca” (Grubbe, 1998: 108), de lo que se deduce que Grubbe tampoco está completamente seguro de poder incluirla en el género policíaco.

falta de solidaridad frente al dolor que inunda la vida cotidiana. En conclusión, *Plenilunio* es una novela moral que reclama justicia para las víctimas y castigo a los verdugos. Y que, al contrario que en las obras anteriores de Muñoz Molina, se centra más en el presente que en el pasado.

Este compromiso ético-social ya se venía anunciando en los artículos que en esa época publicaba el autor, como Elvira Lindo explica en el prólogo de *Las apariencias*³⁴¹, a propósito del modo de creación literaria de A. Muñoz Molina:

Hay autores que, [...] entre novela y novela, sorprenden a sus incondicionales con giros que ellos no esperaban. El encuentro es brusco, [...] Muñoz Molina, en cambio, nos avisa, nos ha ido avisando a través de los artículos de sus cambios literarios, que son, en definitiva, cambios o crecimientos personales (Lindo, 1995: 10)

Aunque la obra *Ardor guerrero* ya venía anunciando este cambio, es en *Plenilunio* donde comienza la nueva etapa, ya mencionada, de novelas sobre los problemas del mundo. Por eso, a nuestro juicio, es más apropiado considerar *Plenilunio* como una novela de compromiso social expresado por medio de los personajes³⁴². Estos son, en su mayoría, víctimas de una sociedad que los deja desamparados. Justo Serna señala que la obra de Muñoz Molina demuestra que “el desamparo es rasgo propiamente humano” (Serna, 2004: 333). En *Plenilunio* este desamparo se agudiza y generaliza. Ya afecta a toda una sociedad, incluidas las personas que aún no lo sufren en carne propia pero permiten que siga avanzando hasta que, en un futuro, alcance a todos. *Plenilunio* es, en el fondo, una novela muy realista³⁴³, que refleja el estado de impotencia de las víctimas.

³⁴¹ Libro de relatos de Antonio Muñoz Molina.

³⁴² Es la antecesora de *Sefarad*, que ya no necesitará los recursos de la novela policiaca para denunciar las lacras sociales a modo de novela de personajes, algo que en *Plenilunio* solo se llega a esbozar.

³⁴³ Realismo “es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud” (Jakobson, en Todorov (ed.), 1970: 71)

4. 1. 5. Estudio temático

4. 1. 5. 1. Búsqueda de la identidad

Son varias las ocasiones en que en *Plenilunio* este tema adquiere relevancia. Por ejemplo, tras la agresión a Paula. La niña despierta, tras sufrir el brutal ataque, pero no recupera del todo la consciencia:

Tiembla, helada, nunca ha tenido tanto frío, se muere de ganas de orinar, se ahoga, no sabe que ahora no está dormida, no sabe dónde está, quién es, qué le impide respirar, (1997: 334)

[...] ese sonido le ha devuelto su memoria o su visión de la ciudad, aunque todavía no recuerda quién es ella, ni tiene siquiera consciencia de una identidad, (1997: 340)

El tema se trata de manera más directa cuando el padre Orduña busca la ficha de ingreso en el hospicio del inspector, y al enseñársela a este, le insiste en que la mire para que se reconozca en ella:

Es que quiero que sepas quién eras. Tienes la cara de no acordarte bien. Ahora a la gente se le olvidan todas las cosas, de modo que nadie sabe quién es de verdad. ¿Te acuerdas de lo que dice don Quijote? <Yo sé quién soy>. Qué palabras tremendas. Y lo que les pregunta Jesús a los discípulos: <Y vosotros, ¿quién creéis que soy?>. Y el caso es que no lo sabían, no podían estar seguros, y lo que es peor, no se atrevían a saberlo. Yo sé quién fuiste tú, pero eso era hace tanto tiempo que tú ya no te acuerdas o no quieres acordarte, y a lo mejor no sabes quién eres ahora. (1997: 121)

Algo muy similar pasa con la esposa del inspector que, tras años de asedio de ETA a su esposo, ha terminado por ser ingresada en un hospital mental. En una de las visitas del inspector, tras preguntarle a la esposa si le ha dolido la inyección que la enfermera le acaba de poner, esta contesta: *-Me eché en la cama y no me acordaba de nada. La enfermera decía un nombre y yo no sabía que era el mío. (1997: 257)*

El tema de la identidad aflora también en el anonimato del criminal, pues el nombre del asesino no se menciona. Cuando el inspector o Ferreras lo interrogan, en el discurso narrativo se señala como “el otro”:

Mira las fotos. Mira lo que hiciste.

[...] *El otro temblaba y negaba con la cabeza baja, sin mirar las fotos,* (1997: 433)

El inspector se puso en pie y el otro se echó hacia atrás (1997: 461)

Calculaba las palabras técnicas que escribiría más tarde en el informe, [...] pero sobre todo imaginaba que estaba hablándole al otro, al que reconocía en las señales de sus actos, (1997: 49)

4. 1. 5. 2. La violencia como tema. Motivos: las víctimas y los verdugos, el engaño de las apariencias y el terrorismo de ETA

La violencia se refleja de muchas maneras en la novela. La más evidente es la ejercida por el criminal a las dos niñas, pero también está presente en los curas del internado, en los etarras... así como una violencia, menos física que moral, en la forma de actuar del marido de Susana Grey; en el comportamiento del inspector con su esposa o en el trato de la Iglesia con el padre Orduña.

En efecto, la novela gira en torno a la violencia, al espanto que causa, a las víctimas y a los verdugos de tanto horror. Cuando el padre Orduña confiesa ante el inspector no estar nada orgulloso de su comportamiento en el pasado, habla del reparto de papeles en el siniestro juego de la violencia: [...] *en virtud de qué ley se convertían alternativamente en ángeles y ejecutores, en verdugos y víctimas los unos de los otros,* (1997: 452)

Plenilunio es una novela que hace reflexionar al lector sobre la empatía con las víctimas en una sociedad como la nuestra, pues denuncia el hábito deshumanizado que las hace pasar desapercibidas a los demás, en la vida de todos los días:

Pero la cara de un muerto enseguida se vuelve anónima, todas las caras de las víctimas en las fotos forenses se parecen mucho entre sí, (1997: 36)

[...] *un puñado de cabellos que el forense, Ferreras, contó y estudió, guardándolos luego en una bolsa de plástico con una etiqueta escrita a mano por él, cabellos víctima,* (1997: 50)

La prensa es la máquina uniformadora y anestesiante que conduce al olvido de las víctimas. Nada más conocerse el asesinato de Fátima, la ciudad se llena de periodistas muy interesados en el morbo de la noticia, pero en cuanto pasan unos días, el morbo se esfuma, el dolor por la víctima se diluye y ellos desaparecen:

[...] la llegada de las cámaras de televisión y las riadas de periodistas que se instalaron en la plaza del general Orduña, frente a la comisaría, [...] y se marcharon luego tan rápidamente como habían venido, (1997: 42-43)

El inspector ha visto muchas otras veces a la prensa actuar de esa manera y tiene claro lo que pasará a continuación:

Temía de pronto que los demás se olvidaran de ella con la misma inconstancia frívola con que al cabo de dos o tres semanas ya parecían haberla olvidado los periodistas, y se prometió a sí mismo que él no iba a olvidar. (1997: 45-46)

Como contrapartida, se ofrece en *Plenilunio* el desprecio por los verdugos, como queda patente en las palabras de Susana Grey que se niega a ver al criminal como un enfermo:

-No me diga que están enfermos -dijo la maestra, con un acceso de dignidad y de rabia-. Que no pueden evitarlo. Es como decir que esos militares de Bosnia no pueden vencer el impulso de matar y violar mujeres. (1997: 140)

Por eso, el inspector no se deja impresionar por el verdugo, ni siquiera cuando este le pide una entrevista en la cárcel. Lo encontrará aparentemente cambiado, ya que se presenta como un hombre nuevo, transformado por Dios:

<Pero las víctimas no le importan a nadie>, pensaba: merecía mucha más atención su verdugo, rodeado enseguida de asiduos psicólogos, de psiquiatras, de confesores, de asistentes sociales, perseguido hasta el interior de la cárcel por emisarios de periódicos y de cadenas de televisión que le ofrecían dinero por contar su vida y sus crímenes, por ceder los derechos para una película o para una serie. (1997: 455)

Al hilo de esta reflexión, y dirigiéndose a Susana Grey, el protagonista se acuerda de otras víctimas, las de ETA:

[...] Al menos no le rinden homenajes públicos, como hacen en el norte, le dijo con asco y desánimo a Susana Grey, al menos no pondrán su nombre a una calle, no sacarán su retrato de una iglesia y lo pasearán en alto como si fuera un estandarte religioso. (1997: 455)

Cuando el inspector va a visitar al padre Orduña, este le dice que un asesino así tiene que llevar escrita la culpa en los ojos. El inspector confía en estas palabras porque recuerda como el sacerdote le demostró, cuarenta años antes, que la cara era el espejo del alma. Por esos se obsesiona en la búsqueda de esos ojos, que lo vuelven ciego ante otras posibles pistas:

-Tenemos sus huellas dijo Ferreras, [...] Tenemos su sangre y su saliva, su pelo y su piel, la forma de las suelas de sus zapatos, y estoy esperando que me manden de Madrid el informe de su ADN. [...]

Pero nada de eso me sirve ahora, pensaba el inspector, [...] acordándose de las palabras del padre Orduña, busca sus ojos, su cara entre la gente, no su código genético ni su grupo sanguíneo y ni siquiera sus huellas digitales, que ahora no sirven de nada porque lo más probable es que no esté fichado, busca sus ojos, su cara, el espejo de su alma, (1997: 109)

Y ese es el error del que da este consejo, porque, finalmente, los ojos del asesino no tienen escrito ningún crimen, son ojos normales, como los de cualquiera. Como vimos más atrás, el motivo de la apariencia engañosa interesa al autor desde sus comienzos. Está presente en varios relatos de *Las Apariencias* (1995), como “Retrato robot”.

El año en que se publica *Plenilunio*, la banda terrorista comienza una tregua anunciada como indefinida. Junto a *Plenilunio*, películas como *Días contados* (1994) o libros *Contra la barbarie. Un alegato a favor de las víctimas de ETA*, de José María Calleja, se ocupan de este tema. A. Muñoz Molina lo había tratado en uno de los relatos de *Las apariencias*, “Nadie lo diría”, donde un etarra se camufla entre los habitantes de Mágina sin que nadie sospeche de él. También lo había hecho en *Ardor guerrero*, pero en *Plenilunio* el tema adquiere mayor centralidad. Aunque los etarras solo aparecen en los capítulos catorce y treinta y uno, su presencia es constante en la novela, ya que el inspector habla de sus miedos y sus precauciones en numerosas ocasiones, desde el primer capítulo:

Salía de la oficina, les decía adiós con un gesto a los guardias de la puerta, miraba a un lado y a otro de la calle, con el miedo antiguo, todavía intacto, con el recelo de mirar a quienes se acercaban y de fijarse si había algún coche aparcado en una posición sospechosa (1997: 16)

En la novela se establece un paralelismo evidente entre los etarras y el asesino. Lo vemos reflejado en esta frase: *Con una pistola o una navaja cualquiera es omnipotente, no tiene ningún mérito aterrorizar o matar* (1997: 298-299)

Incluso el propio asesino se compara con un terrorista:

Ahora imagina que es un terrorista, que saca una pistola del bolsillo de la cazadora y se la pone al guardia delante de la cara y le revienta el cerebro contra la pared. (1997: 212)

Al asesino le enorgullece, pues, su vileza, algo que el inspector también ha apreciado en los terroristas:

A éstos les pasa como a los terroristas. En el fondo les colma la vanidad de ver sus hazañas en la prensa. He conocido a algunos que guardaban recortes pegados en álbumes, como los artistas. (1997: 355)

Este paralelismo ha sido analizado por M^a. J. Burguete:

Crimen sádico y terrorismo se sitúan en el mismo plano. Hay cierta semejanza entre el asesino y el terrorista, además de no tener nombre, los dos hacen llamadas, persiguen telefónicamente a las víctimas de la violencia que ejercen, y por otro lado estructuralmente, la caza del asesino por parte del inspector es paralela a la caza que sufre este por parte del terrorista. (Burguete, 2009: 467-468)

4. 1. 5. 3. Política y denuncia social

Plenilunio transcurre en una pequeña ciudad en la que conviven los supervivientes de los dos bandos de la guerra y la dictadura, y aún sus vidas se rigen por el odio, el miedo y la venganza. En palabras de S. A. Oropesa, la novela refleja “el caos de las ideologías de la España del postfranquismo” (Oropesa, 1999: 197). Todo esto enlaza con la presencia de ETA, que se enfoca como el resultado de esas heridas no cicatrizadas. El mensaje político de la novela se encierra en la intención ética y en la denuncia social. No nos referimos solo a la indefensión de las víctimas ante los criminales, sino también a la falta de interés de la sociedad española por instituciones básicas como la enseñanza y la sanidad públicas.

A través del personaje de Susana Grey, aparece una enseñanza pública abandonada por el Estado y dejada casi exclusivamente en manos de maestros y

profesores, cada vez más indefensos y menos motivados para seguir luchando por mejorar lo que debería ser la prioridad del país:

[...] tan gastado como el mobiliario o los libros o las instalaciones [...] notaba en sí misma un cansancio gradual que no era exactamente físico, ni tampoco por completo moral, una mezcla de extenuación antigua y desaliento íntimo [...] le parecía que su cansancio era más bien un deterioro semejante al de los objetos que veía en la escuela [...] sometidos a un desgaste lento como el de la erosión del mar, a una especie de involuntaria y aceptada postergación (1997: 85-86)

Solo se aprecia una luz de esperanza en la manera en que la madre de Fátima y la anciana que ve a la niña con su asesino tratan a la maestra, con el mismo respeto de antaño para los docentes:

[Anciana] [...] la mujer le hablaba a Susana Grey atribuyéndole una benévola superioridad, como le hablaría sin duda a una doctora en el ambulatorio de su pueblo. (1997: 137)

Por el forense Ferreras, la novela entra en la burocracia de la medicina pública:

[...] si se hacían con negligencia o torpeza o simplemente mal no importaba o nadie se daba cuenta, y si se hacían bien nadie lo agradecía, en un sistema meticulosamente regido por la incompetencia y la corrupción. (1997: 165)

También la comisaría de policía parece anclada en el pasado, y Susana Grey advierte el mismo abandono y atraso que en la escuela:

-Qué raro -dijo luego la maestra, [...] No me imaginaba que fuera así el archivo de la policía. ¿No tienen ordenadores, grandes ficheros informáticos? (1997: 138)

En cambio, el autor ofrece el contraste de las cárceles recién diseminadas por el país:

[...] el edificio de la cárcel, construida no hacía mucho tiempo, (1997: 454)

[...] cruzaba los controles de seguridad de una cárcel recién concluida y dotada de [...] pantallas de vigilancia electrónica, (1997: 455)

Oyó abrirse la puerta que estaba a sus espaldas con un sigilo tecnológico de prisión moderna (1997: 462)

El Padre Orduña es el portavoz de las demandas políticas de la sociedad. Sobrino del coronel Orduña, es decir, pariente de los caciques de la ciudad, ‘salvó las almas’ de los hijos de los republicanos reclusos en el colegio-hospicio. Allí fue relegado por sus compañeros por ser un ‘cura rojo’:

Él apenas recibía ya visitas, no como en otros tiempos, cuando aquella misma vivienda había sido lugar de consuelo, de discusión política, incluso de refugio, para algunos, en los tiempos difíciles. [...] de entonces quedaban algunas reliquias en las paredes, carteles de veinte años atrás que ahora eran increíblemente antiguos, un retrato del Che Guevara, un póster de Antonio Machado [...] (1997: 22)

El recordado padre del inspector, la maestra Susana Grey, el forense Ferreras y el exmarido de la maestra forman el grupo de personajes de izquierdas, en el que solo este último sigue fiel a unos principios que, por otra parte, le sirven de excusa para no comprometerse con sus obligaciones sociales y familiares. Es la excepción a lo que, según el autor, en la entrevista concedida a Juan Manuel de Prada, debería ser la norma de comportamiento de la actual izquierda española:

Las personas de izquierdas, que hemos regido nuestro programa vital por aspiraciones de libertad y emancipación, con demasiada frecuencia nos hemos dedicado a venerar monstruos. Durante mucho tiempo, la reivindicación de la igualdad y de las causas nobles se produjo mezclada siniestramente con la defensa de tiranías impresentables; una vez desaparecidas las tiranías, parece como si también hubiesen desaparecido las causas: no, no, las causas siguen siendo las mismas, aunque Stalin ya no exista. La izquierda española, si fuese crítica, debería repensar sus posiciones. (Prada, 1997: 2)

4. 1. 5. 4. Medios de comunicación

La novela, tal como ha puesto de relieve Oropesa, denuncia el mal uso que se hace de la televisión como medio de comunicación (1999). Pero, hasta las manipulaciones de la información del caso tienen su parte positiva, porque gracias a una revista que difunde la foto de la niña por razones morbosas, aparece una anciana que

asegura haberla visto por la calle con un hombre. Y gracias a la televisión, la niña Paula acude con naturalidad a una rueda de reconocimiento:

-¿Lo voy a mirar por uno de esos cristales que son espejos por el otro lado?

El inspector asintió, sonriendo. Como no tenía hijos, hacía muy poco que estaba al tanto de la familiaridad de los niños, gracias a la televisión, con los procedimientos policiales. (1997: 439)

4. 1. 6. Estudio de personajes

Plenilunio es novela de personajes, y en ella Muñoz Molina dedica una especial atención a sus criaturas literarias, anticipando otras novelas con creaciones humanas en la misma línea, como *Sefarad*. Se agrupan estos personajes en víctimas (inspector, niñas y familia, Padre Orduña), su entorno humano (Susana Grey, Ferreras, la esposa), y verdugos (el asesino y los etarras).

4. 1. 6. 1. El inspector

No se menciona el nombre del protagonista. A lo largo de este trabajo hemos comentado la importancia que Antonio Muñoz Molina otorga a los nombres de sus personajes. Pero en este caso el nombre no importa tanto como el oficio y la función en la historia, como si el personaje se construyese atendiendo a un tipo, y no a un individuo. Por ejemplo, en el protagonista importa su capacidad como inspector. Las facetas de amante, esposo, amigo e hijo se subordinan a su función primordial en la historia, la detectivesca. Apenas se informa de su aspecto físico y siempre desde el enfoque de los otros personajes. Así se sabe que se trata de un cincuentón de pelo canoso y que tiene los ojos grises:

En la cara áspera y rojiza, en el pelo canoso, revuelto y escaso, en el cuello envejecido y no muy bien afeitado del inspector [a través de la mirada del padre Orduña] (1997: 69)

Lo miraba a los ojos grises y atentos y no podía imaginar qué pensaba, cómo estaría viéndola a ella [a través de la mirada de Susana Grey] (1997: 238)

Desde las primeras páginas, se da a conocer su pasado traumatizante, como huérfano criado en el hospicio de jesuitas³⁴⁴, donde el padre Orduña se fijó en él por considerarlo el más débil del grupo:

Eras exactamente así cuando viniste. Miro esa foto y estoy viéndote y pensé: <ése es el más débil>. No te atrevías ni a probar el tazón de cacao que os dimos para desayunar.

[...] leyó por encima la fecha y el encabezamiento, Madrid, la prosa cruenta y oficial que resumía en unas cuantas líneas su origen y la mancha con la que había nacido y el porvenir que se le asignaba, hallándose su madre falta de medios e incapacitada por enfermedad y su padre cumpliendo la arriba señalada condena, al leer eso sintió que enrojecía y que el padre Orduña iba a darse cuenta. (1997: 125)

Tras alejarse del padre Orduña y de sus orígenes, su cambio de vida es tan radical que decide entregar a la policía franquista a sus compañeros de universidad. Con este cambio, se aleja de sus dos referentes paternos: su padre biológico y el padre Orduña. A estos, no solo les oculta su cambio de vida, sino todos sus fracasos: la traición a su pasado, una profesión que no le aporta nada y un matrimonio malogrado. Como vemos, el inspector es un antihéroe posmoderno, propio de la sociedad finisecular.

El relato se inicia con la llegada a la ciudad del inspector, que huye de los terroristas, y comienza la trama convertido él en perseguidor de un asesino: *Ahora iba por la calle no temiendo que lo buscaran y que lo siguieran, sino buscando él, (1997: 38)*

Será al final de la novela cuando, al bajar la guardia, vuelva a convertirse en un perseguido, y el etarra logre dispararle. De esta forma, mientras el inspector persigue

³⁴⁴ En la década de los cuarenta comenzaron a ser habituales este tipo de hospicios para hijos de republicanos, alentados por la tesis del médico Antonio Vallejo-Nájera que, según Eduard Pons Prades, tras ser contratado por el régimen franquista para demostrar la inferioridad mental de los marxistas, dijo haber encontrado el ‘gen rojo’. El médico afirmaba que los vástagos de los republicanos y comunistas no debían criarse con sus progenitores porque eran enfermos mentales que acabarían por contagiar a sus hijos.

Burguete recuerda que esa labor religiosa tenía también su interés económico: El Estado les pagaba cuatro pesetas diarias por cada plaza de hijo de recluso. El gasto era ‘costeado’ con las correspondientes deducciones salariales del trabajo de los encarcelados, en los talleres o en los muchos proyectos del Estado (Burguete, 2009: 423)

por las calles de Mágina los ojos de un criminal, un terrorista le sigue a él para poder saber el momento idóneo para matarlo.

4. 1. 6. 2. El asesino

El asesino es un personaje que ataca a las niñas en noches de plenilunio, y él lo achaca al influjo maligno de la luna:

<Fue por culpa de la luna>, dijo, [...] <me emborrachaba y la luna me hacía pensar cosas raras. Mi madre me lo decía de chico, que yo era lunero. (1997: 433)

En el capítulo vigésimo, la novela ofrece un retrato pormenorizado del personaje, que hasta ese momento ha sido un enigma obsesivo para el inspector.

Tampoco el asesino tiene nombre, porque solo interesa como tipo de verdugo. Para referirse a él se utilizan los eufemismos ‘el otro’, ‘ese’ o ‘el número cuatro’ de la rueda de reconocimiento, como si se evitara nombrar un tabú.

Los aspectos de su vida, como el oficio y la familia, son para él pesadas sombras obsesivas de las que procura escapar en sus siniestras salidas nocturnas. No está contento con ningún aspecto de su vida, y culpa de sus males a los demás, en especial a sus padres, únicos personajes que lo tratan directamente. El retrato de estos personajes se hace desde la óptica del hijo:

Pero es que siempre fueron viejos, al menos él no los recuerda jóvenes, ella siempre de negro y con el pelo gris y sucio y él con la boina y la chaqueta de pana, y las camisas abotonadas hasta la nuez con cerco negro en el cuello, porque sólo se ducha cuando Dios quiere, así que cuando se sienta a la mesa no sólo hay que verlo y que oír su dentadura, sus pulmones o sus bronquios podridos, sino además oler su olor, (1997: 182)

Él, como misántropo a punto de reventar de violencia, realiza su autorretrato para superar la imagen de sí mismo que los demás reflejan:

Una vecina vieja que barre la acera delante de su casa lo saluda llamándole por el diminutivo asqueroso de cuando era niño [...] Miran a un tío que ha hecho la mili voluntario en Regulares, capaz de trabajar más horas que un reloj y de tirarse a una tía y de beberse tres copas de anís seco sin que le fallen luego las fuerzas ni le tiemblen la mano, y lo que ven es un chiquillo (1997: 207)

En este autorretrato se revela la mentalidad del personaje y se deja constancia también de una de sus deficiencias físicas con grave repercusión psíquica: desde sus primeros acercamientos al sexo en la adolescencia, y de sus experiencias durante los meses de mili, sabe que el tamaño de su pene es reducido y su rendimiento mínimo. La impotencia sexual del asesino agrava su instinto violento. Pero esto no lo puede disculpar, y en ese capítulo se va construyendo a los ojos del lector un ser despreciable, lo bastante listo para ocultarse tras varios disfraces de infeliz, y nunca lo suficientemente loco para no saber lo que hace. Odia a las mujeres y a los homosexuales y agrede sexualmente a prostitutas y niñas. Su maldad es tal, que es incapaz de sentir piedad por nadie que no sea él mismo. Desprecia a sus padres, a sus clientas, a sus vecinos, a todo el mundo. Es la personificación de la maldad pura, y lleva a cabo sus crímenes con perfecta premeditación. El crimen lo hace sentir poderoso, de manera que necesita exhibirlo. Por esa razón es descubierto al final de la novela: porque vuelve al escenario del crimen.

La citación de su pensamiento cuando, ya avanzada la novela, entra en escena, lo revela como un personaje tremendamente repulsivo. Contrasta con la opinión que su apariencia creaba en los demás:

<Yo le compraba el pescado todos los sábados>, dijo luego Susana Grey, [...] <me daba pena, porque me parecía demasiado tímido para ser un buen vendedor [...], las parroquianas decían que al caer malo su padre había tenido que dejar el instituto para ponerse a trabajar>. (1997: 420)

Como ya vimos, Antonio Muñoz Molina le explicó a Juan Manuel de Prada que las falsas apariencias fueron la idea motriz de la novela:

En el caso de *Plenilunio*, se trataba de [...] La información breve sobre un juicio y la cara del acusado. Una cara de perfecta bondad, un hombre joven, con traje y corbata, con el pelo corto, con las manos cruzadas tan pulcramente que parecía más bien que estaba en una iglesia y no en la sala de un juicio, sobre todo si uno no se fijaba en que las manos estaban esposadas (Prada, 1997: 27)

Fueron precisamente esas manos lo que dio la idea a Muñoz Molina para convertir a las del asesino de *Plenilunio* en una obsesión:

[...] se pone las manos juntas en la boca para olerse el aliento, y entonces tiene que volver a lavárselas.

Ese olor siempre en ellas, el olor que le extraña que nadie parezca percibir (1997: 143)

[...] manos mucho más viejas y cuarteadas que la cara, como injertadas en otro cuerpo más joven y de apariencia más débil, que no pueden ocultar el castigo diario del trabajo ni tampoco el olor. (1997: 259)

Si el inspector busca sus ojos culpables por las calles de la ciudad, la clave del retrato del personaje se centra, sin embargo, en sus manos. Se dedican varias páginas a describirlas y a reflejar el desequilibrio patológico, la obsesión del personaje por sus propias manos. Las páginas dedicadas al asesino informan al lector de lo que acontece antes de que el inspector lo averigüe. Él y Ferreras saben solo su grupo sanguíneo, su edad aproximada, su impotencia. Completarán el enigma cuando el asesino regrese al lugar del crimen a la luz de la luna. A partir de entonces, el protagonista conocerá su nombre y sabrá igual o más que el lector.

4. 1. 6. 3. Fátima y Paula

A través de Susana Grey, maestra de la niña, aparece la etopeya de Fátima, la primera víctima:

[...] tenía la serenidad de esas niñas que se han acostumbrado desde muy pequeñas a ayudar en la casa y a cuidar hermanos menores, una seriedad antigua de clase trabajadora, (1997: 54)

El inspector hace hablar de la niña a diferentes personas del barrio y todas la recuerdan de idéntica manera. La muerte de la niña hace despertar al inspector de un letargo, y, como ya vimos, recupera las ganas de vivir. Por otro lado, su ausencia hace que Susana Grey sea aún más consciente de lo buena alumna que fue, y recuerde los motivos por los que es maestra.

Paula, por su parte, demuestra una fortaleza poco común en la infancia. Durante la agresión no suplica ni pierde el control en ningún momento, incluso intenta que el asesino no perciba el terror que está sintiendo. Tras el brutal ataque, lucha por salir adelante. Sigue mostrando coraje durante los siguientes veintiocho días en que guarda 'el secreto' de su agresión junto con sus padres y el inspector. El inspector aprende de ella a aumentar su propia resistencia a la adversidad:

Le gustaba esperar a la niña en el portal y darle un beso en la mejilla fresca y ya próxima a la adolescencia [...] seguirla luego por la calle viéndola de espaldas, tan frágil en apariencia y sin embargo tan fuerte, sobrevivida, recobrada del terror, segura de que él la protegía, (1997: 386-387)

En torno a Paula, los personajes de sus padres muestran la cara humana más valiosa de la novela. Especialmente destaca el padre, que subraya el valor que la figura paterna tiene para los hijos, ya puesta de manifiesto en la obra a propósito de los ‘dos padres’ del inspector, en el frustrado padre que es Ferreras y en el ‘atormentado’ padre del hijo de Susana Grey.

4. 1. 6. 4. El padre Orduña

Como vimos, esta figura suplanta el padre ausente en la infancia y adolescencia del inspector, narrada en las *analepsis* sobre su vida en la ciudad antes de ser destinado a ella y reencontrar al sacerdote. La confianza en él se manifiesta cuando pone en práctica sus consejos para capturar al asesino:

Se lo había dicho el padre Orduña, <busca sus ojos>, y lo había mirado tan fijo que el inspector se estremeció ligeramente, casi como mucho tiempo atrás, aquellos ojos pequeños, miopes, fatigados, adivinadores, que lo reconocieron en cuanto él apareció en la Residencia, [...] como el padre Orduña había reconocido en él hacía muchos años el desamparo, el rencor, la vergüenza y el hambre, incluso el odio, (1997: 9)

Más adelante, cuando la novela narra las andanzas del criminal, el Padre Orduña se pondrá a su alcance, como ocurre con cualquiera de los habitantes de esa ciudad donde conviven con un asesino en serie sin saberlo, y corren el peligro de ponerse en su punto de mira:

No lleva sotana, pero él sabe que es un cura, [...] Qué lento va el muy cabrón, debe de tener más de ochenta años, pero estos viejos de ahora no se mueren ni a tiros, (1997: 213)

4. 1. 6. 5. Susana Grey

Se trata del personaje que revitaliza al inspector a través del amor y el compañerismo; y, como el padre Orduña, colabora con él en la investigación. Susana Grey, en un primer momento, resulta un personaje atípico en Muñoz Molina. No se

parece a las *femme fatal* de las anteriores novelas, sino que representa a una mujer de la vida cotidiana, en la que lucha como una heroína, también es verdad, para sobrevivir a las malas experiencias de la vida. Su prosopografía la muestra con melena corta y negra no muy peinada, cejas nítidas y oscuras, unas *manos grandes, pero no masculinas* (1997: 136), a punto de cumplir los cuarenta. Su etopeya nos ofrece una mujer decidida y liberal, y de hecho, es el personaje más capacitado para la acción en la novela. Toma la iniciativa en la relación física con el inspector, un auténtico ‘vencido de la vida’. Y, una vez cerrado el camino con la vuelta de la esposa desequilibrada a casa, es capaz de proponer a su amante un futuro juntos³⁴⁵:

Fíjate si te quiero que por ti estoy dispuesta a seguir viviendo en esta ciudad, aunque sea para verte de vez en cuando, para que vengas aquí un par de horas antes de volver a tu casa (1997: 450)

Finalmente, decide abandonar Mágina, dispuesta a defender su margen de libertad y el derecho como mujer libre a vivir una vida propia, sin amante y sin hijo adolescente, que ha decidido volver con el padre.

4. 1. 6. 6. Ferreras

Estamos ante un personaje multifacético: forense, amigo, vecino, sufrido amante y una víctima más. Se asemeja en el físico al inspector: fornido, pelo gris y muy abundante, aunque su aspecto es más juvenil que el del policía. Su humanidad y profesionalidad quedan reflejadas cuando tiene que examinar a Paula, después de la agresión brutal a la que la niña es sometida:

[...] el forense, que lo hacía todo con ademanes sigilosos y exactos, que le pasó un instante la mano a la niña por la cabeza despeinada, [...] y la retiró enseguida ante el gesto de pavor de ella, [...]

<Tranquila>, dijo el forense, <no voy a hacerte nada, tranquila, corazón>, [...]

La niña [...] empezó a tiritar y a gemir, con un sonido gutural, sofocado, no plenamente humano, un sollozo que Ferreras no le había escuchado antes a nadie, y que le helaba la sangre [...]

³⁴⁵ Tampoco esto debe extrañar al lector habitual de Muñoz Molina, ya que siempre son las mujeres de sus novelas las que toman las decisiones importantes, las que mueven los hilos, aunque no siempre lo hagan tan abiertamente como aquí, pues es cierto que en otras novelas son más sutiles.

[...] *La niña aún no había acertado a decir nada, y él no había permitido que le hicieran preguntas.* (1997: 344-345)

Su personalidad se va descubriendo en esa forma de trabajar y, en gran medida, por las conversaciones con el inspector. Es un hombre extrovertido, aunque, desde que su novia se fugó con el marido de Susana Grey, ha estado secretamente enamorado de la joven sin decidirse a hacer explícita del todo esa relación. Cuando conoce el inspector, a pesar de verlo como un claro rival, llega a tener con él una complicidad que va más allá de lo profesional.

4. 1. 6. 7. La esposa del inspector

La relación de amistad de la maestra y el policía comienza con una comparación que el hombre realiza de ambas mujeres:

La última vez que la había visto, en la comisaría, se fijó en que llevaba los labios pintados de un rojo más fuerte que el que usaba en la escuela. Su mujer tenía los labios hinchados y secos, ahora apenas los movía para hablar, (1997: 120)

Lo mismo hace cuando la relación de amistad comienza a ser algo más, cuando la maestra se abre al inspector y entre sus brazos rompe a llorar:

Pero era otra clase de llanto, no el mismo que él conocía de tantos años, ni el que tal vez presenciaría ahora, cuando llegara al pasillo y a la habitación donde su mujer lo esperaba. Era un llanto convulso que se rebelaba y que afirmaba algo, que había impulsado a Susana a buscar el amparo urgente de sus brazos, (1997: 252)

De esta forma, a base de comparar lo que el inspector siente por una y por otra, se va descubriendo la relación del inspector con su esposa. No se dice nada más sobre la mujer, apenas su origen de buena familia y educación religiosa. Lo que importa en la novela es la naturaleza de su relación con el marido, de lo cual se infiere que su valor como actante desdibuja su concreción como personaje, ni siquiera como personaje-tipo. Es para el protagonista la personificación de una responsabilidad familiar y humanitaria.

4. 1. 7. Tipos de escrito y estilo

Para lograr el pluriperspectivismo, es decir, el cambio de punto de vista a través del que se narra, en la novela se utiliza con frecuencia la citación del pensamiento del

personaje a través del estilo indirecto libre. Podemos ilustrarlo con algún ejemplo tomado de los capítulos dedicados al asesino. El narrador se adentra en la mente de este asesino solitario y rencoroso con los que le rodean, dando a conocer sus interioridades:

[...] como salí en las duchas de la mili, [...] se quedaba azul de frío, se le encogía a uno todo, y los soldados se hacían bromas brutales, a ver éste, que no tiene polla, que le hagan un trasplante. (1997: 144)

[...] ábreme la bragueta, qué poderío, le va a estallar la cremallera del pantalón vaquero, está arrodillada con la cara a la altura de sus ingles pero no hace nada, [...] de modo que tiene que darle una hostia en la nuca, ahora, justo ahora, no puede esperar, va reventar del calentón, (1997: 306)

Abunda la narración y escasean los diálogos en estilo directo. Los pocos que la novela nos ofrece suelen tener al inspector como eje central y tres interlocutores fundamentales: Susana Grey, el padre Orduña y Ferreras (como vimos, el forense encargado del caso). Frente a la inexistencia de las palabras del asesino, se reproduce ampliamente, como vimos, su corriente de pensamiento, también por medio del estilo indirecto libre: *Lo siente ahora, ha empezado a sentirlo y no se da cuenta aún, ha sentido, con el primer trago, el dulce fuego en la garganta y en el estómago (1997: 175)*

O por medio de un estilo directo que prescinde de marcas tipográficas, pero que no se funde con el discurso del narrador: *[...] pasa entre los periodistas piensa, cabrones, si supierais, si yo os contara lo que no sabe nadie más que yo, nadie en el mundo, tan listos que sois todos, (1997: 180)*

El episodio de la agresión brutal a Paula, la segunda niña, se narra desde el punto de vista de la propia víctima y es transmitido en estilo indirecto libre. Ocupa un párrafo enorme, a lo largo de diez páginas, en el que sensaciones con las ráfagas de lucidez que su mente va recuperando a medida que el dolor y el frío la despiertan.

4. 1. 8. Intertextualidad

4. 1. 8. 1. Relaciones intratextuales

Son varias las relaciones intratextuales que *Plenilunio* establece con obras anteriores de Muñoz Molina, empezando por varios cuentos de *Las Apariencias*. En “La manera de mirarse” se produce un error a partir de una mirada engañosa: *Miro para saber, pero la mirada miente y las apariencias engañan, tal vez con más eficacia que la imaginación y el recuerdo, con más exactitud, (1995: 27)*

En “Retrato Robot” se observa de nuevo el error a que inducen las apariencias, esta vez con respecto al personaje de un maestro:

Como el Doctor Jekyll, como el hombre lobo, este maestro de escuela se transfigura ante la mirada del médico en una cara gradualmente monstruosa que va perdiendo su carácter humano: tras las gafas, los ojos se vuelven avariciosos y crueles, la respiración es ya un tenue jadeo, la boca grande una desgarradura de lujuria. (1995: 124)

En “Nadie lo diría”, el tema común de los cuentos se dedica a la figura de un etarra. Anticipando el personaje de *Plenilunio*, este se ‘camufla’ de normalidad entre los habitantes de una pequeña ciudad, donde nadie sospecha que se trata de un terrorista. Las relaciones de *Plenilunio* con otros textos del autor siguen con el artículo periodístico publicado en *El País* el 21 de febrero de 1996: “El reino de los pobres”, donde se ensalza el filme *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995) por reflejar “la vida y la dignidad de los pobres”, frente a otras producciones artísticas que, por cómo las describe, corresponden al cine de Almodóvar.³⁴⁶ Efectivamente, *Plenilunio* comienza esa tercera etapa en la novelística de Muñoz Molina que alcanza su punto álgido en la novela *Sefarad* y, como ya dijimos, se centra en denunciar la situación de las víctimas de la sociedad.

En lo referente a los personajes y ciertos motivos asociados a ellos, se puede apreciar cierta coincidencia entre el asesino de niñas y Aulfo, de *El dueño del secreto*, pues también a este se le intenta justificar como lunático patológico. Por otro lado, el proceso de reencuentro consigo mismo del inspector repite de algún modo el experimentado por Lorencito Quesada en *El jinete polaco*. El inspector también trae al recuerdo al brigadista de *Ardor Guerrero*, nativo de Mágina, con un matrimonio sin amor y un serio problema con el alcohol.

Plenilunio coincide con *La colina de los sacrificios*, no solo en tener como personajes un inspector, un forense y un asesino, sino en presentar un criminal con rasgos parecidos: de apariencia engañosa, impotente, y con una gestualidad anómala de las manos, descrita con palabras casi exactas a las de *Plenilunio*:

³⁴⁶ http://elpais.com/diario/1996/02/21/cultura/824857204_850215.html

Hablaba en voz baja, mirándose las blandas manos enlazadas, las uñas ligeramente sucias [...] Hablaba como creyendo que su mansedumbre lo defendería de la indignidad, aunque no de la culpa, (1998: 20-21)

A propósito de Mágina, se produce una conexión intratextual entre *Beatus ille* y *Plenilunio* que llega a tener un efecto casi metaliterario: Susana Grey, en el motel “La Isla de Cuba” le explica al inspector que el nombre le encantó la primera vez que lo vio, pero no fue capaz de descubrir su origen, pues nadie le supo dar cuenta de él: *Les pregunté a los camareros, pero ninguno sabía el motivo del nombre. (1997: 203)*

Los lectores fieles de Antonio Muñoz Molina sí conocen su historia, pues es el nombre del cortijo en el que Jacinto Solana es ‘asesinado’ en Junio de 1947.

Entre los protagonistas de *Beltenebros* y *Plenilunio* existen grandes similitudes: dos personas que regresan a sus orígenes para llevar a cabo la investigación más importante de sus vidas. Los dos tropiezan con antagonistas también muy parecidos, que se mueven en la penumbra y esconden una doble personalidad.

A esto añadiríamos las coincidencias entre *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*, desde el final abierto de las tres novelas, hasta el uso que con valor simbólico se hace en ellas del motivo de los espejos: En *El invierno en Lisboa* un espejo aparece desempeñando la misma función que en *Beltenebros*:

En el espejo de un lavabo le dio miedo su rostro: estaba despeinado y muy pálido y la corbata desceñida le colgaba como un dogal del cuello, [...] <soy yo> dijo en voz alta, mirando los silenciosos labios que se movían en el espejo, <soy Santiago Biralbo>. (1987: 171)

En *Plenilunio* reaparece este mismo motivo varias veces, como cuando el inspector se ve reflejado en un escaparate y no se reconoce (1997: 129), o cuando se reproduce en *Plenilunio* el mismo arranque de *analepsis* a través del reflejo en el espejo de un lavabo que veíamos en *Beltenebros*. El inspector enrojece al recordar su pasado de borracho:

El inspector, mirándose en el espejo del lavabo, [...] recordó con vergüenza secreta un tiempo no muy lejano en que se miraba en los espejos de algunos bares y el alcohol le volvía turbios y amenazadores sus propios ojos enrojecidos. (1997: 29)

Por otro lado, en las tres novelas hay un protagonista que se ve obligado a investigar un enigma y en ese proceso cuenta con la compañía de una mujer relacionada con el caso investigado. Los tres protagonistas buscan a alguien, pero, a su vez, son perseguidos por otros. Este tema enlaza con el de la búsqueda, casi obsesiva, de una identidad que se cree perdida, tema ya presente en otros muchos títulos de Muñoz Molina: *El jinete polaco*, *Sefarad*, *Beatus Ille*, *El duelo del secreto*. De los tres personajes se ignora en gran medida su aspecto físico, y de su biografía solo se informa lo imprescindible para entender la peripecia de la que forman parte. Son héroes autoconscientes de sus defectos, y característicos de la narrativa de final del siglo XX.

Los tres protagonistas se ven involucrados en un amor imposible, expandido en, más que triángulos, cuartetos amorosos: Lucrecia, Malcolm, Biralbo y el innominado personaje-narrador, en *El invierno en Lisboa*. Darman, Rebeca Osorio, Walter y Andrade, en *Beltenebros*. El inspector, la esposa, Susana Grey y Ferreras, en *Plenilunio*. Aunque se trate de historias de amor complejas, el sentimiento amoroso hace fuertes a los tres protagonistas y les ayuda a cumplir su tarea en la historia. Las mujeres son personajes redondos, de rica complejidad, como ha señalado Gonzalo Navajas: “Las figuras femeninas centrales están igualmente concebidas a partir de un arquetipo superior. En las novelas de Muñoz Molina son una duplicación de los personajes masculinos” (Navajas, 1994:218). No estamos, aun así, de acuerdo con la segunda afirmación de Navajas, pues no parecen las figuras femeninas meros duplicados, sino personajes autónomos con un papel determinante en la trama, ya que provocan un cambio fundamental en la forma de actuar del protagonista. Ellas son quienes realmente deciden los pasos que deben dar los personajes principales, aunque lo hacen de tal forma que ellos no lo advierten.

Unido a estos tres personajes femeninos está el deseo, algo muy presente en las tres novelas. En *El invierno en Lisboa* todos los personajes desean algo: Santiago Biralbo desea a Lucrecia, esta desea la riqueza (al igual que su marido, Toussaints Morton y Daphne) y el resto el reconocimiento en el mundo del jazz. En *Beltenebros*, si Valdivia no sintiese un deseo desmedido por Rebeca Osorio, no se habrían producido las muertes de Walter y Andrade, ni Darman habría conocido a las dos Rebecas. En *Plenilunio*, no solo está presente el deseo del inspector por Susana Grey, sino también el del asesino por no ser impotente, un deseo que se convierte en frustración y desemboca un comportamiento salvaje. Sobre esta constante de la obra muñozmolina, Irene Andrés-Suárez ha hecho la siguiente reflexión:

Para Muñoz Molina, la médula de la literatura es el dolor, el sentimiento de deseo de despojo y de pérdida, de ahí que, en muchas de sus novelas, explore las vertientes oscuras de la realidad y el deseo, deseo en su faceta erótica y ontológica de aspiración al conocimiento de los demás y del propio ser, sus protagonistas aspiran a acceder a la plenitud a través del amor, pero la realidad suele desbaratar sus anhelos (Andrés-Suárez, 1997: 13)

4. 1. 8. 2. Relaciones intertextuales

Mágina es el lugar imaginado por Muñoz Molina, cuya exclusiva identidad literaria quiere preservar, como advierte en *La huerta del edén: En Mágina soy el único dueño del Registro Civil, como quería Balzac*. (1996: 217)

Nos limitaremos en este apartado a señalar la relación intertextual que la ciudad literaria de *Plenilunio*, Mágina, mantiene con otros espacios literarios emblemáticos de narradores contemporáneos. Por ejemplo, con la Santa María de Juan Carlos Onetti, ciudad inventada que tiene un referente real, Buenos Aires, y que debe su nombre al que originariamente se otorgó a esta ciudad: Santa María de Buenos Aires.

Antonio Muñoz Molina ha reconocido la influencia de J.C. Onetti a la hora de crear Mágina en más de una ocasión, como en la entrevista que le concedió a Juan Ángel Juristo: “Sí es cierto que la invención de un espacio habitable para mí como narrador tiene que ver con Santa María, de Onetti. Pero no solamente con él, sino con el Dublín de Joyce. En definitiva, yo quise tener un país imaginario cuya capital fuese Mágina”³⁴⁷ (Juristo; 1992: 56)

El escritor uruguayo creó en 1950 el personaje de Juan María Braussen, que fue a su vez, inventando la ciudad de Santa María desde *La vida breve* y durante más de treinta años. La ciudad tiene muchos puntos en común con Mágina, como por ejemplo, una plaza con la estatua de un soldado.

4. 1. 9. Notas sobre la recepción inmediata de la novela

Como decíamos al abrir el análisis de *Plenilunio*, esta novela pone fin a la segunda etapa literaria de Muñoz Molina y da paso a una tercera que probablemente siga vigente en la actualidad. Esta nueva etapa se caracteriza, repetimos, por su mayor

³⁴⁷ Varios han sido los escritores que han creado espacios y ciudades que se han convertido en mitos literarios: Vetusta, Macondo, Auria, Comala... Al frente de todos ellos, figura W. Faulkner con su Yoknapatawpha.

compromiso con la realidad social y por su sensibilidad con respecto a las clases más desfavorecidas. Los personajes realizan sus procesos de superación de calamidades personales actuando en una sociedad poblada de desgracias y verdugos, pero también de víctimas luchadoras que no pierden la esperanza en un futuro mejor. *Plenilunio*, para denunciar esta situación, se sirve de un espantoso asesino. Algunos críticos, como M^a. José Burguete, añaden más interpretaciones:

Muñoz Molina [...] no es paliar su culpabilidad, sino mostrarnos que todos nosotros somos producto de nuestro pasado, del propio y del heredado. Que esta sociedad insolidaria que vivimos, en la que se prima lo moderno, [...] igual que produce héroes como el inspector, produce monstruos como el asesino; y que todos somos responsables en la medida que nos corresponde. (2009: 433)

Podríamos objetar a esto que lo que en *Plenilunio* se pretende es dejar claro que la culpa no es de la sociedad sino de los verdugos, para lo cual se muestran las vidas de otros personajes en las antípodas del asesino y el etarra. De todas formas, en *Plenilunio* se indica que buscar respuestas a lo monstruoso es inútil, porque nunca podremos entenderlo. Lo que importa es saber ayudar a las víctimas y cómo evitar que surjan otras.

La novela recibió críticas muy elogiosas, como la de Gregorio Salvador Caja: “una de las pocas novelas de este fin de siglo que quedarán para el futuro como un doble testimonio: del arte de narrar, por un lado, en su más alta expresión, y por otra, de las cosas que pasan, de la vida a la que asistimos.” (Salvador, 1998: 4)

Frente a esto, críticos como Jordi Gracia la encontraban fallida por el tratamiento inane, a su juicio, del tema más importante: “Lamento que me haya gustado poco esta novela o, más exactamente, lamento mucho que Muñoz Molina haya renunciado a hacer luz y lucidez, piedad y revelación más allá del mero espanto.” (Gracia, 1997: 121). Sanz Villanueva ve, por su parte, ‘anécdotas pegadizas’ que entorpecen al tema central, y considera que sobran páginas, que la novela debería haberse centrado, sin digresiones, en el horror de los dos crímenes (Sanz, 1997). A nuestro juicio, si esas anécdotas o subtemas faltasen, el lector apenas soportaría la crudeza de la narración de una historia demasiado dura.

Entrando en la cuestión del número de páginas, J. M^a. Fernández Vázquez señala lo excesivo, a su parecer, de la extensión de una novela que no precisaba demorarse tanto en la creación de personajes. Pero, por otro lado, le parece un prodigio de habilidad sostener el pulso narrativo a lo largo de tanta extensión:

[...] ronda las quinientas páginas. [...] este número excesivo de páginas es inconveniente y tal vez no esté justificado plenamente dentro del desarrollo, al menos de los personajes. La capacidad narrativa del autor se descubre precisamente en esta habilidad especial para alargar la historia (Fernández, 2006: 41)

Es cierto, pensamos, que el número de páginas podría haberse reducido eliminando redundancias de ideas, frases y comentarios. Pero a la novela no le sobra nada en cuanto a tratamiento de temas y construcción de personajes.

Al igual que hicimos con las otras dos novelas, añadimos las palabras que el autor ha incluido en su página web sobre Plenilunio:

Un regreso a la novela-novela, después de una ausencia larga, y a una Mágina a la que me gustó mucho volver pero cuyo nombre no se dice. La escribí con una entrega apasionada a lo que hacía, pero me alejé después de ella muy rápidamente. Mientras la escribía estaba leyendo a Simenon y a Saul Bellow, y Luz de Agosto, de Faulkner. A uno le gustaría no ser indigno de sus mejores influencias. (<http://antoniomuñozmolina.es/>)



Yo nací, respetadme, con el cine

Alberti

4. 2. Análisis fílmico de *Plenilunio*

Al poco tiempo de publicarse *Plenilunio*, Ricardo Franco³⁴⁸ se propuso llevarla al cine, pero su prematura muerte se lo impidió. Finalmente fue Imanol Uribe, que ya había trabajado con Ricardo Franco cuando este escribió el guion de *Adiós, pequeña* el encargado de dirigir la transposición fílmica.

El 22 de noviembre de 1999 comenzó el rodaje de la película, que se prolongó durante diez semanas en Palencia³⁴⁹, Madrid, Burgos, Valladolid y Guadalajara. La película se estrenó el 29 de septiembre de 2000.

³⁴⁸ El director acababa de ser reconocido por el gran público gracias al triunfo de *La buena estrella* (1997).

³⁴⁹ Es en la ciudad de Palencia donde se grabó el grueso del metraje, de ahí que al finalizar el filme, en los títulos de crédito, antes del reparto, se puede leer: *Con la colaboración de Junta de Castilla y León*.

La película, con un metraje de 119 minutos, fue muy bien acogida por la crítica y por el público que poco tiempo antes había hecho de la novela homónima un éxito de ventas. Antonio Muñoz Molina no quiso participar en la elaboración del guion³⁵⁰, que, finalmente, fue escrito por su pareja sentimental: Elvira Lindo³⁵¹. No era el primer acercamiento de la escritora Elvira Lindo al mundo del cine, pues ya había participado como guionista en *La primera noche de mi vida* y en *Ataque verbal*.

Se podría pensar que Elvira Lindo no era la persona más adecuada para escribir este guion por su implicación personal con el autor, pero lo cierto es que si para hacerlo se considera una ventaja contar con la presencia del autor de la novela, en este caso, la guionista Elvira Lindo era la persona más cercana al escritor.

La crítica que rechazaba por digresiva la presencia de subtramas en la novela, puso esta misma objeción en el guion de Lindo, que intentó recoger toda la densidad del texto literario, añadiendo incluso más énfasis que la novela en la historia de amor entre la maestra y el inspector. De hecho, la licencia fílmica más relevante se lleva a cabo para reforzar la importancia de la historia de amor: se modifica el orden y se anula el final abierto, dejando para la conclusión la visita del inspector al asesino, informando así de que el inspector sigue vivo y continúa su romance.

El argumento de la película no varía, pues, con respecto al de la novela. La historia transcurre en una pequeña ciudad cuyo nombre no se menciona, pero que se puede identificar con Mágina por la presencia de la plaza, los jardines de la Cava y La isla de Cuba³⁵².

La película comienza con el descubrimiento del cadáver de una niña, Fátima, en una noche de plenilunio. Vemos al inspector y al forense estudiando el lugar del crimen, y luego, en el hospital, observando el cadáver de la niña. Poco después, el inspector, que

Palencia es una ciudad pequeña, como Mágina, pero a la vez grande y cómoda para una grabación. Lo cierto es que su presencia es tan poco relevante para el argumento que la elección resulta irrelevante.

³⁵⁰ Aunque sí aportó su grano de arena interpretando al bedel del colegio, aportación de la que Uribe ha dicho: “Me hacía mucha gracia la idea de que un Académico de la Lengua hiciera de bedel de colegio” (Burguete, 2009: 459)

³⁵¹ Conocida por el gran público por su saga de *Manolito Gafotas*. No deja de ser curioso que la mujer a quien está dedicada la novela haya terminado siendo la encargada de escribir el guion del texto fílmico.

³⁵² Enric Sullá, en su artículo sobre la película, comenta que transcurre en Mágina mientras que la novela transcurría en una ciudad más al norte; obviamente se trata de una confusión ya que, como hemos visto, la novela transcurre en Mágina.

en la película tiene el nombre de Manuel³⁵³, visita a un viejo cura, el Padre Orduña, con el que se había criado, en un orfanato de esa ciudad.

En las conversaciones con el sacerdote descubrimos algo más sobre la vida del inspector: su mujer está internada en una clínica de reposo porque los catorce años de destino en el País Vasco, con el subsiguiente acoso de ETA, han acabado con sus nervios. Es el propio Padre Orduña quien le aconseja que para encontrar al asesino busque sus ojos, ya que deben llevar escritos el terrible crimen que han cometido.

Durante la investigación, Manuel toma contacto con la maestra de la niña, Susana Grey, con quien mantendrá una relación sentimental. En la misma noche de plenilunio que Manuel y Susana Grey comienzan su romance, el asesino decide cometer un nuevo crimen. Esta vez es Paula, otra niña escogida al azar; la lleva a los mismos jardines y repite el crimen paso por paso. El asesino abandona a la niña en el jardín creyéndola muerta, pero la niña consigue sacarse las bragas que el asesino le había introducido en la boca para asfixiarla y sale pidiendo socorro. El inspector y el forense deciden ocultar a la prensa que hay otra víctima para que el asesino se desespere y cometa un error. Efectivamente, en el siguiente plenilunio el asesino comete el error de volver a los jardines para indagar por qué no encuentran a la niña y allí lo capturan.

Finalmente, la mujer del inspector se recupera y regresa con su marido al mismo tiempo que Susana Grey consigue un traslado para Madrid. Manuel acude a casa de la maestra para declararle su amor y suplicarle seguir la relación, pero cuando deciden que van a intentar seguir con su amor un etarra dispara al inspector.

La película termina con Manuel, que ha sobrevivido al atentado, visitando en la cárcel al asesino quien pretende hacerle creer que la religión le ha cambiado y ahora es un siervo de Dios dispuesto a hacer el bien. El inspector se marcha de la cárcel sin creer al asesino ni una sola palabra.

4. 2. 1. Imanol Uribe

Imanol Uribe nació en San Salvador, en 1950, (sus padres, vascos, eran emigrantes en la república salvadoreña) y de niño se trasladó con la familia a España. Estudió periodismo y dirección en la Escuela Oficial de Cine, en la que se tituló en el

³⁵³En la película, el inspector sí tiene nombre: Manuel. Es probable, a nuestro juicio, que el texto fílmico optase por dotar de nombre al inspector para alejarlo de los otros dos seres anónimos: el asesino y el etarra. Estos no tienen la dignidad humana del inspector, por lo tanto no interesan sus nombres, sino su rasgo más característico de asesino y etarra.

año 1974. Comenzó su carrera fílmica dirigiendo cuatro cortos: *Off* (1976), *Ez* (1977), *Ikuska 13* (1982) y *Guipúzcoa, costa Guipuzcoana-Donostia* (1983).

Estos cortos se centran en el País Vasco, y ponen de manifiesto el compromiso con la realidad que más conoce el director como vasco de estirpe que es. Su primer largo también fue una obra comprometida, *El proceso de Burgos* (1979), en la que se realiza una reconstrucción del histórico juicio en el que activistas de ETA fueron condenados a muerte, aunque después se les concedió el indulto. Igual de comprometidas con el tema vasco fueron sus dos siguientes películas: *La fuga de Segovia* (1981), y *La muerte de Mikel* (1984), que lograron acercarle al gran público.

Ya como director de éxito dirige *Adiós, pequeña* (1986), *La luna negra* (1989) y el gran éxito de público y crítica, *El rey pasmado* (1991). En 1994 estrena su obra más polémica, una película centrada en la vida de un etarra: *Días contados*.

4. 2. 2. Plenilunio película

El trasvase de una obra literaria al cine puede dar lugar a un abanico de resultados muy diversos en cuyos extremos han de colocarse dos posibilidades: una transposición en la que el guionista hace suyo el texto del que parte, utilizando solo los ingredientes que le interesan para su guion y modificando el resto a su gusto; o una transposición de la novela a imágenes sin aportar nada nuevo. En esta segunda línea debemos situar *Plenilunio*, no solo porque puede calificarse, en términos generales, de transposición literal (la tercera clase de la que hablaba Bazín), sino también y sobre todo, porque no contiene novedad alguna al limitarse exclusivamente a trasladar la novela a imágenes cinemáticas.

A nuestro juicio, uno de los aspectos peor resueltos de la película es la manera de tratar el personaje del asesino. No resultaba fácil transmitir al espectador sus pensamientos, que en la novela relata un narrador omnisciente, pero la función de un buen guionista radica en buscar soluciones para resolver, por ejemplo, este tipo de problemas. La película intenta solventarlo por medio de la utilización de la *voz off*, o la expresión en voz alta de los pensamientos del personaje (cargando toda la responsabilidad en Juan Diego Botto, actor que interpreta este papel).

De todas formas, y a pesar de la extrema fidelidad, el guion, como adelantamos, contiene alguna licencia fílmica: elimina el capítulo 17, en el que el asesino persigue al Padre Orduña por la ciudad, y está a punto de confesarle su crimen. Prescinde de información sobre Fátima y también sobre sus padres, que solo son una excusa para

implicar a Susana Grey en la trama y, de ese modo, encauzar la relación sentimental entre la maestra y Manuel. Lo mismo ocurre con la madre de Paula, cuya escasa presencia en la novela se torna en ausencia en el film. En la película se informa de que había fallecido meses antes, provocando que la estrecha relación entre Paula y su padre resulte más creíble por la carencia de un referente materno.

Uno de los cambios más interesantes es la mayor presencia de la mujer del inspector. La visita de Manuel a la residencia a ver a su esposa enriquece la trama, así como su regreso al hogar conyugal donde recibe la llamada telefónica que hace reaparecer en la mujer las viejas angustias. En la novela esto no se produce: aunque sí se comenta que en la estancia en el País Vasco estas llamadas eran constantes, nunca se dice que se produzcan en Mágina, y menos aún, con su esposa ya en casa. Esta licencia fílmica otorga una mayor presencia a ETA³⁵⁴. Lo cierto es que en la novela había un trasfondo político en contra del franquismo y de la lucha terrorista, pero se incidía más en el primero, mientras que en el texto fílmico destaca el segundo. Desde el primer momento, en la película se puede observar al terrorista que persigue al inspector, su presencia es mucho más notable que en la novela (en donde casi se limita a un capítulo³⁵⁵), mientras que en la película el espectador tiene constantemente presente la amenaza terrorista.

En la película, al igual que en la novela, el desarrollo de la trama es la perfecta excusa para conocer a los personajes. Sin embargo no se lleva a cabo un análisis exhaustivo ni profundo de su personalidad, sino un análisis de un momento determinado de sus vidas, en las que han de tomar decisiones fundamentales: el inspector tiene que retomar las riendas de su vida; su mujer, recuperarse de la depresión; Paula, afrontar que ha sido atacada sexualmente; Susana Grey, aprender que empieza una nueva etapa en su vida, sin su hijo y en Madrid...

Estos personajes están interpretados por un elenco de actores que, probablemente, es uno de los grandes aciertos del *film*. Miguel Ángel Solá encarna el papel de inspector. Este actor, nacido en Argentina en 1950 y que ya había trabajado en España con anterioridad en *Tango* de Carlos Saura (1997), *Corazón iluminado* (1997) de Héctor Babenco o en *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira, encaja perfectamente

³⁵⁴ A los seguidores del cine de Imanol Uribe no le sorprende lo más mínimo y resulta más fácil pensar que el cambio es una exigencia del director más que un acierto del guion.

³⁵⁵ Parte del capítulo 14 se narra desde la perspectiva del terrorista mientras persigue al inspector para estudiar sus movimientos y así ver cuál es la mejor manera de atacarle.

con la idea de un policía cincuentón. Su interpretación es correcta, sabe cómo representar la dureza del inspector y la fragilidad del hombre enamorado, mientras logra hacer creíbles unos diálogos algo artificiales.

Aunque casi anecdótica, cabe destacar la importante presencia de Charo López, María Galiana y Fernando Fernán Gómez con tres papeles de refuerzo que enriquecen la película con sus interpretaciones.

Mención aparte merece la interpretación de Juan Diego Botto que fue nominado al Goya a la mejor interpretación masculina³⁵⁶. El joven actor interpreta el papel de ese muchacho con doble personalidad que aparenta ser encantador y dócil, pero esconde un monstruo en su interior, sin necesidad de caer en el histrionismo o en la sobreactuación. Además, resuelve con gran solvencia, a nuestro parecer, la difícil tarea de sobrellevar el peso de estar constantemente representando un personaje que en vez de dialogar está pensando en voz alta. El texto fílmico no deja claro si este asesino es o no un enfermo, si está o no perturbado o si es un criminal sin escrúpulos. Esta diferencia con la novela es la que, probablemente, condujo a la elección de este actor, un joven con cara aniñada que el público siempre relaciona con personajes positivos, un actor al que los espectadores no identifican con un sádico criminal, ayudando así a la ambigüedad del personaje.

También Adriana Ozores fue nominada al Goya a la mejor interpretación femenina³⁵⁷. Es, junto con el del asesino, el personaje que más primeros planos tiene que sostener, algo que la actriz solventa con una calidad interpretativa muy notable, como reconoce la crítica.

La película fue muy bien acogida en festivales (el festival de cine de San Sebastián le dedicó críticas muy positivas) y por el público en general, además de obtener la nominación a cinco Goyas en el 2001: mejor sonido, fotografía, música original (compuesta por José Nieto³⁵⁸), interpretación femenina e interpretación masculina, aunque no logró llevarse ninguno de ellos.

En definitiva, la película, aunque no aprovecha todo el potencial expresivo de la novela, se sirve de un relato durísimo sobre la maldad, la soledad, el dolor y la injusticia

³⁵⁶ Aunque finalmente lo ganó Juan Luis Galiardo por *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000)

³⁵⁷ Tampoco ella lo consiguió, el premio lo obtuvo Carmen Maura por su papel en *La Comunidad* (Alex de la Iglesia, 2000)

³⁵⁸ Igual que en *Beltenebros*.

para construir una historia de personajes de gran interés y, a pesar de un guion algo débil, alcanza una calidad estimable gracias a una buena dirección y una mejor interpretación.

4. 2. 3. Análisis comparativo-textual de *Plenilunio*

Como ya hemos dicho, el texto fílmico es muy fiel a la novela porque contiene la práctica totalidad de los hechos narrados, pero la radical modificación en el punto de vista narrativo genera toda una serie de alteraciones que vamos a analizar a continuación.

Mientras la novela se apoya en el multiperspectivismo, la película mantiene una focalización externa que solo queda alterada por la *voz en off* del asesino que, como ya adelantamos, constantemente transmite sus más íntimos pensamientos por medio de este mecanismo.

Un buen ejemplo de ello lo tenemos cuando el asesino elige a su segunda víctima: Paula. La acción se sitúa en un bar donde el asesino está bebiendo un güisqui y viendo en la televisión a unas modelos en ropa interior. Mientras observa las imágenes, piensa que sus *viejos* también estarán viéndolas, y que la *vieja* querrá cambiar de canal mientras el *viejo* estará *empalmado debajo de las faldillas de la mesa*. Piensa todo eso al mismo tiempo que intenta pagar la consumición, pero el camarero (Josu Ormaeche) lo ignora al estar entretenido con otros clientes. De repente (al sonar fuera las campanas de un reloj), el asesino se da cuenta de que son las ocho y piensa:

-Todo es igual, misma hora, mismo pelotazo de güisqui en el pecho, la navaja en el bolsillo.

Mira al exterior y ve pasar una niña (Noelia Ortega), que le hace cambiar el gesto (hasta ese momento tenía una sonrisa de autosuficiencia en el rostro) y decide seguirla³⁵⁹.

Un segundo ejemplo lo proporciona la escena en la que el asesino, tras vender un pescado a Susana Grey, se encuentra en una cafetería del mercado, buscando ansiosamente en el periódico noticias sobre la segunda agresión. Por medio de la *voz en off* le escuchamos:

³⁵⁹ Es una escena muy fiel a la novela; la única diferencia estriba en que el asesino decide a qué niña seguir cuando la ve desde la cafetería y no al salir del bar, diferencia esta que puede ser explicada por motivos visuales, de condensación visual.

Un día, una semana y otra y nada, es para volverse loco. Quieren engañarme, hacer que me confíe. Están callándose todos, tendiéndome trampas como si yo fuera gilipollas.

Como ya hemos avanzado, la *voz en off* es el recurso habitual utilizado en la película para trasladar al espectador los sentimientos del asesino, pero en ocasiones, cuando el asesino está solo no se acude a esta fórmula sino que el personaje habla en voz alta, consigo mismo. Este recurso desempeña la misma función y agiliza el ritmo fílmico.

Pero tal vez el mejor ejemplo para ilustrar la utilización del recurso que analizamos en la primera escena en la que aparece el asesino: Primer plano de una radio despertador³⁶⁰ encima de una cómoda de dormitorio, en la que también hay un paquete de tabaco rubio y un mechero. Sigue un primer plano del asesino, acostado en la cama, fumando y oyendo en la radio una sugerente voz femenina³⁶¹ que dice que va a permanecer “toda la noche contigo”. Pero el asesino no parece estar muy a gusto con la locutora ya que constantemente la insulta y la llama, en voz alta, “puta”. Se levanta y se viste con un batín que tenía colgado de la puerta, con espejo, de un armario ropero. Al acercarse al espejo para coger la camisa, los espectadores pueden observar una pequeña foto en la que aparece vestido de soldado³⁶². Una vez puesto el batín, se huele las manos con un gesto de evidente desagrado³⁶³.

Sale de la habitación, cruza sigilosamente el pasillo, sobre todo al pasar delante del dormitorio de sus padres que duermen profundamente y roncan. El asesino se detiene y con gesto de desagrado, desprecio y hasta odio en la mirada, murmura:

³⁶⁰ Marca las cuatro y tres minutos de la madrugada.

³⁶¹ Es la voz de Elvira Lindo.

³⁶² Este dato lo aprecian mejor los que con anterioridad hayan leído la novela, ya que en ella (como ya hemos analizado) el asesino se refiere constantemente a la época en que realizó ‘la mili’ como prueba irrefutable de su masculinidad. Esto sucede especialmente en los momentos en que su incapacidad sexual le atormenta y recuerda las burlas que sus compañeros de ejército le hacían en las duchas colectivas por el reducido tamaño de su miembro viril.

³⁶³ Este último gesto será la primera referencia al tema del olor a pescado que en la novela resultaba tan importante, como una de las excusas que el asesino se pone a sí mismo para justificar su comportamiento.

*Nunca hay calma en esta casa joder. Ahí están, las bocas para dentro y sin dentadura postiza. Este olor a viejo*³⁶⁴

Así, mientras en la novela se emplea un narrador heterodiegético para reflejar el pensamiento de víctimas, inspector y asesino; en la película se prescinde de la casi totalidad de las reflexiones de los primeros y de muchas de las del asesino; algo lógico si recordamos que el buen cine tiende a sustituir el estilo indirecto libre por recursos visuales.

Este cambio del texto fílmico en lo que a narrador se refiere, no afecta a la fidelidad al texto fuente, pero sí, como ya hemos adelantado, a la perspectiva que el espectador adquiere del asesino. Efectivamente, la focalización externa de la película modifica sustancialmente la visión del criminal. Mientras el multiperspectivismo narrativo proporcionaba al lector la suficiente objetividad como para entender que el asesino no era un enfermo, sino un criminal sin escrúpulos, la focalización externa del filme así como la interpretación de Juan Diego Botto³⁶⁵ (aunque también podríamos sumar la intención del guion adaptado y de la dirección), generan un juego de ambigüedades que sitúa al espectador ante la duda de si está ante un enajenado mental o un detestable criminal. De esta forma, en la película encontramos escenas en la que dicha ambigüedad se manifiesta con más fuerza; este es el caso, por ejemplo, de la escena en la que el inspector lo captura. A pesar de ser aparentemente muy fiel a la novela, la perspectiva y la interpretación proporcionan una visión que dista mucho del texto narrativo. Debido a la importancia que consideramos tiene esta escena, la analizamos a continuación con detalle:

La novena secuencia del filme comienza con el inspector y Paula dirigiéndose al colegio, para, acto seguido, centrarse en el asesino. La escena se inicia con un primer plano de su espalda. El asesino está sentado en la misma cafetería en la que estaba antes de las dos agresiones; no cesa de moverse, se muestra muy inquieto y, como siempre

³⁶⁴ Esta última frase también la entenderán mejor los lectores de la novela, ya que en la obra literaria el asesino hace constantes referencias al asco que le produce que sus padres no usen sus dentaduras postizas y las dejen constantemente en un vaso de plástico con agua. El asesino está convencido de que sus padres le obligan a vivir en un mundo muy anticuado. Considera que tiene mucho más mundo que ellos (porque ha hecho la mili, ve la televisión y oye la radio) y no puede soportar vivir con esos dos ‘viejos’ que le impiden vivir la vida que quiere y considera debe tener.

³⁶⁵ Por ello, a nuestro juicio, el director elige precisamente a este actor, ya que su físico añorado, así como sus papeles anteriores lo alejan de una posible identificación con un perverso criminal.

que aparece intranquilo, está fumando. De pronto, observa una foto recordatorio de la muerte de Fátima, y empieza a murmurar, a insultar (por supuesto, para sí) al dueño de la cafetería por haber puesto solo la foto de la primera víctima. Parece estar desesperado por la ausencia de noticias y protestas, porque todos parecen confabulados para no hablar de la segunda niña.

La secuencia continúa con una escena en la que el asesino pasea por delante de la puerta de la comisaría, mientras piensa que la policía le está tendiendo una trampa. Comienza con un plano medio del joven, para terminar con un primer plano de su mano derecha jugando con la navaja que utilizó para matar a las dos niñas. Un nuevo plano muestra al asesino cruzando el puente que hay próximo al descampado donde ocurrieron los dos sucesos. Mientras se acerca al lugar, va pensando que puede que la segunda niña siga allí, descomponiéndose. La cámara realiza un plano en el que se ve en campo al asesino cruzando el puente y la luna llena reflejada en el río: vuelve a ser plenilunio³⁶⁶.

En el siguiente plano, algo más oscuro, vemos al asesino andando apresuradamente por el descampado, pierde el equilibrio y al caerse extravía la navaja; casi llorando la busca desesperado; de pronto una luz lo ciega y alguien dice: *-¡Quieto!*

Quien le grita es Manuel, el inspector, que con una mano lo enfoca con la linterna, mientras con la otra le apunta con una pistola, y le dice:

*Como te muevas te mato. Tanto tiempo buscando estos ojos, y aquí están. Los últimos que vio Fátima, los que Paula no puede recordar. ¡Qué ojos tan vulgares!*³⁶⁷

El asesino se echa a llorar como un niño y colocando las manos como si estuviese rezando le dice al inspector:

Yo no he hecho nada malo, solo estaba dando un paseo, se lo juro.

³⁶⁶ Por si los espectadores no se han dado cuenta aún de la importancia de la presencia de la luna, la repentina aparición de la música ayuda a entender que se está acercando un momento importante de la trama.

³⁶⁷ Lo cierto es que estas palabras resultan mucho más aclaratorias en la novela que en el filme, ya que en la película no se insiste tanto en la obsesión del inspector por buscar unos ojos que reflejen la culpa. La necesidad de condensación informativa obligó al texto fílmico a reducir la presencia del padre Orduña a unas pocas escenas al inicio del filme. Eso, unido a que en la película se prescinde de reflejar el pensamiento del inspector, provoca que los espectadores que no hayan leído antes la novela ya casi no recuerden, llegados a este punto, que el inspector buscaba al asesino fijándose en los ojos de los sospechosos.

La escena contiene una interesante licencia fílmica y es que al inspector está solo, no le acompañan sus hombres. Podríamos pensar que el guion pretende reflejar que el presentimiento del inspector no fue confesado, ni siquiera a Ferreras³⁶⁸, por lo que no se atrevió a llevar refuerzos por si su corazonada era errónea, decidiendo ir el día de luna llena solo³⁶⁹ (igual que había hecho las anteriores noches) con pocas esperanzas de estar en lo cierto.

La siguiente escena se centra en el asesino y en el inspector. Este último está de pie interrogando al asesino, que permanece sentado tras una pequeña mesa sobre la que están la navaja y un paquete de tabaco. El inspector mira el arma y el asesino niega ser su dueño; afirma haberla encontrado en el río. Llegados a este punto, el inspector le dice que puede fumar si quiere. Así lo hace, no sin antes ofrecer a su interlocutor un cigarro, que el inspector rehúsa. El policía le muestra una foto de Fátima y le pregunta si la ha visto, él niega con la cabeza, pero como comprende que esa respuesta es absurda, acto seguido rectifica diciendo que la ha visto en televisión, *como todo el mundo*. Cuando termina de hablar, deja el cigarrillo en el cenicero y la cámara muestra un primer plano de las manos del inspector recogiendo el pitillo y guardándolo, con sumo cuidado, en una bolsita de pruebas³⁷⁰.

Hay un primer plano del asesino visiblemente asustado, mirando los movimientos del inspector con una mezcla de miedo y curiosidad. Durante unos segundos, los primeros planos del asesino se alternan con los de su interlocutor, hasta que el inspector le manda abrir un sobre. El asesino se niega, el inspector lo abre y le obliga a mirar unas fotos de Fátima muerta. El asesino se desploma, comienza a llorar y confiesa el crimen, pero afirma que la culpa había sido de la luna:

Fue por culpa de la luna. Me emborrachaba y la luna me hacía hacer cosas raras. Me lo dice mi padre³⁷¹ desde chico, que soy un lunero, pero yo no

³⁶⁸ Esto sucede en la séptima secuencia. Ferreras apaga la linterna al terminar de buscar pruebas en el lugar del crimen y comenta que con la luna llena casi no son necesarias las linternas. Al oír esa frase, el inspector se acuerda de que el día que murió Fátima también había plenilunio. Sin embargo, en la novela el inspector no recuerda en ese momento la clave del plenilunio. Nuevamente el filme lo hace así, en un afán de condensación informativa y de ritmo fílmico.

³⁶⁹ En la novela, por el contrario, después de informarse sobre los días de plenilunio, acude al escenario del crimen con todos sus hombres.

³⁷⁰ Los espectadores en ese momento recordarán que Ferreras había encontrado una colilla en el lugar del crimen de Fátima, por lo que este cigarro servirá para compararlo con el anterior.

³⁷¹ Esta defensa del asesino es casi idéntica a la que se da en la novela, con la salvedad de que en el libro es la madre la que le llama 'lunero', y no el padre. Este pequeño cambio está en línea

quería matarlas, lo juro, yo solo quería que no gritaran. Por favor, por favor no llame a mi casa, que no se entere mi madre que se va a llevar un disgusto.

Así termina la escena del interrogatorio, a la que sigue una escena de exteriores y diurna (con mucha luz, en contraste con las anteriores) con un plano medio de Paula y su padre³⁷² caminando por la calle. El plano se amplía permitiendo ver cómo se dirigen hacia el inspector, que está de pie, esperándolos y sonriéndoles. Paula corre hacia el policía y lo abraza: *-Ya no voy a tener miedo nunca más.*

Los tres se alejan, con Paula en medio de sus ‘dos padres’. En la escena siguiente vemos a los tres en comisaría, rodeados de policías. Paula y su padre están sentados, agarrados de la mano y el resto, incluido el inspector, están de pie a su alrededor.

Paula va a intentar identificar al asesino en una rueda de reconocimiento; está visiblemente nerviosa, y hasta angustiada. Un nuevo plano muestra el cristal y detrás, a los cinco jóvenes de la rueda de reconocimiento, cada uno con su número. Se ofrecen unos primeros planos sucesivos de los cinco hasta que, al llegar al asesino, la cámara, inmediatamente, gira y muestra un primer plano de la cara de la niña. Detrás de ella el inspector se agacha para preguntarle al oído si reconoce a alguno. La niña solo consigue afirmar con la cabeza, incapaz de hablar. El inspector, que comprende el terror por el que está pasando la niña, le recuerda que él no puede verla, y el padre le insta a que haga un esfuerzo. Un plano muestra cómo el inspector pone su mano en el hombro del padre para que no la atosigue. Paula se levanta y se acerca al cristal, la cámara muestra

con el guion fílmico que otorga mucha más presencia a las figuras paternas: Paula no tiene madre; la de Fátima tiene menor presencia, y la relación del inspector con Paula aún es más ‘paternal’ que en el texto narrativo...

³⁷² En el texto fílmico sabemos de la muerte de la madre de Paula por su padre, quien explica a Ferreras, tras su reconocimiento, que había muerto pocos meses antes. En la novela, como ya vimos, la madre de Paula está viva, pero es el padre quien acompaña a la niña en el reconocimiento. A lo largo de los capítulos en que Ferreras y el forense tratan a Paula y sus padres, es el padre el que permanece más cerca de la niña debido a los horarios laborales de la pareja. La propia Paula reconoce que es consciente de que sus padres tienen cambiados los roles que la sociedad atribuye a los progenitores, y es algo de lo que la niña se siente muy orgullosa.

Tal vez la película decidió eliminar el personaje materno para no tener que dar todas estas explicaciones y así poder condensar más la información relativa a la segunda víctima. Aunque lo cierto es que el resultado final es el mismo que en la novela; estamos ante la misma niña decidida y valiente que, junto con su padre y el inspector, logrará salir adelante tras la brutal agresión.

lo que ve: un primer plano del asesino con un gesto muy diferente al que en realidad tiene, ella lo ve sonriente y con gesto amenazador, mientras que los policías lo ven con cara de miedo y resignación. Tras un breve primer plano del rostro atormentado de la niña (con el inspector detrás, observándolo todo), sigue otro plano de la boca del asesino (focalización interna de la niña) que parece estar susurrando: *-Paula, puta.*

Por último, se fija en sus ojos, esos ojos que el inspector llevaba tanto tiempo buscando y que ella se negaba a recordar. La cámara regresa a Paula y al inspector que detrás de ella le dice que si no puede hablar que diga el número (el asesino es el número cuatro), entonces Paula se da la vuelta, mira al inspector y alza su mano izquierda con cuatro dedos levantados³⁷³.

Estas escenas juegan, en todo momento, con la ambigüedad del personaje, que nunca se refleja mejor que durante la focalización que del asesino realiza la niña, y que difiere por completo de la de los policías y progenitor, lo cual no significa que sea menos real, ni tampoco fruto de su imaginación.

En suma, aunque la materia narrativa es prácticamente idéntica a la de la novela, la sensación de lectores y espectadores es diferente. En estas escenas, la manera de focalizar al asesino y, muy especialmente, la interpretación del actor juegan a la confusión. Esta confusión seguirá igual de patente en la última secuencia, durante la visita que el inspector le hace en la cárcel al final del film.

La última secuencia comienza, tras un fundido en negro³⁷⁴ de apenas unas décimas de segundo, en la cárcel: el inspector va a visitar al asesino. En campo solo vemos a un funcionario (Miguel del Arco Herrero) que explica al inspector (no se le ve pero se le oye, por lo que deducimos que es una focalización del inspector, sentado, ateniéndonos a la angulación) que es la primera visita que va a recibir, ya que ningún abogado quiere defenderle y ni sus padres han ido a verle. Mientras habla, vemos cómo se acerca a ellos el asesino, con camisa blanca, muy peinado y con una *Biblia* en la mano. Se sienta en un 'cara a cara' con el inspector. Aquí el tamaño del plano varía: se abre mostrando la mesa y a los dos hombres sentados uno frente al otro. El asesino, con

³⁷³ Aquí hay una leve diferencia con respecto a la novela, en la que la niña logra pronunciar el número cuatro, aunque también levanta la mano con cuatro dedos, y luego emite un terrible grito de angustia para terminar desmayándose. Es probable que el guion eliminase ese grito por no estar seguros de la interpretación de la niña, aunque también puede ser fruto de la línea en absoluto morbosa que el filme sigue en todo momento, por lo que decide no recrearse más en el dolor de Paula.

³⁷⁴ Es el segundo y último del filme.

su mejor tono y una mirada casi angelical, le da las gracias por su visita. Le extiende la mano, pero el inspector no se la estrecha, sino que continúa con los brazos cruzados y gesto duro. El asesino, al principio con la mirada baja, mirando la *Biblia* que tiene entre las manos, dice que ha rezado para que viniese porque él es *el primer paso* de su salvación. Afirma que hizo bien en no creerle, que sí quiso matar a las niñas, pero que aunque los psiquiatras digan que es responsable de sus actos, ahora sabe que no fue él quien actuó así, sino el demonio, que se apoderó de su voluntad y de sus manos. Concluye diciendo que ahora su espíritu está en paz.

Mientras habla, mira al inspector con unos ojos que no reflejan las palabras que está pronunciando. Parece querer adelantarle cuál va a ser su línea de defensa, aunque al inspector le deja muy claro que es un criminal sin escrúpulos.

Una vez terminada su explicación, le acerca la *Biblia*, pero el inspector la rechaza. El policía le dice que con poco más de treinta años estará en la calle y volverá a hacer lo mismo; al oír esto, el asesino (de 22 años) se sonríe. El inspector se levanta y antes de irse añade: *-Siempre y cuando tu Dios no quiera que alguien te mate antes*. El asesino abandona la sonrisa de superioridad y satisfacción que tenía y se pone muy serio. Cuando el inspector ya está fuera, el asesino le grita: *-Yo no tengo que responder ante las leyes de los hombres sino ante la ley de Dios*.

En este último careo entre ambos podemos apreciar las tres caras de la personalidad del asesino: el hombre “lunero”, el hombre movido por el demonio y el hombre cruel. Tres caras de una misma personalidad o, más exactamente, una única personalidad (la del hombre no loco, consciente de sus actos, asesino cruel) que sabe mostrar dos falsas caras: una popular o folclórica (un “lunero”) y otra religiosa (un endemoniado), caras que en el texto fílmico resultan mucho más confusas y ambiguas que en el narrativo.

Mientras la novela rechazó la ambigüedad en el personaje del asesino, sí jugó a la ambigüedad al tener un final abierto (como hemos visto en el apartado correspondiente con el uso del verbo ‘desvanecer’). El guion fílmico no presenta un final abierto, porque, como ya adelantamos, se decidió modificar el orden de la trama, haciendo que el atentado tenga lugar antes de la visita de Manuel al inspector. Lo que sí hace es sembrar la duda en lo referente a si el asesino es o no un criminal, si saldrá o no en pocos años de la cárcel y si volverá o no a agredir a niñas.

Esta licencia fílmica no solo modifica, sino que también altera la visión que el texto fílmico plantea de las tramas amorosa y política. Con el objetivo de demostrar esta afirmación analizamos a continuación la escena del atentado:

La última secuencia del filme comienza con una escena de Susana Grey y su hijo Manuel³⁷⁵ (Álvaro Monje) empaquetándolo todo para la mudanza. El hijo le propone marchar a Madrid con ella³⁷⁶. El chico baja a la calle a comprar más cinta aislante. La maestra, al quedar sola, deja un rato de trabajar para fumar y escuchar música. Suena el timbre de la puerta y, al abrir, comprueba sorprendida que se trata del inspector:

-Hola.

-Podrías haber avisado. Venga, pasa.

-¿Cuándo te vas?

-Mañana.

En este punto de la conversación, regresa Manuel y la maestra se lo presenta:

-Éste es mi hijo. Manuel, Manuel...

El chico y el inspector se dan la mano, y el joven, comprendiendo que su presencia sobra, dice que se marcha nuevamente a buscar más cuerda³⁷⁷.

Al quedar solos, Susana Grey le pregunta por su mujer, él contesta con un escueto *mejor*, añadiendo que no ha venido a hablar de su esposa, sino a pedirle que no se marche. Susana alega que ya es tarde para pedírselo, pero deja una puerta abierta: le explica que le ama y que necesita irse, pero que una vez que él arregle su vida, puede ir a verla. La pareja se besa y el inspector le promete que lo hará.

Susana sale a la ventana y lo ve alejarse, mientras suena una de las canciones que el filme ha relacionado siempre con el personaje de la maestra³⁷⁸. Nada hace

³⁷⁵ En la película, el hijo de Susana Grey también se llama Manuel. En la novela se llama Pablo (por Pablo Neruda y por Paul Simon). Esto refuerza aún más nuestra teoría del guiño a los lectores muñozmolinianos con la utilización del nombre Manuel, que tanto juego dio en *El jinete polaco*.

³⁷⁶ En la novela se incide en la sensación de abandono que la maestra sufrió cuando su hijo, al cumplir los catorce años, decidió ir a vivir con su padre. En la película, este tema pasa inadvertido, pero los espectadores (incluso los que no hayan leído la novela) aprecian en el rostro de la maestra la gran satisfacción ante las palabras del adolescente.

³⁷⁷ En el texto narrativo se dice que el chico regresa a la casa para ayudar a su madre con la mudanza. Al ver productos de higiene masculina, comprende que su madre ha tenido un romance, de modo que cuando ve a un hombre en la casa piensa que debe dejarles solos. Aunque en el filme no se proporcionen tantos datos, la escena es clara y su objetivo el mismo.

presagiar el peligro, en todo caso, la escena expresa melancolía. De pronto, la maestra se da cuenta de que un joven³⁷⁹ está siguiendo al inspector y le apunta con una pistola. Susana grita el nombre del inspector, este se da la vuelta para mirarla justo en el momento en que el terrorista le dispara, de tal forma que la bala termina alojada en su pecho. Un plano del terrorista permite ver cómo se le encasquilla la pistola, impidiéndole disparar de nuevo.

Tras la huida del etarra, el plano se va a negro. El espectador ignora si el protagonista ha muerto o no, pero el hecho de que la relajante música continúe sonando proporciona una clave positiva. Sobre ese cuadro negro se oye la voz del inspector: *-No estoy muerto, no estoy muerto*. Le sigue, sin que cese la música, un primer plano de la cara de Susana inclinada (focalización interna del inspector tirado en el suelo) y sonriendo aliviada.

Con esta frase, el primer plano de la maestra y la música de fondo, el final varía, como vimos, con respecto a la novela. Al espectador no le cabe duda de que el inspector está vivo. El texto fílmico se permite lo que coloquialmente conocemos como ‘final feliz’ (ese final del que Antonio Muñoz Molina rehúye en sus novelas).

La película optó por considerar como tema central, no la relación amorosa, ni el atentado, ni siquiera la búsqueda del asesino, sino la verdadera personalidad del asesino. Ese ‘final feliz’ proporciona mayor protagonismo a la visita carcelaria y a la ambigüedad de la personalidad del asesino.

Mientras el multiperspectivismo narrativo de la novela genera alteraciones temporales en el transcurso de la historia (al narrar hechos con diferentes focalizaciones), la película mantiene una estructura cronológica lineal, por lo que se produce una variación en el tratamiento del tiempo. Esta única perspectiva de la película, que como ya hemos analizado, proporciona una información más parcial, también contribuye a las condensaciones temporales que, en general, todo texto fílmico

³⁷⁸ Antonio Muñoz Molina aportó la banda sonora de la novela a través del personaje de Susana Grey, algo que el texto fílmico ha intentado reflejar. Desde la escena en que la maestra y el inspector van, en el coche de ella, a cenar a “La isla de Cuba”, y la maestra pone una cinta de música (que en la novela se especifica que era una cinta de Ella Fitzgerald, concretamente la canción *Moonlight in Vermont* [1997: 190]), el personaje se va a identificar con este tipo de música en la casi totalidad de las escenas en las que aparezca.

³⁷⁹ Se trata del etarra que lo ha estado vigilando. La cámara lo muestra desde la focalización de la maestra.

precisa realizar frente al narrativo. Analizamos, a continuación, cuatro escenas en las que la condensación temporal resulta muy patente:

La primera, en orden cronológico, se produce tras la primera secuencia. El plano muestra al inspector saliendo de un coche y dirigiéndose a la puerta de la comisaría junto con un compañero, Molina (Alfonso Vallejo), y son abordados por una docena de periodistas. Manuel se pone muy nervioso, no parece estar a gusto con la presencia de los periodistas y, tras pedir que no le enfoquen y comprobar que siguen haciéndolo, les empuja y contesta con malos modos.

En esta simple escena están concentradas varias páginas de la novela que inciden en el acoso periodístico y que serán la pista del etarra para localizar al inspector. Esta labor de condensación informativa es, a nuestro juicio, uno de los grandes aciertos de la película.

La segunda condensación temporal que destacamos comienza con el inspector y Ferreras charlando en una cafetería. Si la primera vez que en la película se les vio solos hablando, el forense aparecía vestido de blanco, en contraste con el anorak negro del inspector, ahora el contraste se produce en sus hábitos: mientras Ferreras está fumando y bebiendo, el inspector no fuma y bebe *cocacola*. El forense está parlanchín y contento al haber descubierto que el criminal no había violado a Paula, mientras el inspector permanece callado y distante.

Mientras charlan (y comienzan a tutearse), se oye en la televisión el informativo de TVE y a su locutora (la periodista Ana Blanco) hablando del caso de Fátima. El plano muestra las imágenes del inspector cuando no quiso atender a la prensa, y a la locutora dando su nombre. Ante las imágenes, el inspector se queja pronunciando un *¡mierda!*, con un gesto que denota, claramente, su preocupación por haber salido en la televisión. A Ferreras le extraña la actitud del inspector y le pregunta, no sin cierta ironía, por qué no quiere hacerse famoso. El policía en primer plano explica muy serio: - *Si hubieras estado amenazado durante años podrías comprenderlo*. Se ofrece un contraplano de la cara de circunstancias del forense. El momento de tensión se corta con la presencia de una tercera persona: Susana Grey. Ferreras la ve paseando por la calle a través de la ventana de la cafetería y, con una mezcla de nostalgia y deseo, exclama:

-¡Mira quien va por ahí, Susana, Susanita Grey! Tenías que haberla conocido cuando llegó a la ciudad, hace no sé cuántos años. ¡Susana Grey!

Estas palabras, idénticas en la novela, son oídas por el espectador mientras ve a la maestra paseando por la calle, desde la focalización interna del policía y el forense. Este será el único momento en el que los tres personajes centrales de la película (sin contar al asesino) van a estar presentes a la vez.

Efectivamente, la novela cuenta que el inspector come siempre en la cafetería “Monterrey”, y que allí es donde se ve en la TV, aunque está solo. En la novela escoge siempre la misma mesa, en la primera planta, junto a la ventana (que le permite ver la plaza) y frente a la puerta (para saber en todo momento quién entra en el local). El libro relata que en varias ocasiones Ferreras le acompaña y, en una de ellas, ven a Susana Grey paseando por la plaza. De nuevo, la película ha optado por concentrar acciones condensando tiempo (y, en este caso, también información) en una única visita a la cafetería.

El tercer ejemplo que queremos destacar resulta especialmente interesante porque se produce en el interior de una licencia fílmica. Durante el trayecto en coche a “La isla de Cuba”, el inspector observa un libro de poesía que la maestra lleva en el coche. Susana Grey le dice que contiene un poema³⁸⁰ que le recuerda a Fátima e invita al inspector a que se lleve el libro y lo hojee. Este se lo llevará, aunque no sin reconocer que hace mucho que perdió la costumbre de leer poesía.

Se trata de una licencia fílmica de la película. En la novela no se menciona en ningún momento este poema. Este cambio o, más bien novedad, es fruto de la condensación argumental que el texto fílmico se vio obligado a realizar³⁸¹: mientras que en la novela dedica muchas páginas a hablar de Fátima y de la estrecha relación que la niña y la maestra tenían, la película ha de concentrar esta información en apenas unos

³⁸⁰ En la quinta secuencia, los espectadores pueden escuchar el poema, por medio de la voz en off de la maestra, pudiendo descubrir que realmente no se trata de un poema, sino de la unión de diferentes versos escritos por varios autores, Quevedo entre ellos, en los que se intenta reflejar el pensamiento de un muerto prematuro que se apiada de los vivos por no saber aprovechar el tiempo en el que viven.

³⁸¹ Esta estrategia se repite en la escena en que mientras Manuel y Susana Grey toman un café en un bar y hablan de Fátima, se realiza un plano del exterior, que nos permite ver a Ferreras paseando por la calle donde está situada la cafetería. Al pasar frente al local, el forense les ve, pero no hace notar su presencia, simplemente se queda unos segundos mirándolos y continúa su camino, con una expresión que indica cierta mezcla de celos y resignación.

Esta escena es otra licencia fílmica del filme que nuevamente condensa muchas otras de la novela. En ella se resumen capítulos de la relación amorosa, así como el hecho de que Ferreras llegue a sospechar de esa relación sin ser informado directamente por ninguno de los dos.

pocos planos. El poema ayuda a entender el carácter de Fátima, la gran influencia de la maestra en la niña y, al mismo tiempo, cómo el inspector, a través de Fátima, va adentrándose en la personalidad de la maestra y viceversa, cómo va conociendo a la niña por medio de la maestra.

La cuarta y última condensación temporal que destacamos se produce en el inicio de la novena secuencia. El inspector camina por la calle en dirección al portal de Paula. Se ve a la niña salir del ascensor, besar al policía y decirle:

-¿Te has dado cuenta?

-¿De qué?

-Hoy he bajado sola en el ascensor.

-¡Magnífico!, vamos.

Con este breve diálogo (trasladado literalmente de unos de los muchos encuentros del inspector y la niña que se narran en la novela) los espectadores advierten que el inspector recoge a la niña diariamente para llevarla al colegio, y que la niña, poco a poco, está superando el trauma; pero, sobre todo, se insiste en el tema de que el tiempo sigue pasando y, por lo tanto, el asesino seguirá desesperándose.

Los siguientes planos permiten ver que la niña va delante, con más compañeros de clase y el inspector detrás, a una prudente distancia. De esa forma, nadie sabe que Paula necesita protección, pero la niña va segura y el policía puede vigilar si algún sospechoso se acerca a ella.

Con esta única escena de vigilancia, la película resume las decenas de páginas que la novela dedica a narrar la estrecha relación de afecto y protección que la vigilancia hace nacer entre policía y víctima.

Además de la condensación temporal, la película contiene varias escenas que suponen todo lo contrario. Nos referimos a aquellas en las que aparece la anciana que ve a Fátima con su asesino o con la esposa del inspector. La escena³⁸² de la anciana aporta poco valor a la trama fílmica, pero la presencia estelar de una veterana y consagrada actriz, como María Galiana, enriquece la película.

Muy probablemente ese fue también el motivo porque el que el guion fílmico aumentó el protagonismo del personaje de la esposa del inspector. La presencia estelar

³⁸² En esta escena, la anciana dice que vio a la niña y al asesino en la calle Murillo. La referencia a esta calle es otro guiño a los espectadores que conozcan Úbeda (y su trasunto: Mágina) que sabrán que existe en la ciudad la Casa Museo de Murillo.

de Charo López justifica por sí misma que no se respete su escasa presencia en la novela, sino, todo lo contrario, se extienda todo lo posible en la película.

La primera vez que aparece la esposa del inspector, Charo López, es en “El complejo Sanitario San Luis”. Vemos un primer plano de unas piernas masculinas y de un ramo de rosas blancas sujetas boca abajo, sin gran cuidado. El plano se amplía para confirmar que se trata de Manuel, andando muy despacio por un largo pasillo; frente a él, aún más despacio, se le acerca su mujer. Va vestida de oscuro, con gesto ausente, mirando al suelo y parece indiferente a todo hasta ver a su marido. Se abrazan sin gran efusividad; él le pregunta cómo se encuentra y ella le contesta que como siempre. Se puede apreciar que el inspector está incómodo, pues no sabe de qué hablarle ni cómo tratarla. Mantienen una conversación insulsa sobre la cotidianidad de la mujer en el hospital y sobre las visitas. El inspector le pregunta si la han visitado su madre y hermano. Ella contesta que cree que han ido, pero no lo recuerda con seguridad.

Esta primera presencia se podría haber solventado, como en el texto narrativo, incluida en una conversación: todos los domingos el inspector compraba un ramo de flores e iba a ver a su esposa al sanatorio. Pero de haberlo hecho así, el filme no contendría la escena que vamos a analizar y que es, en parte, una licencia fílmica:

La undécima y penúltima secuencia, muestra al inspector y a Carmen, su esposa, saliendo del coche con dos maletas, que el inspector mete en el portal de su casa. En el plano siguiente, la cámara enfoca al etarra que en dos ocasiones se ha visto vigilar al inspector. La escena continúa con planos del matrimonio en el interior de la casa, Carmen lleva una bandeja llena de vasos cuando suena el teléfono. En ese momento, los espectadores recuerdan las palabras del inspector explicando al padre Orduña que su mujer recibía llamadas en las que nadie hablaba o amenazaban de muerte. La mujer se detiene durante unos segundos, como dudando si contestar o no. Finalmente se decide a hacerlo, pero cuelga rápidamente al comprobar que nadie contesta. Al preguntarle el marido qué ha sucedido, terminan abrazándose.

Esta escena es, a nuestro juicio, un acierto del filme. No aparece así en la novela, aunque mantiene reminiscencias del texto narrativo donde el inspector recuerda en ocasiones cómo su mujer se paralizaba al escuchar el teléfono. Que en la película sí se presencie una escena doméstica del matrimonio ayuda a entender las dos caras del inspector, y a advertir que la naturalidad que presenta al comunicarse con Paula y la maestra desaparece ante su mujer, una mujer a la que quiere, pero siente lejana, a la que no conoce ni sabe cómo ayudar.

Estas son, en definitiva, las divergencias que la película mantiene con el texto narrativo, todas ellas originadas por una diferencia esencial: la ausencia de multiperspectivismo. El resultado es esta versión que supo plasmar la intención crítica de la novela, así como la defensa de las víctimas. Para ello se alejó (igual que la novela) del morbo gratuito, del suspense innecesario y compaginó (a imitación del texto narrativo) los momentos de mayor dureza con los de más ternura: alternando romance con agresión; las conversaciones del padre Orduña y el inspector, con las escenas domésticas del asesino; la vigilancia con Paula, con las reacciones del asesino...

5. CONCLUSIONES

El diálogo entre una obra literaria y su traducción fílmica ha generado un amplísimo conjunto de estudios que han logrado iluminar muchos de los puntos oscuros que el tema planteaba, generando una importante y valiosa bibliografía. Apoyándonos en estos trabajos y utilizando los instrumentos proporcionados por la narratología hemos aplicado algunas de esas propuestas al análisis de las tres novelas del ubetense Antonio Muñoz Molina que, hasta el momento, han sido llevadas al cine: *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*. El resultado es esta tesis de doctorado en la que procuramos llevar a cabo un análisis completo y pormenorizado de nuestro objeto de estudio en sus vertientes literaria y fílmica.

La comparación entre cada una de las novelas estudiadas y su versión cinematográfica, centro de nuestro examen, ha resultado fructífera y desigual; esta ausencia de homogeneidad, obviamente esperable, es consecuencia de la capacidad, la intención y la interpretación que cada uno de los autores del texto fílmico resultante ha pretendido y ha otorgado a la novela de partida, pero también de las características específicas de cada una de las novelas que, como hemos visto, pertenecen a diferentes etapas creativas de Muñoz Molina. Así, mientras en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* lo que predomina es la invención (quedando la realidad relegada a un segundo plano), en *Plenilunio* es la invención la que sirve de apoyo a la realidad.

Al principio la presencia del cine, la música o la pintura en sus obras constituye una constante³⁸³, así como la ‘memoria’ y los datos autobiográficos. Obviando que no toda la crítica está de acuerdo con el término, hemos defendido la incorporación, durante esta etapa, de Muñoz Molina al movimiento de la Postmodernidad. Nuestros argumentos para defender esta posición se basan en la naturaleza postmoderna de sus

³⁸³ En una entrevista concedida a Javier Escudero, Muñoz Molina responde a la pregunta sobre la importancia del cine en su obra lo que sigue:

La ficción cinematográfica tiene mucha importancia en toda la literatura contemporánea, desde los años veinte... en la poesía, en todo. Ha sido uno de los grandes mitos y de las grandes artes de la cultura popular de este siglo. Creo que ha tenido demasiada influencia muchas veces, como en Manuel Puig. Decía Carlos Barral que el cine puede hacerle daño a algunos escritores y creo que llevaba razón. A mí hubo un tiempo en que me hizo daño; ahora ya no, creo que ya lo he digerido y lo he integrado como tantas otras influencias que sirven para escribir novelas. (Escudero, 1994: 277)

personajes (nada que ver con los héroes clásicos), la manera de enfocar el tema y en su estilo (sencillez, claridad), rasgos que fueron desvaneciéndose y de los que solo quedan restos en la tercera etapa literaria del jienense, hecho que reflejan de manera evidente *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, novelas repletas de referentes culturales del escritor y en las que el cine y el *jazz* ocupan un destacado lugar.

En la segunda etapa (que no incluye ninguna de las novelas aquí estudiadas), el autor abandona este gusto por los referentes culturales y se centra en la escritura de novelas de personaje. El punto culminante de esta etapa se alcanza con *El jinete polaco*.

Por último, *Plenilunio*, que comienza su tercera etapa, representa otro momento en el proceso de madurez literaria del autor, en el que, además de escribir obras más extensas, se interesa sobre todo por el análisis de la sociedad finisecular llena de dolor y de víctimas a las que hay que proteger. Debemos advertir, sin embargo, que aunque es en esta tercera etapa cuando las novelas de Muñoz Molina inciden fundamentalmente en la denuncia social, ello no significa que tal objetivo estuviese antes ausente; tengamos en cuenta que la utilización en sus obras de la cultura popular proporciona un excelente pretexto, entre otras razones, para analizar la realidad social de su tiempo sin, aparentemente, mencionarla.³⁸⁴

A lo largo de nuestra investigación hemos podido comprobar la existencia de claras relaciones intertextuales en las tres novelas analizadas. Dejando al margen la notoria influencia de Cervantes, es relevante la presencia en las novelas de Muñoz Molina de la literatura hispanoamericana del boom, en particular de Borges³⁸⁵, Rulfo, Cortázar y Onetti, sobre todo en las de la primera etapa³⁸⁶. Pero no es menor la influencia de autores de sus lecturas infantiles, como Julio Verne y, muy especialmente de la novela *Veinte mil leguas de viaje submarino*, que asoma de una u otra forma en varias de sus obras. Otros autores, como Faulkner, Shakespeare, Aristóteles, Nabokob..., aunque importantes en la literatura de Muñoz Molina, tienen en ella menos repercusión.

³⁸⁴ De esa forma, tanto en *El invierno en Lisboa* como en *Beltenebros*, el no querer ver nada más allá del *jazz* o los claroscuros tiene la función metafórica de denunciar una España sumida en la transición que no quiere recordar su pasado, corriendo el riesgo de repetirlo.

³⁸⁵ Borges murió el mismo año en que Antonio Muñoz Molina publicó su primera novela, *Beatus ille*, como si la muerte del maestro coincidiese con el primer paso en la carrera del aprendiz.

³⁸⁶ Las relaciones intertextuales de *El invierno en Lisboa* no se limitan al mundo literario, sino que se amplían al cine y la música. Así, las referencias a *Casablanca* son innegables, pues se reproducen frases idénticas a las de la película. Ahora bien, el referente cultural más evidente de esta novela es la música de *jazz*, rasgo que la acerca aún más a la posmodernidad.

En este trabajo no han quedado sin examinar cuestiones de indudable interés, tales como la adscripción genérica (problema que afecta a las tres novelas estudiadas), el significado de los títulos, etc., pero nuestra atención se ha orientado sobre todo hacia el análisis detenido de los elementos estructurales en cada una de las novelas que conforman el corpus.

Concluido el estudio de las novelas, el examen de las tres películas a que han dado lugar nos ha permitido observar las convergencias y divergencias que texto literario y texto cinematográfico mantienen.

El invierno en Lisboa contiene numerosas diferencias formales y de contenido respecto a la novela³⁸⁷. De las aquí estudiadas, es la adaptación con mayor número de licencias fílmicas desplegadas a lo largo de todo el filme. Sin embargo, el análisis pormenorizado de las doce secuencias que contiene el filme prueba que, pese a las divergencias, la película conserva la historia de la novela a la que añade nuevos contenidos que, a nuestro juicio, no la enriquecen sino que la complican e incluso la empobrecen. Aunque la actuación de los actores es aceptable y las localizaciones creíbles, el resultado final es una película que poco tiene que ver con la novela y que, dejando aparte la calidad de la banda sonora musical, poco aporta al espectador. Los cambios en el guion, como por ejemplo la introducción de un fallido golpe de estado en Portugal, no encajan de manera verosímil en la trama. Por otro lado, la sensación de pastiche de la novela desaparece en el filme, que prácticamente solo se interesa por la relación sentimental entre los protagonistas.

Una de las modificaciones que la película introduce corresponde al responsable de la narración. En la novela la historia es narrada por una voz homodiegética, un personaje testigo que recibe la información de otros personajes, de manera que el narrador no está presente en la mayor parte de la historia narrada, pero la conoce, o cree conocerla, por lo que Santiago Biralbo le cuenta. De esta forma, al lector le puede quedar la duda de si la historia narrada es la verdadera o es la versión que a Santiago Biralbo le interesa que sea conocida: ¿Era Malcolm tan malvado como el pianista lo enseña; fue realmente Toussaints Morton quien planeó el robo del cuadro y el asesinato del portugués o fue Lucrecia la que lo ideó todo pero supo ocultárselo a Santiago Biralbo? O aún peor, ¿Santiago Biralbo es consciente de ello y la está ayudando? Todas

³⁸⁷ La más evidente es que frente al ritmo desigual de la novela (desde la lentitud del comienzo hasta el vértigo del desenlace), la película mantiene un ritmo constante, incluso a veces monótono, que no ayuda al espectador a detectar los momentos álgidos de la trama.

estas incertidumbres desaparecen en la película, que utiliza, de principio a fin, un narrador heterodiegético. Semejante cambio en uno de los principales ejes del discurso novelístico provoca, como no podría ser de otra manera, algunas alteraciones de desigual interés. De todas ellas, destacamos la que afecta a la construcción del personaje de Lucrecia que, en la película, varía sustancialmente respecto a la novela.

Una parte de la crítica no compartía la idea de que *Beltenebros* fuese una novela idónea para ser llevada al cine, como refleja la reseña de la película en *Cine para leer 1991*:

La novela de Antonio Muñoz Molina es, a primera vista, poco susceptible de trasladarse a la pantalla: hay en ellas demasiadas reflexiones en primera persona y la trama de suspense interesa menos que los sentimientos agolpados en el alma del protagonista. (AA.VV., 1992: 121)

Pero Pilar Miró supo apreciar en su discurso las cinematográficas descripciones, los escasos, pero sustanciosos, diálogos llenos de valiosas informaciones que ayudan a comprender la personalidad de los personajes, y así lo trasladó a su película.

Con *Beltenebros*, tanto el escritor Muñoz Molina como la realizadora Pilar Miró, responsable de su adaptación al cine, supieron dar un nuevo enfoque a un tema tan manido como el de la dictadura de Franco y su oposición clandestina.³⁸⁸ Ambos discursos enfrían y toman distancia con respecto al franquismo, empleando para ello diversos recursos: en ninguno de los textos se mencionan palabras como ‘Franco’, ‘dictadura’, ‘Partido Comunista’ o clandestinidad; en los dos se narra la historia de un espionaje que sucede en la España franquista, pero que podría haber ocurrido en cualquier otro lugar; ambos textos, el fílmico y el literario, adoptan la estructura de la novela y el cine policíaco, forma que contribuye a alejar la trama de un momento histórico particular y lo internacionaliza. Muñoz Molina utiliza este género no para hablar de la sociedad española, sino para analizar el pasado de esa sociedad, y para explicar que la resistencia franquista clandestina también había conocido la podredumbre del poder. Esto último es fundamental, ya que quien la expone es un escritor que se declara abiertamente de izquierdas, un hombre contrario a la dictadura de

³⁸⁸ Su atracción por esta etapa de la Historia española es explicada por el escritor, en una entrevista que concede a Juana Salabert, con estas palabras: “quizás que, para nosotros, los jóvenes, la Guerra Civil tiene el mismo resplandor que la Secesión para un Faulkner, que no la vivió pero que la escuchó de labios de ancianas negras (en la cocina de su casa) y de viejas leyendas” (Salabert, 1987: 31)

Franco, pero que no por ello está 'ciego' (no es un *Beltenebros*) y puede ver la corrupción en ambos bandos de la lucha.³⁸⁹ A esto se suma el hecho de que la película la dirige una mujer que militó más de quince años en el Partido Socialista. Quizás no deberíamos pensar en la casualidad sino en el comienzo de una etapa en la que los escritores de izquierdas se muestran dispuestos a admitir y reflexionar sobre los errores del pasado para aprender de ellos y no cometerlos en un futuro. Esta característica es común a otras dos películas españolas posteriores: *Madregilda* y *El detective y la muerte*³⁹⁰. En las tres películas, el tema de la dictadura lo envuelve todo a pesar de que su aparición es mínima. Pero, aunque su presencia esté semioculta, un análisis del argumento hace ver que la trama y sobre todo, sus personajes, son el fruto de una política y una sociedad muy concretas. *Beltenebros* se manifiesta como un pionero planteamiento de una España franquista en la que las diferencias entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto, se diluyen en una finísima tela.

Esta es la idea que la novela (de escritura cinematográfica) logró plasmar y que el texto fílmico, *Beltenebros*, consiguió reflejar igualmente. La película, aunque no es para el público la más conocida de su directora, está considerada por una gran parte de la crítica su trabajo más elaborado, completo y maduro.³⁹¹

Por último, el análisis reveló la extrema fidelidad del filme de Pilar Miro a su fuente literaria, razón por la cual decidimos limitar el estudio comparativo-textual únicamente a las secuencias en las que encontramos divergencias significativas entre ambos textos.

Ya hemos visto que con *Plenilunio* se termina la segunda etapa literaria de Muñoz Molina. Una etapa más comprometida con la realidad de las clases sociales más bajas. Pertenecen a ella obras repletas de personajes que realizan sus *viacrucis* particulares por una sociedad llena de desgracias y verdugos, pero también de víctimas

³⁸⁹ Este aspecto nos ha conducido al estudio de las relaciones intertextuales que este filme entabla con otros anteriores a ella, como *Gilda*, *El tercer hombre* o *El Padrino*; intertextualidades que en los dos primeros casos mencionados ya tenían cierta presencia en la novela de Muñoz Molina, mientras que en el tercero es, a nuestro entender, un acierto del guion escrito por Pilar Miró, Mario Camus y Juan Antonio Porto.

³⁹⁰ Esta herencia de intertextualidad nos da una idea de la importancia que tuvo la película *Beltenebros* en el panorama cinematográfico español de su tiempo.

³⁹¹ Tal vez el resultado hubiera sido otro si Pilar Miro, militante socialista durante al menos quince años, se hubiese hecho cargo de este trabajo antes, no solo por la experiencia y el conocimiento que da la edad (cumplió 51 años mientras rodaba la película), sino por la situación personal que estaba viviendo tras haber sido cesada en su cargo como Directora General de Televisión Española.

luchadoras que no pierden la esperanza en un futuro mejor. *Plenilunio*, para denunciar esta situación, se sirve de un espantoso asesino que agrede sexualmente a dos niñas antes de matarlas (o, al menos, intentarlo) y de sus víctimas.

Pero no toda la crítica supo entender este mensaje; así, por ejemplo, M^a. J. Burguete llegó a la conclusión de que lo que pretendía:

Muñoz Molina [...] no es paliar su culpabilidad, sino mostrarnos que todos nosotros somos producto de nuestro pasado, del propio y del heredado. Que esta sociedad insolidaria que vivimos, en la que se prima lo moderno, [...] igual que produce héroes como el inspector, produce monstruos como el asesino; y que todos somos responsables en la medida que nos corresponde. (Burguete, 2009: 433)

Sin embargo, a nuestro juicio, lo que en *Plenilunio* se intenta es dejar bien claro que la culpa no es de la sociedad sino de los verdugos. La novela explica además que buscar respuestas es un error, que nunca podremos entender algunos comportamientos, ni debe importarnos no comprenderlos. Lo único que realmente interesa es cómo ayudar a las víctimas, como evitar nuevas víctimas. Solo las víctimas tienen importancia.

El fracaso une a todos los personajes, víctimas y verdugos de la novela: El inspector no ha ganado su batalla contra ETA porque el terrorista, como mínimo, ha conseguido herirle y, seguramente, salir impune. Aunque el asesino es encarcelado, todo hace suponer que saldrá pronto por buen comportamiento, por lo que la muerte de Fátima no es castigada suficientemente, y Paula tendrá que volver a ver al hombre que intentó asesinarla antes de que el horror se ausente de sus ojos. La vida de Susana Grey es un cúmulo de fracasos: su matrimonio, su hijo, su profesión; y el amor, que cuando lo reencuentra, se le presenta imposible. Tanto los personajes como las instituciones que aparecen en *Plenilunio* han fracasado o, como mínimo, han salido perdiendo de alguna batalla. Pero ninguna de las víctimas de esos fracasos se rinde: siguen teniendo esperanza en un futuro mejor y hay motivos para seguir luchando. Así, el fracaso se impregna de esperanza, de dignidad ante la brutalidad, de rechazo al verdugo.

Las relaciones intertextuales de *Plenilunio* no son tan numerosas como en *Beltenebros*. *La cara de la desgracia* o *Un sueño realizado* de Onetti son un claro precedente de *Plenilunio* por la presencia del miedo al dolor y al desastre. Pero si hemos encontrado numerosas relaciones intratextuales con otras obras del autor.

Frente a la existencia de un narrador omnisciente en la novela, en la película *Plenilunio*, y dejando al margen el contenido de la historia narrada, es la ausencia de multiperspectivismo la característica más destacable. Por ello, a la hora de realizar el análisis comparativo-textual de su transposición fílmica, optamos por centrarnos tan solo en aquellas secuencias donde las diferencias con el punto de vista narrativo plasmaban la ausencia de dicho multiperspectivismo. Aunque, como hemos visto, esta diferencia formal no impide que la película pueda ser considerada una adaptación fiel a la novela, sin duda, la más fiel de las tres.

No obstante, y a pesar de la fidelidad a su fuente literaria, el filme muestra una diferencia esencial en el desenlace, respecto a la novela, que creemos importante subrayar. Muñoz Molina clausura la historia de sus criaturas con un final sin esperanza, un final en el que el fracaso, que impregna la vida de los personajes, sigue siendo el dueño y señor. La película, por el contrario, deja el desenlace abierto. Es el espectador quien debe concluirla, quien ha de construir un futuro para los personajes, para el virtual desarrollo posterior de la historia.

Estas son las únicas tres novelas de Muñoz Molina que, hasta el momento, han sido llevadas al cine con desigual acierto. Hemos intentado analizar en profundidad ambos textos deteniéndonos con detalle en todos aquellos aspectos que, a nuestro entender, destacan por su alcance y significado. A pesar de que hemos confiado fundamentalmente nuestro análisis a la estable base teórica de la narratología, no hemos limitado a este campo nuestras reflexiones. Así, hemos comprobado la utilidad de sobrepasar las fronteras inmanentistas para tener en cuenta las variantes de la intertextualidad y de la recepción, y además hemos valorado la influencia de factores extratextuales de carácter sociológico sobre los resultados alcanzados.

En suma, nuestro análisis no ha pretendido en ningún momento proporcionar una solución a los numerosos problemas que entraña la comparación entre obras que utilizan lenguajes tan diferentes, sino estudiar dos productos culturales que mantienen una estrecha relación entre sí y ponen de manifiesto las fructíferas conexiones entre el arte de la escritura y el cine.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias³⁹²

- MUÑOZ MOLINA, A. (1984): *El Robinson Urbano*, Granada, Silene Fábula.
- (1985): *Diario del Nautilus*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- (1986): *Beatus Ille*³⁹³, **Barcelona, Seix Barral, 1996.**
- (1987): *El invierno en Lisboa*³⁹⁴, **Barcelona, Seix Barral.**
- (1988): *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori.
- (1989): *Beltenebros*, **Barcelona, Seix Barral.**
- (1991): *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Planeta.
- (1991): *La disciplina de la imaginación*, Madrid, Asociación de Profesores de Español.
- (1991): *El jinete polaco*³⁹⁵, **Barcelona, Planeta.**
- (1991): *Te golpearé sin cólera y otros relatos*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información.
- (1992): *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral.
- (1993): *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1993): *La realidad de la ficción*, **Sevilla, Renacimiento.**
- (1993): *Sostener la mirada*, Granada, Centro Andaluz de la Fotografía.
- (1994): *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero & Ramos.
- García Montero, L. & Muñoz Molina, A. (1994): *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión.
- (1994): “Carlota Fainberg” en AA. VV.: *Cuentos de la isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara: 163-210.
- (1995): *Ardor guerrero*³⁹⁶, **Madrid, Santillana.**

³⁹² Ofrecemos un listado de las obras de Antonio Muñoz Molina. Las que han sido, en mayor o menor medida, objeto de comentario o estudio en este trabajo aparecen en **negrita** para su mejor localización.

³⁹³ Premio Ícaro 1986.

³⁹⁴ Premio de la Crítica 1988 y Premio Nacional de Literatura 1988.

³⁹⁵ Premio Planeta 1991 y Premio Nacional de Literatura 1992.

³⁹⁶ Las siguientes ediciones aparecieron con el subtítulo: *Una memoria militar*.

- **(1995): *Las Apariencias*, Barcelona, Alfaguara.**
- AA.VV. (1995): *Picasso, 1923: Arlequín con espejo y La flauta de pan*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- (1996): *Destierro y destiempo de Max Aub*³⁹⁷, Madrid, Pifemi.
- (1996): *La huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (1996): *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima.
- (1997): *El retrato en la sombra*, Madrid, Fundación colección Thyssen-Bornemisza.
- **(1997): *Plenilunio***³⁹⁸, **Madrid, Alfaguara, Santillana.**
- **(1998): *La colina de los sacrificios*, Madrid, Ollero & Ramos.**
- (1998): *Pura Alegría*, Madrid, Alfaguara, Santillana.
- (1999): “Una infancia en Cervantes” en AA.VV.: *Actas I Coloquio Internacional “Cervantes en Andalucía”: Casa Cultural de Estepa 23 de abril de 1999*, Estepa (Sevilla), Ayuntamiento de Estepa: 10-24.
- (1999): *Carmen Álvarez*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey.
- (1999): *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, Santillana.
- FAJARDO, J. M. & MUÑOZ MOLINA, A. (1999): *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2000): *Mirar el mundo con los ojos abiertos*, Madrid, Consorcio Casa de América.
- (2000): “Una vida en el siglo”, en *Cara y Cruz. Iconografía de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub: 14-18
- (2000): *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, Santillana.
- (2000): *Urgencias pediátricas*, Alcalá la Real, Formación Alcalá.
- (2000): “Del libro al cine”, *El País*, 23 de enero, *El Espectador*: 11.
- (2001): *José Guerrero. El artista que vuelve*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- **(2001): *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, Santillana.**
- (2001): *En ausencia de Blanca*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2002): *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, Santillana.

³⁹⁷ Discurso leído el 16.06.1996 en su ingreso en la RAE, y contestado por el Excmo. Sr. Francisco Ayala.

³⁹⁸ Prix Fémina 1998 y Premio Crisol.

- (2002): *Veinticinco años de reinado de S. M. Don Juan Carlos I*; Madrid, Real Academia de la Historia / Espasa-Calpe.
- (2003): *Duelo y placer de la creación literaria*, Cabra (Córdoba), Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Cabra.
- (2004): *Ventanas de Manhattan*³⁹⁹, Madrid, Barcelona, Seix Barral.
- (2004): *Crónica del miedo*, Madrid, Letras Libres Internacional.
- (2005): *La poseída*, Distribuidora Internacional de Libros y Revistas.
- (2006): *El viento de la luna*, Barcelona, Seix Barral.
- (2007): *Días de diario*, Barcelona, Seix Barral.
- (2007): *Travesías*, México, Universidad Autónoma de México.
- (2007): *Palabras para un cuaderno*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- (2007): *Días de diario*, Barcelona, Seix Barral.
- (2009): *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010): *Las mañanas lucían: (disparate para las tardes de agosto)*, Granada, Ayuntamiento de Granada.

Fuentes secundarias

- AA.VV. (1992): *Cine para leer 1991*, Bilbao, Mensajero.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2004): “Dimensiones teórico-críticas do novo comparatismo” en A. Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*, Vigo, Xerais: 103-127.
- & DOMÍNGUEZ PRIETO, C. (2006): *A literatura comparada hoxe, I. Boletín galego de literatura 33*, Santiago de Compostela, USC.
- & DOMÍNGUEZ PRIETO, C. (2006): *A literatura comparada hoxe, II. Boletín galego de literatura 34*, Santiago de Compostela, USC.
- AGUILAR, C. (1992): *Guía del video-cine. 20.000 títulos*, Madrid, Cátedra.
- AGUILERA GARCÍA, J. (2006): *Novela policíaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (2000): “Primera impresión de Antonio Muñoz Molina”, en *Homenaje a J. M. Martínez Cachero*, vol. II, Oviedo, Universidad de Oviedo: 9-22.

³⁹⁹ Premio Quijote de las letras españolas.

- (1992): “Antonio Muñoz Molina: La invención de la memoria”, en F. Rico & D. Villanueva: *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica: 416-423.
- ALONSO BARAHONA, F. (1992): *Bibliografía del Cine Español*, Barcelona, C.I.L.E.H.
- ALSINA, J. (1998): “Antonio Muñoz Molina posee la mirada cercana de aquellos a quienes el drama concierne sin haberlo vivido”, en A. Bussiére-Perrin (coord.): *Le roman espagnol actuel. Tendences et perspectives. 1975-2000*, Montpellier, Éditions du CERS, Tomo I: 275-300.
- (2000): “Antonio Muñoz Molina”, en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Tomo IX/1, Barcelona, Crítica: 361-370.
- AMELL, S. (1986): “La novela negra y los narradores españoles actuales”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 20/1: 91-102.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (1997): “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez & I. D’Ors (eds.): *Cuadernos de Narrativa, ética y estética de Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de Junio 1997*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Universidad de Neuchâtel: 107-124.
- ARIAS, J. (1989): “Muñoz Molina en el cine”, *El País*, 30 de septiembre: 37.
- ARISTÓTELES (1979): *El arte poética*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1994): *Metafísica*, Madrid, Gredos.
- ASÍS GARROTE, M^a. D. (1992): “Antonio Muñoz Molina, Premio Nacional de Literatura y de la Crítica 1988”, en *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema: 399-405.
- AZANCOT, L. (1987): “*El invierno en Lisboa*”, *ABC*, 30 de mayo: 30.
- BAJTIN, M.M. (1979): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1990): *Estética de la creación literaria*, México, Siglo XXI.
- BAL, M. (1977): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- BASUALDO, A. (1987): “Muñoz Molina: todo lo que se necesita es <swing>”, *La Vanguardia*, 7 de julio: 47.
- BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

- BECERRA, C. (2002): "Aproximación ao estudio do espacio literario e o espacio fílmico", *Boletín Galego de literatura. Literatura e cinema*, Santiago de Compostela, USC, 27: 25-38.
- BEGINES HORMIGO, J. M., (2004): "Conversaciones con Antonio Muñoz Molina", *Philologia Hispalensis* nº XVIII/1: 7-20.
- (2004): "Mujer imaginada y mujer real en la obra de Antonio Muñoz Molina", en M. Arriaga Flórez (coord.): *Mujer, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel: 57-74.
- (2006): "El tratamiento de la víctima en *Plenilunio* y *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina", en *Guerra y Literatura*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo: 109-122.
- (2006): "El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina", *Philologia Hispalensis* XX/1: 67-93.
- (2006): *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BENAVENT, F. M^a. (2000): *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*, Bilbao, Mensajero.
- BENET, V. J. (1995): "El detective y la historia: trama detectivesca y metáforas del totalitarismo en el cine español contemporáneo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX/1: 167-177.
- BENSON, K. (1994): "El Postmodernismo y la narrativa española actual", en J. M^a Paz Gago (ed.), *Semiótica y Modernidad* Vol. II, A Coruña, Universidade da Coruña: 55-57.
- BERMÚDEZ, S. (1994): "Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*", *España Contemporánea*, 7/2: 7-25.
- BÉRTOLO, C. (1989): "El melodrama en negro", *El País*, 5 de marzo: 15.
- BOBES NAVES, M^a del C. (1991): *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (1994): "La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria" en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus: 19-45.
- BOURRET, M., (1994): "Speculum temporis: la salle obscure dans *Beltenebros*, d'Antonio Muñoz Molina", *Sociocriticism*, X/1-2: 95-121.
- BORAU, J. L. (coord.), (1998): *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. (1996): *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé.

- (1996): *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- BORIN, Fabrizio (2004): “Lo schermo e la pagina. *Beltenebros*: dal romanzo di Antonio Muñoz Molina al film di Pilar Miró”, *Studi Ispanici*: 37-57.
- BRIONES GARCÍA, A. I. (1999): “Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XXIV/1-2: 65-83.
- BURGUETE PÉREZ, M^a. J. (2009): *La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina*, Tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- BUSUTIL, G. & MARTÍN, R. (2009): “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *Panorama de libros Mercurio*, 115: 10-14.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. & RÁBADE VILLAR, M^a do C. (2006): *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia.
- CABRALES ARTEAGA, J. M. (1999): “La enseñanza de la literatura actual en el nuevo bachillerato”, en AA. VV., *Actas del VII simposio de profesores de español (del 11 al 14 de septiembre de 1977)*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo: 181-204.
- CABRERA INFANTE, G. (1984): “Scenari”, *Revista de Occidente*, 40: 7-19.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1992): *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos.
- CARMONA, R. (1996): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASTELLANI, J. P. (2010): “El invierno en Lisboa, la ciudad de la literatura al cine”, *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2/1: 1-17.
- CASTRO, P. & HERRERO, Joaquín (2004): “Ciudad reinventada y paisaje urbano en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina”, en M. A. Hermosilla Álvarez et alii (eds.): *Visiones del paisaje*, Córdoba, Universidad de Córdoba: 613-627.
- CASUCCI, E. (2002): “Percorsi Labirintici nella scrittura. Lettura di *Beltenebros*”, en M^a A. Roca Mussons (ed.), *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Firenze, Alinea: 9-28.
- CATELLI, N. (1990): “Rebeca Osorio, inexistente y entregada y hostil”, *La Vanguardia*, 15 de mayo: 19.
- CELA, C. J. (1994): “Pavana para un doncel tontuelo”, *ABC*, 15 de Marzo [reproducido en I. Gibson (2003): *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar: 235-236].

- CERVANTES, M. de (1994): *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- CHION, M. (1993): *La audiovisión*, Madrid, Cátedra
- COBO NAVAJAS, M^a L. (1996): *Antonio Muñoz Molina. De Beatus ille a El jinete polaco*, Úbeda (Jaén), UNED.
- (2000): “Mágina desde Úbeda”, en M. T. Ibáñez Ehrlich (ed.): *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt: Vervuert, 2000. 33-58.
- COLMEIRO, J. F. (1989): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Granada, Universidad de Granada.
- (1994): “Códigos narrativos de la novela policíaca”, en J. M^a Paz Gago (ed.), *Semiótica y Modernidad*, Vol. II, A Coruña, Universidad de A Coruña: 115-125.
- (1994): *La novela policíaca española. Teoría e Historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- COMA SANPERE, J., (1986): *Diccionario de novela negra*, Barcelona, Anagrama.
- COMÍN COLOMER, E., (1997): *Historia del partido comunista en España. Primera Etapa I*, Madrid, Editora Nacional.
- COMPANY RAMÓN, J. M.: “La conquista del tiempo. Las adaptaciones literarias en el cine español”, en AA. VV. (1989): *Escritos Sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Textos. Filmoteca.
- CONDE, E. (1988): “Sin concesiones a lo fácil”, *El Ciervo*, 453:129-133.
- CONTE, R. (1987): “Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo”, *Ínsula*, 490: 15.
- DÍAZ NAVARRO, E. (1999): “Ficción, suspense y autobiografía en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de Lengua y Literatura Españolas* 1, 1: 36-47.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1930): *Una cultura del cinema. Introducción a una estética*, Barcelona, ‘La Revista’.
- ECO, U. (1977): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1888.
- ESCUADERO, J. (1994): “Antonio Muñoz Molina: de *Beatus Ille* a *Los Misterios de Madrid*”, *Letras Peninsulares*, 7/I: 277-291.
- ESPAÑA, R. de (1995): “Franco después de Franco”, *Filmhistoria*, V/ 2-3: 201-207.
- ESTRUCH TOBELLA, J. (1996): “Referentes históricos en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *Iberoamericana*, XX: 5-13.

- FAJARDO, J. M. (ed.) (1999): *La huella de unas palabras. Antología de Antonio Muñoz Molina. Conversación y correspondencia con José Manuel Fajardo*, Madrid, Espasa Calpe.
- FELTEN, H. (2005): “El discurso de la ausencia en Antonio Muñoz Molina y Esther Tusquets”, en A. S. Buck & I. Gastón Sierra (eds.): *‘El amor, esa palabra...’: El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana: 103-108.
- FELTEN, H. & FLEISHER, R. (1994): “*Beltenebros* y *El Quijote*. Sobre la recepción de Cervantes en *Beltenebros* (1989) de Antonio Muñoz Molina”, en J. A. Ascunce Arrieta et alii: *Cervantes. Estudios en víspera de su centenario*, Bonn, Kassel: 537-547.
- FERNÁNDEZ, A. & RIGONI, M. (2001): “Crisis de la representación de España en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en M. Payeras Grau (ed.): *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata 1996*, Palma, Universidad de les Illes Balears: 825-831.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, M^a. L. (1997): “La proximidad de los fantasmas: *Beatus Ille* y *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina”, *Versants*, 31: 77-106.
- FERNÁNDEZ RUBIO, A. (1995): “El escritor Antonio Muñoz Molina se convierte en el académico más Joven”, *El País*, 9 de junio: 38.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1991): “El definitivo comienzo de Pilar Miró”, *El País*, 15 de diciembre: 32.
- (1992): “Pilar Miró: <Me siento fuerte por dentro>”, *El País*, 25 de febrero.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. M^a. (2006): “El realismo intimista. Un ejemplo en Antonio Muñoz Molina. *Plenilunio*”, *Antagonía 6*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo: 37-42.
- FERRARI, M. B. (2000): “El cine, la tradición y Borges en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Hispanic Journal*, XXI/2: 425-439.
- (2000): “Tradición literaria y cinematográfica en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 9/12: 195-212.
- (2001): “La narrativa de Antonio Muñoz Molina: de *Beatus ille* a *Plenilunio*”, *Letras de Deusto*, XXXI/92: 217-228.

- (2001): “Del texto narrativo al fílmico: Un caso de transposición”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 10/13: 179-201.
- (2001): “Moderno, posmoderno, neomoderno: *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina”, *Iberoamericana*, 3: 7-19.
- (2003): “La retórica del artificio: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, *Confluencia*, 18: 171-181.
- (2007): “El juego de las máscaras: Sobre *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina”, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/invlisbo.html>
- FLEISHER, R. (1995): “Antonio Muñoz Molina: *Si tú me dices ven*. Esbozo de una lectura plural” en H. Felten, & R. Fleisher (eds.): *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanistentag 1995 (Bonn): Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag: 75-80.
- (1995): “Antonio Muñoz Molina: *Beltenebros* (1989)”, en H. Felten, & R. Fleisher (eds.): *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn, Romanistischer Verlag: 153-165.
- FORSTER, E. M. (1968): *El oficio del escritor*, México, Era.
- (1979): *Ensayos críticos*, Madrid, Taurus.
- (1983): *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- FRANCO BAGNOULS, L. (2001): *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, Plaza y Valdés.
- GALLEGO, V., (1989): “*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *Ínsula*, 514: 19.
- GARCÍA, L. (2000): “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *Entrevista*, 23: 151-157.
- GARCÍA, C. J. (1999): “*Beltenebros*: una misión incierta”, *España Contemporánea*, XII/ 2: 7-22.
- GARCÍA ALBI, I. (2000): “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *Qué leer*, 4/40: 22-26.
- GARCÍA ORTEGA, A. (1988): “Antonio Muñoz Molina: La medicina de Flaubert”, *Leer*, 11: 71-73.
- GARCÍA-POSADA, M. (1997): “Muñoz Molina: miedo y amor”, *Babelia, El País*, 15 de marzo: 11.
- GARCÍA RONDA, A. (1989): “Insistencia. Reseña de *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *El Urogallo*, 36: 58-59.

- GASCA, L. (1998): *Un siglo de cine español*, Madrid, Planeta.
- GATO, M. & HERNÁNDEZ LES, J. (1978): *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1983): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GIMFERRER, P. (1985): *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- (2009): “Poesía ininterrumpida”, *Panorama de libros Mercurio*, 115: 8-9.
- GÓMEZ, J. E. (1991): “Entrevista. Antonio Muñoz Molina. La literatura no se puede medir por el rasero de las vueltas”, *Tribuna*, 21 octubre: 122-123.
- GÓMEZ VILCHES, J. (1998): *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GONNELLI, L. (2002): “*La guerre est finie* di Alain Resnais e *Beltenebros*” en M^a A. Roca Mussons (ed.), *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Firenze, Alinea: 41-54.
- GONZÁLEZ, O. B. (1995): “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*”, *Confluencia*, nº X/2: 42-54.
- GONZÁLEZ CASTRO, F. (2002): “El asesino y sus imágenes en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina”, *Moenia*, 8: 411-417.
- (2004): “Los perfiles del asesino en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina”, en I. Lerner & R. Nival. & A. Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, III: Literatura Española, Siglos XVIII – XX*, Newark, de Cuesta: 273-279.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (1999): “Antonio Muñoz Molina: La literatura como revelación”, en AA.VV., *Actas del VII Simposio de Profesores de Español*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo: 67-90.
- GRACIA, J. (1997): “El precio del espanto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 564, junio: 119-121.
- GRUBBE, V. (1998): “Trifurcación temática en la novela policiaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina”, en B. Schmid & M. Ollé (eds.), *La novela policiaca en la Península Ibérica*, Basel, Univ. Basel, Romanisches Seminar: 107-108.
- GUNNING, T. (1991): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Cinema. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press.

- GUTIÉRREZ CARVAJO, F. (1993): *Literatura y Cine*, Madrid, UNED.
- HEATH, S. (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington, Indiana U. P.
- HEREDERO, C. F. (1989): “El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro”, en AA. VV., *Escritos Sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Textos. Filmoteca: 17-31
- HERRERO, F. (2002): “La voz y la palabra”, en M^a A. Roca Mussons (ed.), *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Firenze, Alinea: 55-74.
- HEYMANN, J. & MULLOR-HEYMANN, M. (1991): “Antonio Muñoz Molina. Simulacros de realidad”, en J. Heymann & M. Mullor-Heymann, *Retratos de escritor. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt, Vervuert: 97-115.
- HOVEYDA, F. (1967): *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza.
- HOPEWELL, J. (1989): *El cine español después de Franco*, Barcelona, El Arquero.
- HUYSEN, A. (1986): *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press.
- IBÁÑEZ EHRLICH, M^a. T. (ed.) (2000): *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana.
- (1995): “La música, elemento metafórico e intertextualidad en la primera parte de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina”, en H. Felten & U. Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanientag 1995 (Bonn): narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag: 81-92.
- ISER, W. (1985): *Prospecting*, London, The Johns Hopkins University Press.
- ITURBE, A. G. (2001): “Antonio Muñoz Molina. Ardor Académico”, *Qué Leer*, V/54: 32-35.
- IZQUIERDO ROJO, M^a. (1973): *La narrativa de Juan Carlos Onetti*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- JENKS, C. (1980): *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili.
- JURISTO, J. Á. (1992): “La invención del espacio”, *Leer*, 49: 55-58.
- KISS, Tamás Zoltan (2003): “El Universal Cinema como espacio simbólico en la novela *Beltenebros* de Muñoz Molina”, en G. Menczel (ed.) *El espacio en la narrativa moderna en lengua española. Coloquio Internacional de la Universidad Eotvos Lorand de Budapest (12-13 mayo 2003)*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó: 57-66.

- KLEINER, S. (1994): "Antonio Muñoz Molina. El encuentro de arte y crimen", en D. Ingenschay & H-J. Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen: 219-229.
- KUNZ, M. & ANDRÉS-SUÁREZ, I. (1997): "Bibliografía de Antonio Muñoz Molina" *Cuadernos de narrativa*, 2: 177-195.
- KUNZ, M. (2007): "La luna alucinante", *Quimera*, 278: 68.
- LÁZARO CARRETER, F. (1968): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1953.
- LINDO, E. (1995): "Prólogo", en Muñoz Molina, A., *Las Apariencias*, Barcelona, Alfaguara: 5-20.
- LÓPEZ, J. L. (2000): *Diccionario de películas españolas*, Madrid, JC.
- LÓPEZ-VALERO COLBERT, O. (2000): "Historia y cultura popular en *Beltenebros*", en Ibáñez Ehrlich, M.T. (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt, Vervuert: 151-176.
- (2001): "Las ciudades extranjeras: cosmopolitismo en *El invierno en Lisboa*", en I. Lerner & R. Nival & A. Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. III, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta: 359-365.
- (2009): "Cultura popular y subgéneros literarios", *Panorama de libros Mercurio*, 115: 20-21.
- LORENZO, J. (1990): "Tres jóvenes escritores agitan la cultura española", *El Mundo*, 19 de Abril: 34.
- LOUREIRO, Á. (2009): "*Sefarad*: moradas y viajes", *Panorama de libros Mercurio*, 115: 16-17.
- MACCELLI, G. (2002): "<Cinmostro> in *Beltenebros*" en M^a A. Roca Mussons (ed.), *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Firenze, Alinea: 75-103.
- MÀGIC, D. (1994): "Entrevista con Pilar Miró" en *Espacios en espiral*. Suplemento Anual: 35-39.
- MAINER, J. C. (1994): "1986-1990: 5 años más", en *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- (1997): "Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria," en I. Andrés-Suárez & I. D'Ors (eds.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire, universidad de Neuchâtel*, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Universidad de Neuchâtel: 55-68.

- MARCHESE, A. & FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARRA, N. (1966): "Santa María, ciudad-mito, en la literatura de Onetti", *Temas*, 6: 32-34.
- MARTÍN, S. (1989): "Beltenebros. Sombras de cine", *Reseña de Literatura, arte y espectáculos*, 195: 31.
- MARTÍN GAITE, C. (1992): "El ladrón de imágenes", *Saber Leer*, 56: 6.
- MARTÍN GIL, J. F. (1988): "El que habita en la oscuridad. Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Quimera*, 83: 24-27.
- MARTÍN MUNICIO, Á. (2001): "Prólogo" en Muñoz Molina, Antonio: *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Bibliotex: 5-7.
- MARTÍN SABAS, (1992): "Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 504: 155-158.
- MARTÍNEZ, A. (1994): "La integración postmoderna: malditismo y homosexualidad" en J. M^a Paz Gago (ed.), *Semiótica y Modernidad*, Vol. II, A Coruña, Universidad de A Coruña: 211-220.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ-HERNÁNDEZ, S. (1999): *Los límites del eterno contar en Antonio Muñoz Molina: una nueva poética de la verosimilitud ficción*, Pennsylvania, Penn State University.
- MAS I USÓ, P. (2002): *Beltenebros, de Muñoz Molina*, Madrid, Síntesis.
- MERINO, A. (1994): *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, JC.
- METZ, C. (1973): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- , (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, La Mirada.
- MIRALLES, E. (1993): "La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual", *Anuari de filologia*, XXI/F/4: 71-88.
- MIRÓ, P. (1991): "La última misión", *Fotogramas*, 1780: 96-97.
- (1992): "Sobre mi encuentro con Terence Stamp", *Fotograma*, 1782: 37.
- MOLINA-GAVILÁN, Y. (1994): "Poéticas regionales ante la postmodernidad: dos escritores andaluces", *Lucero*, 5: 106-113.

- MOLINA NAVARRETE, R. (1991). "Entrevista. Antonio Muñoz Molina. Un escritor en la cumbre", *Ibiut*, X/52: 14-15.
- MORALES CUESTA, M. M^a (1996): *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro.
- MORALES VILLENA, G. (1986): "Beatus Ille, de Antonio Muñoz Molina: La guerra civil como Mitología", *Ínsula*, 474: 14-15.
- MORÁN, G. (1986): *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España*, Barcelona, Planeta.
- MORENO, S. (1992): "Un escritor en plenitud. Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Tiempo. Diez años: 1982-1992*, 24 de febrero: 344-345.
- MUÑOZ MOLINA, A., (1987): "El secreto de Santiago Biralbo", *El Urogallo*, 15-16:109.
- (1987): "Cuaderno de Lisboa", *Olvidos de Granada*, 17: 115-119.
- (1988): "Una poética", *El Urogallo*, 29-30: 52-53.
- (1988): "Tradición y traición: La sombra de Cervantes", *Cambio 16*, 31 de octubre: 107.
- (1989): "El jazz y la ficción", *Revista de Occidente*, 93: 21-27.
- (1990): "Con alma", *El País*, 27 de marzo: 27.
- (1990): "La invención del personajes", en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra: 87-90.
- (1991): "La cara de Darman", *Fotogramas*, 1780: 97.
- (1994): "Mágina, la ciudad inventada", *El país*, 14 de agosto: 52-55.
- (1997): "Sobre Plenilunio: pura alegría", *La Nación, Cultura*, 25 mayo: 1-2.
- (1997): "El reino de los pobres" en R. Martínez Montón (edit.), *Textos periodísticos de opinión (1975-1996)*, Madrid, Clásicos Castellanos: 241-244.
- (1998): "Una poética", *El Urogallo*, 29-30: 52-53.
- (1998): *La colina de los sacrificios*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2000): "Del libro al cine", *El País*, 23 de enero: 11.
- NAVAJAS, G. (1993): "Una estética para después del postmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española", *Revista de Occidente*, 143: 105-130]
- (1994): "El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: La paradoja de la verdad reconstituida", *Revista de Estudios Hispánicos*, 28/2: 213-233.
- (1996): *Más allá de la Postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.

- (1987): *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, El Mall.
- NAVÍO CASTELLANO, E. (2005): “El enigma de la esfinge: Darman, protagonista de *Beltenebros*”, en U. Cuesta (ed.), *La comunicación social contemporánea. Teoría y técnica (Homenaje al profesor Jesús García Jiménez)*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, UCM: 197-215.
- (2009): “De la pantalla al papel: intertextualidades cinematográficas en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*” en A. N. Martínez Díaz & E. Navío Castellano (eds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*, Madrid, Fragua: 179-208.
- NAVARRO, M. J. (1999): “Antonio Muñoz Molina. *Plenilunio*”, *España Contemporánea*, XII/2: 130-132.
- NEIRA, H. (2002): “*Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina: Trasfondo político-literario de un crimen sexual”, *Taller de Letras*, 31: 55-74.
- NERUDA, P. (1976): *Canto general*, Barcelona, Lumen.
- ONETTI, J.C. (1933): *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- OROPESA, S. A. (1999): *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén.
- ORTEGA, A. (1991): “La dimensión temporal en dos novelas de Antonio Muñoz Molina”, *Letras Peninsulares* IV, 3: 393-400.
- (1995): “Antonio Muñoz Molina. Punto y aparte”, *El Urogallo*, 112-113: 32-33.
- (1999): “Una reflexión sobre la maldad: *Plenilunio* de Muñoz Molina”, *Iris*, 24: 157-164.
- PADILLA MAGAS, A (2003): “La mirada detectivesca en la novela policiaca negra española: hacia Antonio Muñoz Molina”, *La nueva literatura hispánica* 5-7: 10-20.
- PAREDES NÚÑEZ, J. (ed.) (1989): *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada.
- PASCUAL, E. (1998): “Antonio Muñoz Molina. Un Robinson en el Nautilus”, *El Urogallo*, 29-30: 52-53.
- PAYÁ BELTRÁN, J. (2004): *Beltenebros*, Madrid, Cátedra.
- PAYÁN, J. M. (1993): *El cine español de los 90*, Madrid, JC.
- PAZ GAGO, J. M^a (1994) (ed.): *Semiótica y Modernidad*, Vol. II, A Coruña, Universidade da Coruña: 13-22.

- PEÑA-ARDID, C., (ed.) (1990) *Estudios de las relaciones entre cine y literatura: la influencia del cine en la novela española de postguerra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- (1992) *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- (1999): *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses.
- PONS PRADES, E. (2005): *Los niños republicanos*, Madrid, RBA.
- POPE, R. D. (1992): “Postmodernismo en España: El caso de Antonio Muñoz Molina” en *España Contemporánea*, V/2: 110-119.
- POZUELO YVANCOS, J. M^a (2009): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- (1994): “La teoría literaria en el s. XX” en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus. Universitaria: 69-127.
- PEINADO, J.C. (1997): “*Plenilunio*. Una novela de sombras”, *Reseña*, nº 284: 19.
- PÉREZ GARCÍA, N. (1999): “El fantasma del estilo: la voz del autor en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 24: 141-148.
- PÉREZ LASHERAS, A. (1994): “Tiempo real/Tiempo narrativo en *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, en M^a P. Martínez Latre (ed.), *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Logroño, Universidad de la Rioja: 223-227.
- PÉREZ MILLÁN, J. A. (1992): *Pilar Miró. Directora de cine*, (prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón), 37 Semana Internacional de Cine-Valladolid 1992, Valladolid, Sociedad General de Autores de España.
- PILLADO-MILLER, M. (1996): “Sobre la adaptación cinematográfica de *Beltenebros*”, *Ojancano*, 11: 23-36.
- PLATAS TASENDE, A. M^a. (1998): “Conversación con Antonio Muñoz Molina”, *Revista Galega do Ensino*, 19: 37-49.
- (1999): “El periodismo literario de Antonio Muñoz Molina”, en AA. VV., *Actas del VII simposio de profesores de español (del 11 al 14 de septiembre de 1977)*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo: 475-492.
- PRADA, J. M. de (1997): “El alma de los débiles: sobre *Plenilunio*”, *Suplemento Literario La Nación*, Bueno Aires, 25 de Mayo: 1-2.

- PRADOS, L. (1989): "Muñoz Molina: <Leer es el único acto soberano que nos queda>" en *El País*, 7 de marzo: 30.
- PRINCE, G. (1987): *A dictionary of narratology*, Croft Road, Aldershot, Scolar Press.
- PROPP, V. (1985): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE.
- REGUEIRO & FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1993): *Madregilda*, Madrid, Plot.
- RIAMBAU, E. & TORREIRO, C. (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra.
- RIBAS, J., (1989): "Antonio Muñoz Molina. Palabras que buscan una verdad", *Ajoblanco*, 24 de mayo: 48-54.
- RICH, L. (1994): "Antonio Muñoz Molina's *Beatus ille* and *Beltenebros*: Conventions of reading in the postmodern anti-detective novel", *Romance Languages annual*, 6: 577-579.
- (1999): *The Narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and "El Desencanto"*, New York, Peter Lang.
- RICO, F. (1979): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica.
- RIGONI, M. L. (2001): "Los personajes de Muñoz Molina: historia y sociedad a través de una conciencia" en AA.VV., *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan de la Cuesta, Newark. Delaware: 469-474.
- ROCA MUSSONS, M^a A. (2002): "Oscuridad, fuga, espera: título y epígrafe quijotescos en *Beltenebros*", en M^a A. Roca Mussons (ed.): *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Firenze, Alinea: 105-122.
- ROCA MUSSONS, M^a A. (ed.) (2002): *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Firenze, Alinea.
- RODRÍGUEZ, E. (1992): "Antonio Muñoz Molina. Una pasión correspondida", *Delibros*: 36-41.
- RODRÍGUEZ, M. (1987): "Jazz, amor y cine negro", *El Urogallo*, 18: 49-50
- (1987): "Un cálido invierno", *El Urogallo*, 15-16: 108-109.
- RODRÍGUEZ FISCHER, S. (1994): "Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina", *Ínsula* 568: 22-24.
- , (1994): "Beltenebros" en *España Contemporánea*, 7.1.: 69-82
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, J. (1992): *Antología del cine español*, Murcia, Mundografic.

- ROLPH, W. (1995): "Desire in the dark: *Beltenebros* goes to the Movies", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20/1: 117-125.
- RUBIO, I. (2000): "*Beltenebros* (Antonio Muñoz Molina)", *Anclajes: Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 4/4: 165-175.
- SÁBATO, E. (1991): *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SALABERT, J. (1987): "Antonio Muñoz Molina. Califica *El invierno en Lisboa*, su última novela, de *jam-session*", *El País*, 27 de mayo: 31.
- SÁNCHEZ, Y. (1997): "Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina", *Cuadernos de narrativa*, 2: 93-106.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995): "La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de *La Vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX/1: 179-193.
- SÁNCHEZ MAGRO, A. (1991): "Antonio Muñoz Molina. La literatura como pasión", *Reseña*, 217: 22-23.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SANTINI, Adrián (2000): "Viaje órfico y parodia en *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina", en *La migración del símbolo. La función del mito en siete textos hispánicos*. Providencia, Ril: 155-196.
- SANTOS UNAMUNO, E. (1992): "*Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina: Análisis semiótico de una redención personal", *Annali del' Instituto di Lingue de la Facolta di Scienze Politiche dell' Università degli Studi di Milano*, 6: 53-56.
- SANTAMARINA, A. (1999): *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1984): *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- (1992): *Época contemporánea 1939-1975*, en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8.1º Suplemento*. Barcelona, Crítica.
- (1997): "Primera impresión" en I. ANDRÉS-SUÁREZ & I. D'ORS (eds.): *Cuadernos de Narrativa, ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Grand Séminaire, universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de Junio 1997*, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Universidad de Neuchâtel: 11-22.
- SARRIAS, C. (1987): "Novela negra para cerebros complejos: *El invierno en Lisboa*, de Muñoz Molina", *Vida Nueva*, 11 de Julio: 27.

- SCHEERER, T. M. (1995): "Antonio Muñoz Molina" en A. Toro & D. Ingenschay (eds.), *La novela actual española. Autores y tendencias*, Kassel. Reinchenberger: 231-252.
- SCHEFFLER, B. (1995): "Antonio Muñoz Molina: *El invierno en Lisboa* (1987) en H. Felten & U. Prill (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn, Romanistischer Verlag: 141-151.
- SCHLICKERS, S. (2000): "Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: *Beatus Ille* (1986), *Plenilunio* (1997) y *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 26: 273-290.
- SEGER, L. (1992): *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp.
- SENABRE, R. (1994): "Filología y ciencia de la literatura" en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus: 47-98.
- SERNA, J. (2004): *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2009): "Menudas historias", *Panorama de libros Mercurio*, 115: 18-19.
- SHERZER, W. (1991): "Tiempo e historias en la narrativa de Antonio Muñoz Molina," *España Contemporánea*, IV/ 2: 51-57.
- (2009): "Invitados íntimos", *Panorama de libros Mercurio*, 115: 22-23.
- SIGNORE, A. (2001): "*Beltenebros*: percorsi di significazione tra romanzo e film", en AA.VV. (eds.), *Raccontare nel novecento spagnolo*, Firenze, Alinea.
- SKLOVSKI, V. (1971): *Cine y Lenguaje*, Barcelona, Anagrama.
- SMITH, A. (1995): "Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20/1-2: 233-239.
- SORDO, E. (1989): "Tres novelas, tres misterios", *El ciervo*, 89: 39.
- SORIA OLMEDO, A. (1988): "Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458: 107-111.
- (1995): "Antonio Muñoz Molina: *nada del otro mundo* (1993)", en H. Felten & U. Prill (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn, Romanistischer Verlag: 17-179.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1998): *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Alfaguara.
- (2000): "Antonio Muñoz Molina" en Darío Villanueva et alii , *Los nuevos nombres: 1975-2000*, vol. IX, Primer suplemento, Barcelona, Crítica: 348-364.

- SPIRES, R. C. (1996): *Post-Totalitarian. Spanish Fiction*, Columbia, University of Missouri Press.
- STEENMEIJER, M. (2000): “El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina” en AA.VV.: *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi: 139-155.
- STEENMAIJER, M. (2005): “Other Lives: Rock, Memory and Oblivion in Post-Franco Fiction”, *Popular Music* 24, 2: 245-256.
- SULLÁ, E. (2003): “Aspectos de la adaptación cinematográfica: a propósito de *Plenilunio*, novela y película”, *Lecturas e imágenes*, 2: 217-229.
- THOMPSON, O. (1991): *Beltenebros. Historia secreta de un rodaje*, Barcelona, Íxia Llibres.
- TOMACHEVSKI, B. (1928): *Teoría de la literatura*. Traducción de M. Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- TODOROV (ed.) (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- TORRES, A. M. (1999): *Diccionario. Cine español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1997): *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza.
- UMBRAL, P. (1994): *Las sombras de la tribu*, Madrid, Planeta.
- URRUTIA, J. (1984): *Imago. Litterae. Cine y Literatura*, Sevilla, Alfar.
- (1999): “Leer, conocer, filmar, decir”, en *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses: 21-36.
- UTRERA MACÍAS, R. (1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2002), (dir.): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.
- (1994): *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería.
- VALLS, F., (1986): “El eco de la guerra civil”, *República de las letras*, 1: 129-134.
- (1989): “Juegos del tiempo”, *La Vanguardia*, 10 de marzo: 45.
- (1997): “Las apariencias engañan”, *Quimera*, 162: 63-65.
- VÁZQUEZ, L. E. (2001): “Las tramas de *Beltenebros*”, en M. Payares Grau (ed.), *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata 1996*, Palma, Universidad de les Illes Balears: 807-812.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2000): “No escribo novelas negras”, *El Urogayo*, 9-10: 26-27.
- VÁZQUEZ NAVEIRA, M. (2002): “*Beltenebros*, una historia de película”, en C. Becerra (ed.), *Lecturas: Imágenes. Revista de Poética del cine. Mujer, adulterio y cine 2*, Pontevedra, Mirabel: 325-334.
- (2003): *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo textual. La obra novelística de Antonio Muñoz Molina y el cine. Beltenebros*, Tesis de Licenciatura. A Coruña, Facultad de Filología, Universidade da Coruña.
- (2003): “¿Darman o Darkman?” en *Ponencias. Jóvenes Investigadores 2003*, Salamanca, I.N.I.C.E.: 223-227.
- (2003): “La intertextualidad entre *El detective y la muerte* y *Beltenebros*” en AA.VV., *Lecturas, imágenes 3*, Pontevedra, Mirabel: 119-126.
- (2004): “Las intratextualidades entre las tres novelas de Antonio Muñoz Molina llevadas al cine: *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*”, en *Ponencias. Jóvenes Investigadores 2004*, Salamanca, I.N.I.C.E.:139-144
- (2004): “*Beltenebros* y la intertextualidad”, en M. A. Muro (ed.), *X Congreso de la Asociación Española de Semióticos: Arte y nuevas tecnologías*, CD: 1015-1023.
- VIDAL FOLCH, I. (1989): “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *ABC*, 8 de marzo: 68.
- VILLANUEVA, D. (1991): *El polen de las ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.
- et alii (1992): *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Vol 9*. Barcelona, Crítica
- (ed.) (1994): *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.
- WALLACE & DAVIS (1998): *Marlon Brando*, Madrid, Edimat.
- WINTER, D. (1995): “Antonio Muñoz Molina: *Beatus Ille* (1986)” en H. Felten & U. Prill (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn, Romanistischer Verlag: 131-139.
- YANG, C-Y. (2001): “Las femmes fatales en *El Invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Nueva Literatura Hispánica*, nº 5/7: 199-212.
- (2005): “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las femmes fatales en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de A. Muñoz Molina”, *Hispania*, 88/3: 476-82.

YANG, C-Y (2003): “Huellas del género policíaco en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *La nueva literatura hispánica* 5-7: 40-50.

YRAOLA, A. (1997): *Historia Contemporánea de España y Cine*, Madrid, UAM.

FICHAS DE LAS PELÍCULAS ESTUDIADAS

El invierno en Lisboa

Año: 1990.

Duración: 100 mm.

Director: José Antonio Zorrilla.

Fotografía: Jean Francis Gondre.

Música: Dizzy Gillespie.

Sonido: Daniel Goldstein y Ricardo Steinberg

Guion: José Antonio Zorrilla y Mason Funk.

Producción: Iguelo, P. C. (España), Impala (España), Jet Films (Francia), Sara Films (Francia), Canal Plus (Francia) y M.G.N. Filmes e Espectaculos (Portugal)

Calificación estatal: No recomendada a menores de 13 años.

Intérpretes: Christian Vadim (Jim Biralbo).

Helene de Saint-Pere (Lucrecia).

Eusebio Poncela (Floro Bloom).

Fernando Guillén (Malcolm).

Dizzy Gillespie (Billy Swann).

Michel Duperial (Toussaints Morton).

Carlos Wallenstein (Ramires).

Víctor Norte (Siveira).

Isidoro Fernández (Óscar).

Aitzpea Goenaga (Daphne)

Beltenebros

Año: 1991.

Duración: 175 mm.

Directora: Pilar Miró.

Fotografía: Javier Aguirre Sarobe.

Música: José Nieto.

Guion: Pilar Miró, Mario Camus y Juan Antonio Porto.

Producción: Andrés Vicente Gómez para Iberoamericana filmes (Madrid), Floradora
Distributors (Haarlem, Holanda).

Calificación estatal: Mayores de 18 años.

Intérpretes: Terence Stamp (Darman).

Patsy Kensit (Rebeca).

José Luis Gómez (Valdivia-Ugarte).

Geraldine James (Rebeca Osorio).

Jorge de Juan (Luque)

Simón Andreu (Andrade).

Jhon McEnery (Walter).

Alexander Bardini (Bernal)

Francisco Casares (acomodador del tren)

Carlos Hipólito (camarero)

Queta Claver (cantante)

Bernice Cuesta (esposa de Darman)

William Job (Howard)

Magdalena Wójcik (la bailarina de tango)

Plenilunio

Año: 2000.

Duración: 119 mm.

Director: Imanol Uribe.

Fotografía: Gonzalo Fernández Berridi.

Música: Antonio Meliveo.

Guion: Elvira Lindo.

Producción: Andrés Santana para Aiete/Ariane Films (España), SOGECINE (Sociedad General de Cine) (España)

Calificación estatal: No recomendada menores de 13 años.

Intérpretes: Miguél Ángel Solé (Inspector).

Adriana Ozores (Susana Grey).

Juan Diego Botto (Asesino).

Noelia Ortega (Paula).

Chiqui Fernández (Madre de Paula).

Manuel Morón (Padre de Paula).

Fernando Fernán Gómez (Padre orduña).

Charo López (Carmen).

Chete Lera (Ferrerías).

María Galiana (Mujer enlutada).

Trinidad Rugero (Madre del asesino).

Félix Cubero (Padre de Fátima)

Antonio Muñoz Molina (Bedel)

Álvaro Monje (Hijo de Susana)

Madregilda

Año: 1994.

Duración: 108 mm.

Director: Francisco Regueiro.

Fotografía: José Luis López-Linares.

Música: Jürgen Knieper.

Guion: Ángel Fernández-Santos y Francisco Regueiro

Producción: Gerardo Herrero, Adrián Lipp, Ulrich Felsberg para Tornasol Filmes y
Marea Filmes (España), Road Movies Driffe Produktionen, (Alemania), Gemini
Filmes (Francia)

Actores: Juan Echanove

José Sacristán

Fernando Rey

Juan Luis Galiardo

Coque Malla

Bárbara Aver

Kanel Chérif

El detective y la muerte

Año: 1995.

Duración: 112 mm.

Director: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Música: Suso Saiz.

Guionista: Gonzalo Suárez.

Producción: Andrés Vicente Gómez para Lola filmes y Ditirambo filmes.

Actores: Javier Bardém

M^a de Medeiros

Carmelo Gómez

Héctor Alterio

Charo López

Mapi Galán

Francis Lorenzo

Paulina Gálvez

Miriam de Maeztu

La dama desconocida

Título: *Phantom Lady*

Año: 1944.

Duración: 87 mm.

Director: Robert Siodmak.

Fotografía: Woody Bredell.

Música: Hans J. Salter.

Guion: Bernard C. Schoenfeld, Cornell Woolrich.

Producción: Joan Harrison.

Intérpretes: Franchot Tone

Ella Raines

Alan Curtis

Tomas Gómez

Fay Helm

Elisha Cook Jr

Andrew Tombes

El tercer hombre

Título: *The third man.*

Año: 1949.

Duración: 104 mm.

Director: Carol Reed.

Fotografía: Robert Krasker.

Música: Anton Karas.

Guion: Carol Reed, Mabbie Poole y Grahann Greene. Basada en la novela homónima de Graham Greene.

Producción: Carol Reed para London filmes.

Intérpretes: Josep Cotten

Orson Welles

Trevor Howard

Paul Hoerbiger

Erich Ponto

Hedwing Bleibtrem

Ernest Deutsch

Gilda

Título: *Gilda*

Año: 1946.

Duración: 110 mm.

Director: Charles Vidor.

Fotografía: Rudolph Maté.

Música: Clay Campbell.

Guion: Marion Parsonnet. Basado en la adaptación de *Jo Eisinger*, historia original de E. Ellington.

Producción: Virginia Van Upp para Columbia.

Intérpretes: Rita Hayworth.

Glenn Ford.

George MacReady.

Joseph Sawyer Calleia.

Steven Geray .

Joseph Sawyer.

Gerard Mohr.

Robert Scott.

Robert Stevens.

El Padrino

Título: *The Godfather.*

Año: 1972.

Duración: 164 mm.

Director: Francis Ford Coppola.

Fotografía: Gordon Willis

Música: Nino Rota.

Guion: Mario Puzo y Francis Ford Coppola. Basado en una novela de Mario Puzo.

Producción: Albert S. Ruddy para Paramount Pictures.

Intérpretes: Marlon Brando.

Al Pacino.

James Caan.

Richard Castellano.

Robert Duval.

Diane Keaton.

Rebeca

Título: *Rebecca*.

Año: 1940.

Duración: 130 mm.

Director: Alfred Hitchcock.

Fotografía: George Barnes.

Música: Franz Waxman.

Guion: Robert E. Scherwood (basado en la novela homónima de Daphne du de Marier).

Producción: Selznick international

Intérpretes: Laurence Oliver.

Joan Fontaine.

Judith Anderson.

George Sanders.

Nigel Bruce.

Gladys Cooper.

Vértigo (De entre los muertos)

Título: *Vertigo*

Año: 1958.

Duración: 128 mm.

Director: Alfred Hitchcock.

Fotografía: Robert Burks.

Música: Bernard Herrmann.

Guion: Pierre Boileau, Thomas Narcejac.

Producción: Alfred Hitchcock.

Intérpretes: James Stewart

Kim Novak

Barbara Bel Geddes

Tom Helmore

Henry Jones

Raymond Bailey

Ellen Corby

Konstantin Shayne

Lee Patrick

La ventana indiscreta

Título: *Rear Window*

Año: 1954

Duración: 112 mm.

Director: Alfred Hitchcock.

Fotografía: Robert Burks.

Música: Franz Waxman.

Guion: John Michael Hayes, basado en una historia de Cornell Woolrich.

Producción: Alfred Hitchcock

Intérpretes: James Stewart

Grace Kelly

Wendell Corey

Thelma Ritter

Raymond Burr

Murieron con las botas puestas

Título: *They died whit their boots.*

Año: 1941.

Duración: 140 mm.

Director: Raoul Walsh.

Fotografía: Bert Glennon

Música: Max Steiner.

Guion: Wally Kline.

Producción: Hal B. Wallis.

Intérpretes: Errol Flynn

Olivia de Havilland

Arthur Kennedy

Charley Grapewin

Anthony Quinn

Rebelión a bordo

Título: *Mutiny on the bounty.*

Año: 1935.

Duración: 135 mm.

Director: Frank Lloyd.

Fotografía: Arthur Edeson.

Música: Herbert Stothart.

Guion: Talbot Jennings, Jules Furthman y Carey Wilson.

Producción: Irving Thalberg y Albert Lewin para Metro-Goldwyn-Mayer.

Intérpretes: Charles Laughton

Franchot Tone

Clark Gable

Herbert Mundin

Movita Dudley Digges

Donald Crisp.

Laura

Título: *Laura*

Año: 1944

Duración: 88 mm.

Director: Otto Preminger

Fotografía: Joseph LaShelle (B&W)

Música: David Raksin

Guion: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt (basado en la novela de Vera Caspary)

Producción: Otto Preminger

Intérpretes: Gene Tierney

Dana Andrews

Clifton Webb

Judith Anderson

Vincent Price

Dorothy Adams

APÉNDICE GRÁFICO

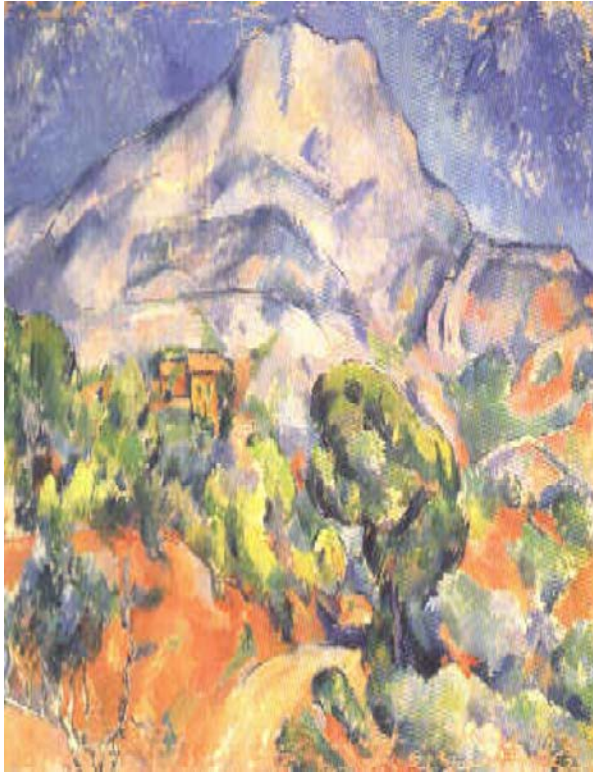


MARTES 15-3-94
ABC SEVILLA (Sevilla) - 15/03/1994. Página 15

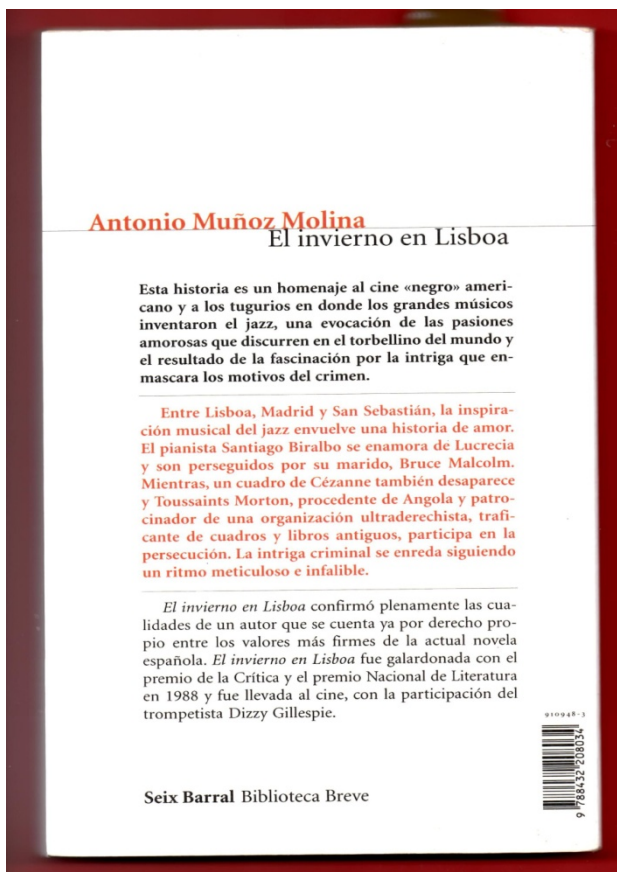
ABC / 15

Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2008. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los

Referencia al artículo de Camilo José Cella en el ABC

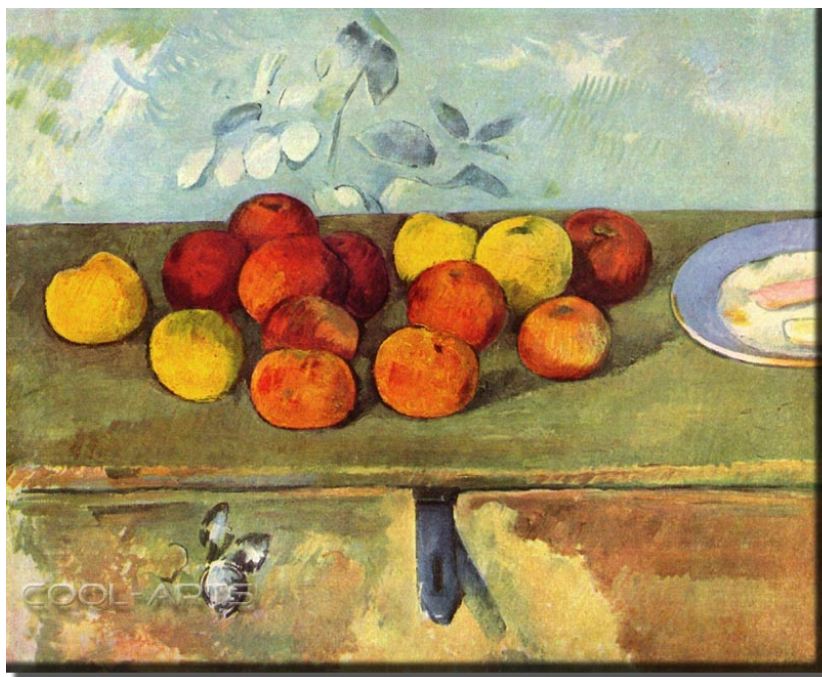


*La Montagne Sainte-Victoire*⁴⁰⁰



Contraportada de Seix Barral (2ª edición)

⁴⁰⁰Imagen extraída de: <http://cours.arts.free.fr/malevitch.htm>



“Bodegón con manzanas” de P. Cezanne (814x663)⁴⁰¹



Plano (sacado de la película) del Cezanne propiedad de Ramires.

Se trata del mismo cuadro de arriba al que se le han ‘recortado’ las esquinas.

⁴⁰¹ Imagen extraída de: <http://www.artelista.com/297-paul-cezanne-1596-bodegon-con-manzanas-y-galletas.html>



Darkman



Foto y cédula de Grimau⁴⁰²

⁴⁰² Imágenes extraídas de: <http://babilom.wordpress.com/>

